

T

tabernacolo

Dal latino *tabernaculum*, derivato di *taberna* nel senso di casa composta da assi.

Nicchia o edicola architettonica con una immagine sacra posta lungo la strada o entro la chiesa; con significato strettamente liturgico, la struttura chiusa avente varia foggia collocata sull'altare o nelle immediate vicinanze per custodire la pisside (t eucaristico). L'uso di t architettonici dipinti o scolpiti con soggetti religiosi risulta abbastanza frequente dal pieno Trecento (si ricorda il grandioso t di Andrea di Cione detto Orcagna impostato secondo la struttura dei cibori e realizzato in marmi e mosaici del 1355-59: Firenze, Orsammichele). Per il Quattrocento sono celebri gli esemplari del Beato Angelico – il *Tabernacolo dei Linaioli* –, una nicchia a foggia di armadio chiusa da due ante terminanti in una mezza centina per corrispondere alla tavola centrale lunettata (1433, ca.: Firenze, MSM) e di Domenico Veneziano, il t dei Carneseccchi, del 1432-37, affresco trasferito su tela (Londra, NG).

Circa i t eucaristici, che cominciarono a diffondersi all'inizio del sec. XII, si trattava inizialmente di edicole murarie a fianco dell'altare (*in cornu Evangelii* o nel coro), ornate di una mostra, in genere marmorea, con rilievi allusivi all'Eucarestia mentre, sullo scorcio del sec. XIV, oltralpe si diffondeva l'edicola eucaristica, un t isolato su un alto piede, derivazioni della quale si possono rinvenire anche in Italia (si veda l'esemplare cinquecentesco di Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, in legno intagliato e dipinto nella chiesa di San Michele arcangelo a Civitella Paganico, Grosseto). Non è infrequente il caso di t eucaristici dipinti, soprattutto nello sportello, da artisti di rilievo. (*svr*).

tableau vivant

Il termine indica scene e composizioni effimere realizzate disponendo personaggi viventi in atteggiamenti, costumi, ambienti ed espressioni conformi ai modelli iconografici di opere pittoriche o scultoree particolarmente famose. Le origini dei *tv* si possono rintracciare nelle composizioni di scene del Vangelo impersonate dai fedeli, diffuse nel Medioevo in occasione di particolari ricorrenze religiose; tali composizioni si svolgevano sui sagrati delle chiese, oppure percorrevano l'abitato su grandi carri. A questi ultimi vanno accostati anche i Trionfi «viventi» in uso nel sec. xv, ispirati a soggetti sacri, mitologici, allegorici, storici. La vera e propria affermazione del *tv* risale alla seconda metà del Settecento. In tale periodo si delinea con maggiore precisione il riferimento alle opere d'arte in gruppi plastici viventi e immobili, che troveranno numerosi esiti in manifestazioni di carattere privato; inoltre alla fine del secolo, durante la Rivoluzione francese, si verifica il fenomeno di quadri viventi allestiti nell'ambito di cerimonie e feste, con la partecipazione di J. L. David, in una dimensione pubblica e corale, e secondo un'iconografia idealizzante densa di reciproci scambi con i soggetti degli *exempla virtutis* dei dipinti coevi. Tra le matrici culturali dei *tv* direttamente ispirati dalle opere, svolge un ruolo importante il rapporto pittura-teatro. Tra i primi esempi di *tv* si ricorda infatti una scena della commedia di C. Bertinazzi, *Les noces d'Arlequin* (Paris 1760) che riproduceva esattamente *L'accordée de village* di Greuze. Inoltre, dalla recitazione teatrale derivava la gestualità di alcuni quadri che a loro volta divennero soggetti privilegiati dei *tv*. Nel primo Ottocento in Francia P.-N. Guérin traeva spunti per i gesti delle figure, per le pose e l'ambientazione delle scene dei suoi dipinti dal teatro e dalla recitazione contemporanea; in particolare nella *Fedra e Ippolito* (1802) si riscontrava, stando alle recensioni dell'epoca, il riferimento alla *Fedra* e all'*Andromaque* di Racine nelle interpretazioni di M.lle Duchesnois e di Talma, due attori che innovavano la recitazione con interpretazioni espressive e drammatiche ispirandosi alla pittura di David. Il coinvolgimento tra pittura e teatro era stato sostenuto da Diderot che suggeriva agli attori di ispirarsi ai modelli della grande pittura di storia, per esempio di Poussin: pareri contrari si riscontrano invece in F. Milizia.

In epoca neoclassica il genere si diffuse soprattutto come intrattenimento di corti e salotti, a volte anche con l'intento di educazione del gusto (come teorizzato da Grimm), configurando la tendenza a un consumo mondano degli orientamenti artistici piú in voga.

Famosi furono infatti i *tv* di Lady Hamilton, che si divertiva a presentare vari soggetti effigiati sui vasi greci e romani della collezione del marito, a volte imitandoli con precisione, a volte assumendoli come spunto di ispirazione per l'invenzione di nuove pose; col nome di *Attitudes* i *tv* di Lady Hamilton furono riprodotti nelle incisioni di Vivant Denon e Frederik Reheberg (1794), e probabilmente contribuirono alla diffusione della moda, data la celebrità e i viaggi del personaggio. Goethe ricorda infatti nel *Viaggio in Italia* (1787) i *tv* organizzati da Lady Hamilton a Napoli; a Londra nel 1800 riscosse grande successo il suo *Agrippina con le ceneri dello sposo*.

Lo stesso Goethe (che assume i *tv* come un elemento chiave nell'intreccio delle *Affinità Elettive*) nel 1813 allestì per il compleanno della granduchessa Maria dei *tv* dal *Belisario* e dal *Giuramento degli Orazi* di David e dalla *Fedra* di Guérin; un analogo passatempo si usava durante il Congresso di Vienna (1815). Già in precedenza a Parigi, alla vigilia della Rivoluzione francese i pittori David e J.-B. Isabey avevano partecipato all'allestimento dei *tableau historiques* di M.me de Geniis alla corte del duca d'Orléans, caratterizzati anche da intenti didattici.

Nel corso dell'Ottocento i *tv*, pur continuando ad essere utilizzati come intrattenimento privato, guadagnano una dimensione sociale piú ampia assumendo il carattere di spettacoli popolari e accentuando il rapporto pittura-teatro. A Londra M.me Vestris organizzò nel 1835 all'Olympic Theatre spettacoli di *tv* (*The Court of Beauties*) che riproducevano i quadri di P. Lely; l'impresario Tournour si ispirava a quadri di Rubens e Raffaello per i grandi *tv* del *The Ancient Hall of Rome*; di largo successo furono anche i *tv* di Madame Wartons, al Walhalla di Londra. A Parigi si allestirono *tv* nel Cirque e nel Théâtre della Porte-Saint-Martin, ricordati da V. Hugo (1864). A Napoli del 1847 l'impresario L. Keller presentava sul palcoscenico del Teatro Re i «quadri plastici» che riproducevano dipinti e statue ispirati piuttosto liberamente a celebri pittori e scultori (*Le Grazie, Co-*

rinna, Caino che uccide Abele, Arianna sulla tigre). Alla vicenda storica del *tv* si possono accostare anche le scene e i personaggi in costume atteggiati come composizioni pittoriche e fotografati dai pittori dell'Ottocento per costruire il modello dei propri quadri (per esempio in B. Celentano). Il termine si ritrova usato in senso generico in rapporto alle esperienze della pittura-spettacolo del Diorama di Daguerre (1835), e, variamente, a commentare le prime esperienze della fotografia. Ulteriori riferimenti si possono riscontrare nel contesto delle sperimentazioni dell'arte contemporanea, come in alcuni esiti della *performance-art*, e nel cinema (per esempio in Pasolini). (*sbo*).

Tabley, John Fleming Leicester, lord di

(Tabley House 1762-1827). Compì il *grand tour* in Francia e in Italia (1785-86), in parte in compagnia di sir Richard Colt Hoare, ma in quest'occasione non acquistò però alcun'opera di antichi maestri. Fu tra i fondatori della British Institution nel 1805: in quegli stessi anni maturò in lui l'interesse per la pittura inglese contemporanea che cominciò a collezionare anche su consiglio di William Carey, il quale ne stese in seguito un catalogo. Tali opere vennero esposte nella galleria della sua dimora londinese, al n. 24 di Hill Street, acquistata nel 1806 e aperta al pubblico dal 1818. La collezione comprendeva in particolare paesaggi, tra cui undici Turner (*Alba attraverso la nebbia*: Londra, NG), tre Gainsborough (*La porta del cottage*: San Marino, Cal., Huntington AG), opere di Callcott, Collins, Romney, Northcote, Füssli, Harlow, Hilton, Hoppner, Opie, Owen, Thomson, West. T propose la raccolta al governo nel 1823 come fondo iniziale di una National Gallery di arte inglese, ma l'offerta fu declinata e oltre la metà delle opere venne venduta presso Christie's nel luglio 1827, mentre altre andarono disperse in seguito. Circa un quarto della collezione si trova tuttora a Tabley House nel Cheshire. (*jb*).

Tabriz

Città dell'Iran nord-occidentale a ovest del Mar Caspio e capoluogo della provincia dell'Azerbaijan. T fu sede di importanti atelier di produzione e illustrazione del libro tra l'inizio del XIV e la prima metà del sec. XVI. Ovviamente, ciò

fu dovuto alla sua temporanea importanza politica e al suo ruolo di capitale sotto le dinastie ilkhanide e safavide.

T fu scelta come nuova capitale degli Ilkhanidi (Mongoli di Persia) alla fine del sec. XIII e un grande impulso artistico e culturale fu dato dal visir (primo ministro) Rashīd al-Dīn il quale fece costruire un complesso di edifici atti ad ospitare vari laboratori artigianali e artistici nei sobborghi; tale complesso fu chiamato Rab‘-i Rashīdi, «il Quartiere di Rashīd [al-Dīn]». Li vennero prodotti una famosa *Storia Universale* illustrata (1307-14), opera letteraria composta dallo stesso visir, e quasi sicuramente una celebre copia dello *Shāh-nāma* (1330 ca.), opera epica in versi, entrambe celebrative della dinastia ilkhanide di Persia. Il nuovo influsso della pittura cinese e la loro monumentalità pongono le due opere tra i capolavori dell’epoca ilkhanide e della pittura persiana in generale.

Durante il periodo gialairide (ca. 1335-1410) **T** fu una delle due capitali insieme a Baghdad, sebbene in un periodo di grande instabilità poetica. Purtroppo non ci è rimasto alcun manoscritto illustrato di quest’epoca il cui *colophon* lo attribuisca sicuramente a **T**, sebbene le fonti tramandino che era una città culturalmente molto attiva. Sotto i Timuridi, nel sec. XV, **T** fu una città di secondaria importanza durante il regno di Shāh Rukh, ma alcuni manoscritti della seconda metà del secolo testimoniano l’attività e la qualità degli atelier di pittura. Uno di essi è un *Khamsa* del poeta Nizāmī copiato e illustrato tra il 1475 e il 1481 durante il regno di Sulṭān Ḥusayn Mīrzā, in maturo stile timuride e sicuramente a livello delle migliori produzioni della capitale Herat.

Il massimo periodo di splendore degli atelier del libro a **T** si ebbe quando il safavide Shāh Ismā‘īl decise di nominare il celeberrimo pittore Bihzād di Herat quale direttore della Biblioteca reale della città nel 1522. I migliori artisti dell’epoca furono riuniti a **T** e il mecenate Shāh Tahmasp (regnante dal 1524 al 76), figlio e successore di Ismā‘īl fu il committente o il destinatario di due tra i piú splendidi manoscritti illustrati mai prodotti: uno *Shāh-nāma*, databile tra il 1520 e il 1540, oggi purtroppo largamente disperso e un tempo illustrato da 250 miniature, e un *Khamsa* di Nizāmī del 1539-43 ora alla BL di Londra. In aggiunta ad essi, altri splendidi manoscritti devono essere menzionati: un *Dīwān* di Mīr ‘Alī Shīr Nawā‘ī del 1526, uno *Zafarnāma* di Yazdī del 1529,

e un *Dīwān* di Ḥāfiz dipinto per un altro figlio di Ismā'īl, Sam Mīrzā, nel 1533. Tutti questi manoscritti testimoniano la presenza a **T** dei piú grandi pittori dell'epoca, da Sultān Muḥammad a Shaykh Zādeh, da Aqā Mīrāk a Mīr Sayyid 'Alī; essi segnano l'età d'oro degli atelier reali di **T**, un periodo che non fu mai piú sorpassato. Quando Shāh Tahmasp diventò un musulmano strettamente ortodosso verso la metà del secolo, smise di interessarsi alla pittura e alle attività artistiche e il suo atteggiamento spinse gli artisti all'abbandono di **T** in cerca di nuovi mecenati, in Persia e nell'India moghul. Da questo momento, **T** divenne una città secondaria nella storia della pittura persiana. (*sca*).

Tabuchi, Yasukazu, detto Yasse

(Fukuoka 1921). Studiò storia dell'arte dal 1946 al 1951 all'Università di Tokyo; dopo un viaggio in Francia nel 1951 vi si stabilì. Venuto in contatto con l'astrattismo lirico, trasformò il suo surrealismo in una ricerca di forme lussureggianti e colorate. Le sue tele, popolate di frutti, fiori e paesaggi ampiamente trasposti, s'inscrivono nella tradizione matisiana. I *Tre sogni* (1963) recano ancora le tracce di un espressionismo che scomparirà progressivamente (*Piatti pieni*, 1965; *Frutti di mare, frutti di montagna*, 1965), lasciando sempre piú spazio al colore. L'opera di **T**, esposta dapprima in Belgio e Francia (Parigi, Gall. Lucien Durand, 1955) è stata oggetto di numerose mostre nei paesi scandinavi e in Francia (Parigi, Gall. Ariel, 1969); l'artista ha partecipato a collettive come *Réalités nouvelles* e il Salon de Mai. (*jjl*).

Tacconi, Francesco

(notizie fra il 1458 e il 1500). Francesco **T** e il fratello, Filippo, vennero definiti nel 1464 dai Deputati reggenti il Comune di Cremona «novissimis temporibus pictores»; tuttavia l'esiguo numero di opere rimasto a testimoniare dell'attività di Francesco non consente ancora una ricostruzione soddisfacente della fisionomia dell'artista.

Dai documenti emergono alcuni elementi che aiutano a precisare l'attività e gli spostamenti del pittore: nel 1458 e nel 1460 Francesco Sforza gli concede un lasciapassare per poter operare liberamente anche fuori del Ducato; nel 1464, Francesco e Filippo ottengono l'esonero perpetua dai tri-

buti per aver affrescato una loggia nel Palazzo comunale di Cremona e si impegnano a realizzare un' *Annunciazione*: nel 1475 riceve dei pagamenti per opere realizzate a Torrechiara (Parma), nelle chiese di Santa Maria della Neve e di Santa Maria delle Grazie, e nella Rocca; nel 1489 dipinge una *Madonna col Bambino* (Londra, NG), ripresa da una composizione di Giovanni Bellini: nel 1490 esegue per la Basilica di San Marco a Venezia le quattro ante dell'organo; verranno saldate nell'anno successivo.

Nel 1494 la moglie, Pietra di Riccarbone Caproni, revoca l'adozione del pittore parmense Filippo Mazzola. L'ultima testimonianza sull'artista risale al 1500, quando i magistrati cremonesi gli commissionano un Leone di San Marco e una allegoria della Giustizia, da realizzare sulla facciata del Torrizzo verso la piazza maggiore; l'opera sarà di lì a poco distrutta da un fulmine.

Ultimamente si è proposto di ampliare il catalogo del **T**, attribuendogli gli affreschi della Camera d'Oro della Rocca di Torrechiara (eseguiti tra il 1460 e il 1463), già assegnati a Benedetto Bembo e la decorazione pittorica delle lunette di tre archi della Loggia del Palazzo comunale di Cremona, prima ritenuta opera di Tommaso Aleni detto il Fadino.

La formazione di Francesco **T** si ritiene avvenuta nella scuola di Benedetto Bembo; l'iniziale adesione ai modi tardogotici lombardi sarebbe stata mitigata sia dall'influenza di motivi squarcioneschi e mantegneschi, assunti attraverso il maestro, sia da una piú diretta informazione della pittura veneta, ravvisabile in particolare nelle quattro ante per l'organo di San Marco a Venezia. (*mbi*).

Tachibana Fujinnozushi

(Tabernacolo della Dama Tachibana). Opera giapponese dell'epoca Hakuho, attualmente datata agli anni 670-80, un tempo al Kondō del Hōryūji e oggi al Museo di Nara. Si tratta di un monumentale reliquiario in legno di m 2,80 di altezza, che ha serbato le sculture in bronzo; sfortunatamente invece le pitture che lo decoravano sono molto deteriorate, senza dubbio perché i colori erano stesi su un'imprimatura bianca di carbonato di calcio ottenuto per calcinazione di conchiglie di molluschi. Si può però individuare su questa traccia una forte influenza indiana nelle ombre del modellato che definiscono i corpi pressoché nudi delle divinità

buddiste rappresentate (re guardiani, buddha, bodhisattva e triade di Amida). Queste figure, realizzate con espressivo disegno, piú realistico e piú spigliato di quello del **Tamar-nushinozushi** (→) preannunciano lo stile realistico alla cinese dell'epoca di Nara. (*o*).

tachisme

Il termine fu proposto in senso dispregiativo dal critico Pierre Guéguen nel 1953 su «Art d'Aujourd'hui» e, cambiato di segno, ebbe immediata fortuna in Francia, collocandosi accanto alle espressioni «art autre», «informel», «abstraction lyrique» nell'articolato gioco di definizione dei fenomeni riconducibili alla pittura di segno e di gesto. La polemica di Guéguen, sostenitore dell'astrazione geometrica, era diretta contro Charles Estienne, che aveva presentato in una mostra alla Galleria À l'Etoile schellée di Parigi i dipinti gestuali di Degottex, Duvillier, Loubchansky e Messagier. Estienne adottò e connotò positivamente l'espressione nel testo programmatico *Une révolution: le Tachisme*, pubblicato nel '54 su «Combat»: «la macchia [*tache*] è il grado zero della scrittura plastica, il grado zero della nascita dell'opera». Il termine dunque non solo si adattava a descrivere le nuove morfologie, ma, in un confronto a distanza con l'espressione americana Action Painting, consentiva di risalire alle intenzioni e alle modalità tecniche che le determinavano – fattura spontanea, rifiuto della composizione, idolatria del gesto immediato. Esso venne applicato alla pittura di Michaux, Wols, Bryen, Alechinsky, Götz, conoscendo una certa fortuna anche in area tedesca. Ma al suo uso si opposero sempre in Francia alcuni sostenitori dell'informale quali Marchand, Restany, Tapié, che se ne servirono solo per segnalare i sintomi incipienti di un nuovo accademismo anti-formalista, speculare a quello neoplastico. (*mtr*).

tacuina sanitatis

Locuzione latina medievale (taccuino della sanità), è sinonimo di *Theatrum sanitatis* e titolo generico per pubblicazioni di argomento medico-igienico che nello specifico potevano ad esempio intitolarsi *tacuinum aegirtudinum* o *tacuinum de febribus*.

I **ts** sono le prime raccolte farmacopee europee nate sotto la spinta del nuovo interesse per le scienze proprio della se-

conda metà del sec. XIII europeo: si fondano sulla traduzione di un testo del sec. XI compilato a Baghdad da un medico cristiano, il cui nome «occidentalizzato» suona Albulkasesem, reso noto e illustrato per la prima volta presso la corte di re Manfredi. I *ts* erano sempre ornati di miniature che illustravano in concreto le piante officinali, la verdura, la frutta, acque e cibi, descritti di volta in volta nel testo e che, col passare del tempo, iniziarono a comprendere anche scene realistiche inerenti ai temi della coltura e dell'uso medicinale o alimentare di ciascuna specie botanica e infine soggetti ancora più generici di vita quotidiana, rievocatori attenti e precisi di occupazioni agricole o meno legate allo scorrere delle stagioni, al ciclo dei mesi ecc. Raccolte enciclopediche di questo genere rientrano nella produzione divulgativo-scientifica tipica del periodo tardogotico, ma è interessante notarne la diffusione e la ricchezza e varietà illustrativa più significativa nell'area lombarda, al cui centro Milano funge da catalizzatrice della internazionalità di influssi e presenze che marcano così originalmente la sua vita artistica e che lasciano la loro impronta anche nei *ts*.

Per il Trecento si sono identificati due gruppi di tali manoscritti, dei quali è oggi unanimemente accettata l'origine lombarda almeno per il più noto dei due, animato dal linguaggio prezioso e soave dell'*ouvraige de Lombardie* di seconda metà del secolo. La prima è, come accennato, il *Manfredus de Monte Imperiali* (Parigi, BN, ms lat. 6823), da cui dipende l'*Historia plantarum* (Roma, Bibl. Casanatense, ms 459), miniata molto probabilmente per esser data in dono all'imperatore Venceslao di Boemia – in occasione della visita di questi, nel 1395, al genero Gian Galeazzo Visconti, a Milano – da Giovannino de' Grassi e bottega. Ad essa possono accostarsi il *Theatrum sanitatis* (ivi, ms 4182), il *Tacuinum sanitatis* (Vienna, Österreichische BN, ms Series Nova 2644), steso per volontà del veronese Cerruti tra il 1390 e il '95, nelle cui ultime sedici miniature può rintracciarsi la mano di Lanfranco e Filippolo de' Veris, che appare di importanza speciale essendo in seguito entrato a far parte della biblioteca del principe-vescovo di Trento Georg von Liechtenstein, dove fu di sicuro stimolo al tuttora anonimo frescante del ciclo dei *Mesi* di Torre Aquila al Castello del Buonconsiglio. Anche il *Tacuinum* della Bibl. di Rouen, del sec. XV rientra in questo

gruppo di codici. Il *Tacuinum sanitatis* (Parigi, BN, lat. 1673) appartiene invece a una corrente stilistica leggermente diversa e vi si riconosce la maniera del Maestro del Lancillotto. Fu miniato attorno al 1380 per la figlia di Bernabò Visconti, Verde, andata in sposa a Leopoldo III d'Austria e che, rimasta vedova, lo portò forse con sé allo Schloss Tirol. Nel secondo gruppo, di cultura veneziana, cui Schlosser aveva sulle prime aggregato i *ts* lombardi, figurano un *Herbier* del *Bm* di Londra e *l'Herbier* di Andrea Amadio nella Bibl. Marciana di Venezia, datato 1419.

La fortuna dei *ts* dell'Italia settentrionale fu immediata e per loro tramite il nuovo rivoluzionario interesse per una resa precisa del dato di natura, proprio della cultura lombarda, così come lo stile e le scelte formali che questo stesso interesse sosteneva e rendeva possibile, ebbero modo di penetrare in una vasta area a nord delle Alpi, influenzando miniatori e affreschisti dalla Savoia (lunette del loggiato del cortile del castello di Issogne) al Tirolo (*Tacuinum* di Martinux Opifex, 1440-50 ca.: Granada, bibl. univ.), passando per l'area dell'alto-Reno e per la Svevia (*Tacuinum* miniato in uno *scriptorium* alemanno per Ludwig I von Württemberg e Metchild von Wittelsbach, 1435 ca.: Parigi, BN, lat. 9333; *Bibbia di Toggenburg*, miniata per Friedrich VII von Tonnenburg: Berlino, KK, 78 E.I). (*mr* + *sr*).

Taddeo di Bartolo

(Siena 1362 ca. - 1422). Citato per la prima volta nel 1383 in rapporto alla coloritura di alcune statue per la Cattedrale senese, divenne nel marzo 1389 consigliere nel cantiere della stessa Cattedrale. Nello stesso anno compare nel Ruolo dei pittori senesi ed esegue un polittico per l'Oratorio di San Paolo a Collegalli, presso San Miniato al Tedesco (ubicazione ignota). Nel 1393 è documentato a Genova, dove dipinge due altari, oggi perduti, per la chiesa di San Luca; nel 1395-97 è a Pisa, dove restano di lui gli affreschi della cappella Sardi (attuale sacrestia) in San Francesco. A un secondo soggiorno genovese risale il *Battesimo di Cristo* (1397) della collegiata di Triora (Imperia). Dal 1400 lo troviamo di nuovo in Toscana, operoso, oltre che nella città natale, a Montepulciano (polittico del Duomo, 1401), a Perugia (1403: pala d'altare a due facce per San Francesco al Prato, ora

smembrata, ma conservata in gran parte alla GNU; *Pentecoste* per Sant'Agostino: ivi), a Volterra (due polittici, 1411). A Siena, oltre a numerose opere su tavola e ad alcuni affreschi perduti, dipinse nel 1406-408 gli affreschi della cappella del Palazzo Pubblico (*Storie della Vergine*) e nel 1414-17 quelli dell'anticappella (*Uomini illustri* e *Figure allegoriche*, con la nota veduta di Roma). Tra il 1402 e il 1418 risulta anche impegnato nella vita pubblica, ricoprendo svariati incarichi, secondo una consuetudine comune a molti pittori senesi del tempo. Morì nel 1422, lasciando erede, oltre la moglie (di origine genovese), il pittore Gregorio di Cecco di Luca, suo figlio adottivo. Ad onta dei temi protoumanistici degli affreschi del Palazzo Pubblico, T può essere considerato l'ultimo esponente della tradizione trecentesca senese: la sua formazione dipende soprattutto da Francesco di Vannuccio e da Luca di Tommé, ma risale fino a Simone Martini, filtrato attraverso l'esempio di Jacopo di Mino del Pellicciaio. Acquista così un sicuro mestiere, che oppone preziosità di superficie e di ornato agli ideali neogiotteschi prevalenti in Toscana in quegli anni (impersonati anche a Siena da Spinello Aretino). La sua fertilissima produzione e l'intensa attività svolta anche fuori Siena ne fanno un pittore di vasta risonanza, certo ben lontano dalle sottigliezze del gusto internazionale, ma importante per la diffusione del gusto senese e capace di arricchirlo con le esperienze compiute in altre città, come Genova, dove trasse da Barnaba da Modena l'uso arcaico delle lumeggiature dorate e il denso chiaroscuro. Non del tutto chiare sono le affinità con il veronese Turone e con Altichiero, che sembra riecheggiato negli edifici di sfondo dei *Funerali della Vergine* di Palazzo Pubblico: Brandi le spiega recuperando la notizia del Vasari di un viaggio a Padova, al tempo di Francesco da Carrara il Giovane, che dovrebbe essere avvenuto fra il 1389 e il 1393. I cicli di affreschi (tra cui si citano anche quelli della controfacciata della collegiata di San Gimignano, variamente datati 1393 o 1413) e le numerose opere su tavola replicano spesso le virtù di un nobilissimo artigiano, che raggiunge talvolta livelli più alti, come nel monumentale polittico perugino (in particolare nella faccia con *San Francesco*, che preannuncia il Sassetta), nella preziosa cuspidi di polittico con *Crocifissione* o nell'aspro *Crocifisso*, n. 55 (ambidue Siena, PN). (gra).

Tadini, Emilio

(Milano 1927). Esordisce nel 1961 con una personale alla Galleria del Cavallino di Venezia; come critico e teorico d'arte i suoi scritti compaiono sul «Verri», Dalla fine degli anni Cinquanta, momento in cui inizia la sua attività di pittore, T sviluppa un linguaggio figurativo che si contestualizza nelle contemporanee ricerche condotte a Milano da Adami, Guerreschi e Romagnoni, e nel clima della prima ricezione della Pop Art americana, da cui peraltro si allontana già dalla seconda metà degli anni Sessanta. Attraverso la sua produzione, dalle opere più essenziali per segno e colore, vicine per esiti all'immagine del manifesto pubblicitario (*Circuito chiuso*, 1970; *Interno con natura morta*, 1970), a quelle più pittoriche e aneddotiche (*Museo dell'uomo*, 1974; *Profugo*, 1978), l'artista conduce con ironia una personale riflessione sulla condizione umana e sul tema della modernità. Spesso articolando il suo discorso per cicli (*Vita di Voltaire*, serie esposta nel 1967 allo Studio Marconi di Milano; *Città italiane*, presentata nel 1988 alla Tour Fromage di Aosta), il suo è un mondo che appare disarticolato, privo di senso logico, spesso in bilico tra il comico e il tragico, incline al grottesco. È autore di alcuni romanzi: *Le armi l'amore*, 1963; *L'Opera*, 1980; *La lunga notte*, 1988; *La tempesta*, 1993.

Invitato alla Biennale di Venezia nel 1978 e nel 1982, ha esposto in numerose personali all'estero, specie in Belgio, a Parigi e Londra. Nella stagione 1991-92 la regione Lazio gli ha dedicato una retrospettiva svoltasi a Palazzo Rondanini. (*mal*).

Taeuber-Arp, Sophie

(Davos 1889 - Zurigo 1943). Frequentò le scuole d'arti e mestieri di San Gallo, Monaco e Amburgo specializzandosi nei tessuti. Nel 1915 a Zurigo incontrò Arp, col quale si sposò nel 1922, e con lui partecipò al movimento Dada: in questi anni (1916-29) insegnò alla Scuola d'arti e mestieri di Zurigo. Dal 1926-28 realizzò insieme al marito e a Theo van Doesburg l'arredo e la decorazione del caffè l'Aubette a Strasburgo (progetto al Museo di Strasburgo). Dal 1928 al 1940 abitò a Meudon, nei pressi di Parigi, in una casa da lei stessa progettata. Nel 1932, dopo aver esposto nel 1930 col gruppo Cercle et Carré, entrò nel movimento Abstraction-

Création, fondando la rivista «Plastic» (1937-39). La guerra la condusse col marito in Dordogna, poi a Grasse (1941-43), dove incontrò Sonia Delaunay e Alberto Magnelli e infine nuovamente a Zurigo. La sua produzione comprende dipinti e rilievi, opere di scultura e d'arte applicata; si dedicò anche alla danza (esibendosi in alcune rappresentazioni dadaiste al Cabaret Voltaire) e nel 1918 ideò le originali marionette per il *Re Cervo* di Gozzi. Sin dal 1916 i soggetti delle sue composizioni sono forme essenziali, quadrati e rettangoli vivacemente colorati, disposti perpendicolarmente (*Composizione verticale-orizzontale*, 1916: Parigi, coll. F. Arp). Negli anni successivi vi introdusse cerchi, poi curve asimmetriche raffiguranti animali od oggetti stilizzati; da allora tutta la sua opera alternò ondulazioni lineari al più rigoroso e chiaro geometrismo, avvalendosi di colori elementari (*Composizione di cerchi, piccoli cerchi e rettangoli*, 1930: Berna, KM; *Equilibrio*, 1931: Basilea, coll. Müller-Widmann), accostandosi talvolta a van Doesburg. Dal 1936 realizzò rilievi in legno: forme geometriche semplici, applicate su fondi rettangolari o circolari (*Rilievo rettangolare, cerchi tagliati, rondelle su steli*, 1936: North Field, Usa, coll. F. Witzinger). È rappresentata specialmente a Basilea (Museo), a Zurigo (KH e Museo delle arti decorative), Parigi (MNAM), Philadelphia (AM, coll. Gallatin), Otterlo (Kröller-Müller) e a Winterthur. (bz).

Tagliente

Sito preistorico situato nel comune di Grezzana in provincia di Verona. I reperti finora rinvenuti documentano una presenza umana di circa 80 000 anni. Da datarsi tra il 13 500 e l'11 000 a. C. sono alcuni reperti di osso e pietra con raffigurazioni animali. Tra le più famose un leone inciso su un blocco che faceva parte di una sepoltura e un magnifico stambecco, sicuramente uno dei più belli di tutto il Paleolitico superiore, inciso su un ciottolo fluviale. (agu).

Tagore, Abanindranāth

(Jorasanko 1887 - Calcutta 1951). Fratello del pittore Gogonendranāth T e cugino di Rabindranāth T, prese lezioni di pittura da artisti europei che insegnavano nella Scuola di belle arti di Calcutta (l'inglese Palmer e l'italiano Ghilardi). Cultore della tradizione indiana, tra le sue opere più anti-

che si trovano illustrazioni della vita di Krishna. Non tardò però a trovarsi a disagio nel conciliare la propria formazione artistica europea con l'ispirazione indiana: risolutivo fu l'incontro con Havell (1897), nuovo direttore della Scuola di belle arti di Calcutta, che gli rivelò la bellezza delle antiche scuole di pittura dell'India moghul e rājput la cui influenza, congiunta a quella dell'arte giapponese, è sempre presente nelle sue opere. Divenne egli stesso vice-direttore della Scuola di belle arti e dipinse tele fortemente ispirate dall'arte moghul: la *Costruzione del Tāj* (1907) o *La morte di Śāh Jahān* (1908); in seguito illustrò poesie di Omar Khayam. Nel 1914, le sue opere e quelle dei suoi allievi vennero esposte a Londra e poi a Parigi (Grand Palais). Svolse una funzione essenziale nelle attività dell'Indian Society of Oriental Art, impegnata nella rinascita delle tradizioni artistiche e dell'artigianato indiano. Il suo uso dell'acquerello e la sua tecnica attingono con eclettismo all'arte europea, particolarmente alla pittura preraffaellita (*L'ultimo viaggio di Rabindranāth Tagore*, 1941 richiama *La morte di Ofelia* di Millais); l'artista rivela un animo incline al romanticismo e alle forme ideali, che inscena in un'atmosfera surreale. Suo massimo merito resta soprattutto il ruolo che svolse nell'affrancare l'arte indiana dall'accademismo della pittura britannica. Scrisse numerose opere di estetica. (*iff*).

Tagore, Gogonendranāth

(? 1867 - Calcutta 1938). Membro della celebre famiglia bengalese dei T. fu fratello maggiore del pittore Abanindranāth T e cugino del poeta Rabindranāth T. Prese parte attiva al movimento di rinnovamento artistico nazionale e divenne il grande animatore dell'Indian Society of Oriental Art, istituzione che svolse un ruolo importantissimo a Calcutta nei primi anni del sec. xx. Le sue prime opere, schizzi di paesaggi eseguiti intorno al 1905, tradiscono l'influsso degli artisti giapponesi che frequentavano allora la famiglia T. In particolare si interessò alle teorie di Okakura Kakuzō. Realizzò caricature per diversi giornali e riviste dopo il 1916; in seguito descrisse nei suoi acquerelli le scene della vita quotidiana bengalese. Esegui studi di paesaggi himalayani e soggetti legendari della tradizione mitologica indiana. Artista eclettico, fu personalità aperta alle suggestioni dei movi-

menti artistici occidentali contemporanei come il simbolismo, futurismo, ma soprattutto il cubismo che marca specialmente le opere a inchiostro degli anni Venti. Tuttavia dell'esperienza cubista recepisce solamente le innovazioni di tipo formale, non tanto le problematiche teoriche. (*jff*).

Tagore, Rabindranāth

(Calcutta 1861 - Śāntiniketan (Bengala) 1941). Cugino di Gogonendranāth T, praticò la poesia dall'età di tredici anni. Fu uomo di lettere, e vinse il premio Nobel per la letteratura nel 1913. Spirito cosmopolita e grande viaggiatore, partecipò assai attivamente al movimento di rinascenza culturale indiano in ogni campo; si interessò anche all'arte scrivendo testi teorici e dedicandosi – da autodidatta – alla pittura che coltivò in tarda età, specie dal 1928. La sua pittura tratta spesso soggetti allucinati, ed è popolata da esseri che sembrano fantasmi creati dal suo inconscio; talvolta il disegno e i colori, in uno sforzo di «primitivismo» e di spontaneità, richiamano le creazioni infantili. L'influsso dell'eccezionale personalità di T è stato assai forte su parecchi artisti, d'altronde sensibili alle sue idee estetiche più che alla sua tecnica. La famosa Università che T creò nel 1922 nella residenza del padre a Śāntiniketan fu luogo d'incontro per artisti di tutto il mondo e centro di diffusione del pensiero di Rabindranāth T. Molti suoi dipinti e disegni sono esposti nelle sale della NG of Modern Art di Nuova Delhi. (*jff*).

Tahull

(provincia di Lerida, Spagna). La valle di Bohi si apre nel cuore dei Pirenei, nella regione isolata e povera del nord-ovest della Catalogna. Nel sec. XII era dominio dei signori di Erill, vassalli dei conti di Pallars: arricchitisi con le vittoriose campagne contro i musulmani del bacino dell'Ebro, fecero costruire a T le due chiese di San Clemente e di Santa Maria, consacrate rispettivamente il 10 e l'11 settembre 1123. La cerimonia è ricordata da un'iscrizione dipinta su uno dei pilastri della chiesa di San Clemente, un edificio arcaico, a tre navate con copertura lignea, concluse a est da tre absidi voltate. Notevoli sono soprattutto gli affreschi che decoravano l'abside principale e una delle absidi minori, ora conservati al MAC di Barcellona. Il grande catino recava l'immagine del *Pantocrator* apocalittico circondato dagli anima-

li del *Tetramorfo*, portati da angeli e serafini: l'apparizione si distacca su un fondo blu che risalta con l'oro della mandorla; gli animali scartano, come spaventati dalla teofania. Al di sotto di questa rappresentazione, una fila di arcate ineguali protegge la *Vergine* e gli *Apostoli*; completano l'insieme l'insolito *Agnello* dai sette occhi, dipinto nella chiave dell'arco di ingresso al coro, e la mano divina benedicente che si scorge alla sommità dell'arco antistante l'abside. Degli affreschi che decoravano le pareti restano soltanto le immagini del patriarca *Giacobbe* e di *Lazzaro*, coricato davanti alla porta del ricco malvagio: essi mostrano un gusto narrativo più spiccato rispetto a quelli dell'abside e confermano il Maestro di **T** figura di primissimo piano nel quadro della pittura romanica spagnola ed europea. L'espressione di maestà e gravità è ottenuta mediante l'impiego, spinto all'estremo, delle convenzioni stilistiche romaniche: geometrizzazione delle pieghe delle vesti e dei tratti del viso, fondi ridotti a bande parallele variamente colorate, cornici architettoniche molto piatte; la straordinaria ricchezza cromatica accresce l'effetto di irreali splendore.

Il Maestro di **T** sembra si sia formato in ambiente lombardo e piemontese, ma appare più ardito nelle sue sistematiche stilizzazioni, derivanti, secondo il Grabar, dalle tradizioni mozarabiche. La mano del medesimo frescante, che influenzò numerosi artisti attivi nella regione, si riconosce nella decorazione di una delle absidi minori della vicina Cattedrale di Roda de Isabeña, il cui vescovo, Raymond de Durban, consacrò le chiese di **T**.

Fra i seguaci del Maestro attivo a San Clemente ricordiamo il frescante incaricato della decorazione del catino absidale di Santa Maria, edificio il cui impianto era originariamente simile a quello di San Clemente. L'abside principale è dedicata all'*Epifania*, affrescata sulla volta, mentre sulle pareti sottostanti troviamo gli *Apostoli*, secondo una disposizione analoga a quella di San Clemente; medaglioni ornano il basamento inferiore. Sulla volta del coro si scorgono figure di santi, angeli, evangelisti e l'*Agnello divino tra Caino e Abele* (Barcellona, MAC). L'autore, cui si attribuiscono generalmente gli affreschi castigliani di Maderuelo e una parte di quelli di San Baudel di Berlanga, utilizza i medesimi procedimenti e colori del Maestro di **T**, ma le sue forme sono più

pesanti e i volti meno riusciti. Un terzo pittore, assai maldestro, ha lasciato sei figure d'angeli e qualche altro frammento nelle absidi minori di San Clemente, mentre sono quasi del tutto perduti, a causa delle successive trasformazioni della chiesa, gli affreschi che aveva dipinto sui muri e sul retro della parete occidentale di Santa Maria: restano la *Leggenda di san Clemente*, la *Storia dei Magi*, la *Storia di Zaccharia*, *Davide e Golia* e il *Giudizio Universale*. L'immaginazione ingenua di questo artista riscatta un poco la mediocrità del suo lavoro. L'iscrizione dipinta su un pilastro di San Clemente di **T** ricorda la consacrazione dell'edificio nel 1123: secondo alcuni studi questa iscrizione non fornisce né la vera data della chiesa, né quella della sua decorazione murale. Si è pertanto proposto di far risalire quest'ultima al sec. XI, epoca in cui dovette cominciare a forgiarsi, partendo da apporti stranieri o mozarabici, l'arte pittorica catalana, principalmente negli *scriptoria* dei grandi monasteri, e in particolare in quello di Ripoli. Se si potesse verificare questa ipotesi, occorrerebbe rivedere l'intera cronologia generalmente accettata per la pittura romanica catalana: essa, in effetti, si fonda in parte sulla data di consacrazione del 1123, nonché sull'epoca probabile della presenza del Maestro di Maderuelo in Castiglia. Resta tuttavia difficile precisare i legami tra le miniature conservatesi e lo stile dei pittori di **T**. Un'altra interpretazione è stata proposta da S. Alcolea e da J. Sureda: l'iscrizione del 1123 sarebbe stata dipinta dal frescante del *Giudizio Universale* e consentirebbe soltanto di datare la sua opera; il Maestro di **T** e quello di Maderuelo avrebbero operato un poco più tardi. (*jpg + sr*).

Taiga

(nome d'arte di Ikeno Arina; 1723-76). Iniziato giovanissimo alla calligrafia, con eccellenti risultati, il giapponese **T** aveva esordito illustrando ventagli nello stile Tosa quando, per influsso di precursori come Nankai, cominciò a studiare lo stile cinese letterato dei paesaggi. Compì molti viaggi per studiare direttamente la natura del suo paese, percorrendone a più riprese le principali montagne (Monte Fuji, lo Hakusan). Oltre a paesaggi immaginari alla cinese, **T** eseguì numerose vedute giapponesi dal vero, alcune a inchiostro e colori leggeri, altre in oro e colori su carta. La sua libertà di spirito e il suo eclettismo ne fecero il riferimento per una

plèiade di pittori che si rifacevano al *nanga*, pittura che egli sviluppò con Buson, suo amico, di cui condivideva la reazione contro il realismo accademico della scuola Maruyama. Tra i suoi discepoli i migliori, oltre sua moglie Ikeno Machi detta Gyokuran, furono Kaiseki, Kuwayama Shisan detto Gyokushū (che fu soprattutto un teorico del *nanga*) e Satake Seii detto Hōhei (numerosi paraventi di paesaggi al MN di Tokyo; *Saggi nel loro ritiro in montagna*, dieci *fusuma* allo Henjōkōin del Kōyasan, Wakayama). (ol).

Tailandia o Siam

L'arte pittorica thailandese comprende – oltre a pitture in lacca dorata, rilegature, manoscritti – pitture murali eseguite a tempera, spesso molto deteriorate per cause climatiche e per il degrado degli edifici in cui si trovano. Di conseguenza, la loro evoluzione non può essere seguita se non a partire dal periodo di Sukhodaya (xiv-xv secolo), durante il quale si affermano le caratteristiche particolari dell'arte thailandese: flessibilità ondulata delle linee e dei contorni, penetrante sensibilità del modellato. Nella pittura, come nella scultura, si ritrovano gli stessi volti ovali dalle sopracciglia arcuate e l'estrema flessibilità delle mani. Influssi provenienti da Ceylon vi si palesano, precedendo altri apporti provenienti dalla Birmania. Sviate tendenze s'incontrano nelle opere del periodo di Ayudhyā (1350-1767), con una preponderanza di elementi iconografici e stilistici thailandesi. Agli schieramenti dei buddha, disposti in una serie di registri, seguono composizioni dai raggruppamenti più complessi, i cui colori insoliti, sovente uniti, corrispondono al gusto indigeno. A partire dal sec. xv compare qualche elemento cinese: è introdotto così l'uso di fondali montuosi. Dall'inizio del sec. xvii i dipinti murali raggiungono eccellenti risultati per l'armonia delle tonalità e l'estrema purezza delle linee. È stata segnalata un'affinità tra i personaggi delle scene dipinte e quelli del teatro; le stesse tipologie, chiaramente prestabilite, si ritrovano nella descrizione degli dèi, degli eroi e dei personaggi di alto rango. Il loro aspetto stilizzato contrasta con quello delle persone di più umili origini, trattati con realismo e sovente con vivacità. Una fauna mitologica si sovrappone a un bestiario familiare; gli episodi, spesso inquadrati da una cornice architettonica, sono talvolta accompagnati da elementi paesaggistici.

La pittura del periodo di Bangkok dopo il 1782, pur rivelandosi una continuazione dello stile d'Auydbyā, introduce alcuni elementi nuovi. Accanto ai temi buddisti abituali compaiono soggetti letterari ed episodi della vita quotidiana.

Durante la seconda metà del sec. XIX, l'influenza europea causò un impoverimento della pittura thailandese; dopo l'inizio del nostro secolo, essa ha attuato un recupero delle tendenze nazionali tradizionali, dando così vita ad opere di elevata qualità.

Paraventi e armadi, decorati con lumeggiature dipinte su lacca, su tela e su carta, così come le illustrazioni dei manoscritti presentano gli stessi caratteri di stilizzazione e di eleganza, specie nelle figure principali e, occasionalmente, mostrano un forte naturalismo e un accento caricaturale nei personaggi secondari, gli esseri demoniaci e gli animali. Sono rappresentati episodi della vita del Buddha e delle sue esistenze anteriori ma anche scene popolari. Diversi insiemi di miniature del XVI e XVII secolo sono consacrati alla raffigurazione dei «Tre Mondi» (cielo, terra e inferno) e rivelano un'evoluzione stilistica comparabile a quella della pittura murale. Quest'iconografia e quest'estetica dominarono l'arte della Cambogia dopo il declino dell'impero khmer, seguito, a partire dal sec. XV, da un crescente apporto d'influenze culturali, e più ancora religiose, di origine thailandese. (*mba*).

Taillason, Jean Joseph

(Bordeaux 1745 - Parigi 1809). Allievo di Lavau e di Vien, studiò a Parigi (1764-71) e a Roma (1772-75). Accolto nelle Accademie di Bordeaux (1766) e di Parigi (1764; *Ulisse e Neottolemo sottraggono a Filottete le frecce di Ercole*, 1764: Blaye, Musée d'Histoire et d'Art), esordì con la *Nascita di Luigi XIII* (1783: castello di Pau). Il *Timoleonte* (esposto al Salon del 1796, ora a Tours, MBA; bozzetto al Museo di Montauban) attesta l'adesione al neoclassicismo di Vien. Se si fa eccezione per *Virgilio che legge l'Eneide* (1787: Londra, NG) e *Olimpia* (1799: ivi), le sue opere principali si trovano presso il Museo di Blaye (Gironde); in particolare la *Morte della moglie di Seneca* (1793) ed *Ero e Leandro* (1798). Ha lasciato uno scritto: *Observations sur quelques grands peintres* (1804). (*mnv*).

Taima mandara

(Mandara del Taima). Arazzo giapponese del sec. VIII conservato nel tempio Taimadera di Nara; è eseguito in filo di seta e rappresenta il *Paradiso di Amida*. Molto deteriorato, i frammenti sono oggi riportati su un dipinto che riproduce lo stesso soggetto; seppur debolmente, consente di rievocare la pittura dell'epoca di Nara, ispirata alle grandi composizioni cinesi dei Tang, quali possono vedersi in particolare a Tuen-huang. (ol).

Taine, Hippolyte-Adolphe

(Vouziers 1828 - Parigi 1892). Frequenta la Scuola normale di Parigi, studia Hegel e Spinoza, si appassiona alle scienze naturali. L'apprezzamento del mondo accademico francese giunge con la pubblicazione delle opere scritte tra il 1856 e il 1863 (tra cui *Les philosophes français du XIX^e siècle*, 1857; *Essai de critique et de histoire*, 1858; *Histoire de la littérature anglaise*, 1863). Visita l'Italia (oltre che Francia, Inghilterra, Belgio, Germania) e ne riporta uno scritto (*Voyage en Italie*, 1865) in cui le osservazioni sulle opere d'arte spesso si rifanno a quelle di Vasari e Ridolfi. Dal 1864 insegna estetica e storia dell'arte all'Ecole des beaux-arts e durante i corsi perfeziona il suo sistema filosofico, improntato al positivismo. Dai suoi scritti (*Philosophie de l'art*, 1865; *Philosophie de l'art en Italie*, 1866; *De l'ideal dans l'art*, 1867; *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, 1868) emerge la concezione deterministica di larga fortuna secondo cui tre fattori intervengono nella produzione di un'opera d'arte: la razza, l'ambiente, l'epoca, e non la creatività individuale. Se T ha il merito di non isolare l'opera d'arte, inserendola nell'ambito della scuola e confrontandola con l'intero corpus dell'artista, tuttavia secondo L. Venturi commette l'errore di considerare quel *milieu* la «causa» della pittura. Si avvertono in T i pregiudizi dell'idealismo, laddove egli considera perfetta la pittura rinascimentale, pur affermando di accettare tutte le scuole e i gusti. Le idee di T hanno comunque contribuito alla comprensione del rapporto tra produzione artistica e vita sociale, mettendo in evidenza fenomeni prima lasciati in disparte o non apprezzati, come quelli della pittura olandese. (ldm).

Takanobu, Fujiwara

(1143-1206). Poeta stimato e funzionario alla corte di Kamakura, **T** fu qui uno dei collaboratori di Mitsunaga, per il quale dipingeva le figure umane, suscitando scalpore per il realismo e la somiglianza delle sue rappresentazioni di cortigiani. Si dice eseguisse i ritratti dell'imperatore Go Shirakawa e dei quattro suoi ministri; lo Jingoji di Kyoto ne conserva tre, il piú celebre dei quali è quello di *Minamoto-no Yoritomo*. L'opera di **T** venne ripresa e proseguita dal figlio Nobuzane. (ol).

Takanobu, Kanō

(1571-1618). Fu allievo di Eitoku, suo nonno. Gli si attribuisce il *Paesaggio con ciliegi e fagiani* che decora il castello di Nagoya, eseguito nello stile tradizionale dei Kanō, nonché la decorazione delle porte scorrevoli conservate nell'AM di Seattle, sul tema delle *Quattro distrazioni*. Come il soggetto (tema classico della pittura letterata cinese che rappresenta i nobili passatempi del gentiluomo: calligrafia, pittura, musica e gioco degli scacchi), anche la composizione e la decorazione derivano direttamente dalla pittura accademica e sono rivelatori della forza degli influssi cinesi sui Kanō; tuttavia, l'effetto sontuoso dei colori, stesi a vaste zone piatte, l'impiego di un fondo oro, il trattamento decorativo dei rami di alberi denunciano a prima vista una mano giapponese. (ol).

Takeuchi, Seihō

(1864-1942). Iniziato allo stile della scuola Maruyama-Shijō, docente alla Scuola di belle arti di Kyoto, **T** praticò il *lavis* a inchiostro monocromo cinese e subí l'influsso della pittura occidentale, in particolare della prospettiva geometrica. Elementi questi che combina con intelligenza nelle sue opere di grande formato (*Giorno di pioggia*: Parigi, MNAM). Fu inoltre dotato pittore di animali, eccellendo nel trattamento a linee sottili del pelame delle cerbiatte (*Calda giornata di primavera*: paraventi della coll. imperiale, Tokyo). (ol).

Tal-Coat (Pierre-Jacob, detto)

(Clohars-Carnoët 1905 - Saint-Pierre-de-Bailleul (Eure) 1985). Autodidatta, è attivo dapprima come scultore, sotto l'influenza di Rodin. I suoi primi pastelli, quadri e disegni

(eseguiti in Bretagna tra il 1926 e il 1927) partecipano del realismo espressivo del dopoguerra. A Parigi nel 1932, nel 1935 entra in contatto con il gruppo Forces nouvelles (Rohner, Humblot, Lasne). Sono di questo periodo il *Ritratto di Gertrude Stein* (1935: Parigi, Gall. Henry Bénézit) e i cicli di figure femminili.

Il periodo della guerra civile spagnola coinciderà con la scoperta di una vena picassiana (serie di autoritratti, 1935-36; vari ritratti di *Gertrude Stein*; serie dei *Massacri*, 1936-37) caratterizzata dall'uso di un colore espressionistico e intenso; nello stesso periodo produce sculture di piccolo formato di impronta marcatamente giacomettiana.

Per **T-C** sarà decisivo il periodo di Aix-en-Provence (1940-1954) intervallato da soggiorni parigini e in Borgogna; segnerà infatti una meditatissima fase di transizione verso una sensibilità differente di cui fanno fede i paesaggi per certi aspetti vicini a De Staël e assai prossimi all'informale. Parallelamente è intensa l'attività grafica (litografie) e disegnativa.

Gradualmente la tavolozza di **T-C** andrà smorzandosi, mantenendo i bruni, i grigi e gli ocra che caratterizzano i suoi paesaggi (la serie delle *Fonti* e delle *Cascade*, 1947-48), fino a pervenire ad una austera monocromia la cui tattilità mantiene la nostalgica risonanza di un'immagine non più riconoscibile (*Pittura*, 1967). Nel 1964 realizza un importante mosaico per la Fondazione Maeght di Saint Paul de Vence. Nel 1976 gli viene dedicata una retrospettiva al Grand Palais di Parigi dove è altresì rappresentato al MNAM e al MAM. (*mas*).

Tallard, Marie Joseph d'Hostun, duca di

(Parigi? 1683-1755). Figlio di Camille d'Hostun, maresciallo di Francia e nominato duca di **T** nel 1715, successe al padre nelle sue funzioni di governatore della contea di Borgogna e della cittadella di Besançon. Giuntovi nel 1728, svolse nella città un ruolo decisivo nel campo dell'arte e della cultura proteggendo e offrendo ospitalità ad attori e musicisti. Nel 1752 fondò l'Accademia di Besançon, con sede nel Palazzo Granvelle, istituzione promotrice di opere letterarie. La sua prestigiosa collezione di dipinti crebbe sulle grandi vendite pubbliche parigine (acquistò le raccolte della contessa de

Verrue, del principe di Carignano, di Crozat): non ancora caratterizzata dalla passione per gli intimisti olandesi (ma già vi compare un Rembrandt, *Ritratto di Saskia*: oggi a Londra, NG), la sua collezione era informata da uno spirito classico. La pittura italiana del sec. XVI e del XVII era rappresentata da Veronese, Bassano, Andrea del Sarto, Pietro da Cortona, Cignani, Fetti (del quale T possedeva repliche della *Malinconia* e della *Vita campestre*), Domenichino, Guercino, Reni. Oltre a questi, erano presenti alcune opere francesi del sec. XVII e nomi fiamminghi: Rubens, van Dyck. Alla fine della sua vita, T intraprese una raccolta di disegni di vari maestri, il cui nucleo maggiore proveniva dalla vendita Coypel. La qualità del gabinetto del duca è attestata da Mariette, che probabilmente collaborò alla compilazione del catalogo della vendita, avvenuta il 22 marzo 1756: redatto da Rémy e Glomy, il catalogo fu in ogni caso guardato con attenzione dal Mariette, il quale, nel suo *Abecedario*, ricorda numerosi quadri della Galleria. La vendita costituì un avvenimento la cui fama oltrepassò le frontiere; tra gli acquirenti vi furono infatti il re di Prussia, collezionisti inglesi, il duca di Parma. Quest'ultimo, in particolare, acquistò la *Cleopatra* di Guido Reni e la *Presentazione al Tempio* del Veronese, considerata da Mariette un capolavoro. Federico II comperò la *Santa Cecilia* di Rubens, che in seguito passò a Berlino (SM, GG), e un' *Adorazione dei Magi* dello stesso maestro. La stessa provenienza è attestata per *Meleagro e Atalanta* e il *Ritratto di Marie Clarisse de Woverins* di Rubens, ora alla GG di Dresda; infine, dello stesso pittore la NG di Londra conserva l' *Abbeveratoio*, acquistato dai duca di Montagu. (gb).

Talpino, Salmeggia, Enea, detto il

Tamagni, Vincenzo

(San Gimignano 1492-1530 ca.). Alla metà del primo decennio del Cinquecento il T è fra gli aiuti del Sodoma per gli affreschi nel chiostro di Monte Oliveto Maggiore. Dal 1510 al '12 è a Montalcino, dove lavora a fresco – rivelando influenze dal vercellese – nella chiesa di San Francesco e nello Spedale di Santa Maria della Croce (nel 1511 è in carcere per un debito col Sodoma). Nel '16 esegue, insieme a Giovanni da Spoleto, un affresco (*Storie della Vergine*: Santa Maria ad

Arrone) ove evidenti riflessi delle novità romane – accanto a una componente senese soprattutto di matrice peruzzesca – denunciano un precedente viaggio a Roma. Più sicuro è invece il suo intervento, successivo ai lavori in Umbria, nelle Logge, già documentato dal Vasari, che informa anche di talune decorazioni per facciate di palazzi. Tornato al paese natale, forse dopo la morte di Raffaello, Vincenzo dipinge nel 1522 una *Madonna in trono e santi* per San Girolamo e nel 1523 una *Natività di Maria* per Sant'Agostino. Di poco posteriore dovrebbe essere a Siena l'affresco con la *Guarigione di Matteo Cenni* nell'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda (1525 ca.). Negli anni che lo separano dalla morte il pittore lavora, a parte una nuova e breve puntata a Roma fra il '25 e il '27 in cui è stata ipoteticamente collocata la sua partecipazione agli affreschi di Villa Lante al Gianicolo, quasi sempre in provincia e in area d'influenza senese; del '25 è una *Madonna e santi* per Pomarance, del '27 è una *Vergine della cintola* nella Madonna del Soccorso a Montalcino, del '28 è l'*Incontro di Anna e Gioacchino* a Istia d'Ombrone. Poi di nuovo incarichi nella sua città natale: un affresco nel monastero di Santa Caterina (1528) e ancora affreschi in Sant'Agostino (1529); tutte opere di qualità discontinua e con riferimenti a culture figurative fra loro differenti: non solo romana e senese, ma anche fiorentina. (*an*).

Tamamushinozushi

(Tabernacolo del Tamamushi). Opera giapponese dell'inizio del sec. VII, conservata nel Hōryūji di Nara. Si tratta di un reliquiario, di m 2,10 di altezza, realizzato in cipresso giapponese a forma di tempio in miniatura montato su un alto zoccolo; trae il nome dall'appellativo giapponese di un coleottero, *Chrysochroa fulgidissima*, le cui elitre iridescenti servivano un tempo da fondo alle lastre di bronzo dorato e traforato correnti sul bordo dei pannelli (*tamamushi* significa letteralmente «insetto prezioso»); le sculture che conteneva sono andate perdute nel sec. X.

Di grande interesse la decorazione, a cinque colori su un fondo laccato nero. Le ante e le pareti esterne del tempio in miniatura sono decorate con guardiani celesti e bodhisattva; lo zoccolo, che è la parte più rimarchevole, è adorno di scene di *jātaka*. I diversi pannelli non sembrano dovuti tutti alla

medesima mano, e pare che nella decorazione del tabernacolo siano intervenuti artisti coreani; la gamma di colori – ocra rosso, ocra giallo, verde, bruno e bianco – come gli arabeschi delle tracolle, sono assai vicini allo stile cinese delle Sei Dinastie. (ol).

Tamayo, Rufino

(Oaxaca 1899 - Città del Messico 1991). Giovanissimo (1907), **T** si trasferisce con i genitori zapotечи a Città del Messico. Rimasto orfano nel 1911, segue segretamente dei corsi serali di pittura (1916-17), iscrivendosi poi all'Accademia, che lascia nel '21 perché troppo conservatrice. Viene nominato direttore del dipartimento di disegno etnografico del Museo Nazionale di Archeologia, luogo dove trova di che alimentare il suo interesse per le tradizioni artistiche precolombiane. Nel '26 la prima personale a Città del Messico, seguita da una a New York: mostre in cui **T** già appare in contrapposizione rispetto all'allora imperante gusto messicano propagandistico e celebrativo, specie nei murales (*Messaggeri del vento*, 1928: Città del Messico, coll. priv.). Infatti, se nei primi lavori è ancora evidente l'influenza dei temi rivoluzionari di Diego Rivera (*Musica*, 1933, murale: Città del Messico, Scuola Nazionale di Musica), col passare degli anni **T** si rivolge sempre di più all'espressività lirica e simbolica del rapporto colore-forma, lasciando da parte il realismo socialista (*Cane urlante*, 1942: Los Angeles, coll. priv.). A partire dal 1936, le permanenze a New York si fanno sempre più lunghe e frequenti e **T** espone in diverse gallerie, oltre a insegnare alla Dalton School e alla Brooklyn Museum Art School. L'influenza degli artisti presenti nei musei americani, da Picasso a Miró, porta **T** ad assimilare e reinterpretare le lezioni del cubismo e del surrealismo, conferendo ai suoi lavori un afflato simbolico non privo di un senso universale, cosmico della storia (murale della Hillyer Art Library, 1943: Northampton, Mass., Smith College; *Musici addormentati*, 1950: Città del Messico, MAM). Finalmente, nel 1948 il governo messicano riconosce l'importanza di **T** e gli dedica una retrospettiva all'Istituto Nacional de Bellas Artes. Gli anni '50 sono forse i più fertili e significativi per **T**, sia per quanto riguarda la sua vena espressiva, sia per le mostre cui partecipa e i murales che realizza (*La nascita del nazionalismo e Messico oggi*, 1952-53: Città del Messico, Pala-

cio de Bellas Artes; *America*, 1955: Houston, Bank of The Southwest; *Prometeo porta il fuoco all'uomo*, 1958: Parigi, Palazzo dell'Unesco). Dal 1957 al'64 vive a Parigi, interessando il mondo dell'arte per il suo personale uso dei colori vinilici, che donano ai quadri effetti di brillantezza. La capacità di fondere le tradizioni messicane, come quella delle ceramiche «Techichis» preispaniche (*Animali*, 1941: New York, MOMA), con il modernismo del sec. XX (*Terra d'erosione*, 1972: New York, coll. priv.) lo rende sfuggente alle classificazioni, situandolo allo stesso tempo ai primissimi posti tra i pittori latinoamericani. **T** ha partecipato alle più importanti manifestazioni artistiche a livello mondiale (Biennale di Venezia 1950 e 1968; Biennale di San Paolo 1953; Documenta 2, Kassel 1959) e varie sono le retrospettive dedicate a lui (Tokyo 1963; Città del Messico 1968 e 1987; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1988). Nel 1974 **T** ha donato alla città di Oaxaca la sua importantissima collezione di ceramiche e sculture preispaniche (circa 1300 pezzi) e l'edificio stesso del museo che la ospita. Inoltre, nel 1981, viene aperto a Città del Messico il Museo Internacional de Arte Contemporaneo a lui intitolato, costruito per ospitare la donazione di **T** di centinaia di opere di 168 artisti, oltre alle proprie (*Omaggio alla razza indiana*, 1952). (dc).

Tamburi, Orfeo

(Jesi 1950 - Parigi 1994). Inizia la propria vicenda pittorica a Roma sotto l'egida di Scipione e di Mafai. Il rifiuto costante delle scuole gli permette però di sviluppare una ricerca autonoma e libera da condizionamenti. Collabora a numerosi giornali e riviste, ed è presente nelle principali mostre della capitale. Il suo primo viaggio a Parigi, dove si fermerà per un paio d'anni, risale al 1935. Nel '39 è presente alla Quadriennale e alla seconda mostra di Corrente. Durante gli anni Quaranta i suoi soggetti preferiti saranno le figure e i paesaggi. Nel '47 è di nuovo a Parigi dove si stabilirà definitivamente entrando in contatto con numerosi pittori e scrittori, dal cui incontro nasceranno vari ritratti, raccolti poi da Waldemar George. Passa adesso ai paesaggi urbani, alle visioni parigine, scandagliando i problemi della forma, i raffinamenti cromatici e le modulazioni tonali. Alla sua formazione ro-

mana si aggiungono gli influssi della pittura francese. Altre immagini urbane sono ispirate anche dal suo soggiorno in America. **T** ha dato sempre una importanza preponderante al disegno come fece notare G. Severini, nella piccola monografia che gli dedicò nel 1941. La sua produzione spazia nell'uso di diverse tecniche quali la tempera e l'acquerello. Illustrerà l'opera di numerosi poeti (Ungaretti, Baudelaire, Dickinson) con incisioni su legno, punteseccche, litografie. Si dedicherà alla scenografia traendo spunto da opere di vari autori (Casella, De Falla, Pizzetti, Malaparte, Petrassi). La sua molteplice attività tocca anche la scrittura e traduzioni. Ha vissuto e operato tra Parigi e Roma. (*chmg*).

Tamm, Franz Werner (Varnertam, Francesco o Dapper, da Tapfer «coraggioso», detto)

(Amburgo 1658 - Vienna 1724). Allievo di Dietrich von Sosten e di Hans Pfeiffer ad Amburgo, si recò a Roma, dove è menzionato dal 1685 al 1695. Esordì come ritrattista e pittore di storia specializzandosi poi nella natura morta di selvaggina, fiori e frutta. Sostituì Karl von Vogelaer, detto «Carlo dei Fiori» per dipingere le ghirlande o i mazzi di fiori nei dipinti del Maratta (*Amori e ghirlande*, sopraporta: Parigi, Louvre). Chiamato a Vienna dall'imperatore Leopoldo, vi divenne pittore di corte e operò per il principe di Liechtenstein. Nel 1702 è attivo a Passau (*Decollazione di san Paolo*: chiesa di San Paolo). Mescolando spesso influssi settentrionali (Weenix, Hondecoeter, J. Fyt e D. de Heem) e italiani, dipinse composizioni brillanti e fastose, talvolta su sfondi di paesaggio ove la ricchezza di colore delle piante rare è resa mediante una fattura delicata e precisa. È rappresentato a Roma, Gall. Pallavicini (*Fiori, frutta e pavone; Fiori, funghi e cacciagione*), all'abbazia di Seitensteten (*Natura morta di fiori*, 1703), a Praga (NG: *Uccelli e frutta*), ad Amburgo (KH: quattro dipinti di *Fiori* e di *Frutta*) e al Museo di Gotha (quattro dipinti di *Uccelli*). (*jhm*).

Tamuín, El

Nel 1946 gli esploratori dell'Istituto nazionale d'antropologia e storia di Città del Messico portarono alla luce a El **T** (località del Messico, nello Stato di San Luis Potosí, antica Huasteca) un complesso insieme di strutture precolombiane

huastecche, tra cui una piattaforma che serviva di supporto per un tempio di forma rettangolare (datata verso il 900-1500 d. C. da R. Piña Chan). Tutto l'edificio era ornato da pitture murali, con un grande affresco su ogni parete, articolate in tre fasce raffiguranti personaggi e separate da un fregio ornamentale geometrico. La fascia di greche inferiore, alla base delle pareti, è completamente cancellata; quanto ai personaggi del fregio inferiore, così come le figure di quello superiore, sopravvivono soltanto in stato frammentario e vi si distinguono soltanto alcuni motivi di piume, qualche cerchio, qualche volto; entrambe le fasce erano dipinte di rosso sopra un fondo di stucco bianco. Soltanto il fregio centrale, dipinto in verde, si è conservato quasi intatto: in esso si leggono dodici personaggi in pose differenti, abbigliati con vesti brillanti. I primi cinque, seduti, reggono una serie di oggetti di difficile identificazione e portano grandi acconciature e cinture con fibbie molto lavorate. I personaggi successivi, in piedi, avanzano in sequenza; le loro acconciature sono più cariche. Ciascuno di essi indossa una particolare maschera ed è caratterizzato da una moltitudine di attributi: ventagli, sonagli, paraorecchi, berretti a forma di cono tipici delle popolazioni huastecche. È probabile che tutte queste figure vogliano rappresentare le differenti incarnazioni del «Serpente piumato», Quetzalcoatl. (*sls*).

tane

(pittura al rosso-arancio). Termine relativo ad un'antica tecnica giapponese che designava le prime stampe; tirate in nero, esse vennero ravvivate con l'applicazione a pennello di un sale di piombo rosso-arancio, litargirio o minio. Moronobu, forse il primo a utilizzare questa tecnica, impiegava anche il giallo e l'indaco; così, il termine *t* può designare, per estensione, le stampe colorate a mano (*urushie*), prima della comparsa delle tirature policrome. Al *t* si sostituì a poco a poco il *beni*, colore vegetale rosa-rosso il cui impiego fu senza dubbio inaugurato da Masanobu. (*ol*).

Tanev, Nicola

(Svilitov 1890 - Sofia 1962). A Parigi dall'età di dieci anni, frequenta in seguito i corsi dell'Accademia lavorando nel frattempo in una tipografia. L'incontro con Monet a Gi-

verny è per lui fondamentale. Al suo ritorno in Bulgaria (agosto 1914) restituisce il fascino idillico dei villaggi alle pendici dei Balcani con una tavolozza dai colori molto chiari: altri viaggi lo porteranno a visitare le città di Stoccolma, Berlino, Varsavia. (*da*).

Tang

Le principali testimonianze della pittura **T** (dinastia imperiale cinese, 618-907) provengono dall'Asia centrale e attestano la fortuna della pittura di personaggi, religiosa o profana. Le prove più alte di questo periodo sono state rinvenute a Dunhuang e riguardano un gruppo di bandiere buddiste su seta o canapa e alcuni rari dipinti su carta (Londra, BM; Parigi, Musée Guimet); della stessa maniera sono alcuni affreschi funerari ora al Museo Cernuschi di Parigi (*Dame di corte*).

Nonostante le scarse testimonianze pervenuteci, sappiamo però che la pittura ebbe in questo periodo uno sviluppo prodigioso. Una corrente realistica caratterizza le scene di genere, si tratti dei cavalli di Han Gan o dei personaggi descritti da Wu Daozi, ed è ispirata dal buddismo di Zhang Xuan e di Zhou Fang, pittori di corte. Malgrado l'atmosfera fiabesca, un medesimo intento realistico domina lo stile di paesaggio «blu e verde», di cui Li Sixun fu il rappresentante; a questo si contrappone Wang Wei, teorico del primato dell'idea e presunto inventore della pittura monocroma, destinata a così brillante avvenire in epoca Song. (*ol*).

Tanguy, Julien, detto le père

(Plédran 1825 - Parigi 1894). Faceva il fabbricante di colori, nei primi tempi ambulante: sin da prima del 1870 aveva conosciuto Pissarro, Renoir e Monet. Volontario nelle truppe della Comune, venne deportato dai *versillais*, ma riuscì a salvarsi grazie all'intervento di Rouart. Stabilitosi a Parigi in rue Clauzel, scambiava coi suoi amici impressionisti, di cui la sua bottega fu punto di incontro, colori e tele contro quadri; soprattutto con Cézanne, che Vollard e i nabis scoprirono presso di lui, e con van Gogh, che ne fece, nel 1887, due stupendi ritratti (Parigi, Musée Rodin e coll. Niarchos). I dipinti andarono dispersi dopo la sua morte. (*sr*).

Tanguy, Yves

(Parigi 1900 - Woodbury (Conn.) 1955). Di famiglia bretone di estrazione borghese, conobbe Jacques Prévert nel 1920, durante il servizio militare. I due giovani scoprirono ben presto il surrealismo a Montparnasse, e nel 1924 **T**, senza alcuna formazione artistica alle spalle, iniziò a dipingere. Dopo le prime influenze di De Chirico e di Max Ernst, conosciuto Breton e divenutone grande amico, **T** si legò al gruppo surrealista partecipando alle mostre e firmandone i manifesti: si allontanò dal movimento solo nel 1939 quando, conosciuta la pittrice americana Kay Sage, si trasferì a New York alla vigilia della guerra. Dal 1941 visse nel Connecticut e nel 1948 ottenne la cittadinanza americana.

I metodi automatici sono alla base delle sue prime opere: *Genesi* (1926), *l'Uragano* (1926), *Suonano* (1927), alcune delle quali sono apparse su «La Révolution Surréaliste», Successivamente i personaggi, gli animali bizzarri, i mostri marini scompaiono gradualmente dalle tele e si precisa il tema preferito di **T**: in una luce lattiginosa, una pianura desertica è separata dal cielo da un orizzonte evanescente; su questo «fondo marino» si collocano oggetti inidentificabili e proliferano creature organiche; rocce simili a *menhir* emergono da questo luogo senza limiti di spazio né di tempo evocando una dimensione onirica e ambigua fermata in silenzi allusivi di avvenuti cataclismi. È il periodo nel quale **T** dipinge il *Ratto dei duchi* (1929: coll. Jacques Ullmer), *l'Inquisitore* e il *Nastro degli eccessi* (1929-32: riprodotti in «La Révolution Surréaliste», n. 11). L'influsso passeggero del *tachisme* traspare in *Numeri reali* (1946: coll. priv.). La pianura invasa da una calca minerale è invece il soggetto del penultimo quadro di **T**, *Moltiplicazione degli archi* (1954: New York, MOMA), che precede di poco *Numeri immaginari*. Nel 1955, poco dopo la morte, una grande retrospettiva fu organizzata al MOMA di New York. **T** è rappresentato nei maggiori musei d'arte moderna, dalla Tate Gallery di Londra all'Ateneum di Helsinki, dal MNAM di Parigi all'Art Institute di Chicago, oltre che in numerose collezioni private (Londra, coll. Penrose; Venezia, Peggy Guggenheim Foundation). (dc).

Tang Yin

(1470-1523). Figlio di un modesto mercante di Suzhou, superò tanto brillantemente e precocemente gli esami provinciali ufficiali che venne adottato dai circoli letterati della sua città natale, divenendo amico di Wen Zhengming. La sua carriera di funzionario fu spezzata a seguito di uno scandalo nella capitale (avrebbe beneficiato di indebite sortite durante gli esami nazionali); tornato a Suzhou vi condusse una vita dissipata tra l'alcool e le cortigiane, intrammezzata da brevi ritiri nei monasteri buddisti dei dintorni. Benché costretto a vendere le sue opere per sopravvivere, TY continuò a godere della stima dei suoi concittadini letterati. Ebbe d'altronde tanto successo che, per sopperire alle richieste, avrebbe firmato opere eseguite dal suo maestro Zhou Chen.

Prodigiosamente dotato, TY è di difficile classificazione: la sua maniera varia dal preziosismo accademico allo stile spoglio dei letterati e pertanto è definito un «eclettico arcaizzante», o addirittura un «neoaccademico» scegliendo di operare negli stili dei maestri del passato. La fama, come quella di Qin Ying, suo condiscipolo, gli derivò soprattutto dai suoi dipinti di belle donne, permeate di graziosa eleganza (*Personaggi nello stile Tang: Gu Gong*); ma non si dimostrò meno abile nell'illustrazione del classico tema dei letterati in un giardino (*Preparando il tè: Stoccolma, NM*).

I suoi fiori, al pari dei suoi paesaggi, vennero anch'essi apprezzati: specie i secondi ne rivelano appieno le doti di colorista raffinato e sottile (*Pescatori su un fiume in autunno: Gu Gong*), capacissimo peraltro d'ispirarsi al disegno saldo e preciso di Li Tang (*Viaggiatori in un paesaggio d'inverno: ivi; Passeggiata lungo un torrente di montagna: Toronto, Royal Ontario Museum*). (ol).

Tanjore

Città indiana nello stato di Madras, fu capitale della dinastia Cola; conserva ancora un gran tempio sivaista che, con la sua celebre torre centrale (*vimāna*), venne consacrato nel 1010. Veri e propri tesori artistici, statue di bronzo e oro, sculture in pietra e pitture, arricchivano questo santuario: accanto all'antica decorazione scultorea, ampiamente conservata, sussiste un complesso di pitture che orna i muri e il

soffitto del passaggio che cinge la parte centrale del tempio. Malgrado i deterioramenti provocati dalle aggiunte del sec. XVII alcune scene che celebrano la divinità di Shiva e il Rājarāja sono tuttora visibili. La precisione del disegno, la saldezza del modellato, la morbida naturalezza dei personaggi, unitamente alla dolcezza del colore, sono altrettanti elementi che ricollegano questi dipinti alla tradizione degli affreschi piú antichi di Sittannavāsal. Tuttavia il tracciato delle figure è qui piú nervoso e le composizioni presentano un movimento piú accentuato che nelle pitture del periodo pallava. (*jfj*).

tanka

Immagini portatili tibetane (→ **Tibet**), spesso impropriamente denominate «stendardi», le *t* si presentano sotto forma di rotoli. Per la maggior parte sono dipinte; tuttavia se ne trovano alcune costituite da pezzi di tessuto uniti a formare una raffigurazione oppure interamente ricamati. La parte dipinta, generalmente di forma rettangolare o quadrata, misura mediamente tra i 60-80 cm d'altezza e i 40-60 cm di larghezza. Esistono anche delle *t* molto grandi, ispirate dall'arte mongola, e altre sviluppate piú in larghezza che in altezza. Il supporto è costituito da una tela piú o meno ordinaria, oppure da un pezzo di seta importato dalla Cina e, a volte, da un sottile foglio di cuoio. La parte dipinta è inquadrata da due nastri di stoffa, il cosiddetto «bordo ad arcobaleno», larghi due o tre cm, generalmente rossi o gialli, simboleggianti il fascino spirituale emanato dai personaggi rappresentati. Nella parte inferiore di questa «cornice», s'incontra a volte un quadrato di broccato piú ricco, la cosiddetta «porta» della *t*, materializzazione del luogo spirituale attraverso il quale passerà l'anima del devoto al momento della meditazione per raggiungere la divinità rappresentata e penetrare cosí nel mondo della pittura, immagine del mondo spirituale. Alle due estremità del rotolo sono inserite delle bacchette di legno; attorno a quella inferiore, di dimensione maggiore, viene arrotolata la pittura, con un movimento dal basso verso l'alto. Per proteggere le immagini sacre appese dai fumi dell'incenso e dalle lampade, un sottile velo, decorato da macchie di colore, è cucito nella parte alta.

D'ispirazione essenzialmente religiosa, le *t* raffigurano le divinità del lamaismo, i presunti ritratti dei lama, i personaggi santi e anche i *mandala*. Srotolate per la meditazione e durante le cerimonie, possono essere ideate per la decorazione di santuari e, in questo caso, a volte vengono organizzate sotto forma di ciclo, rappresentando la vita del Buddha, i ritratti dei santi protettori di una particolare setta, oppure lama superiori di un determinato monastero.

L'esecuzione delle *t* obbedisce a un complicato rituale religioso e magico (sovente presentano sul retro formule magiche, *mantra*). Si procede ricoprendo la tela da dipingere con un miscuglio di gesso e di colla e si leviga attentamente tutta la superficie con una pietra o una conchiglia. Poi, quando la tela è asciutta, la si tende su un telaio ligneo mediante un particolare sistema di allacciatura. L'artista – disegnatore e pittore possono non essere la stessa persona – traccia allora un reticolato molto sottile di linee affinché la figura principale risulti correttamente disposta al centro della composizione; in seguito vengono disegnate le figure più importanti. L'immagine può anche essere riportata tramite l'uso di calchi oppure lo spolvero. I contorni vengono ripassati con inchiostro rosso o nero, si riempiono le superfici di colore e viene eseguito lo sfondo. Le materie coloranti utilizzate sono di origine minerale oppure vegetale (i colori artificiali sono stati importati soltanto in tempi recenti). I pigmenti colorati, mescolati con la colla, vengono applicati sulla tela e aderiscono alla preparazione di base che presenta, di conseguenza, una grande omogeneità. Per preservare la pittura da eventuali danni, talvolta, la si copre con un leggero strato di vernice protettiva che però risulta insufficiente a proteggere le *t* dall'umidità poiché la mistura di colore e colla è solubile nell'acqua. Alcune parti possono essere ricoperte da polvere d'oro, ripetutamente lavata e infine seccata, mescolata con dell'urina prima dell'applicazione (esistono *t* dalle immagini completamente dorate). Una volta stesi i colori, il disegnatore ripassa i contorni e i dettagli con inchiostro nero, eseguendo per ultimi il volto e le mani.

Una volta terminata la pittura, occorre procedere ad attribuirle il suo valore sacro attraverso una cerimonia religiosa (*sgrub-byed*: la «messa a punto», vale a dire l'equivalente del *prāna-pratisthā* indiano, o «insufflazione del soffio di vita»). (*ghé*).

Tanning, Dorothea

(Galesburg (Illinois) 1910/12). Studia al Knox College della sua città dove si appassiona al disegno e alla letteratura. Nel '32 si iscrive all'Academy Art di Chicago che abbandonerà presto insoddisfatta dell'insegnamento tradizionale, preferendo apprendere le tecniche pittoriche nei musei e lasciare che il suo inconscio rappresenti l'unica fonte d'ispirazione. Nel frattempo si mantiene come vignettista pubblicitaria. Nel '36 la mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism* al MOMA di New York le apre gli orizzonti dandole conferma della validità della sua tendenza a rappresentare immagini oniriche descritte con quella nitida obiettività che affonda le radici nel realismo magico americano di Hopper, Wood o Wyeth. Dopo un breve viaggio a Parigi nel '39, interrotto dall'incombere del conflitto mondiale, nel '41 si stabilisce a New York la città che ora ospita molti esponenti delle avanguardie raccolti intorno a Peggy Guggenheim. Fra questi vi è il pittore surrealista Ernst col quale stabilisce un sodalizio affettivo, oltre che artistico, che li condurrà, nel '46, al matrimonio. Del '42 è *Anniversario* uno dei suoi quadri più noti, che attesta la sua completa adesione al surrealismo. Nel '44 la Galleria Julien Levy le dedica la prima personale. I quadri della **T** sono visioni ossessive dove emergono i fantasmi dell'infanzia, le incertezze e i turbamenti del periodo passato in collegio, l'educazione luterana ortodossa, la vita da *bohémienne* come reazione alla giovinezza trascorsa durante il puritanesimo e il proibizionismo (*Giochi di bambine*, '42, *Palestra*, '47, *La Morte e la Fanciulla*, '54, *Ritratto di famiglia*, '52, *I filosofi*, '52, *Interno con la gioia subito*, '51). Nel '52, dopo aver vissuto in Arizona, si trasferisce con Ernst a Seillans (Parigi) dove rimarrà fino alla morte di questi ('76). Dalla metà degli anni Cinquanta la sua pittura perde l'originaria tendenza alla descrizione minuziosa delle apparenze veristiche per lasciare il posto a sagome rarefatte avvolte da un'atmosfera nebulosa dalle quali scaturisce un maggiore impatto espressivo (*Il male dimenticato*, '55, *Insonnie*, '57, *Ospitalità*, '58). In opere come *Oracolo* ('64) la pennellata si fa più veloce e di maggiore spessore materico in una sintassi più aperta alle suggestioni dell'informale. Nel '59 J. Desville gira su di lei il film *Le Regard ébloui*. Negli anni Sessanta espone a Parigi, Colonia,

New York, Torino (Gall. Galatea). Del '71 sono le mostre alla Gall. Jolas e alla Libreria Einaudi di Milano. Da segnalare, nel '74, la grande personale al C.N.A.C. di Parigi. Di questi anni sono le sculture che evocano forme umane con materiali vari (gommapiuma, stoffa) le quali ben si accordano al resto della sua produzione artistica (*Emma*, 1970). Inoltre è soprattutto nel balletto che la **T** si realizza come scenografa e costumista. Nel 1980 si ristabilisce a New York dove attualmente vive senza mai aver smesso di dipingere. Nel 1987 pubblica *Birthday*, le memorie della sua vita con Ernst. (*chmg*).

Tannyū (Tan'yū)

(nome d'arte di Kanō Morinobu; 1602-74). Figlio e allievo di Takanobu, nominato pittore ufficiale all'età di sedici anni, **T** assunse la direzione della scuola Kanō, spostata da Kyoto a Edo (Tokyo), con i fratelli Naonobu, detto Shōei, e Yasunobu. La sua fama si consolidò dal 1626, data in cui dovette realizzare in un tempo assai breve la decorazione del castello Nijō di Kyoto, la splendida residenza conosciuta anche come la «Versailles del Giappone». In essa la potenza dello *shōgun* Tokugawa Iemitsu è esaltata dalla straordinaria vastità delle composizioni di pini e uccelli policromi su fondi d'oro. A dimostrare tutta l'abilità e la sapienza compositiva di **T** è la parete di fondo del salone delle udienze su cui è raffigurato un pino che si sviluppa su 14 m di lunghezza e 5 di altezza. L'eccesso stesso di questa realtà annuncia d'altronde la decadenza progressiva dei Kanō, nella cui scuola si vanno affermando le tendenze più accademiche e il cui stile decorativo si avvia a una stanca sclerosi generata dalla monotonia di grandi zone monocrome non modulate.

Artista quanto mai eclettico, **T** è autore di numerosi dipinti e paraventi in stile cinese, per la maggior parte purtroppo andati perduti nel corso della seconda guerra mondiale (paravento dei *Cormorani*: Tokyo, Museo Ōkura Shukokan), nonché di illustrazioni della vita dello *shōgun* Ieyasu, eseguite nello stile dei Tosa. (*ol*).

tantrismo

La definizione di **t** diffusa nel pensiero occidentale, come in quello dell'India moderna, per designare una forma tarda e snaturata del buddismo ortodosso non compare nei testi san-

scritti. Tuttavia l'etimologia stessa del termine ricorda che questa dottrina è interamente fondata sui *Tantra*, testi rivelati, compendi di formule magiche, di descrizioni di esseri mitologici e di pratiche che conducono alle vie della salvezza. Il *t* si è sviluppato tardi (probabilmente a partire dal sec. VII) e ha avuto una particolare diffusione nelle università del nord-est e del nord-ovest dell'India, estendendosi al Nepal e al Tibet durante il secolo successivo, infine in Cina e in Giappone. Caratteristica dominante di questo nuovo buddismo è lo sviluppo dei poteri magici attraverso un rituale approfondito. Le nozioni del bene e del male divengono illusorie. Ne consegue che alcune pratiche degenerate possono spingersi fino al crimine; raggiungono la salvezza, la liberazione soltanto coloro che si sono svincolati da ogni morale. Oltre alla recitazione di formule magiche, la meditazione, guidata dalla rappresentazione dipinta del *mandala*, gioca un ruolo fondamentale nel raggiungimento della verità e della salvezza.

Le sette, presto differenziate tra loro, conservarono tuttavia una caratteristica comune che, a partire dal sec. VIII, divenne sempre più importante: il simbolismo sessuale prefigurante l'unione estatica dell'uomo con la divinità. Tale simbolismo introdusse anche nella letteratura e nell'arte tantrica un erotismo sublimato.

Innumerevoli sono le scene d'unione del dio con la sua *prajña* (vale a dire la sua energia femminile, culto originato dal *šivaismo*), così come la raffigurazione di buddha, dèi, geni e demoni dall'aspetto terribile o benigno del pantheon tantrico. Numerose sono le figure di divinità ornate di collane, di tescchi, di ossa umane, calpestanti dei cadaveri o danzanti tra le fiamme, come un *Hevajra* del Musée Guimet di Parigi che ostenta le sue sedici braccia, le otto teste e le quattro gambe, sconfiggendo così gli spiriti del male.

In seguito all'invasione dell'India da parte dei musulmani nel sec. XIII, il *t* sopravvisse nel Kashmir fino al secolo successivo accanto al *šivaismo* che, in seguito, l'assorbì completamente. (*ea*).

Tanzio da Varallo (Antonio D'Enrico, detto)

(Riale d'Alagna (Vercelli) 1580/82 - Varallo Sesia 1632/33). Considerato *artifex* nel 1606, parte per Roma con il fratello Melchiorre (già a Varallo nel 1607). Per il rientro di *T* si pen-

sa al 1616-17, anno in cui lavora alla cappella XXVII del Sacro Monte (*Prima presentazione di Cristo a Pilato*), e data certa per la pala della collegiata di Domodossola (*San Carlo tra gli appestati*), la cui esecuzione un poco «sottotono» fa pensare a collaboratori di T o a un suo adeguamento al gusto lombardo, non aggiornato sulle novità romane (come traspare anche nella tela *San Gregorio, Nicola, Pantaleone*: Varallo, San Gaudenzio).

Un'*Estasi di san Francesco* (Rouen, MBA; di discussa attribuzione) potrebbe aprire la serie delle opere romane di T. A Roma probabilmente lavora con G. Baglione al grande affresco *Costantino che offre doni al papa* (San Giovanni in Laterano, transetto); la sua *Battaglia di Sennacherib* (1627: Novara, San Gaudenzio, cappella Nazzari) ricorda infatti la *Resurrezione* (Roma, chiesa del Gesù) dell'artista romano. I grandi lavori realizzati tra 1600-16, sono la *Circoncisione* (Fara San Martino, San Remigio), la *Madonna del Colle* (Pescocostanzo, collegiata) ed i cinque frammenti della *Pentecoste* (Santa Restituta, incorporata nel Duomo di Napoli). Per la *Circoncisione* è stata proposta la data 1612-14; lo spazio sviluppato in senso verticale, l'illuminazione intensa, che pone in risalto le figure, rivelano l'innesto dell'indirizzo naturalista centro-italiano (Caravaggio, Borgianni, Baglione) sulla formazione manieristica e controriformata di T, sensibile all'interpretazione emozionale delle immagini religiose, al patetismo contenuto di Gaudenzio Ferrari, Morazzone e Cerano. Per la pala di Pescocostanzo, in Abruzzo, su un percorso frequentato dai lombardi, sono emersi recentemente elementi per un'anticipazione della data dal 1617 al 1614. Altri dati giocano a favore dell'esecuzione in loco della pala; la Vergine appare come una trasposizione in pittura di una statua lignea miracolosa di età tardoromanica, assai venerata nella collegiata; l'angelo che seda l'incendio ricorda il miracolo della Madonna del Colle; la committente dell'ex voto è ritratta ai piedi di santa Chiara, tra altri santi. Dunque si può pensare – per i lavori abruzzesi – a un secondo viaggio di T dopo il 1611 (un documento lo ricorda in questo anno a Varallo), a scapito dell'ipotesi che posticipa la datazione dei lavori al ritorno definitivo (1616-17) a Varallo. Da una probabile sosta napoletana (post 1611) è originata la *Pentecoste*, vicina alla pala di Pescocostanzo e forse precedente, con probabilità proveniente dalla cappella della Pentecoste in Duomo e conserva-

ta solo in frammenti. Meno problemi presenta la sistemazione cronologica dei lavori successivi al viaggio, da cui **T** ritorna con maturata esperienza nella resa di invenzioni scenografiche, decorative e di costume. Alla cappella XXVII del Sacro Monte (1616/17-1624), segue la XXXIV (*Pilato che si lavale mani*), del 1628 e la XXVIII (*Cristo presentato ad Erode*). La cronologia delle sue opere è facilitata dalla testimonianza delle visite pastorali: tra 1617 e '26 **T** realizza la pala con la *Madonna del Rosario* (Borgofranco, Santa Cristina, rubata nel 1971); tra 1616 e '27 la *Visitazione* (Vagna, parrocchiale); tra 1626 e '28 la *Processione del sacro chiodo* (San Lorenzo a Cellio; il donatore somiglia al personaggio ritratto in età giovanile in un dipinto, ora alla Pinacoteca di Brera di Milano). Nel 1630 **T** è a Varallo per sfuggire il contagio della peste; posteriori a tale data sono probabilmente gli affreschi nel milanese: *Cristo in gloria tra gli angeli* (Milano, Sant'Antonio dei Teatini); *Annuncio, Natività, Visitazione dei pastori* (Milano, Santa Maria della Pace degli Zoccolanti, volta del coro) in cui **T** rende l'illuminismo naturalistico attraverso scorci e contrasti tra luci e ombre; *Crocifisso tra i santi Barnaba, Ambrogio e donatori* (affresco strappato da Sant'Ambrogio della Vittoria, Parabiago, dal 1941 su tela nell'Ospedale Antonini, Limbiate). Successive al 1628 sono le pale *Trinità adorata da santi* (Fontaneto d'Agogna, parrocchiale), *Vergine adorata da san Carlo e san Francesco* (Varallo, PC, già nell'Oratorio di San Carlo di Sabbia). Al 1631 risale la tela con *San Rocco* (ivi, già parrocchiale di Camasco). Dopo il 1632 **T** inizia l'affresco per la cappella Gibellini dedicata a San Francesco (Borgosesia, collegiata), terminato dal fratello Melchiorre, poiché entro il 1633 **T** scompare. Riguardo al vasto corpus grafico del pittore, si può pensare a copie da suoi disegni realizzati nella bottega o ad autografi destinati a collezionisti di grafica o a costituire un repertorio d'uso per la bottega. (*ldm*).

taoista, pittura

Il taoismo ha un ruolo fondamentale per comprendere tendenze importantissime dell'estetica cinese. Assai più che una religione, esso è una mistica, e innanzi tutto una mistica della natura secondo la quale l'uomo, sottoposto all'onnipotenza dell'Universo incommensurabile e dei suoi elementi

infiniti, non può che lasciarsi trasportare dalla vasta marea della vita cosmica, umile e smarrito dinanzi alla bellezza del mondo. Quest'atteggiamento irrazionale e istintivo spiega senza dubbio la diversità del sentimento della natura nell'uomo cinese, di intensità sconosciuta in Occidente, e che ha trovato la sua espressione più alta nella pittura di paesaggio. L'atteggiamento *t* si contrappone pertanto radicalmente a quello razionale e morale del confucianesimo, secondo il quale l'uomo può e deve svolgere il suo ruolo nel mondo per il fatto che è egli stesso un microcosmo in sintonia con l'Universo e che il suo comportamento influenza lo sviluppo dell'ordine delle cose. Ispirazione taoista e ispirazione confuciana approderanno dunque in linea di principio in due espressioni pittoriche diverse, l'una intuitiva ed evasiva, l'altra ragionata e costruita; tali tendenze si esprimeranno appieno nella pittura dei dilettanti la prima, nella tradizione accademica dei pittori ufficiali la seconda. In altri termini, l'artista taoista cerca di esprimere il proprio sentimento o la propria visione spontanea senza peraltro curarsi della somiglianza formale, conformità che invece l'artista confuciano pretende, standogli a cuore il principio di imitazione.

Può apparire un paradosso che pittori taoisti, confuciani per vocazione e con formazione di funzionari, nella scia di Su Shi e di Ni Zan, rifiutassero ogni ricerca di somiglianza, ma d'altronde la loro educazione ne regolava solo la personalità sociale, mentre le mistiche del *tao* o del *chan* rispondevano al loro intimo sentire che l'atto di dipingere concretava, affidando al gesto pittorico l'espressione dell'intuizione creativa. Era insieme una reazione individuale contro il sentimento talvolta oppressivo dell'obbligatoria appartenenza a una collettività ultra-organizzata, e un tentativo di evasione e di unione mistica con la natura. Per questo molti teorici cinesi hanno potuto affermare che una pittura eseguita «con spirito» e contemplata con lo stesso sentimento offriva, a colui che si fosse dimostrato degno, un'esperienza in tutto analoga a quella che avrebbe provato se si fosse trovato entro un paesaggio reale. (*ol*).

tapa

Termine che designa, in Oceania, una stoffa vegetale (in polinesiano *siapo*) ottenuta dalla scorza di gelso. È comune nelle due Americhe, in Asia sud-orientale, in Africa e in Ocea-

nia. La decorazione della *t* si pratica secondo tre metodi: tintura di un solo colore (rosso o nero); tintura a mano di motivi geometrici; stampa. I pigmenti e i colori impiegati sono poco numerosi: giallo (foglia di zafferano), rosso (grani delle bacche di un arbusto), bianco (conchiglie calcinate). Più rari, a causa della loro origine minerale, e quindi più ricercati, sono il verde, l'azzurro e il nero. I pigmenti vengono stemperati in acqua o in liquidi vegetali agglutinanti; come pennello viene usato un ramoscello masticato. La decorazione a stampa avviene mediante una matrice o un tampone imbevuto di tintura scura; la matrice può essere una placca vegetale o una foglia sulla quale sono cucite nervature di palma o trecce di fibra. Più diffusi i tamponi, sottili lamine di legno con motivi geometrici in rilievo.

Ogni isola si contraddistingue per uno stile specifico: disposizione alternata di bande decorate e dipinte; diversificazione dei motivi; trecce o spine di pesce in diagonale. Le più belle sono quelle della Nuova Guinea e delle isole Hawaii: servono come tovaglie, coperte, capi di vestiario o decorazione per le case. Alcune pezze più grandi (lunghe varie decine di metri) fanno parte degli oggetti barattati nei circuiti di scambi cerimoniali. Esempari molto belli si trovano nel Museo e nell'Istituto etnografico di Ginevra. (*jgc*).

Tàpies, Antoni

(Barcellona 1923). La sua famiglia di origine, liberale e colta, gli trasmette il gusto per la musica – prediletta è quella romantica – e la lettura; il forte interesse per l'arte si manifesta già nel 1942, ma solo nel 1946 vi si dedicherà pienamente. Già dal 1945 esegue opere di vario genere di spirito dadaista, utilizzando scarti, collages, spaghi, terra, graffiti, nonché dipinti dagli impasti spessi, in cui la materia acquista già un autonomo valore espressivo nel massimo rispetto, però, di una attenta misura compositiva. Due gli incontri importanti nel 1947: il poeta catalano Joan Brossa e Joan Prats, intimo amico di Miró presso cui T verrà poi introdotto due anni più tardi. Nella biblioteca di Prats l'artista avrà occasione di conoscere molte pubblicazioni dell'avanguardia internazionale. Il suo interesse, oltre che al dadaismo, si estende alla lezione dell'arte non figurativa

(Kandinsky, Malevič, Arp, Mondrian). Nel 1948 espone per la prima volta due sue opere, al Salone d'ottobre di Barcellona; nello stesso anno fonda con un gruppo di scrittori e pittori di Barcellona la rivista «Dau al Set», rivista d'arte d'avanguardia. Verso la fine del decennio il suo interesse si volge all'arte e al pensiero orientali, che approfondirà ulteriormente negli anni '50; contemporaneamente si accentua il suo interesse per il surrealismo (in particolare Miró, Klee, Ernst), che lascia una traccia evidente nei quadri del periodo, inclini ai colori caldi, cui repertorio di forme è comune a quello dei pittori amati (*Desconsuelo Lunar*, 1949).

È del 1950 la sua prima personale, presso le Galerías Layetanas di Barcellona; da allora si infittisce la sua partecipazione a importanti mostre quali il Carnegie Institute a Pittsburgh, la Biennale di Venezia; tiene personali a Chicago e a Madrid, la prima mostra alla Martha Jackson Gallery di New York (1953), esposizioni negli Stati Uniti (importante retrospettiva al Guggenheim Museum di New York nel 1962), a Parigi, in Germania e in Svizzera, a Torino e a Londra,

La vincita di una borsa di studio gli offre l'opportunità, nel 1950, di trascorrere un anno a Parigi, dove ritornerà più volte e dove avrà modo di accostarsi all'informale, rappresentato in Francia da Dubuffet, Fautrier, Michaux, Wols; già dal *Notturmo* del 1951 tende a far scomparire ogni definizione prospettica a favore della macchia, e quindi della materia, con ampie campiture cromatiche a scandire la composizione. La sua pittura coniuga espressività della materia e interiorità. Dopo un breve periodo geometrico, ritorna alla ricerca materica, alle terre, ai collages, ai graffiti e ai *grattages*, all'uso di materiali poveri, agli impasti dei colori a olio con sabbia, marmo polverizzato, lattice, colori in polvere, che conferiscono alla materia una particolare densità, una consistenza simile a quella di un muro: superficie che marca il limite tra evidenza materiale e risonanza interiore (*Rojo*, 1955; *Negro y Ocre*, 1955).

Pur nelle asperità della materia, nel suo corrugarsi e nel suo ritrarsi viene sempre mantenuto un ritmo interno al quadro, che nasce dalla sua costante attenzione a una precisa modulazione compositiva (*Bianco fessurato e grigio su marrone*, 1961: Barcellona, coll. priv.).

A partire dal 1966 intensifica la pubblicazione di scritti sull'arte; nel 1970 uscirà in volume *La pratica dell'arte*, nel 1974 *L'arte contro l'estetica* (pubblicati entrambi in italiano nel 1980) e nel 1977 l'*Autobiografia* (ed. it. 1982).

Dal 1970 comincia a scolpire; alla produzione pittorica continua ad affiancare, come in passato, quella di incisioni e di disegni. Nell'ultimo decennio, dopo lunghe ricerche sullo spessore e la consistenza della superficie pittorica, la materia si assottiglia per esaltare maggiormente il segno, che si dipana in una spazialità piú rarefatta. (*mcm*).

Tappert, Georg

(Berlino 1880-1957). Frequentò l'Accademia di belle arti di Karlsruhe dal 1900 al 1903; nel 1906, anno in cui Paul Casirer ne organizzò la prima personale, si uní agli artisti di Worpswede, nella Germania settentrionale, dove il gruppo di Otto Modersohn praticava un realismo espressionista poi riecheggiato nelle opere di Rilke e di G. Hauptmann. Nel 1907 creò una scuola che gli consentí di diffondere il suo ideale artistico e di divenire egli stesso un polo di attrazione. Tornato a Berlino nel 1910, si dedicò alla creazione della Nuova Secessione, che raggruppò gli artisti espressionisti, in particolare i pittori di Die Brücke. Con la collaborazione di Moritz Melzer fondò inoltre, sempre a Berlino, una Scuola moderna delle arti pure e applicate. Nel 1913 venne nominato docente nella Scuola nazionale di belle arti di Berlino. Dopo la prima guerra mondiale, nel 1918, organizzò la Novembergruppe, associazione di artisti che accoglieva anche architetti e musicisti, e che contribuì intensamente alla formazione culturale del pubblico, finché il regime nazista non lo costrinse a cessare l'attività. Tacciato di «progressismo», dovette abbandonare la Scuola nazionale di belle arti, e i suoi dipinti vennero in gran parte distrutti. Altri andarono perduti durante la guerra. Benché le rare tele, xilografie e litografie conosciute attestino una qualità per nulla inferiore a quella di Heckel, di Kirchner o di Pechstein (*Autoritratto*, 1906: Wuppertal, von der Heydt Museum; *Creola*, 1911: Berlino, NG), l'importanza di T è legata alla sua attività di organizzatore delle principali tendenze artistiche e all'insegnamento. Per questo venne incaricato, nel 1945, di riorganizzare a Berlino una Scuola d'arte, che si trasformò

presto in Accademia, nella quale insegnò fino al 1953. Solo dopo la morte, la critica scoprì la personalissima vena espressionista dell'artista. (*frm*).

Tarchiani, Filippo

(Castello (Firenze) 1576 - Firenze 1645). Allievo di A. Ciampelli e, dopo un primo viaggio a Roma (1590-93 ca.), di G. Paganì, il **T** si formò definitivamente in un secondo soggiorno romano (1601-607), a contatto con A. Comodi, A. Fontebuoni e O. Gentileschi. Un marcato interesse luministico caratterizza le sue opere intorno al '20, specie se di soggetto drammatico (*Pietà*, 1620 ca.: Pistoia, Museo capitolare; *Martirio di santo Stefano*, 1621 Capraia, Santo Stefano) o tradizionalmente caravaggesco (*Cena in Emmaus*: Los Angeles, County Museum). Tra il '20 e il '30, una copiosa attività ad affresco, spesso di commissione medica (Casino Mediceo, Poggio Imperiale, Palazzo Pitti), lo portò ad avvicinarsi a M. Rosselli anche nei dipinti da cavalletto, adottando una pittura progressivamente più ricca e decorativa (*Apollo e Pan*: Reggio Emilia, MC; *Re David e Santa Cecilia*, 1635: Firenze, Badia). (*cpi*).

Taricco, Sebastiano

(Cherasco (Cuneo) 1641 - Torino 1710). Dopo una probabile formazione a Torino, nell'ambito pittorico legato alla corte, l'affermazione in territorio cuneese ha inizio con le tele per l'altare della Santissima Trinità di Fossano (1671) e l'importante commissione per la decorazione ad affresco della cupola di Sant'Agostino a Cherasco (1676). Gli esiti più alti della sua produzione sono rappresentati dagli affreschi per la cappella di San Benedetto nel Santuario di Vicoforte (1682), d'una spettacolarità che molto deve al vicino esempio di Andrea Pozzo a Mondovì, e dalla decorazione in Palazzo Gotti a Cherasco. La vena inventiva e la vivace gamma cromatica utilizzate in provincia vanno progressivamente sparendo nelle opere successive, eseguite per committenti torinesi, dove adotta macchine compositive più compassate e un'intonazione più tenebrosa (*Annuncio ai re Magi* nella cappella dei Mercanti; *Visione di sant'Ignazio* ai Santi Martiri; *Allegoria sacra* in Palazzo Reale). Al suo rientro in provincia, **T** accosta alla consolidata pratica dell'affresco, l'attività di architetto in Santa Maria del Popolo a Cherasco e di regista della decorazione in stucco, nella citata chiesa cheraschese e nella Trinità di Bra. (*cb*).

Tarquinia

Sita nel Lazio (provincia di Viterbo), 90 km a nord-ovest di Roma, **T** è un vero e proprio museo della pittura funeraria etrusca. Lo straordinario sviluppo delle sue necropoli dopo il periodo villanoviano (x-ix secolo a. C.) attesta lo splendore e l'importanza politica e commerciale della città in posizione geografica tale da consentire agevoli rapporti con il mare e gli altri centri dell'Etruria. A partire dalla metà del sec. VIII inizia l'occupazione della spianata calcarea di Monterozzi, dal sec. VI, la necropoli principale della città: circa 150 tombe a camera, alcune ornate da pitture (un sessantina) isolate e raggruppate, scavate a una profondità che varia tra i tre e i sei metri e spesso sormontate da alti tumuli. Scoperte fortuite ne rivelarono l'esistenza sin dal sec. XV (vi si ispirarono forse Michelangelo e l'Ariosto), e provocarono, nel XVIII, l'entusiasmo di viaggiatori e studiosi. Intorno al 1780 lo scozzese Byres disegna gli affreschi, oggi scomparsi, della tomba del Cardinale. A partire dal 1820 il comune e la diocesi di **T**, poi il governo italiano, hanno intensificato le ricerche che sono progredite a ritmo sempre più serrato fino alla fine del secolo scorso (1820-25: tombe delle Bighe, del Barone, del Triclinio, degli Auguri del Tifone; 1864-74: tombe degli Scudi, dei Leopardi, dell'Orco, della Caccia e della Pesca; 1892: tomba dei Tori). Tuttavia le camere sepolcrali, aperte a caso, spogliate del loro materiale a profitto di raccolte locali o straniere, spesso abbandonate, sono andate in degrado o scomparse prima di essere state adeguatamente studiate e pubblicate, malgrado gli sforzi di mecenati e studiosi italiani e stranieri come Kestner, Stackelberg, L. Dasti, Gerhard, W. Helbig. Su una sessantina di tombe così scoperte, appena una ventina erano accessibili nel 1958. I mezzi moderni di prospezione geofisica (sondaggi elettrici, periscopio Nastri) impiegati dopo questa data dalla Fondazione Lerici di Milano e dagli archeologi italiani hanno consentito un'esplorazione sistematica della necropoli, che si estende su 6 km di lunghezza e 1,5 km di larghezza e dove, in sette anni, sono state trovate seimila tombe e sono stati scoperti o messi in luce oltre sessanta ipogei (tombe della Scrofa nera, delle Olimpiadi, della Nave, del Cacciatore, dei Giocolieri, Giglioli, dei Charun); la ricerca prosegue, ma già la ricchezza e la varietà, talora sconcertante, dei temi (solitamente sce-

ne di vita quotidiana, meno ricorrenti gli episodi mitologici) e della composizione, il valore artistico di taluni affreschi, che si distribuiscono continuativamente dal sec. VI a. C. al sec. I a. C., ampliano, completano e trasformano la storia della pittura etrusca. Volendo delineare brevemente una periodizzazione si possono individuare diverse fasi della pittura tarquiniese: la prima («ionica») è quella che maggiormente risente delle influenze greche riscontrabili nelle tombe del Fior di Loto (sec. VI), dei Tori (540 a. C.), della Caccia e della Pesca, delle Leonesse, degli Auguri, (tutte decorate nel 530 a. C.); la seconda illustra con le tombe dei Giocolieri (520-500 a. C.), del Barone (500 a. C.), del Cardarelli, lo «stile severo» (500 a. C. ca.), mentre di età severa sono le più note tombe dei Leopardi e del Triclinio (prima metà del sec. V a. C.). Al periodo classico ed ellenistico risalgono le tombe dell'Orco, Giglioli, degli Scudi e del Tifone. (→ anche **etrusca, pittura**). (*mfb* + *sr*).

Tarragona

Città spagnola, antico centro iberico conquistato dai romani e divenuto capitale della provincia tarasconense; vi sono stati ritrovati alcuni mosaici, conservati nei musei cittadini (*Perseo e Andromeda*, *Ulisse nell'antro di Polifemo*).

Per la Cattedrale e il Museo diocesano, allestito dal 1935 nell'antica Sala capitolare, **T** reca inoltre un importante contributo alla conoscenza della pittura catalana del Medioevo. A questo proposito vanno citati gli affreschi romanici di Peralta (in particolare *Adamo ed Eva*), i dipinti murali gotici della cappella di San Hippolito (sec. XIV) e numerosi retable o pannelli dei principali maestri barcellonesi del sec. XV: Ramón de Mut (col *Retablo di san Pietro*, 1420, proveniente da Vinaixa), Martorell (retablo della cappella di San Miguel, trasferito da Pobla de Ciervoles), e il pannello dei due *San Giovanni*, Juan Mates (col *Retablo di san Giacomo* di Vallespinosa). (*mjb* + *pg*).

Tarrasa

(provincia di Barcellona, Spagna). Il complesso vescovile di **T** era centro della diocesi di Egara, separata nel sec. V da quella di Barcellona e probabilmente soppressa dopo l'invasione araba; gli edifici che lo componevano divennero, nel sec. XII, sede di un priorato dipendente dall'abbazia di Avignone.

Dei sei santuari che attorniavano l'antica *domus ecclesiae* restano oggi soltanto tre chiese: San Miguel, San Pedro e Santa Maria, le ultime due profondamente rimaneggiate in epoca romanica.

Le parti preromaniche, datate all'età visigota dalla maggior parte degli studiosi, sono costituite dal catino triconco e dal transetto di San Pedro, dall'abside a ferro di cavallo, contenuta entro un basamento quadrato, di Santa Maria, dalla quasi totalità di San Miguel, costruzione a pianta centrale che servì da battistero.

Gli affreschi ivi ospitati sono stati attribuiti ora al sec. vi (Puig i Cadafalch), ora al x e addirittura all'xi (Cook, Gudiol). Grabar, sulla base di valutazioni stilistiche, e Ainaud de Lasarte, in considerazione del fatto che gli affreschi coprono opere di epoca carolingia, optano per una datazione al sec. ix.

Sulla volta dell'abside di San Miguel è dipinta l'*Ascensione di Cristo*, mentre in gran parte cancellata è la composizione disposta in cerchi concentrici intorno a una stella che decorava la calotta absidale di Santa Maria; essa raffigurava, sembra, *Scene della Passione*.

In San Pedro venne aggiunta una parete a chiudere il tondo del catino absidale, formando così una sorta di retablo ad arcate che inquadra *Gesù, San Pietro, due serafini e quattro Evangelisti*; piccole figure sono allineate su una specie di predella. La composizione circolare con vari motivi decorativi di questi dipinti, tutti riferibili a un'unica mano, sembrano derivare da modelli paleocristiani orientali, mentre la semplicità della tecnica e del colore – linea ocra o marrone su fondo bianco – e lo stile sommario delle pieghe delle vesti e dei volti consentono di stabilire rapporti con cicli carolingi, come quelli di Naturno in Tirolo e della cripta di San Massimo a Treviri.

Un altro affresco decora una piccola abside ricavata nella traversa nord del transetto romanico di Santa Maria. Il tema è quello del *Martirio e ascensione dell'anima di san Tommaso di Canterbury*: nel catino il Cristo nella mandorla, tocca con due libri aperti l'arcivescovo e il suo diacono (Edward Grim).

Le figure allungate e dalle lunghe mani, dai profili privi di morbidezza, vestiti di azzurro, giallo e verde, si distaccano

su un fondo di bande gialle, rosse o bianche. Il medesimo pittore è autore del frontale proveniente dalla chiesa di Espinelvas conservato nel Museo di Vich. (*jg + sr*).

tarsia

Definizione e primi esempi di tarsie figurate Tecnica decorativa affine al mosaico, ma che solitamente utilizza tessere di dimensioni maggiori, ritagliate seguendo un disegno predisposto (cartone); la combinazione di queste tessere di colore diverso, poi fissate a un supporto, porta alla costruzione di una figura «intarsiata». Si possono utilizzare disparati materiali (osso, avorio, madreperla, pietre dure, ecc.), ma la **t** vera e propria è realizzata con legni di vario colore scelti secondo le esigenze cromatiche poste dal cartone di base; per le ombre si ricorre alla brunitura a fuoco del legno stesso. Un tipo di **t** o «intarsio» meno prezioso è quello detto «alla certosina» che si ottiene componendo con minute scaglie di legno a due colori, o con legno e osso, o legno e avorio, dei motivi geometrici a piccoli rombi, cerchi, stelle; visivamente ricorda molto da vicino i motivi ornamentali della civiltà araba e i mosaici decorativi romani di tradizione cosmatesca. Questa variante tecnica della **t** è frequentemente usata per oggetti di piccole dimensioni, mentre la **t** a grande disegno trova la sua applicazione ideale nei mobili ecclesiastici maggiori: cori, armadi, leggi, banconi, sedili, candelabri, ecc.

Il piú antico capolavoro della **t** figurata italiana è un frammento del coro del Duomo di Orvieto, con l'*Incoronazione della Vergine*, ora all'Opera del Duomo; in questa opera, sicuramente di un maestro senese e anteriore al 1357, la tecnica della **t** appare ancora debitrice del ricamo e dello smalto nella minuta descrizione dei particolari fisiognomici e dell'abbigliamento. Gli intarsiatori senesi furono famosissimi nel Trecento e si assunsero le imprese piú importanti di quegli anni tra cui il coro del Duomo di Fiesole (1371), quello di Santa Maria del Fiore a Firenze (1390, ambedue di Pietro di Lando), quello di Santa Croce a Firenze (1355, di Francesco da Siena) e ovviamente quello del Duomo di Siena, collaudato nel 1394 da Domenico di Nicolò dei Cori. Nulla rimane dei maestri finora citati eccetto l'ultimo, Domenico di Nicolò, cui dobbiamo il coro della cappella interna del Palazzo Pubblico senese (com-

messo nel 1415 e terminato nel 1428); in queste **t** raffiguranti gli articoli del Credo, le variazioni dei colori sono assai limitate e prevale sull'effetto cromatico il ritmo lineare di un disegno di contorno molto vicino ai Lorenzetti. Simili alle **t** di Domenico di Nicolò sono i due soli esempi conservati nel Comune di Siena del maestro Mattia di Nanni: raffigurano la personificazione della *Giustizia* e l'*Intercessione della Vergine in favore di Siena* e furono eseguite, dal 1425 al 1430, per ornare un dossale della Sala delle Balestre.

Maestri di tarsia e maestri di prospettiva in Toscana e a Urbino Quando Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti definirono le corrette regole per la riproduzione sul piano della terza dimensione iniziò per la **t** un lungo e fortunato periodo poiché, con la semplicità e nettezza dei suoi contorni sul piano, e con la limitata gamma dei colori, essa sembrò la tecnica ideale per illustrare concretamente alcuni tipici teoremi di prospettiva pratica (semplici nature morte, vedute urbane, solidi geometrici, ecc.). Non si sono conservati a Firenze che pochi esempi precoci di questa identificazione tra maestri della prospettiva e maestri della **t**, tutti raccolti nelle parti laterali degli armadi della sagrestia delle Messe in Santa Maria del Fiore: commissionate nel 1436 ad Antonio Manetti e Andrea di Lazzaro, che le misero in posa negli anni successivi (tra i cartonisti figura anche lo Scheggia), sono talmente «mature» da non esser state distinte da quelle con scene cristologiche e figure di profeti eseguite in parte da Giuliano da Maiano (1463-65) e in parte da Benedetto da Maiano su disegni di Alesso Baldovinetti e di Maso Finiguerra, se non per merito delle attente ricerche archivistiche e, poi, tecniche di M. Haines (1981 e 1986). La loro importanza, perdute le documentate **t** che ornavano lo studiolo di Piero de' Medici (inizi degli anni '50) è tanto più notevole in quanto uniche e perfette insieme, nei principî costruttivi che le sostengono e negli aspetti tecnici. Giuliano da Maiano, in collaborazione con Francesco di Giovanni detto il Francione, eseguì anche la porta dell'Udienza nel Palazzo della Signoria, con le figure di Dante e di Petrarca su disegno di Botticelli (pagamenti nel 1481), e fuori di Firenze lo ritroviamo a Pisa (1471-79 ca.), per lavori di intarsio nel coro del Duomo, nei quali gli succede temporanea-

mente Baccio Pontelli; dopo sarà a Perugia (1491) dove esegue, insieme a Domenico del Tasso, il coro del Duomo con semplici motivi floreali. Soltanto dal 1479 al 1481 Baccio Pontelli è a Urbino, in date cioè che tenderebbero ad escludere la sua partecipazione, che pur è stata ipotizzata, a una delle più alte realizzazioni della t italiana: lo studiolo di Federico da Montefeltro in Palazzo Ducale. Progettate e messe in opera tra 1474 e '76, così come indotto da vari fattori storico-documentari, le t dello studiolo di questo condottiero-umanista condensano nella loro ricchezza ed evidenza prospettica, nella loro magica esattezza, l'alta cultura che si era andata sviluppando nella corte urbinata, ma il loro carattere decisamente fiorentino e, più precisamente, botticelliano (leader, in questo torno di tempo, dei modelli per gli intarsiatori), lasciano in penombra le suggestive attribuzioni dei cartoni a Piero della Francesca, Laurana e Bramante. Se è infatti possibile che alcuni dei disegni per le t di Urbino, come quelli per alcune porte del Palazzo Ducale e per le t analoghe dello studiolo già a Gubbio e ora al MMA di New York, siano dovuti a Francesco di Giorgio Martini, è risultato palese, ad indagini stilistiche più ravvicinate (Ferretti, 1982) che il progetto complessivo dello studiolo debba risalire alla bottega di Botticelli (per le parti di figura in particolar modo), forse a quella dei Pallaiuolo (Piero?) e di Giuliano da Maiano. Le t occupano tutta la parte bassa delle pareti dello studiolo con scansie simulate colme di strumenti scientifici, di libri, di armi, con vedute della campagna urbinata e con figure allegoriche (in altri tempi erano collocati al di sopra delle t i ritratti di uomini famosi dipinti da Giusto di Gand e Pedro Berruguete). Anche Siena si aggiorna tempestivamente sulle nuove tendenze prospettiche della t e lo si può constatare nei frammenti del rinnovato coro del Duomo (figure di santi e nature morte) ora conservati nella collegiata di San Quirico d'Orcia; la commissione fu affidata nel 1482 all'architetto e intarsiatore Antonio Barili che le portò a compimento nel 1502. Nel frattempo Antonio Barili eseguì in Duomo anche i sedili e i banchi, ora perduti, della Libreria Piccolomini. Per quanto di intarsio più semplice vanno ancora ricordati per l'Italia centrale, i dossali del coro di San Francesco in Assisi, terminati nel 1501 da Domenico Indovini da Sanseverino.

I fratelli Canozi da Lendinara e i loro primi collaboratori In Toscana i maestri intarsiatori utilizzano di preferenza cartoni altrui, mentre nell'Italia settentrionale è piú consueta una diversa organizzazione del lavoro che vede coincidere esecutore lignario e inventore del cartone. La bottega piú rappresentativa è quella dei fratelli Lorenzo e Cristoforo Canozi da Lendinara, ambedue già in contatto con Piero della Francesca e i suoi luminosi dettami prospettici, forse già al momento dei loro primi lavori di t nello studiolo di Belfiore presso Ferrara (1449-53). In seguito li troviamo a Padova per l'esecuzione del coro di Sant'Antonio (1462-69) e delle porte della sacrestia della stessa Basilica. Le fonti antiche celebrano altamente il coro di Padova, ma fu distrutto nel 1749 e a noi non resta che immaginarlo attraverso gli esempi minori eseguiti dai Lendinara nelle Cattedrali di Modena (1461-65) e di Parma (1468-73), oltre che attraverso la riedizione aggiornata eseguita dal Platina per il Duomo di Cremona (vedi oltre). I temi ripetuti nelle opere rimaste sono al solito cristalline nature morte e silenziosi paesaggi urbani, alternati a poche solenni figure di santi.

Dal 1469 i due fratelli si separano e Lorenzo sarà attivo soprattutto in Veneto dove sono ancora reperibili poche testimonianze lendinaresi, quali i dossali della sacrestia dei Frari a Venezia e il coro di Sant'Antonio in Polesine. La poetica e la perizia dei Canozi saranno diffuse nella regione anche dall'attività di Pietro Antonio degli Abati, cognato dei Lendinara e loro collaboratore a Padova e a Modena; lo troviamo attivo autonomamente a Vicenza (coro di Santa Maria di Monte Berico, su disegno del Montagna, commesso nel 1484), a Padova (lavori vari di t in San Giovanni di Verdara, dal 1487 al 1497) e forse anche in San Francesco a Treviso.

Cristoforo da Lendinara resta invece in Emilia dove porta a termine il coro di Parma, con la collaborazione di Luchino Bianchino, ed esegue, nel 1477, le quattro grandi t con figure di Evangelisti ora nella sacrestia del Duomo di Modena. L'aderenza all'insegnamento pierfrancescano, maestro al quale l'intarsiatore emiliano secondo la testimonianza di Luca Pacioli, era legato da fraterna amicizia, e l'altissima qualità degli *Evangelisti* vi appare così forte che è stata ipotizzata, ma senza alcun fondamento scientifico, l'esistenza di cartoni autografi di Piero della Francesca.

Dal 1474 è attivo accanto a Cristoforo Canozzi il figlio Bernardino cui si devono le spalliere della sacrestia di Modena (iniziate appunto nel 1474) e gli stalli del Battistero di Parma (1489-94); sarà il figlio a curare gli affari della bottega lendinarese nell'Italia settentrionale quando il padre verrà chiamato a Lucca per lavori di **t** in Duomo (1484-88 ca.; restano cinque grandi **t** con figure e paesaggi al Museo di Villa Guinigi). Nel 1486 Cristoforo è attivo a Pisa al coro del Duomo e nel 1487 vince, facendosi rappresentare dal figlio Bernardino, il concorso per i banconi della sacrestia dei Consorziati a Parma: la morte gli impedirà però di portare a termine questa impresa e il completamento toccherà a Luchino Bianchino; intanto a Pisa il lavoro sarà continuato da Guido da Saravallino cui spettano alcune singolari **t** con argani e ruote dentate di impressionante imponenza.

Gli eredi di Cristoforo da Lendinara Come si è visto nella bottega dei Lendinara si educarono numerosi maestri intarsiatori che seguirono fedelmente le orme di Cristoforo, ma l'unico erede veramente all'altezza del maestro fu Giovanni Maria Platina. Di origine mantovana fu però sempre attivo a Cremona dove restano di lui un grande armadio per reliquie (1477-80), già nella sacrestia del Duomo e ora nella pinacoteca locale, e il bellissimo coro del Duomo stesso (1483-90). Questo esempio culmine della **t** padana doveva per contratto superare in bellezza il coro dei Lendinara a Padova e per questa ragione verosimilmente fu scelto, contro le rimostranze dei maestri locali, un forestiero che era stato allievo di Cristoforo. I dossali del Platina ospitano complesse nature morte di nobile eleganza, vedute prospettiche di angoli cittadini facilmente riconoscibili e alcune figure stilisticamente legate alla produzione pittorica di Lorenzo Costa. Possiamo dire qualcosa anche dei due maestri che al concorso per il coro del Duomo furono sconfitti: Pantaleone de Marchi e Tommaso Sacchi. I Sacchi erano una famosa famiglia di intarsiatori cremonesi di cui il piú noto è Paolo Sacchi, autore del coro di Sant'Andrea a Vercelli (compiuto nel 1511) e di quello di San Giovanni in Monte a Bologna (finito nel 1537); altri documenti su Paolo Sacchi riguardano il suo intervento nel coro di San Francesco a Cremona (commesso nel 1531). Pantaleone de Marchi appartiene invece a una famiglia di intarsiatori cremaschi il cui capostipite è Agostino de Marchi autore del coro della cappella maggiore in

San Petronio a Bologna (1467-77); per gli stalli figurati fornì disegni Francesco del Cossa. La famiglia de Marchi lavora al completo (compreso Pantaleone) anche nella cappella Vasselli, sempre in San Petronio (documenti di pagamento nel 1494), e continuerà a soddisfare le richieste bolognesi fino ai tempi di Fra Damiano Zambelli. Nel 1492 il solo Pantaleone de Marchi subentra a Bartolomeo da Polla (o Poli) nella esecuzione del coro maggiore della Certosa di Pavia, quasi terminato nel 1498, su cartoni forniti da pittori lombardi. Sono firmati da Pantaleone de Marchi e datati 1505 anche alcuni stalli conservati parte al Musée Jacquemart-André di Parigi e parte a Berlino (SM, GG), forse da identificare come frammenti dell'antico coro dei conversi, sempre nella Certosa di Pavia, pagato a Pantaleone de Marchi dal 1502 al 1505.

Il continuo andirivieni tra una regione e l'altra dei maestri intarsiatori, i loro incontri e scontri per accaparrarsi le commissioni maggiori giustificano intensi scambi culturali tra bottega e bottega, scambi che talvolta si risolvono in concreti prestiti (o furti) di cartoni preparatori. Ad esempio Bernardino Fossati da Codogno utilizza nel coro di San Lorenzo ad Alba (1512-17) alcuni cartoni già usati a Vercelli da Paolo Sacchi che, a sua volta, si era ispirato ai cartoni del Platina per il coro di Cremona. Un fenomeno analogo avviene per i cartoni di Pantaleone de Marchi, che ritroviamo usati da Anselmo de Fornari Elia de Rocchi e Gian Michele de Pantaleoni nel coro del Duomo di Savona (1500-21). Questo è forse l'ultimo vero capolavoro autonomo della *t* nell'Italia settentrionale, affidato a maestri che sanno tener validamente testa ai loro colleghi pittori con invenzioni decorative e cartoni figurati di grande qualità e sostenutezza formale. Gli stessi maestri saranno chiamati a Genova, a partire dal 1514, per il coro della Cattedrale che, dopo un inizio promettente, sarà condotto avanti in modo molto strascicato fino al 1540 (anno di un nuovo contratto con Giovanni Francesco Zambelli). Nel frattempo la grande tradizione culturale padana è stata costretta ad arrendersi all'avvento del manierismo e l'arte delle *t*, ridotta al rango di artigianato inferiore, risente di un pesante contraccolpo. Nel 1529 ad esempio si liquida in Genova una somma di denaro a Gerolamo da Treviso per un disegno da tradurre in *t*:

la fortuna della prospettiva ormai si è esaurita, sostituita dal diffuso feticismo per il disegno «di maniera».

Fra Giovanni da Verona Si può considerare erede di Cristoforo da Lendinara, per quanto di cultura assai piú complessa, anche Fra Giovanni da Verona che poté conoscere la tradizione emiliano-lombarda a Ferrara durante il suo noviziato (1475-78); sembra però che l'arte l'abbia appresa da Fra Sebastiano da Rovigo collaborando con lui ai perduti lavori di **t** in Sant'Elena a Venezia (1489-90). Negli anni 1491-99 esegue il famoso coro di Santa Maria in Organo a Verona e si impone con questa impresa di grande impegno tra i piú abili intarsiatori del momento. In verità le sue vedute prospettiche mostrano caratteri precocemente divergenti da quelle consuete nell'Italia settentrionale sono condotte sul filo dell'assurdo, eccessivamente complicate, preferibilmente di fantasia, ma con elementi riconoscibili attinti da fonti disparate; anche per una via cosí eccentrica e personale la **t** abbandona la strada maestra della veduta realistica e della corretta prospettiva. A tutto ciò si aggiunga che Fra Giovanni da Verona non si accontenta piú dei soli colori reperibili nelle gamme naturali dei legni e usa tingere variamente i legni stessi in una disperata gara di emulazione con la pittura. I numerosi spostamenti del frate da un convento benedettino a un'altro fanno conoscere la sua perizia ovunque e nel 1503 gli è commesso il coro di Monte Oliveto presso Siena. L'opera, terminata nel 1505, non è piú nella sua collocazione originale e la si può ammirare ora nel Duomo di Siena; a Monteoliveto Maggiore è invece stato ricoverato il coro eseguito da Fra Giovanni per il convento di San Benedetto fuori Porta Tufi presso Siena (1511-16). Dal 1506 al 1511 fra Giovanni è impegnato nelle **t** del convento di Monteoliveto a Napoli (ora in Sant'Anna dei Lombardi) e subito dopo tocca l'apice della sua carriera lavorando alle spalliere intarsiate della Sala della Segnatura in Vaticano (1511-12), purtroppo eliminate prestissimo per una diversa decorazione. Le ultime opere di Fra Giovanni sono nuovamente da cercarsi nell'Italia settentrionale (a Verona e Lodi), ma nell'Italia centrale e meridionale restano i suoi allievi o i maestri intarsiatori da lui influenzati: ad esempio Giovanni Francesco d'Arezzo, autore del coro della Certosa di San Martino a Napoli (ante 1524), o i fratelli Bencivenni che lavorano, dal 1521 al 1530, al coro della Cattedrale di Todi.

Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capodiferro a Bergamo; Fra Damiano Zambelli a Bologna

Mano a mano che diminuisce l'interesse per i problemi prospettici e contemporaneamente si fa piú evidente la nuova caratterizzazione aristocratica della cultura figurativa, la tecnica della *t* perde sempre piú importanza e la figura del pittore che fornisce i cartoni prevale sull'artigiano esecutore. L'ultimo esempio di felice accordo tra disegno ed esecuzione pratica è fornito dalla collaborazione di Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capodiferro per le *t* e per gli sportelli di copertura del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo: storie bibliche e imprese allegoriche eseguite dal 1522 al 1532. Non fu impresa facile per il Capodiferro, preferito a Fra Damiano Zambelli per intervento personale del Lotto, tradurre in *t* i disegni che gli venivano inviati da Venezia: non si trattava piú di realizzare nature morte e prospettive dominate dalla regolarità della geometria, bensí di restituire con i mezzi limitati del materiale ligneo i disegni fittissimi di dettagli, i paesaggi aperti visti a volo d'uccello, gli interni ornati delle regge bibliche immaginati da uno dei pittori piú generosamente inventivi di quegli anni. Il Capodiferro fu all'altezza dell'impresa e riuscí a riprodurre nel legno delle *t* bergamasche perfino i vibranti effetti luministici della pittura lottesca.

È assai meno felice cromaticamente la produzione di Fra Damiano Zambelli che, almeno nelle prime opere bolognesi, denuncia senza mezzi termini di ispirarsi al modello lottesco; molto piú debole è invece il suo intervento (dal 1517 al 1526 ca.) nel coro di Santo Stefano a Bergamo, ora trasferito in San Bartolomeo. I cartoni architettonici di Zenale, Bramantino e d'altri, che dovettero essere di notevole bellezza, sono realizzati con timidezza eccessiva e la parte figurata è sempre debolissima. Solo dunque la conoscenza delle *t* di Santa Maria Maggiore può giustificare la maggior sicurezza e l'ardire delle *t* bolognesi. Inoltre è probabile che a Bologna Fra Damiano abbia potuto giovare dei consigli del Serlio, del giovane Vignola e delle note sulla scenografia teatrale di Baldassarre Peruzzi. È certo che le *t* cromaticamente povere di Fra Damiano ostentano spesso complessi edifici classicheggianti concepibili solo da uomini veramente esperti d'architettura.

Dal 1528 al 1530 Fra Damiano esegue storie agiografiche per le spalliere del presbiterio di San Damiano in Bologna,

utilizzando in parte i cartoni già usati in Santo Stefano a Bergamo; subito dopo passa alle spalliere per la cappella di San Domenico nella stessa chiesa, ora portate in sacrestia, con *Storie di san Domenico* (1530-35); sono datati 1537 e 1538 il leggio e la porta del coro, uniche opere eseguite in un periodo di stasi per i lavori bolognesi dovuto a contrasti interni al convento e a reali problemi finanziari. Nel 1536 troviamo lo Zambelli attivo in San Pietro dei Cassinesi a Perugia, ma il suo intervento si limita alla porta del coro, mentre il fratello Stefano si incarica del coro nel suo insieme. Nel 1540 presenza a Genova alla stesura del contratto, firmato dal nipote Giovanni Francesco, per il compimento del coro del Duomo e promette di intervenire personalmente nei seggi maggiori. In realtà non vi porrà mai mano perché impegnato dal 1541 all'anno della morte (1549) nelle storie bibliche del coro maggiore di San Domenico a Bologna.

È significativo notare che Fra Damiano non eseguì solo t da inserire nei consueti mobili di arredo ecclesiastico, ma si compiacque anche di comporre piccoli quadri a intarsio, ancora una volta in gara con la pittura, per farne poi omaggio ai potenti del momento. Nel 1530 sappiamo di una *Crocifissione* donata a Carlo V; è del 1534 un *Ritrovamento di Mosè*, ora al MMA di New York, che porta le armi di Francesco Guicciardini (allora governatore di Bologna), e due anni dopo è documentata l'esecuzione di una piccola icona destinata a Paolo III. Ancora al MMA si trovano le t eseguite nel 1548 per il castello francese dell'ambasciatore di Francia Claude d'Urfé.

Appare evidente da questi fatti il mutamento dei tradizionali committenti degli intarsiatori che, per persone di questo rango, sono costretti sempre più a comprometersi con le cerebrali difficoltà del disegno manierista. Nonostante il successo di Fra Damiano nella seconda metà del sec. XVI, la t giunge al suo tramonto e, nel giro di pochi anni, si ridurrà a pura curiosità da museo o ad elemento decorativo secondario da inserire nei campi liberi di preziosi mobili privati. Il Vasari la giudica molto severamente, nel 1568, come lavoro che richiede «più pazienza che disegno», e nei secoli successivi fino all'Ottocento si andrà a gara nel distruggere i capolavori di intarsio ritenuti «un altro fastidio per le nostre chiese» (Milizia, 1781). Solo con la ripresa di interesse per le arti industriali, e per quelle forme di produzione arti-

gianale che possono sembrare di origine popolare, la t richiama nuovamente su di sé l'attenzione degli studiosi di modo che, nella seconda metà dell'Ottocento, si comincia ad aver notizia di numerosi restauri a cori intarsiati delle cattedrali italiane: restauri di buona volontà, ma non sempre sufficientemente rispettosi di quanto si era ancora conservato dell'opera originale. (*gr*).

Tasnière, Giovanni

(Besançon ? - Torino 1704). Incisore a bulino, nato forse a Besançon dove risiedeva una famiglia con questo nome tra il XVII e il XVIII secolo, la sua produzione artistica mostra legami con incisori francesi come Claude Mellan e François de Poilly tali da far supporre una sua educazione artistica parigina. Qui lo avrebbe notato l'ambasciatore sabaudo che lo raccomandò alla corte torinese. La sua perizia fu molto apprezzata in Piemonte, dove è documentato a partire dal 1670 e fu ricercato incisore di soggetti religiosi e allegorici, di ritratti e di vedute, di illustrazioni librarie e di fregi. La sua riconosciuta maestria nel trasferire su rame il linguaggio degli artisti di corte gli valse l'incarico di illustrare, in collaborazione con il disegnatore Baroncelli, l'opera di Amedeo di Castellamonte dedicata alla *Venaria Reale* (Torino 1674, ma 1679), vero capolavoro dell'editoria barocca. (*ada*).

Tassaert, Octave

(Parigi 1800-74). Esordì come incisore e illustratore, attività che forse influì sulla sua predilezione per le scene di genere cariche di sottintesi aneddotici, spesso traendo spunto da feste e divertimenti popolari (*Donna con bicchiere di vino*, 1850: Montpellier, MBA). Resta celebre per i quadri che raffigurano i miseri e i disperati, ritratti con un sentimentalismo un po' superficiale (*Una famiglia sventurata*, 1849: Museo di Poitiers). Artista sensibile e abile, giocò spesso su chiaroscuri bruni o, all'opposto, si abbandonò a una pittura dal brillante colore. Le difficoltà economiche e il suo labile stato psichico lo portarono al suicidio. Numerosi sono i suoi dipinti conservati a Parigi (Louvre: *Interno di atelier*, 1845; *Nudo di donna*; *i Bambini abbandonati*, 1853; *Pigmalione e Galatea*, 1855); al Museo di Montpellier un'importante serie di quadri illustra la sua varia produzione. (*ht*).

Tassel, Jean

(Langres 1608 ca. - 1667). Confuso a lungo col padre **Richard** (Langres 1582 ca. - 1660), autore di un manieristicheggiante *Trionfo della Vergine* (1617: Digione, MBA), fu allievo del lorenese Jean Leclerc. A Roma nel 1634, entrò, come Bourdon, in contatto con i bamboccianti e realizzò numerose scene di genere (*Concerto in un'osteria romana*: Museo di Kassel; il *Maniscalco* e il *Corpo di guardia*: L'Aja, Museo Bredius; i *Razziatori*: Langres, Museo).

Tornato in Francia prima del 1647, divise l'attività tra Langres e Digione. Le chiese e i musei di queste città e il Museo di Troyes sono ancor oggi ricchi di opere di questo maestro, sapiente colorista benché un poco goffo nell'esecuzione. La composizione a zig-zag del *Giudizio di Salomone* del Ringling Museum di Sarasota, l'austera verità del ritratto di *Catherine de Montholon* (Digione, MBA), il profilo aguzzo, abilmente illuminato, della *Vergine col Bambino* del Museo di Lione sono altrettante testimonianze della varietà del suo stile. Altre sue opere si trovano a Parigi (*Ratto di Elena*: Louvre), a Sète (*Diana e Venere*), a San Sebastián, in Spagna (*Adorazione dei Magi*). (pr).

Tassi, Agostino

(Ponzano Romano 1580 ca. - Roma 1644). Agostino Buonamici, arrivato giovanissimo a Roma, entrò come paggio al servizio del marchese Tassi, del quale assunse il cognome. Sui vent'anni lasciò Roma per Firenze ed entrò al servizio di Ferdinando de' Medici. In questo periodo fece alcuni lavori a Livorno (un fregio nel Duomo e affreschi sulle facciate di alcune case), collaborò a Firenze con il Cantagallina nella decorazione di apparati per feste (1608). Viaggiò per mare sulle galere granducali, secondo le fonti per scontare una condanna per rissa, ma seppe volgere questa esperienza a suo vantaggio, poiché ne trasse il gusto di raffigurare «Vascelli, Navi, Galere, Porti, borasche, pescaggioni e simili accidenti di Mare» (Passeri). Nel 1610 si recò a Genova, dove, secondo il Soprani, dipinse paesaggi marini nella casa di Orazio de Negro, collaborando con il senese Ventura Salimbeni. Tornato a Roma in quello stesso anno dipinse in Palazzo Firenze sotto la direzione del Cigoli (1610) un fregio con le imprese per mare di Ferdinando de' Medici. Fu

uno dei primi impegni della sua intensa attività di decoratore, specialista nei paesaggi e nelle prospettive, svolta nei palazzi delle grandi famiglie romane: nel Palazzo del Quirinale per Paolo Borghese (Sala del Concistoro, 1611, con Orazio Gentileschi) e nel Casino del Palazzo Rospigliosi, allora di Scipione Borghese, in cui le figure di Orazio Gentileschi si inseriscono armoniosamente nella complessa architettura illusionistica creata da T (1611-12). Il rapporto con Gentileschi si interruppe bruscamente quando Agostino fu accusato di aver usato violenza alla figlia di questi, Artemisia. Dopo un anno di prigionia T è di nuovo al lavoro nel casino della Villa Montalto, poi Lante, a Bagnaia, dove la decorazione della volta della loggia finge con felice invenzione luminose uccelliere; partecipa poi con Lanfranco, sin dalla fase progettuale, alla grande impresa della Sala regia al Quirinale (1616-17), cui lavorarono molti altri artisti, ed esegue in un'altra stanza dell'appartamento pontificio un fregio con *Storie di san Paolo*. Agli anni successivi appartengono gli interventi di T nel Palazzo Lancellotti in via dei Coronari (1617-23), nel casino della Villa Ludovisi (1621-23), in entrambi i casi collaborando con Guercino; in Palazzo Costaguti (1621-23); nel Palazzo Ludovisi (1623-28); nel Palazzo Pamphilj a Piazza Navona (1635). Sotto il pontificato di Urbano VIII, lavorò per i Barberini, di nuovo nel Palazzo del Quirinale; in Vaticano dipinse alcune tele celebranti la nomina a prefetto di Roma di Taddeo Barberini (1631-33: Museo di Roma; Banca di Roma). Nella pittura di paesaggi adottò un linguaggio nella tradizione del tardo manierismo di Paul Brill, che dovette conoscere quando operava in Palazzo Rospigliosi e il cui influsso si avverte a pieno nelle *Storie di san Paolo* del Quirinale. Parallelamente si mostra aperto alla poetica di Elsheimer, che adattava alla pittura di genere la visione caravaggesca, e ai suggerimenti di Saraceni. La sua modernità e la sua sensibilità agli effetti di luce e di atmosfera si rivelano anche nei dipinti da cavalletto a lui riconosciuti (va ricordato a questo proposito che sono stati spesso confusi con opere di Filippo Napoletano, Pietro Paolo Bonzi, Lorrain), molti dei quali in collezione privata, raffiguranti marine, paesaggi con rovine o con scene pastorali; T va ormai ben oltre gli schemi compositivi di Hendrick Vroom e si mostra sensibile anche al classicismo bolognese,

in particolare del Domenichino. I suoi paesaggi e le sue marine sono animati da giocatori di carte e indovine molto manfrediani, che preannunciano le bambocciate. Per aver saputo italianizzare interamente la lezione di Elsheimer, **T** occupa un posto determinante nella storia del paesaggio in Italia: la novità della sua visione, spesso piú che la qualità pittorica delle opere, spiega l'importanza del suo influsso su pittori come Sinibaldo Scorza e A. Travi e anche su maestri come Pietro da Cortona e Claude Lorrain, il cui percorso prende inizio nella sua bottega nel 1620. **T** preannuncia le ricerche di luce e d'ombra di Codazzi e anche la freschezza di visione di Swanevelt, Jan Both e Dughet, ma soprattutto di Lorrain; inoltre, lo «stile furioso» delle sue tempeste si ritrova, tramite Bramer, in Salvator Rosa, poi in Magnasco e in Ricci. Della nuova, sottile perspicuità, cosí evidente nel suo paesaggio, il **T** dà prova anche nella decorazione illusionistica, di cui alcune delle sale del Palazzo Lancellotti ai Coronari conservano esempi fra i piú memorabili. (*sde + sr*).

Tassi, Matteo

(Assisi 1831 - Perugia 1895). A Roma si forma con A. Angelini e A. Mantovani presso l'Accademia di San Luca (1858-59); in seguito è a Firenze (1860-64) dove è invitato a esporre dalla locale Società Promotrice delle Belle Arti. Tornerà a Perugia all'inizio degli anni Settanta.

Attivo come decoratore e scenografo (*Esopo e i pastori dell'Attica*, 1862: sipario per il Collegio della Sapienza di Perugia; soffitto del teatro di Todi, 1867-68), conosce un periodo di notevole successo a partire dalla commissione di otto quadri con *Vedute di Roma e i monumenti eretti da Pio IX* per la terza loggia vaticana, lavoro affidatogli dal maestro Mantovani. La sua capacità di adeguarsi al gusto del pubblico, lo rende abile interprete dell'eclettismo: **T** passa infatti senza sforzo dal neoclassicismo (affresco per la Sala da ballo di Palazzo Gallenga, Perugia) al realismo (Sala d'aspetto e bar della stazione ferroviaria di Perugia), alla rivisitazione di stili storici (uso delle grottesche, restauri neobizantini per la chiesa di San Costanzo di Perugia, 1889). Noto anche come paesaggista (*Sogno*, 1871: Perugia, Palazzo dei Priori; *Via del Castelluccio di Perugia*, 1889), la sua opera piú importante è il restauro (e in molti parti si tratta di rifacimento) della Sala dei Notari di Perugia (1885). (*sr*).

Tatlin, Vladimir Evgrafovič

(Kharkov 1885 - Mosca 1953). Allievo di K. Korovin e V. Serov all'Istituto d'Arte di Mosca e del realista «ambulante» Afanas'ev a Penza, T interrompe a diciotto anni l'apprendistato artistico per imbarcarsi come nostromo su mercantili in rotta nel Mediterraneo. Rientrato a Mosca nel 1907, stringe rapporti d'amicizia e discepolato con Larionov e la Gončarova, accanto ai quali partecipa al Salone internazionale di Odessa (1910). Nel biennio successivo, che lo vede attivo anche nel campo dell'illustrazione e in quello della scenografia (illustrazioni per i libretti futuristi *Il mondo alla rovescia* di Kručënych; *Il Messale dei tre* di Majakovskij; bozzetti per *Una vita per lo zar* di Glinka, 1913; *Il vascello fantasma* di Wagner, 1918), espone con l'Unione dei Giovani, il Fante di quadri e Mir Iskusstva, in un clima denso di sollecitazioni a un tempo neoprimitiviste e cubo-futuriste. In questo clima realizza i dipinti del 1911-13 che alternano moderate assunzioni da Matisse e Picasso, l'andamento curvilineo del segno e la scomposizione volumetrica alla citazione dell'icona e della stampa popolare russa, esplicita nella scelta cromatica (*Marinaio*, 1911: San Pietroburgo, Museo russo; *Mercante di pesci*, 1911: Mosca, gall. Tret'jakov; *Nudo seduto*, 1913: ivi; *Nudo su fondo rosso*, 1912-13: San Pietroburgo, Museo russo). Si fa risalire alla primavera del 1913 un viaggio che conduce T a Berlino e in seguito a Parigi, dove fa la conoscenza diretta, se non delle opere di Boccioni in mostra alla Galleria La Boëtie, di Picasso e dei collage polimaterici esposti nello studio di Boulevard Raspail (*Chitarra*, 1912: New York, MOMA; *Violino*, 1913: Parigi, coll. Marina Picasso). L'assemblaggio di pittura e materiali aggettanti, reso in termini pittorici dallo spagnolo, si traduce in T nei *Rilievi* (1914) ancora vincolati a una visione bidimensionale che assimila le valenze pittoriche alle testure dei materiali, ma che tendono tuttavia a rimuoverne ogni allusione figurativa sezionando gli oggetti secondo piani diversi e ricavandone pure forme geometriche. Nei successivi *Controrilievi* o *Rilievi d'angolo* (1915) gli elementi costitutivi – legno, metallo, vetro, gesso, cartone, mestica e bitume – assumono un'investitura del tutto autonoma, preludio a quella «cultura dei materiali» di cui T è fautore convinto tanto da intitolarle il laboratorio che, negli anni '20, diri-

gerà prima a Mosca e poi a San Pietroburgo (in gran parte perdute, queste opere sono state ricostruite da M. Chalk tra il 1967 e il 1980, ed edite in diverse tirature dalla Annely Juda Fine Arts di Londra). Protagonisti, accanto alle prime prove suprematiste di Malevič, di *o.10: ultima mostra futurista* allestita da I. Puni a San Pietroburgo alla fine del 1915, i *Controrilievi* si configurano di fatto come «costruzioni» antirappresentative e controspettiche, volte a coinvolgere lo spazio e la materia nella creazione di un nuovo oggetto; esse costituiscono un riferimento centrale nella poetica del movimento costruttivista riunitosi nel 1916 attorno a **T** per poi scindersi (1920) nelle correnti realista (Gabo, Pevsner) e produttivista (Rodčenko, Stepanova). L'indistinzione tra le arti e la sintesi tra queste e la tecnologia sono i postulati su cui si fonda il costruttivismo di **T**, evidenti nel modello per il *Monumento alla III Internazionale* (mai realizzato) che l'Izo (Dipartimento Belle Arti del Commissariato per l'Educazione del Popolo), commissiona nel 1919 all'artista, che fu a capo dell'Izo stesso e incaricato di sovrintendere al Piano Lenin per la Propaganda Monumentale. Nel periodo post-rivoluzionario **T** si dedicherà, oltre che all'insegnamento, alla progettazione di oggetti d'uso (arredi, vestiario), alla scenografia e alla grafica, senza tuttavia trascurare la vocazione alla ricerca e alla sperimentazione, che trovano voce nel *Letatlin* (dal russo *letat* – volare – unito al cognome dell'artista), macchina volante di leonardesca memoria presentata al MBA di Mosca nel 1932. (*lbo*).

Tato (Guglielmo Sansoni, detto)

(Bologna 1896 - Roma 1974). Partito volontario nella guerra del '15-18, incontra Boccioni, Russolo e Sironi, con i quali stringe amicizia. Nel '19, a Novara, scrive il manifesto *Autoritratto ombreggiante* che suscita molti contrasti in ambito futurista, ma viene poi accettato da Marinetti. Tornato a Bologna, è l'anima del gruppo futurista emiliano, composto da Giovannini, Fanelli, Longanesi, Caviglioni e Valli. Nel 1920 organizza il suo funerale, con tanto di corteo ed esequie, presentandosi in carne e ossa sul carro funebre. La performance gli frutterà un fermo e una denuncia. Nasce così il pittore **T** che inizia un'intensa propaganda dei temi futuristi e inaugura, con una mostra, una «Casa d'arte» bolognese. Nel '22, con l'aiuto di Marinetti, prepara una gran-

de esposizione futurista presso il teatro Modernissimo di Bologna. Tra i partecipanti ci sono anche Balla, Depero e Cangiullo. Nel '23 riesce ad allestire una propria mostra su un vagone del treno Bologna-Milano, allineando i suoi quadri nel corridoio e facendo pagare due lire ai passeggeri. L'anno successivo a Roma entra in contatto con la Casa d'arte Bragaglia. Espone nella collettiva futurista della III Biennale romana (1925). Organizza una mostra su una barca da pesca e naviga da Riccione ad Ancona. Nel '26 è alla Biennale veneziana dove nel '34 avrà una sala personale. Nel '30 **T** firma insieme a Marinetti il *Manifesto della fotografia futurista* e l'anno successivo è tra i firmatari del *Manifesto dell'aeropittura* di cui organizza a Roma la prima mostra. Nel '34 scrive con Marinetti, Cocchia e Fillia il *Manifesto sull'arte africana* e sempre insieme a Marinetti e altri, il *Manifesto sulla plastica murale*. In questi anni è presente in tutte le rassegne futuriste, in Italia e all'estero. Nel '36 espone una grande vetrata ai mercati traianei romani, dal titolo *Le comunicazioni ferroviarie*, in collaborazione con Benedetta e Ambrosi. Dopo un periodo di attività molto limitata a causa della guerra, **T** ritorna ad esporre in diverse mostre e organizza nel '53-54 l'esposizione d'arte internazionale del «piccolo formato» a Roma, Milano, Palermo, Napoli, Madrid, Barcellona, Los Angeles. Tra i lavori di decorazione da ricordare: il Palazzo delle Poste di Gorizia, Trento e Palermo, il Castello Douglas Scotti a Vigoleno, gli aeroporti di Nicelli a Venezia e di Guidonia. (*adg*).

tatuaggio e pittura corporea

Azione mediante la quale si imprime sul corpo umano segni indelebili.

La decorazione del corpo umano si ricollega al mondo della pittura perché spesso non è che un'applicazione particolare di un'attività pittorica più ampia, di cui riprende le tecniche, i motivi e le giustificazioni. Occorre distinguere tra il principio della pittura temporanea, ma rinnovabile, e i principi del **t** e della scarificazione, che sono permanenti. Tale differenza tecnica corrisponde ugualmente a differenze nello scopo e nell'espressione estetica. La pittura corporea è l'applicazione sul viso e/o sul corpo (per l'intera superficie o per parte di essa) di materie coloranti. Il **t**, invece, consiste

nel fissare un colorante nell'epidermide allo scopo di tracciare motivi indelebili. La scarificazione è il risultato di un'incisione della pelle, che produce cicatrici in cavo o in rilievo.

Ambito storico e geografico L'esistenza del **t** e della pittura corporea è attestata sin dalla preistoria. Ne sono testimonianza numerosi prodotti dell'arte parietale, nonché le scoperte, nelle tombe, di coloranti e di stampini. Anche nell'Egitto faraonico sono stati rinvenuti segni di **t** o scarificazioni su alcune mummie. Di fatto, se la pratica del **t** e della pittura corporea è pressoché universale, l'impiego funzionale a uso decorativo o sociale di tali tecniche è relativamente limitato, storicamente, geograficamente e socialmente. Le decorazioni corporee piú belle e piú significative sono state prodotte dalle civiltà orientali ed estremo-orientali, e dai popoli detti «primitivi». Tra **t** e pittura corporea bisogna però distinguere: benché non si escludano mutuamente, le due tecniche raramente si trovano associate e praticate da una stessa popolazione. Così, il **t** è diffuso in quasi tutta l'area dell'Oceano Pacifico (Polinesia, Nuova Zelanda, Giappone, Sud-Est asiatico), mentre la pittura corporea è piú sviluppata presso le popolazioni indiane d'America e in Africa. La civiltà occidentale ha conosciuto e praticato (e pratica tuttora) il **t**, ma esso è stato considerato quasi esclusivamente un marchio sociale, mentre i suoi scopi estetici diventano del tutto secondari: così accadeva per il **t** degli schiavi nell'antichità, dei militari, della nobiltà inglese in epoche piú recenti, e infine dei forzati o dell'ambiente malavitoso.

Contesto sociale e psicologico La ragion d'essere della decorazione corporea può essere tanto sociale che ornamentale. A seconda delle varie società, hanno diritto a simili decorazioni ambedue i sessi o uno solo. Nel Sud-Est asiatico il **t** è pressoché esclusivamente maschile, mentre presso gli Ainu in Giappone è riservato alle donne. In generale, riguarda piuttosto gli uomini, ma le celebri pitture facciali delle donne caduveo (indiane del Brasile) in origine erano **t**. Le decorazioni corporee possono anzitutto sottolineare determinati caratteri permanenti o irreversibili dell'individuo: l'identità etnica, tribale o di clan; l'età della pubertà, dell'iniziazione o del matrimonio. Le scarificazioni presso i Tiv, i Ba-kuba o i Senufo dell'Africa Nera, i **t** dei Berberi nell'Afri-

ca settentrionale, le pitture facciali degli indiani della Colombia britannica erano vere e proprie «carte d'identità». Il *moko* dei Maori (Nuova Zelanda) contrassegnava lo status sociale di colui che lo portava e veniva annualmente completato con l'elevarsi del rango sociale. Tuttavia, tali tecniche potevano avere un significato, piú circostanziale in occasione di cerimonie religiose, rituali o familiari, o nel loro impiego magico a titolo profilattico e curativo. Esistevano cosí in India t correlati ai culti di Shiva o Viṣṇu, e, presso gli indiani dell'America del Sud, il guaritore, quando operava, si dipingeva il volto. Nell'Australia centrale, in occasione delle cerimonie che rappresentavano le imprese mitiche degli antenati, gli uomini si coprivano di lanugine d'uccello bianca o tinta di rosso, incollata alla pelle; un lutto, o lo scadere di un'interdizione, in Africa e in Oceania sono motivo di pitture facciali; in un certo senso, a volte, tali pitture assolvono la funzione delle maschere.

Tali decorazioni funzionali non escludono in alcun modo una finalit  estetica di ornamentazione o di valorizzazione dell'individuo. L'intento di farsi notare, di sottolineare la propria bellezza fisica o di sedurre l'altro sesso sono altrettante occasioni di ornamentazione corporea: i t berberi, tiv o hawaiani rientrano in tale categoria. Le pitture facciali caduveo, secondo Lévi-Strauss, avevano scopi esclusivamente erotici. Presso i Figiani e certi indiani del Brasile, le pitture corporee hanno persino una motivazione pratica: servono a proteggere dalle zanzare e dal sole.

I principi della decorazione corporea Ogni decorazione corporea deve tener conto della disposizione e della forma delle superfici del corpo umano, motivo che porta alla ricerca della simmetria, mentre il volto invita a sottolinearne le molteplici «aperture» (bocca, naso, occhi, orecchie). D'altro canto, essendo fatta per essere vista, la decorazione corporea privilegia pertanto il viso, ma in alcune societ  riguarda l'intero corpo. A seconda del sesso o della parte del corpo decorata, un tema o un motivo possono assumere significati diversi, per questo   impossibile stabilire delle regole di carattere generale e universale.

In molte culture dove il t   praticato, le pitture corporee e i t si ispirano assai spesso agli stessi principi estetici dell'arte pittorica. Cos  accade per il significato dei colori presso gli

indiani dell'America settentrionale e per i motivi berberi, che trovano uguale applicazione nel vasellame e sui tessuti.

Le tecniche

□ *Pitture corporee* I principi tecnici della pittura corporea sono semplici; il corpo viene coperto, con le dita o con l'ausilio di spatole o foglie, di colori scelti e preparati. Spesso tale tecnica non richiede specialisti veri e propri, potendo ricorrere all'impiego di sigilli o marchi in ceramica per imprimere sul corpo un motivo colorato (Canarie e Yucatan). Anche le tecniche di scarificazione sono poco complesse: si incide la pelle con uno strumento tagliente (lama, scheggia di pietra o di vetro, pezzo di metallo) e si impedisce la cicatrizzazione immediata. Si ottengono così cicatrici in cavo (Mossi dell'Alto Volta), in rilievo (Sara e Ciad), o carnose, che producono costellazioni di punti (Ngala nello Zaire). Esistono inoltre tecniche speciali ma dolorose come quelle che utilizzano il succo di una pianta che, applicato, brucia la pelle lasciandovi un segno o come il **t** delle Figi, provocato mediante carboni ardenti.

□ *Tatuaggi* La tecnica più elaborata della decorazione corporea resta, evidentemente, il **t**. Il termine è di origine tahitiana; fu il traduttore francese del *Second Voyage* di Cook in Oceania (1772-75) a creare, nel 1778, il sostantivo *tatouage*, partendo dall'inglese *tattooing*, impiegato da Cook. Il principio è semplice, ma le tecniche sono numerose quanto le società che lo praticano. I coloranti possono essere di origine assai varia (minerale o vegetale), ma devono possedere una tonalità scura per far ben risaltare i motivi su una pelle bianca o gialla. Può trattarsi di fuliggine, indaco, inchiostro di Cina, cinabro in polvere, resine. Spesso il disegno è abbozzato con una lama o un pennello; in seguito, lo strumento coperto di colorante o meno incide la pelle (se non è usato il colore nel corso di tale operazione, allora esso viene fatto penetrare mediante frizione o massaggio successivamente). Lo strumento usato può essere un ago o un fascetto d'aghi, un pettine in osso o avorio, o addirittura spine vegetali, fatte penetrare per circa 1 mm. Alcuni strumenti vanno affondati mediante un martelletto. Gli Inuit sono gli unici a impiegare un altro procedimento: introducono sotto la pelle un filo coperto di fuliggine a seconda dei contorni del disegno. Il **t** moderno e commerciale viene effettuato mediante un apparecchio elettrico.

Teoricamente, il **t** non dovrebbe provocare la fuoriuscita di sangue (perché questo porterebbe via il colorante), ma l'operazione, a seconda della parte del corpo trattata, resta talvolta molto dolorosa (in Asia, il paziente fuma oppio per neutralizzare il dolore). Spesso si associano all'operazione divieti alimentari o sessuali. I tatuatori non sono necessariamente specialisti (Madagascar, Hawaii); nelle isole Marchesi erano artisti appartenenti alla classe dei *tabuna*, maestri della decorazione incisa su pietra, legno e pelle umana, e possedevano persino insegne che ne indicavano la professione. Anche i tatuatori maori più illustri erano assai ben pagati e onorati, e firmavano le loro opere. Presso i Berberi, il **t** è praticato dalla donna, perché l'uso delle tecniche operative è di sua pertinenza.

Decorazione: colori e motivi Le pitture corporee ricorrono di solito a colori vivi, valorizzati dalla disposizione a fasce o a raggera. Motivi semplici ma significativi (per esempio gli emblemi di clan dipinti sul volto degli indiani della Colombia britannica) possono essere monocromi. Il colore più apprezzato è certamente il rosso, insieme al bianco e al giallo (in Africa e in Oceania) o al nero bluastro (in America e in Asia). Generalmente le pitture non hanno carattere figurativo: si riscontrano motivi stilizzati, come presso gli indiani Kwakiutl, che applicano ai propri **t** il principio dello sdoppiamento della rappresentazione. Le scarificazioni sono raramente figurative: una delle eccezioni più belle, tuttavia, è fornita dai Tiv, la cui schiena è ornata da uccelli, lucertole, pesci stilizzati.

Soggetti del **t**, astratti o figurativi, possono essere tanto punti, tratti, croci, spirali, cerchi, volute, arabeschi, losanghe che compongono una combinatoria infinita. Per la sua simmetria e la sua perfezione, il *moko* dei Maori è un'opera d'arte vera e propria. Motivi figurativi d'impronta realistica sono usati nel Laos dove si trovano magnifiche rappresentazioni di animali (elefanti, scimmie, leoni, tigri) incorniciate entro un reticolo di losanghe, tatuate sull'interno ed esterno delle cosce. I motivi figurativi più singolari e affascinanti si hanno in Giappone, dove taluni **t** dorsali impiegano la prospettiva e il gioco delle tonalità (scuro/chiaro) con vera e propria fantasia artistica per rappresentare scene con personaggi, draghi o paesaggi nello stile tradizionale della pittu-

ra nipponica. Gli attuali t occidentali sono assai piú prosaici, e prossimi a un'ispirazione «naïve» (scene nello stile delle immagini di Epinal, ritratti di donne, iscrizioni, ghirlande, fiori, ecc.). (jgc).

Taunay, Nicolas-Antoine

(Parigi 1755-1830). Figlio di un chimico e pittore su smalto, entrò giovanissimo nello studio di Lépicié, poi operò presso Brenet e Casanova. Dipinse coi suoi compagni Demarne, Bidauld, Bruandet e Swebach paesaggi dal vero; nel 1776 viaggiò con Demarne nel Delfinato e in Svizzera. Ammesso all'Accademia nel 1784, ottenne, per intercessione del conte d'Angiviller, di essere convittore a Roma, restandovi fino al 1787. Fu membro dell'Institut de France dalla sua fondazione nel 1795. Nel 1816 partì per il Brasile, insieme alla famiglia, con una missione di artisti e scienziati francesi; fondò a Rio de Janeiro l'Accademia di belle arti (il Museo di Rio ne conserva ancor oggi una bella serie di quadri). Tornò in Francia nel 1824. La sua produzione, assai vasta, conta soprattutto paesaggi con figure: scene storiche contemporanee (*Bonaparte riceve alcuni prigionieri sul campo di battaglia*, 1801; *Entrata dell'esercito francese a Monaco*, 1808: Versailles; *I francesi in Italia*, 1798 e 1804: Versailles e Louvre), scene della storia di Francia (*Enrico IV e Sully*, 1822: Evreux, Museo), scene religiose (*Predicazione di san Giovanni Battista*, 1818: Nizza, prefettura) o semplicemente soggetti aneddotici (parate, ciarlatani, concerti), spesso trattati con un gusto all'olandese vicino a Demarne. Fu autore di brillanti ritratti (*Van Spaendonck*: Versailles). Colorista dotato, predilige le tonalità chiare e luminose, animandole con note di vermiglio o di giallo chiaro. (jpc).

Tavant

La chiesa di T, antico priorato dell'abbazia di Marmoutier (Indre-et-Loire), ha serbato in parte la sua decorazione romanica. *Scene dell'infanzia di Cristo* compaiono ancora sulla volta del coro. La fama di T è però soprattutto dovuta ai dipinti della cripta, rimasti miracolosamente intatti. Una serie di personaggi isolati occupa i diversi spicchi della volta a costoloni formando una specie di processione fino al fondo della cripta, sul quale campeggia una grande figura di *Cristo*. Si hanno così, in successione, *Atlanti*, *Angeli* col loro cero, una *Virtú* che trafigge un *Vizio*, la *Lussuria*, il *Sagittario*, *Da-*

vide che suona l'arpa, *Adamo* che vanga ed *Eva* che fila, il *Sacrificio di Caino e Abele*. Le uniche due scene di questo complesso rappresentano *Cristo al limbo* e la *Deposizione dalla Croce*. La scelta dei soggetti raffigurati è forse correlabile all'esiguità delle superfici da decorare: l'insieme appare infatti, come ha notato André Grabar, un campionario dei temi piú classici dell'iconografia cristiana medievale. I profili nervosi delle figure, collegabili ai caratteri della scuola del Poitou, rammentano ancora la vivacità del disegno carolingio di Reims e valgono soprattutto per il colore, insieme vigoroso e delicato. (*fa*).

Tavaral, Jean-Hugues

(Parigi 1729-85). Figlio di Guillaume-Thomas-Raphaél T, che fece carriera in Svezia, fu allievo di Pierre, vinse il grand prix dell'Accademia nel 1756, soggiornò in Italia dal 1759, venne accolto nell'Accademia nel 1769 col *Trionfo di Bacco* (soffitto della galleria di Apollo al Louvre di Parigi) e fu lodato come pittore di storia. Il bozzetto al Museo di Châlons-sur-Marne con *Ercole bambino* (1767; il quadro, terminato soltanto nel 1785, si trova al Louvre), di una sorprendente libertà di fattura, lo indica come uno degli artisti piú impetuosi della sua generazione. Il Louvre conserva un *Trionfo di Anfitrite* (1777), dipinto per la serie degli «Amori degli dèi» dei Gobelins. (*pr*).

Tavarone, Lazzaro

(Genova 1556 ca. - 1641). Collaboratore di Luca Cambiaso, lo seguì a Madrid nel 1583 (dove non si conosce la sua attività) e, dopo la morte del maestro, negli anni 1585-89 è documentato nelle sale dell'Escorial insieme a Orazio Cambiaso, Fabrizio Castello e Nicola Granello. Tornato a Genova, fu affrescatore ricercato per la sua resa vivacissima del colore e la sua abilità grafica nel rendere le figure entro ricche inquadrature ornamentali. Le prime opere genovesi, in cui emergono i ricordi spagnoli, sono gli affreschi nel Palazzo Spinola (*Trionfo di Cesare*, 1592), nella Villa Doria a Pegli e nel soffitto della chiesa di San Bartolomeo degli Armeni. Successivamente l'artista fu attivo nella chiesa di Santa Maria della Consolazione (*Martirio di san Vincenzo*, 1605), nella facciata di Palazzo San Giorgio (1606-608), nella vol-

ta di Santa Maria delle Vigne (1612) e per una serie di opere andate perdute per l'Oratorio di San Giorgio e per il convento di Santa Maria della Passione.

La produzione piú notevole di **T** riguarda il ventennio 1610-30, quando fu impegnato nella decorazione di prestigiosi palazzi genovesi: Villa Saluzzo di Albaro detta il Paradiso (1614), Palazzi Grimaldi (1615), Borsotto (1617), Spinola di Pellicceria, Cattaneo-Adorno (1624) e Belimbau (*Vita di Cristoforo Colombo*, 1627-29). Nel 1622 eseguì anche il *Martirio di san Lorenzo* e il *San Lorenzo che indica i poveri al prefetto Valeriano* nel coro (volta e catino) della Cattedrale con largo impianto scenografico. Appartengono alla fase finale dell'artista gli affreschi dell'Oratorio dei Santi Nazario e Celso a Multedo (1634).

T fu anche pittore di quadri e fecondo disegnatore (numerosi disegni sono conservati a Genova, Palazzo Rosso). (*sde + sr*).

Tavella, Carlo Antonio

(Milano 1668 - Genova 1738). Nato a Milano da famiglia genovese, **T** fu allievo dapprima di Giuseppe Merati e in seguito di Giovanni Gruembroech detto il «Solfarolo» dal quale apprese i primi rudimenti sulla pittura di paesaggio. Nel 1688, all'età di vent'anni, lasciò Milano per compiere una serie di viaggi in Lombardia, Emilia e Toscana dove venne a contatto con le opere di Salvator Rosa; inoltre la conoscenza del paesaggismo lirico di Gaspard Dughet fa supporre un suo soggiorno romano. A Genova tra il 1691 e il 1692 eseguì quattro paesaggi ad affresco nella Sala delle Arti Liberali del Palazzo Brignole Sale (Palazzo Rosso). Tornato a Milano nel 1645 divenne amico e seguace dell'olandese Pieter Mulier detto il «Cavalier Tempesta». Si stabilì definitivamente a Genova nel 1701 pur mantenendo un vivo rapporto epistolare con il bergamasco Francesco Brontino al quale inviò inoltre numerosi dipinti. Nel capoluogo ligure **T** si legò a Magnasco, a Domenico e Paolo Gerolamo Piola e al Vaymer, i quali talvolta eseguirono le figure che animano i suoi paesaggi, assai apprezzati dai collezionisti genovesi e lombardi.

I paesaggi decorativi e pittoreschi del **T** sono numerosi nelle collezioni private e nei musei pubblici genovesi; la notevole produzione del pittore è nota anche attraverso la ricca raccolta di disegni datati tra il 1692 e il 1735 (Genova, Palazzo Rosso). (*sr*).

Tavernier, Andrea

(Torino 1858 - Grottaferrata 1932). Allievo alla torinese Accademia Albertina di belle arti di Andrea Gastaldi, Pier Celestino Gilardi, Angelo Moja ed Enrico Gamba, T apprende soprattutto dal Gastaldi la solidità disegnativa e il sicuro cromatismo. Esordisce nel 1884 con *Rugiade primaverili*, esposto alla Promotrice; nel 1885, vi presenta *Confidenze* e un *Ritratto di bambina*; nel 1888, alla XLVII Esposizione, il quadro di genere *Contrasti*; nel 1889 *Nel parco. Ottobre* e *In montagna*. È costante presenza alle mostre del Circolo degli Artisti dal 1885 al 1916 (nel 1889 *Vegliardo*: Torino, GAM). La sua pittura affonda le radici nel naturalismo paesistico piemontese, sviluppato nei suoi dipinti *en plein air* con sicurezza compositiva, robustezza cromatica e vibrante luminosità. Alternando soggiorni a Castellamare Adriatico, dal 1890 T è a Roma. La rappresentazione del paesaggio laziale, soffuso di una nuova malinconia, viene a sovrapporsi alle vedute alpine (*Campagna romana*: Torino, GAM) e segna l'avvicinamento dell'artista a una sensibilità simbolista, rivelandosi al corrente del dibattito figurativo romano, incentrato sull'interpretazione del paesaggio come stato d'animo (*Lo stagno*, 1908 ca.: ivi), come della pratica divisionista per la brillantezza del colore e la matericità della pennellata (*Finita la messa - Zoldo Alto*, 1897 ca.: ivi). Presente alle biennali veneziane dal 1899 al 1922, anno in cui viene allestita una sua personale con trentasei opere (*Mattino di primavera*; *Verso l'ovile*; *Dafni e Cloe*), partecipa all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900. Docente di pittura dal 1897 al 1903 all'Accademia torinese nel 1906 decide di ritornare a Roma: i dipinti realizzati d'ora innanzi prendono spunto proprio dai paesaggi e dalle scene di vita quotidiana nei dintorni romani (*Frascati*; *Riposo festivo*; *Scanno Abruzzo*). Sarà comunque la società Promotrice di Torino a dedicargli, nel 1934, una importante mostra postuma. Sue opere sono conservate, oltre che a Torino, alla GNAM di Roma. (eca).

tavola

Supporto ligneo di un dipinto; per estensione, il dipinto stesso. Questo tipo di supporto, associato prevalentemente all'impiego della tempera, fu soprattutto diffuso nel perio-

do medievale e nel primo rinascimento. Il legno utilizzato risulta, in genere, il pioppo per il Sud Europa e la quercia per il Nord Europa; tra gli altri legni di maggiore impiego si ricordano il noce per la Francia, l'abete per la Germania e il pino silvestre per la Spagna. La preparazione del legno consisteva anzitutto nella eliminazione delle resine, delle gomme e del tannino e anche in un trattamento anti tarlo. Il legno, scelto per quanto possibile compatto e privo di nodi, veniva spianato con asce di vario tipo (l'uso della sega compariva solo nel sec. XVII) senza tuttavia giungere a una lisciatura totale in quanto la superficie scabra facilitava la presa della imprimitura. Le assi venivano poi incollate tra di loro con un amalgama di caseina e calce e le giunture talora erano rinforzate con cavicchi di legno inseriti negli spessori; piú raramente si applicavano doppie code di rondine in legno mentre, in altri casi, il profilo degli spessori era preparato con sporgenze e incavi a incastro. Le assi erano fissate sul retro con cavicchi di legno oppure con chiodi piantati sulla faccia destinata a ricevere la pittura e battuti in profondità; le teste dei chiodi venivano isolate con strati di cera o con tasselli lignei per evitare il formarsi della ruggine. Ottenuta in questo modo una superficie della grandezza utile, si passava alla copertura delle connessioni con strisce di lino, qualora la tela non venisse apposta su tutto il ripiano. Su un primo piano di colla se ne passavano quindi altri di colla e gesso, successivamente livellati e ulteriormente ricoperti da mani di gesso e di colla sempre piú fini. Al termine dell'asciugatura, la superficie veniva definitivamente raschiata e levigata sino a divenire del tutto liscia e compatta.

Nel periodo precedente alle innovazioni dello scorcio del Duecento, la tecnica pittorica si basava sulla sovrapposizione successiva dei colori; nel Trecento e nel Quattrocento sul graduale accostamento degli stessi e dopo la metà del sec. XV sul passaggio delle velature. Con il primo metodo i colori erano applicati localmente a partire da una tinta base e procedendo per aggiunte, con una stesura pressoché uniforme entro i contorni lineari, eventualmente ripassati alla fine dell'operazione: il procedimento è descritto nel trattato del monaco Teofilo *De diversis artibus*.

Dalla fine del Duecento, alle campiture uniformi e sovrapposte subentra una stesura cromatica per accostamento e fu-

sione su un disegno spesso preparato con un'ombreggiatura di chiari e di scuri: il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini fornisce la descrizione pratica di tale procedimento pittorico. Nella seconda metà del Quattrocento si diffonde l'impiego della velatura che garantisce la gradualità cromatica e la varietà del riflesso luminoso; talora l'effetto della luce si ottiene facendo trasparire il bianco della preparazione; questa tecnica rende possibile lo sfumare in lontananza dei paesaggi, tipico di tante pitture dell'epoca, soprattutto di area fiamminga.

Dalla fine del sec. xv si introduceva l'emulsione a olio che comportava una maggiore consistenza materiale e cromatica del *medium* pittorico. Con il termine **t** si intende comunemente l'opera realizzata su **t** la quale, in base alla forma, può essere definita lunettata – con terminazione centrale a lunetta – cuspidata – con terminazione a cuspidata – dittico, trittico, polittico, secondo il numero degli scomparti.

Prescindendo dalle tavolette dipinte, di carattere funerario e votivo, risalenti alla civiltà egizia prima e greca poi, tra le più antiche testimonianze su **t** si citano le icone del v-vi secolo di produzione orientale e romana realizzate ad encausto. La pittura su **t** fioriva in Italia dal sec. xii con le grandi croci dipinte che avrebbero avuto largo sviluppo in epoca gotica (la più antica è la croce di Mastro Guglielmo del 1138 nella Cattedrale di Sarzana); con la creazione dei crocifissi dipinti, come anche per i grandi polittici, si resero necessari lavori di carpenteria per irrigidire e connettere le **t**. Una peculiarità medievale, sia in Italia, sia in area bizantina e russa, furono le **t** dipinte e scolpite a bassorilievo; la pittura su **t** proseguiva sino al Cinquecento quando l'impiego della tela cominciò a soppiantare questo tipo di supporto più pesante e soggetto alle trazioni insite nel legno. (*svr*).

Tchirin, Procopio

(attivo tra il 1593 e il 1642). Fa parte della cerchia di artisti che operano per gli Stroganoff, ma fu attivo anche per lo zar. Nelle figure dalle proporzioni allungate e dall'elegante disegno, **T** ha dedicato cura speciale alla resa minuziosa dei costumi e delle armature (icona dei *Santi Boris e Gleb*, rappresentati tra san Teodoro di Ancira e san Teodoro Stratilata: Mosca, Gall. Tret'jakov). (*sdn*).

teatro e pittura

I pittori scenografi

□ *Antichità e Medioevo* Com'è noto Vitruvio s'interessò di prospettiva scenografica e conobbe trattati greci dedicati a quest'arte applicata nella decorazione dipinta dei fondoscena dei teatri antichi. Le quinte, le botole e persino i fondali di scena e le macchine erano già utilizzati nell'antichità. Una pittura murale di Ercolano e un affresco di Boscoreale mostrano decorazioni illusionistiche che senza dubbio riproducono fondali teatrali. I *periactes* a tre facciate dipinte di un palazzo, di una casa e di un bosco si allineavano sui due lati della scena e, ruotando solidalmente, potevano costituire una scenografia tragica, comica o satirica.

Nei misteri sacri recitati alla fine del Medioevo, piccole logge, come le *mansions* francesi, allineate l'una a fianco dell'altra, costituivano i luoghi successivi dell'azione, secondo la pratica teatrale della molteplicità e simultaneità dei luoghi scenici. Erano fatte di materiali leggeri e dipinti. A destra, guardando dalla scena, un boschetto raffigurava il paradiso; a sinistra compariva la bocca dell'inferno, resa con tele dipinte, dalla quale fuoriuscivano i diavoli o venivano inghiottiti i dannati. Macchine e botole consentivano di far comparire in cielo personaggi sacri, ma di solito le scene si riducevano a qualche tela dipinta con un sole o una luna, stelle dorate o forse qualche albero. La «scena neutra», spoglia di elementi descrittivi sarà una costante delle rappresentazioni profane, stabili o itineranti, ad eccezione dei ricchi apparati per celebrazioni, cortei ufficiali e conviti. Nel Quattrocento l'Italia riscopre l'opera di Vitruvio, la cui prima edizione è del 1486. Sull'esempio dell'antichità vengono eretti teatri ad emiciclo. In quello di Vicenza, opera di Palladio, ancora intatto, la scena presenta una scenografia architettonica fissa, che mostra la prospettiva di cinque strade, fiancheggiate da edifici in legno costruiti da Scamozzi in prospettiva raccorciata, dipinti uniformemente ad imitazione della pietra.

□ *Il XVI e XVII secolo: l'Italia e la Germania* Progresso della prospettiva e scenografia teatrale sono legati indissolubilmente. Le prime scenografie dipinte dei tempi moderni vennero costruite su apparati provvisori in occasione di feste.

Leonardo disegnò nel 1496 una scenografia per la *Danae* del Taccone. Baldassare Castiglione narra di aver veduto a Urbino, nel 1513, una rappresentazione della *Calandria* del cardinal Bibbiena con «la scena di una magnifica città con strade, palazzi e torri in rilievo accompagnati da una splendida prospettiva». Lo stesso lavoro, messo in scena a Roma nel 1518, aveva una scenografia di Peruzzi della quale restano numerosi disegni, ed era, secondo Vasari, «di una tale verità che si credeva di vedere gli oggetti reali e di trovarsi in mezzo a una vera e propria piazza, tanto era perfetta l'illusione». Si trattava qui di costruzioni volumetriche in legno e di tele dipinte, che si concludevano con una prospettiva illusionistica rappresentata su un fondale.

Lo sviluppo della scenografia è dovuto in gran parte ad architetti-pittori italiani come Bramante, Raffaello, Giulio Romano e Peruzzi e alla circolazione dei loro modelli. Non essendo semplice smontarla rapidamente, un'unica scenografia serviva per un intero spettacolo. Serlio illustra il suo trattato di architettura, pubblicato in Francia nel 1545, con tre modelli, destinati, secondo le indicazioni di Vitruvio, al genere tragico, comico e satirico: strade e piazze, cinte per il primo tipo da nobili architetture, per il secondo da edifici più modesti, mentre nel terzo tipo compariva un boschetto.

Secondo Daniele Barbaro, per il quale Palladio costruì la villa di Maser e che fece pubblicare e illustrare l'opera di Vitruvio, il pittore e architetto Pedemonte avrebbe dipinto, nel 1569, dei fondali in prospettiva tanto abilmente che il pubblico non riusciva a scorgere soluzione di continuità con le costruzioni volumetriche sui due lati della scena. A Firenze, Buontalenti avrebbe impiegato per la prima volta, nel 1589, una scenografia a quinte scorrevoli che consentiva numerosi mutamenti a vista (scenografia delle *Pieridi*; disegno a Londra, VAM). Ma solo nel 1618, sembra, compare nel teatro Farnese di Parma un macchinario più complesso, che consente di cambiare scena arrotolando i fondali, issando i fregi nella soffitta, e utilizzando il soppalco sotto il palcoscenico, il cui boccascena era formato da un'inquadratura architettonica e chiusa da un sipario dipinto, che si chiudeva soltanto al termine dello spettacolo.

La scena dipinta farà man mano appello a tutti i procedimenti illusionistici, imitando non soltanto le prospettive e i

rilievi, ma anche i materiali, marmi policromi, bronzi e dorature in breve utilizzando le molteplici risorse del *trompe-l'œil*, nel quale svolsero un ruolo fondamentale i quadraturisti italiani. In età barocca gli scenografi creeranno architetture fantastiche e ariose che faranno da fondale alle sorprendenti «macchine». Possediamo la descrizione dei «prodigi» realizzati da Bernini, che nel 1638, per una scena dell'*Inondazione del Tevere*, fece precipitare una cascata sulla scena e nel 1639, per *La fiera di Farfa*, gettò il panico tra gli spettatori simulando l'impressione di un violento incendio. La luce artificiale infatti, e persino le meraviglie della pirotecnica creeranno effetti fantastici. Nasce in Italia il teatro d'opera, con la sua musica, i suoi canti, i suoi balletti che può dirsi uno spettacolo completo. L'Europa intera ricorrerà a loro, agli scenografi italiani, come ricorrerà alle compagnie della commedia dell'arte. Nel 1637 Sabbatini pubblica la sua *Pratica del teatro*, che dedica uno dei capitoli principali alla scenografia.

A Firenze, gli ambasciatori stranieri sono abbagliati dagli spettacoli della corte, di cui Callot, il quale realizzò anch'egli alcune scene, ci ha lasciato delle incisioni (*Solimano*, 1620). Alfonso Parigi, uno dei principali scenografi del teatro barocco, propone nel 1637 venti cambiamenti di scena in un solo spettacolo. Dunque ormai si tratta soltanto di scene mobili, dipinte su quinte rivestite di tela e su cortine che pendono dal soffitto, oppure su fondali. Durante la seconda metà del secolo Ferdinando Tacca è il più rinomato scenografo di Firenze. A Ferrara, le macchine di *Andromeda* fanno sorgere dalle acque un mostro marino e discendere dal cielo Perseo sul suo cavallo alato. Il grande scenografo di Parma è Domenico Mauro, che nel 1690 mette in scena *Il favore degli dèi*, con scene che rappresentano un'immensa grotta e un paesaggio di rocce fronzute.

Ma la città italiana per antonomasia centro dell'opera lirica è Venezia. Quello di San Cassiano è stato il primo teatro d'opera aperto a un pubblico pagante, presto seguito da altri quattro. Il grande Jacopo Torelli mette in scena al teatro Novissimo, nel 1641, *Il Bellerofonte*. Su un fondale sono dipinti Palazzo Ducale e la Piazzetta, mentre muraglie e navi si allineano faccia a faccia in ordine regolare. Si tratta inoltre di una scena eccezionale, perché i fianchi della scena, convergenti, guidano l'occhio verso un unico punto di fuga

posto al centro della capriata, con un effetto di lontananza prospettica molto suggestivo.

La maggior parte di questi architetti e scenografi viaggia da una città all'altra, spostandosi anche nei centri europei. A Vienna, che fu uno dei massimi centri del teatro barocco, Lodovico Burnacini approntò nel 1667 i modelli delle scene e dei costumi della celebre opera *Il Pomo d'oro* – volta scintillante di stelle, nuvole, piramidi, vasi e piatti d'oro del regno di Giove, rosso antro di Plutone – e nel 1678, per *La Monarchia latina trionfante*, immagina una grotta, le cui rocce crollano repentinamente sul fondo della scena lasciando apparire figure allegoriche issate sulle nuvole.

A Monaco, Francesco Santurini mette in scena nel 1662 la *Fedra incoronata*, in cui il pubblico può vedere, attraverso una cortina di tulle, una sezione del mare, in fondo al quale si nascondono le sirene, mentre una barca galleggia su un finto mare. Peraltro è un tedesco, Johann Oswald Harms, che nel 1696 ad Amburgo monta *Heinrich der Löwe* con una straordinaria scenografia di navi nella tempesta. Dipinte su enormi rotoli elicoidali di legno, fatti girare a braccia da alcuni uomini, le onde sembrano muoversi, mentre un macchinario conferisce a una delle navi un movimento ondeggiante. A Dresda, nel 1693, le scene del *Camillo generoso* sono anch'esse opera di un tedesco, Martin Kletzel, che opera però nell'ambito di un gusto puramente italiano.

□ *Il XVII secolo: la Gran Bretagna* Londra era in netto vantaggio su Parigi con i suoi dieci teatri pubblici nel 1600, presto divenuti, nel 1629, diciassette. Ma i teatri elisabettiani, con un palcoscenico di forma circolare o poligonale collocato all'interno di una corte loggiata, non lasciavano alcun posto alle scene, sostituite da semplici cartelli. Scene comparvero, invece, nelle rappresentazioni date nei grandi colleges, cui talvolta assistevano la regina e la corte. Erano fondali e prospettive dipinte in base ai testi di Vitruvio e ai modelli di Peruzzi o di Serlio.

L'introduzione della scena con palco girevole e quinte scorrevoli sull'esempio del teatro Farnese avvenne nel 1631 con *Clorida* e nel 1635 con *Florimene*, per opera del grande architetto Inigo Jones. Possiamo farcene un'idea attraverso i disegni conservati a Chatsworth, così come per i costumi, di cui Inigo Jones lasciò dei modelli. Nel 1656 Davenant apre

il Duke's Theatre con *L'assedio di Rodi*, considerata la prima opera lirica inglese, rimasta famosa per il lussuoso allestimento e le scene di John Webb, architetto e collaboratore di Inigo Jones.

□ *Il XVII secolo: la Francia* In Francia le scene trasformabili e l'illusionismo prospettico di gusto italiano vennero utilizzate in occasione dei balletti di corte per il cui allestimento durante il regno di Luigi XIII fu incaricato il fiorentino Francini. Queste scene sono documentate da alcune incisioni: le quinte di tela dipinta, raffiguranti una foresta, lasciano apparire un fondale che raffigura in *trompe-l'œil* portici, colonne, nicchie e statue antiche, inquadrando una specie di «palazzo incantato». Va ricordato per il suo carattere eccezionale, benché non riguardi l'opera lirica, il manoscritto illustrato di Mahelot, regista, macchinista e pittore dei Comédiens du roi all'Hôtel de Bourgogne, che illustra le scene impiegate nel 1633 e 1634: piccoli padiglioni per le commedie, grotte, alberi e rocce per le pastorali, colonne e terme per le tragedie. In *La Folie de Clidamant* si vede una scena simultanea con una sala di palazzo al centro, una camera aperta con cortina a destra e un vascello che approda in porto a sinistra. Tuttavia, con le opere di Corneille, Racine e Molière, la ritrovata norma aristotelica delle tre unità di tempo, luogo e azione impone alle tragedie e alle commedie una scena unica: per la commedia la strada o la piazza (il *quadrivium* «all'italiana»); per la tragedia l'invenzione del «palazzo a piacere». Gli attori recitano entrando e uscendo da un lato o dall'altro. L'attenzione si concentra dunque sul testo e sulla parola, comportando una riduzione del ruolo dello scenografo, al quale il teatro d'opera affiderà il compito di progettare i cambiamenti di scena, sempre «a vista», e di conseguenza offrirà un campo propizio per mettere a frutto l'inventiva.

Mazzarino chiamerà a corte, accanto agli scenografi francesi, numerosi italiani. Nel 1645 fa appello all'illustre Jacopo Torelli per montare sul palcoscenico del Petit-Bourbon, la cui compagnia è italiana, *La finta pazza*, commedia che aveva ottenuto grande successo quattro anni prima a Venezia. «La Gazette» documenta l'entusiasmo suscitato da *La finta pazza* con le sue macchine, «fino ad allora sconosciute in Francia», e con il forte illusionismo delle scene. Olivier d'Ormesson annota nel suo diario: «Ho visto cinque facce

[scene] diverse di teatro, l'una rappresentante tre viali di cipressi lunghi a perdita d'occhio, il porto di Chio o il Pont-Neuf e la place Dauphine [sic] erano rappresentati mirabilmente, la terza una città, la quarta un giardino con bei pilastri [...]. La prospettiva era così ben rispettata che tutti questi viali apparivano a perdita d'occhio quantunque il teatro non avesse che quattro o cinque piedi di profondità (ciò sembra difficile a credersi)».

A sua volta il teatro del Marais mette in repertorio, nel suo *jeu de paume* della rue Vieille-du-Temple, lavori con macchinari di Denys Buffequin dal 1648 al 1670: i famosi *pièces à machines*, riservati anch'essi a un pubblico aristocratico.

Il giovane Luigi XIV, amante del teatro, fece installare nel suo palazzo delle Tuileries, la Sala delle Macchine, così chiamata per la presenza di ingegnosi macchinari teatrali. La sala poteva contenere tremila spettatori ed era una delle più vaste d'Europa. Per la prima volta in Francia i palchi sono disposti a semicerchio allungato. Gaspare Vigarani, che sostituì Torelli tornato a Venezia nel 1656, fu uno degli autori. Dispose di un palcoscenico profondo oltre 40 metri con soffitta e soppalco piuttosto ampi. La «Sala» venne inaugurata nel 1662 da un'opera di Cavalli, *Ercole amante*. Ma quando il re e la corte lasciarono Parigi, definitivamente, nel 1682, la sala non venne più utilizzata. Nel 1721 verrà riaperta per il balletto degli *Elementi*, danzato e cantato da tutto l'Opéra intorno al giovane Luigi XV. Le scene vennero dipinte da Antoine Dieu e da Oudry, mentre Claude Gillot si occupò dei costumi.

Da lungo tempo s'imponesse la necessità di una sala pubblica riservata al teatro d'opera. L'abate Perrin, ottenuto l'incarico per la fondazione di un'Accademia reale di musica e danza, ebbe in concessione nel 1671 il grande salone del teatro del Palais-Royal. Nel 1672 cedeva la direzione a Lulli, fiorentino. Carlo Vigarani che, alla morte di Mazzarino era successo al padre, creò nel 1675 le scene di *Teseo e Atys*; i disegni dei brillanti costumi sono di un francese, il giovane Jean Bérain, che presto diverrà scenografo di fama internazionale. Subentrato a Vigarani attorno al 1680, per l'opera *Proserpina* di Quinault e Lulli, creò scene estremamente ricche, cariche di ornamenti e di colori, e costumi che vennero riprodotti in incisioni e acquerelli. Una ricca documenta-

zione grafica rende l'idea dell'imponente lavoro di Jean I Bérain, che produsse le scenografie di oltre cinquanta opere, con prospettive di architettura o visioni naturalistiche di impronta fortemente classica. Il gusto francese per la decorazione fastosa spesso si impone sull'apparato prospettico ereditato dagli scenografi italiani: non a caso nessuno degli scenografi francesi del sec. XVII è architetto, e neppure, tranne Gillot, pittore.

□ *Il XVIII secolo*

□ Italia. Tutte le scene conservano fino alla fine del sec. XVII, e soprattutto in Francia, un asse centrale e un'assoluta simmetria, tranne qualche eccezione per i paesaggi, le foreste e le vedute marine. Questo impianto simmetrico finì per stancare. Nuove idee improntano la produzione di scenografie teatrali in Italia con Ferdinando Galli-Bibiena appartenente a una numerosa famiglia di architetti e scenografi bolognesi. Poco prima del 1700 Ferdinando introduce l'uso di scene impostate non frontalmente, ma con un angolo di 45° ca, cosa che consentiva di ampliare lo spazio scenico grazie a una seconda prospettiva che formava con la prima una specie di V, in ciascun ramo della quale altre prospettive si aprivano all'infinito. Numerosi sono i disegni dei Bibiena tracciati rapidamente a penna e ravvivati soltanto con un po' di azzurro: disegni più rifiniti, incisi nelle *Varie opere de prospettiva*, ne diffonderanno le invenzioni in tutta Europa. Spesso, sembra, la scelta dei colori veniva compiuta solo al momento dell'esecuzione delle scene dipinte su tela, o, almeno al momento dell'allestimento del plastico. Tuttavia, un acquerello dell'architetto Filippo Juvarra per un'opera messa in scena a Roma nel 1709, mostra una sala di palazzo in marmo violetto e giallo, ornata con alti *guéridons* dorati con vasi color blu oltremare; ad Amburgo nel 1701 è nota una sua scenografia cinese dai colori squillanti. Architetto famoso, poté tuttavia realizzare in *trompe-l'œil* sulle scene dipinte tutto ciò che non poté costruire in pietra, edifici vertiginosi fatti di materiali preziosi, gallerie dalle prospettive infinite, in una parola i suoi progetti utopici.

La Germania dimostrò la migliore accoglienza alle scenografie fantastiche degli italiani. Quella creata da Alessandro Mauro nel 1719 a Dresda per *Teofano* è di una ricchezza e di una fantasia stupefacenti. L'incisione ci mostra prospettive «ad angolo», scale su cui potranno dispiegarsi i cortei,

colonne che recano architravi sui quali si levano gruppi equestri tumultuosi, e che sopra di sé sostengono drappaggi frastagliati.

Si riallacciano al medesimo spirito le scene de *La Medea*, progettate nel 1728 a Parma da Pietro Righini, con scale e gruppi di atlanti al posto delle colonne, effetti spinti all'estremo che avranno grande fortuna a Vienna. Vi è chiamato Giuseppe Galli-Bibiena, figlio di Ferdinando, che imposta nel 1716 le scene straordinarie di *Alcina*: due grandi costruzioni in rovina, le cui colonne antiche sostengono arcate crollate, torri merlate e un arco gotico che inquadrano uno specchio d'acqua e lasciano intravedere, sul fondo della scena, un porto gremito di vascelli. Draghi e figure infernali animano queste architetture fantastiche, evocatrici degli «incantamenti». A Vienna, Antonio Daniele Bertoli verrà presto nominato scenografo dei teatri imperiali. Anche numerose città tedesche possiedono teatri attrezzati con macchinari che consentono di rappresentare l'opera, utilizzando in gran parte scenografi italiani.

Qui il barocco si trasforma insensibilmente in gusto rococò, dando largo spazio alle caratteristiche più peculiari di questo stile, dalle asimmetrie, alla tendenza al pittoresco. Le scenografie architettoniche, tanto fantasiosamente arricchite di elementi decorativi, vengono tuttavia risolvendosi sempre più in grandi fondali pittorici che portano, sulla via già aperta da Juvarra, alla diffusione della nuova «scena quadro» nella seconda metà del Settecento. In Italia ne sono i più significativi rappresentanti i fratelli Galliani, a Roma e Torino, e Fossati a Venezia.

□ Francia. Le nuove correnti italiane sono introdotte in Francia da Niccolò Servandoni che poco dopo il suo arrivo a Parigi, nel 1726, appronta per l'Opéra le scene di *Piramo e Tisbe* e, nominato nel 1728 primo pittore scenografo dell'Opéra, quelle di *Orione*, seguite in diciotto anni di carriera da una sessantina d'altre, di grande successo di pubblico e critica. Introduce in Francia la prospettiva «ad angolo» creata da Ferdinando Galli-Bibiena e illustrata da Juvarra. Anziché diminuire l'altezza delle architetture, dal boccascena verso il fondo, ne rovescia le proporzioni. «La scena appare assai più alta nel fondo del teatro che davanti», secondo il cronista del «*Mercure de France*». In *Teseo*,

«si vedevano due ordini di architetture alti in realtà trentadue piedi che sembravano di più di sessanta; fino ad allora nessuna scena sul fondo del teatro era alta più di diciotto piedi». Nel Fetonte, «il palazzo del Sole, fulgente di colori metallici e di dorature, è incrostato di settemila pietre preziose», o piuttosto di cristalli. Così Servandoni si presenta come un vero e proprio innovatore. Il caso vuole che nel castello di Champs e in collezioni private rimangano, ritenuti di sua mano in base a una solida tradizione, una ventina di plastici e numerosi modelli di scene brillantemente colorati che attestano una straordinaria inventiva e sono d'altra parte gli unici modelli del genere in Francia che risalgono all'Ancien Régime. L'ornamentazione è di gusto decisamente *rocaille*. Compare un senso del paesaggio già romantico. François Boucher, che collabora con Servandoni per qualche tempo e partecipa alle scene di *Atys*, verrà indicato come «pittore che si è immischiato di architettura». Succeduto a Servandoni nel 1766, dipinse fondali bucolici con paesaggi. La tendenza a creare fondali meravigliosi, quasi autosufficienti rispetto al soggetto rappresentato, raggiungerà effetti puramente ottici in spettacoli come il «diorama» di Servandoni, che, nel 1738, sulla scena della Sala delle Macchine, fino allora rimasta inutilizzata alle Tuileries, appronta il suo primo diorama, che rappresenta l'interno di San Pietro in Roma. Vi dipinge personaggi; poi, a poco a poco, aggiunge ad altre scene fisse la musica, e infine figuranti muti che mimano le avventure di Ulisse o la discesa agli Inferi.

Dal 1750 al 1764 i tre fratelli Slodtz si succederanno come primi scenografi dell'ufficio dei «Menus Plaisirs». In linea di principio l'ufficio dei «Menus Plaisirs» si occupava soltanto delle scenografie e dei costumi degli spettacoli dati nei palazzi reali, ma comunque il re prestò talvolta all'Opéra i suoi scenografi.

Gli Slodtz seguirono il gusto *rocaille* che Servandoni aveva introdotto nel teatro ed essendo, di professione, scultori, preferirono spesso gli ornamenti in rilievo a quelli in *trompe-l'œil*. La loro scenografia di *Issé* risultò assai più ricca di quella che Boucher aveva dipinto alcuni anni prima per lo stesso Opéra.

Jean-Baptiste Pierre non ignora l'antico. Nel 1754 fu incaricato dal duca di Orléans, di cui fu primo pittore, delle scene per il teatro privato della sua «petite maison» in faubourg

Saint-Martin. Collé, un protetto del principe, scrive nel suo diario: «Tutti hanno convenuto che si tratta di un piccolo capolavoro; la scena, che rappresenta la camera di rappresentanza, è unica per l'imitazione della natura. Nulla si presta di piú all'illusione dell'azione, che avere le scene fatte apposta per i lavori che si danno». È già un primo segnale della reazione realistica che a fine Settecento si opporrà agli eccessi della messinscena barocca.

□ Inghilterra. In Inghilterra, John Devoto si accontentò, intorno al 1720, di copiare le incisioni di Juvarra e i disegni di Righini per il teatro dell'opera milanese. D'altra parte le scene di teatro d'opera sono spesso, durante la prima metà del sec. XVIII, ideazioni di italiani residenti a Londra per un periodo piú o meno lungo, come Marco Ricci, Pellegrini, Clerici, Servandoni.

□ *L'epoca neoclassica* Gli scavi di Ercolano e Pompei furono solo una delle suggestioni dall'antico riprese in epoca neoclassica. Nelle scenografie l'influsso dell'antico traspare da richiami al Palladio presenti nell'opera dei Bibiena. Pannini diffuse con le sue opere il gusto delle rovine romane, e Piranesi vi mescolò citazioni etrusche ed egizie. A Roma, sin dagli anni Quaranta del Settecento, teorici e artisti di ogni paese s'incontravano in un comune entusiasmo verso l'antico. Gli italiani vennero chiamati in tutta Europa come specialisti di scenografie teatrali; francesi, inglesi, tedeschi tornarono nei loro paesi riportando vive impressioni delle antichità romane. Lo studio dell'antico educò, un po' alla volta, a un senso di precisione storica nelle ricostruzioni ambientali, per ora ancora limitate ai temi classico-archeologici. Ma è da qui che si apre la via al verismo storico romantico, che si rivolgerà a tutte le epoche passate (Medioevo, Rinascimento, Oriente...) per poi dare dignità anche al presente. La scenografia neoclassica accentua il gusto per l'antico dei Bibiena, ma anche il sentimento del paesaggio, ricordando sia gli scenografici paesaggi di Vernet che gli accenti sentimentali di Greuze.

Giuseppe Piermarini, tra i principali architetti neoclassici, costruisce nel 1776-78 il teatro alla Scala. In quel periodo a Milano Paolo Landriani, teorico, Giacomo Quarenghi e Pietro Gonzaga saranno i veri creatori della scenografia neoclassica, in stretto contatto con l'Accademia di Brera. Nel

1775, il secondo disegnerà un sotterraneo a colonne doriche e una grotta pittoresca. Al tempo della Repubblica cisalpina, Appiani fornì i modelli di altre scene e dipinse i sipari della Scala e del teatro della villa di Monza; nel 1827 prepara alla Scala, per l'*Ultimo giorno di Pompei*, una scenografia con un'immensa sala a volta che si apre su una veduta di città in fiamme. Nel 1831 il tempio antico che dipinge per *Norma* è ancora una ricostruzione archeologica. A Torino, Fabrizio Galliari ricrea nel 1773 un atrio del palazzo di Didone; suo figlio Giuseppino, nel 1792, una tenda di Annibale; e infine Gaspare Galliari una scena in cui archi gotici poggiano su colonne classiche.

La numerosa famiglia dei Quaglio è attiva in tutta l'Europa centrale. Lorenzo, il cui padre era scenografo a Vienna, crea scene per l'Elettore palatino a Mannheim e a Schwetzingen, poi a Monaco. Inizialmente improntato allo stile di Bibiena, abbandona presto la scenografia barocca per il più severo classicismo francese. I suoi discendenti continueranno fino al 1878 a porre il loro talento a disposizione del teatro dell'opera di Monaco.

I Gaspari furono attivi nella stessa città – Giovanni-Paolo progettò nel 1763, per *Artaserse* al teatro della Residenza, un tempio del Sole – e anche in Boemia. Un Sacchetti, architetto e pittore di scene, lasciò Venezia per Vienna, Praga e Brno dove creò esotiche scenografie nelle quali è palese il riferimento a Bibiena.

Quasi tutti gli scenografi francesi provengono da una attività nel campo dell'architettura e della pittura di vedute. Michel-Ange Challe, che cominciò studiando architettura, è prix de Rome di pittura. Succede nel 1764, a Michel-Ange Slodtz ai «Menus Plaisirs»; suoi modelli sono Bibiena, Juvarra, Piranesi. Come loro, Challe è un visionario che erige sulla carta prodigiose costruzioni e fa grande uso degli ordini antichi. Pierre-Adrien Pâris succede a Challe nel 1778. Lascerà i suoi disegni alla biblioteca di Besançon. È un architetto che a Roma ha approfondito il gusto per le ricostruzioni archeologiche e storiche. Per *Numitore*, messa in scena a Fontainebleau nel 1783, disegna una scena di sale basse e voltate dalle grevi colonne doriche, che si ritrova in *Penelope e Calipso*, dove la caverna di Prometeo e la grotta delle ninfe sono già di sapore romantico. Ma P.-A. Pâris crea oltre a scene esotiche, anche scene di grotte naturali e giar-

dini che rievocano i disegni di Fragonard a Villa d'Este. Per *Il diritto del signore* erige un delizioso piccolo *hôtel* nel gusto di quello fatto da Ledoux per la Guimard.

Negli ultimi decenni del Settecento la pittura si orienta verso soggetti di storia medievale e moderna. Per il teatro, Voltaire esige lo stesso impegno di esattezza storica e di color locale. La «goticomania» risale al 1765. Sin dal 1750-55 viene compiuto dalla Clairon e da Le Kain, prima ancora che da Talma, lo stesso sforzo a favore del costume storico. Ma a dire il vero questa ricerca di autenticità resta ancora approssimativa, sia nelle scene con costumi cinesi, turchi e persino inca. Ancora un francese, Philippe de Loutherbourg, appronta a Londra nel 1785 per *Omai*, la cui scena è situata nel Kamchatka, una capanna monumentale e i corrispondenti costumi. Gli inglesi subiscono l'influsso di Robert Adam, e ancor più gli scenografi scozzesi, come Nasmyth che, nel 1819, disegnerà le scene per Walter Scott, ormai di gusto romantico. Alla fine del sec. XVIII tedeschi e austriaci sostituiranno gli italiani nella sperimentazione di nuove invenzioni di scene teatrali. Ramberg dipinge nel 1789 il sipario del teatro di Hannover, un Apollo circondato da Muse drammatiche, e nel 1794 le scene del *Flauto magico*, montato poi da Schwarz a Lipsia nel 1793. Durante il primo quarto del sec. XIX si vedranno scene concepite nello stile rigido e freddo del primo Impero, apprezzato in Germania. Le scene disegnate nel 1815 da Friedrich Beuther a Weimar per la *Demenza di Tito* di Mozart mostrano una sala cinta da pesanti colonne doriche; e quelle per il *Flauto magico*, dato a Braunschweig nel 1824, presentano l'interno di un tempio vagamente egizio. A Vienna, dove è disegnatore dei teatri imperiali dal 1784 alla sua morte nel 1806, ma anche a Praga sua città natale, e negli altri teatri boemi, Josef Platzer lascerà numerose scene (disegni al teatro del castello di Litomyol). La sua scenografia per le *Nozze di Figaro* nel 1786 farà epoca. Il suo gusto delle architetture immaginarie lascerà gradatamente il posto a scene più austere.

Karl-Friedrich Schinkel si rivela a Berlino scenografo tra i più importanti; le sue opere illustrano perfettamente il passaggio dal neoclassicismo al romanticismo. Se nel 1818 il tempio dell'opera *Die Vestalin* non è che una fredda ricostruzione archeologica, Schinkel dal 1815 in poi, realizzerà

il suo capolavoro con le scene del *Flauto magico*. I giardini di Sarastro, con le file di torce che fiancheggiano una scala che discende a mare, l'isola su cui s'innalza, al chiaro di luna, un'immensa sfinge tra le palme, dovevano produrre un effetto sorprendente, a giudicare dalle *guaches* conservate nello Schinkel Pavillon (Berlino, castello di Charlottenburg).

□ *L'epoca romantica* In epoca romantica si darà spazio all'espressione dei sentimenti sia nella lirica che nel teatro drammatico. La scenografia sarà strumento principe di suggestione espressiva e doveva essere perciò strettamente legata al testo e ai personaggi dello spettacolo. L'Ottocento è anche l'epoca delle rivisitazioni storiche: «Siamo stati di tutti i tempi e di tutti i Paesi, tranne il nostro», scriverà de Musset. All'immaginazione storica si accompagna un interesse per gli aspetti più scenografici della natura e saranno ormai soprattutto i pittori – che soppiantano gli scenografi – ad affrontare questo compito immenso, con ogni mezzo. Il lungo periodo tra gli anni Venti dell'Ottocento e gli anni Settanta è contraddistinto infatti da importanti innovazioni tecniche, come l'installazione del gas sulla scena del Covent Garden a Londra e dell'Opéra a Parigi fra 1821 e 1822, il perfezionamento dei «trasparenti» e dei macchinari. A disposizione del teatro, frequentato da un vasto pubblico, vengono messi a disposizione ingenti mezzi finanziari. L'Opéra muta sede a più riprese in questo periodo, fino alla sua riapertura nel 1875 nel favoloso Palazzo Garnier. Definire lo spirito e lo stile della scenografia durante questi anni non è semplice data la diversità delle personalità; è comunque riscontrabile un'acuta intenzione filologica delle ricostruzioni e dei costumi.

Gli scenografi dell'Opéra furono attivi per altri teatri che, come l'Opéra-Comique, il Théâtre Lyrique, la Porte-Saint-Martin, l'Odéon o il Théâtre-Français, davano grande rilievo, secondo un gusto tipicamente francese, all'allestimento scenico: gli autori stessi delle opere liriche fornirono spesso istruzioni e talvolta disegni. Già Goethe disegnò una scena per la *Notte di Walpurga* (Weimar, Museo Goethe) e un'altra per il *Faust*. Hugo ha lasciato i suoi disegni annotati per la scenografia di *Ruy Blas* e quella dei *Burgravi*. Alexandre Dumas diresse le scene del suo teatro storico.

Scenografo capo dell'Opéra durante il primo Impero fu J.-B. Isabey; il genero Luc-Charles Cicéri fu suo assistente, nel

1809, come pittore di paesaggi, poi, dal 1815 al 1848, divenne a sua volta scenografo capo. Quasi tutte le scene furono, fino al 1833, concepite da Isabey e dai suoi collaboratori. L'opera di Cicéri è assai diversa. Nel 1822 si fece aiutare da Daguerre, cui affidò persino le scene di *Aladino e la Lampada magica*, per le quali fece grande uso di trasparenti, illuminati, per la prima volta, a gas. Entusiasmò Dumas con la sua scena di *Roberto il Diavolo* (1831) con un chiostro romano rischiarato dalla luna. La sala da ballo del *Gustavo III* fu decorata, in *trompe-l'œil*, con sculture e drappaggi virtuosistici.

Autore delle principali scenografie del teatro romantico francese fu Charles Séchan. Si sforzò di ricostituire in base ad antiche incisioni la torre di Nesle, il vecchio Louvre o il retro di Notre-Dame, oppure, per *Marino Faliero*, di cui Delaroche disegnò i costumi (1834), la piazza San Giovanni e Paolo di Venezia, con la statua del Colleoni. Tutte le sue scene per *Enrico III e la sua corte*, *Lucrezia Borgia*, gli *Ugonotti* (1853) sono ricostruzioni storiche molto precise. Meyerbeer lamenterà che scene tanto ricche attirino, l'attenzione del pubblico a spese della musica e del canto. Le scene di Cambon per il *Cavallo di bronzo*, ad esempio, sono sovraccariche di monumenti e dettagli architettonici e paesaggistici davanti ai quali l'occhio si smarrisce come in una confusa grammatica di stili.

Lo stesso *horror vacui* scenografico segna le messe in scena di tutta Europa. Alla fine del sec. XIX Carlo Ferrario è, in Italia, lo scenografo delle grandi opere di Verdi e di Gounod con Angelo Parravicini e Antonio Rovescalli.

In Germania le innovazioni strutturali portate da Wagner al concetto stesso di spettacolo teatrale non porteranno ancora ad effettive e durature novità nel campo della messinscena, nonostante proprio dalle imprese di Wagner fossero scaturite nuovissime esigenze sceniche, intuite ed espresse da un teorico-scenografo, il ginevrino Adolphe Appia. L'auspicato superamento del verismo pittorico, con tutto il suo carico di elementi descrittivi, e quindi l'eliminazione conseguente della tecnica tradizionale delle scene dipinte, avrà invece echi fecondi durante tutto il Novecento.

Le scene delle opere di Wagner restano di fatto concepite in uno spirito romantico e archeologico insieme, come i castelli

di Luigi II di Baviera. Dal *Tannhäuser* a Dresda nel 1845 a *L'oro del Reno* a Monaco nel 1869, alle scenografie di Bayreuth a partire dal 1876, non si hanno mutamenti profondi. Le rocce e gli alberi dipinti nel 1876 da Jose Hoffmann per il terzo atto della *Walkiria*, lo stupefacente meccanismo mosso a braccia che, nello stesso anno, fa roteare le figlie del Reno nell'acqua illusionisticamente evocata; le sontuose scene della Sala del Graal, decorate da Paul von Joukowsky nel 1882 per la prima del *Parsifal*, sono forse firmate da Cicéri o da Cambon.

Il teatro visto dai pittori

□ *Soggetti teatrali* Sovente sui vasi greci sono dipinte scene del teatro di Eschilo, di Aristofane e di numerose parodie dei tragici greci; un affresco presenta il *Sacrificio di Ifigenia*, da un lavoro di Euripide; Plauto è rappresentato in una scena comica di un mosaico trovato a Pompei; in vari affreschi sono rappresentate scene dipinte in *trompe-l'œil* con raffigurazioni di recite. L'influsso del teatro sull'arte della fine del Medioevo è stato messo in luce da Emile Mâle: «Si può dire che tutte le nuove scene che entrarono allora nell'arte plastica, siano state recitate prima d'esser dipinte». In effetti si constata che, nelle miniature (quelle di Fouquet, che in una pagina del *Libro d'ore di Etienne Chevalier* mostra una rappresentazione del *Mistero di santa Apollina*) e persino in dipinti su tavola, in prevalenza fiamminghi (come la *Passione* di Memling: Torino, MC; o quella di Luca di Leida: Francoforte, SKI; o ancora le tele dipinte di Reims), le scene religiose in successione hanno luogo in edifici dove è soppresso il muro di facciata: gli episodi si alleano fianco a fianco come nelle *mansions* dei misteri, oppure, come nel caso del *Martirio di san Dionigi* (Parigi, Louvre) sono presentati simultaneamente. L'influsso del teatro è evidente particolarmente sull'iconografia dell'arte del sec. XV.

Le prime illustrazioni del teatro profano compaiono in alcuni dipinti della fine del sec. XVI e della prima metà del XVII e furono dedicate sempre alla commedia dell'arte: la compagnia dei Golosi a Parigi sotto Enrico IV (Parigi, Museo Carnavalet), lo spettacolo di attori di farsa italiani (Museo di Baveux), e un'altra illustrazione di soggetto teatrale attribuita a Brunel il Giovane (Museo di Béziers). Una tela delle raccolte della Comédie-Française, datata 1670, ci presenta in

gruppo a Parigi, a uno spettacolo di piazza «gli attori di farsa francesi e italiani», tra i quali Molière. Chiamate in tutta Europa, le compagnie italiane saranno soggetto, fino alla fine del sec. XVIII, di numerose composizioni. Alessandro Scalzi dipinse intorno al 1568 per il duca di Baviera nel castello di Trausnitz, le pareti e le false porte di una scala con un'allegra girandola dove si riconoscono Pantalone e il suo servo Zanne, Arlecchino, il Dottore bolognese e la bella Cortegiana. Per la decorazione di un castello francese, un artista anonimo del sec. XVII compose una serie di tele – studi umoristici della vita errante di una compagnia di saltimbanchi – in base al *Romanzo comico* di Scarron (Mans, Museo). Gli attori della Comédie-Italienne e quelli della Comédie-Française furono spesso ritratti da Watteau che dedicò anche un quadro alla partenza dei commedianti italiani espulsi nel 1696. Anche Lancret illustrò soggetti analoghi e Magnasco raffigurò profili di cantanti e pulcinella nelle sue architetture teatrali.

Sin dalla fine del sec. XVII i personaggi della commedia dell'arte appaiono in profilo nei pannelli lignei decorati con arabeschi e grottesche da Claude III Audran, Gillot e dallo stesso Watteau. Domenico Tiepolo a sua volta dipinse le avventure di Pulcinella, cui dedicò un album di 103 acquerelli. L'influsso del teatro sulla ricerca espressiva dei pittori è vasto e profondo. Charles Le Brun non trascurò i gesti e la mimica degli attori studiando e codificando l'«espressione delle passioni», oggetto delle sue conferenze all'Académie Royale. Fu molto probabilmente la rappresentazione, nel 1665, dell'Alessandro di Racine che lo incitò a intraprendere un ciclo di tele gigantesche consacrate alla vita di questo principe. Altro pittore che accolse le suggestioni espressive della commedia fu l'italiano Traversi. A sua volta Caylus, condividendo l'interesse di Le Brun per la teoria delle passioni creò nel 1759 un concorso che premiava il miglior dipinto incentrato sulla resa delle passioni. Ducreux dipinse se stesso in atteggiamento beffardo, collerico, ilare, riferendosi ai diversi ruoli della commedia in un momento in cui la ricerca della resa del carattere individuale nel ritratto era considerata prioritaria. Messerschmidt scolpirà i suoi volti contorti da smorfie, mentre Lavater ideò un sistema di classificazione del carattere attraverso lo studio della fisiognomica.

Nel 1769 Dandré-Bardon, pubblicando i suoi *Tableaux de l'histoire*, pretese di codificare per i pittori una disposizione esatta dei personaggi, in breve una vera e propria «messa in scena» per ciascun tema prescelto. I soggetti drammatici cari a taluni artisti del regno di Luigi XV, come un Deshays – che, secondo Diderot, si compiace «della macelleria ributtante offertagli dalla vita dei santi» – o uno Challe, sono trattati e illuminati in modo del tutto teatrale, e Diderot ironicamente immagina che tra il palcoscenico e lo studio dei pittori possano avvenire scambi di invenzioni drammatiche. La scenografia e la pittura di paesaggio composito presentano numerose e indiscutibili relazioni. Le città immaginarie di Antoine Caron, i porti e le marine di Claude Lorrain e tutti i quadri di architettura realizzati da Patel a Coccorante, da Pannini a Hubert Robert, si presentano come altrettante scenografie, spesso inquadrate da «supporti» come la scena teatrale: alberi o colonne, torri o rocce fungono da quinte sceniche. D'altra parte molti pittori scenografi sono anche pittori di prospettive o di paesaggi come Servadoni o Boucher.

L'Influsso del teatro sulla pittura si esercita in modo ancor più diretto nella scelta dei soggetti. Gabriel de Saint-Aubin rappresenta fedelmente, in una *guaches* all'Ermitage di San Pietroburgo, la sala e la scena dell'Opéra della rue Saint-Honoré durante una rappresentazione di Armida, Pannini la sala del teatro Ottoboni di Roma durante un concerto in onore della nascita del delfino (Parigi, Louvre), Olivero dipinge una grande tela che presenta la scena e la sala del teatro di Torino in occasione di un'opera data nel 1740, un allievo di Bibiena organizza il palcoscenico del teatro di Parma con una scenografia montata.

Antoine Coypel è fedele spettatore: ci presenta gli ambasciatori del Marocco nel loro palco all'Opéra nel 1682, fornisce i cartoni di *Esther* e di *Athalie* per l'arazzo dei *Fragments d'opéra* tessuto ai Gobelins, studia l'eloquio gestuale del teatro e, come Le Brun s'interessa all'espressione delle passioni. «Gli spettacoli – scrive – sembrano quanto mai necessari per chi voglia perfezionarsi nella pittura». Un altro famoso esempio è l'*Isola di Citera* dipinta da Watteau, prima idea dell'*Imbarco*, direttamente ispirata alla scena finale dei *Tre Cugini*, commedia di Dancourt. Gillot dipinge nel 1695 la *Scena delle carrozze* (Parigi, Louvre), in base a una

commedia di Regnard: la *Foire Saint-Germain*. Frequenta assiduamente i teatrini della fiera Saint-Laurent, dove ha trovato il modello del suo *Arlecchino imperatore della Luna* (Nantes, MBA). Lancret è autore, nel 1727, di una tela che presenta l'ultima scena del *Filosofo maritato* di Destouches e, nel 1732, una scena del *Glorioso*.

A Beauvais si tessono quattro esemplari di un arazzo delle *Commedie di Molière*, su cartoni di Oudry. È noto infine che David, assistendo nel 1782 alla rappresentazione di *Orazio* alla Comédie-Française, ne fu vivamente colpito e vi si ispirò, d'altronde liberamente, per il suo celebre capolavoro.

Gli artisti inglesi frequentarono assiduamente i teatri e gli attori. Hogarth ha illustrato una scena della *Beggar's Opera* (Londra, Tate Gall.) ed era amico di Garrick, al punto da recitare con lui in un teatro privato creando anche le scene come a Drury Lane. Garrick d'altra parte è stato ritratto da una dozzina di artisti, tra i quali J. B. van Loo, e Pompeo Batoni. F. Hayman lo ha rappresentato in una scena del *Riccardo III*. J. Highmore scelse una scena della *Pamela* di Richardson per un suo dipinto. La passione del pubblico per i grandi attori spiega perché Zoffany abbia rappresentato Garrick e Mrs Gibber in una scena della *Venice preserved* di Ottway e in *The Provoqued Wife* di van Burg, e James Roberts in *The School for Scandal* di Sheridan. Francis Wheatley, Benjamin van Gucht dipinsero numerose scene e ritratti di attori nelle vesti dei loro personaggi teatrali. Alla morte di Garrick, John Caster ne rappresentò l'apoteosi di fronte a diciassette attori nei loro ruoli shakespeariani: le collezioni del Garrick Club attestano ancora quest'infatuazione prodigiosa. Sarah Siddons è un'altra stella prediletta. Thomas Beach la rappresenta con Kemble in *Macbeth*. L'opera di Shakespeare è d'altra parte soggetto iconografico prescelto. Boydell, soprannominato «il Mecenate commerciale», commissiona nel 1789 a diversi pittori, tra cui Reynolds, Barry, Füssli, Hoppner, Romney, trentanove dipinti che illustrino scene shakespeariane per ornarne la sua Gall. Shakespeare in Pall-Mall e le fa incidere nel 1805. Kemble è rappresentato da Lawrence nella parte di Coriolano e, nel 1814, Kean è raffigurato da Samuel Drummond in quella di Riccardo III, mentre Mrs. Jordan è dipinta da Hoppner in veste di Musa comica.

In Olanda, Henning s'impegna a mostrarci la sala e il palcoscenico del teatro Schonneburg di Amsterdam in occasione della rappresentazione, nel 1783, di una commedia di Monval *I tre contadini*.

È nota l'importanza del teatro nella società borghese durante il sec. XIX. Boilly ci mostra la folla che fa ressa davanti all'Ambigu-Comique. Lami dedica parecchi dipinti e una *guaches* che servirà a illustrare *Un hiver à Paris*, di Jules Janin, alla rappresentazione della sala del Théâtre-Italien nello splendore delle toilettes più brillanti. Daumier frequentò molto il teatro traendone non soltanto molti disegni e litografie, ma anche quadri. Henri Monnier si è autorappresentato nelle parti che egli stesso scriveva e recitava. Degas s'interessò, è vero, soprattutto di danza, nondimeno ha lasciato numerose opere rappresentanti scene di teatro lirico. Toulouse-Lautrec dipinse sei tele che mostrano varie scene dell'opera comica di Armand Sylvestre (*Messalina*).

□ *Ritratti di attori* La posizione sociale dell'attore ha acquisito prestigio e riconoscimento sociale nel corso dei secoli. Se, sotto Luigi XIV, gli attori vengono «ricevuti», sotto Luigi XVI ricevono a loro volta. Le attrici, le cantanti, spesso mantenute da ricchi finanzieri o gran signori, si fanno costruire meravigliose dimore. La società si apre agli attori, anche se questi non hanno diritto ad essere sepolti in terra consacrata. Innumeri sono i ritratti di personalità del teatro spesso raffigurati nelle vesti dei loro personaggi principali; i costumi pittoreschi accrescono la gradevolezza di questi dipinti, che documentano anche lo stile scenico di ciascuna epoca e di ciascun attore.

Netscher ci presenta Poisson in veste di Crispino, Nicolas Mignard dipinge Molière nel ruolo di Cesare della *Morte di Pompeo* («più carico di alloro di un prosciutto di Magonza», a dire di Boileau). Mlle Duclos nel ruolo di Arianna (Cornelle) è rappresentata da Largillière. François de Troy dipinge Baron, ma anche la deliziosa Sylvia, che recita Marivaux alla Comédie-Italienne, e Costantini come Mezzetino. Adrienne Lecouvreur nel ruolo di Cornelia (*Morte di Pompeo*) ispira il pennello di C. A. Coypel. Watteau è di casa tra i comédiens-italiens. Dipinge i ritratti della Desmares, di La Thorillière e di Poisson nei rispettivi ruoli. Ma il ritratto dimensionalmente più importante è quello di Le Kain e della Clairon, rappresentati in piedi in una scena della *Medea* di

Longepierre (a Potsdam). Lenoir raffigura Le Kain in veste di Orosmane in *Zaire*, nell'*Orfanello della Cina* e Prévile come Mascarille. M.lle Lange è vista da Colson in veste di Arianna. Trinquesse è autore di grandi ritratti in piedi a noi noti dall'esemplare inciso con M.lle Saint-Huberty dipinta ancora una volta in veste di Didone da M.me Vallayer-Coster, e persino da Reynolds. Numerosi sono poi i ritratti di attori inglesi. Ellen Swyme viene dipinta da Lely. Mrs Siddons è stata senza dubbio la piú raffigurata, da Gainsborough, da Reynolds, da Romney in veste di Medea o di lady Macheth in occasione dei suoi grandi successi a Drury Lane, e infine da Lawrence.

Nel sec. XIX il numero di questi ritratti sembra moltiplicarsi. Il piú celebre soprano d'Italia, la veneziana Angelina Catalini, è ritratta da Appiani; la Giuditta Pasta, nel ruolo di Norma (Bellini) da Gérard, cui si debbono anche i ritratti di M.lle Mars e di M.lle Georges, mostri sacri. A Lehmann, artista dimenticato, dobbiamo il ritratto piú romantico, quello della Malibran nel ruolo di Desdemona, con una lira tra le mani sul balcone di un palazzo veneziano (Parigi, Musée Carnavalet). Caroline Hetzenecker viene ritratta a Monaco da Schwind. Delacroix dipingerà addirittura un ritratto di Talma, in veste di Nerone; Manet ci mostra, in veste di Amleto, Rouvière, in una delle sue tele peggiori; nel 1888, Mounet-Sully posa per Jean-Paul Laurens nel medesimo ruolo; Georges Clairin, ha dipinto nel 1893 il ritratto piú straordinario e immenso di Sarah Bernhardt in veste di Cleopatra. (*ju*).

Le relazioni tra il teatro, coreografico o drammatico, e le arti plastiche sono per loro natura ricche e complesse; infatti il teatro è il luogo di materializzazione della sintesi delle arti (letteratura, musica, pittura e danza si alleano per creare l'opera teatrale); inoltre la scenografia, in quanto organizzazione plastica del volume della scena, partecipa dell'architettura e della scultura e in quanto figurazione grafica e cromatica di uno spazio, è legata alla pittura.

Gli influssi tra la plastica scenica e la pittura sono dunque mutui e reciproci: la creazione teatrale significa per il pittore la possibilità di abbandonare la superficie piana e limitata del quadro, di conquistare uno spazio da animare in tutte le sue dimensioni; è spesso l'occasione per spingere piú a fondo le sue ricerche pittoriche o di verificarne la validità

(esperienze limite di Malevič per *Vittoria sul sole* 1913, o di P. Picasso per *Parade* di Erik Satie 1917). Nella progettazione delle scenografie i pittori sperimentano nuove ricerche che poi riportano in pittura come nel caso di: W. Kandinsky (*Sonorità gialla*), P. Mondrian (*L'effimero è eterno*, 1926), O. Schlemmer (*Balletto triadico*), e piú recentemente Tadeusz Kantor con il teatro «Cricotz». D'altro canto il pittore apporta sulla scena la sua visione, la sua sensibilità, il suo universo plastico e pittorico; contribuisce con i mezzi a lui propri a tradurre il dramma interpretandola attraverso lo stile della propria epoca.

Per tutto il sec. XX si osservano diverse forme di collaborazione tra pittura e teatro, che riflettono le poetiche dei grandi movimenti artistici, degli apporti individuali dei creatori o della concezione stessa del teatro. È vero, ad esempio, che il concetto di teatro povero, di «teatro nudo» da Jacques Copeau a Grotowski, vale a dire il ritorno alla pura «teatralità», lascia poco spazio alla scenografia, mentre la concezione del teatro totale (sintesi assoluta tra suono, colore, parola o gesto) è legato alle sperimentazioni delle arti visive e plastiche come pure le sperimentazioni di teatro astratto dove l'uomo-attore è assente a vantaggio dello spazio scenico. Piú recentemente, l'abolizione tra le diverse categorie artistiche e l'ampliamento del campo di attività della pittura sono sfociate in una nuova formulazione dei rapporti pittura e teatro, che si realizza nell'*happening*.

Il primo vero contributo dei pittori al teatro, che fu determinante per l'evoluzione del teatro stesso e della pittura, venne fornito dai Ballets Russes di Djagilev trasferitosi a Parigi dal 1908, poi dai Ballets Suedois (dal 1920). Questi progetti differiscono per lo stile e non appartengono tutti alla stessa poetica teatrale; la scena talvolta non è che uno sfondo, un grande quadro che, con le sue armonie di forme e di colori, si accorda con l'atmosfera generale del balletto. ma può anche non aver rapporto diretto o logico col tema, in antitesi quindi con il conformismo naturalistico e descrittivo ottocentesco: la scena è autonoma e si esprime parallelamente agli altri elementi della realizzazione scenica. La stessa natura del balletto pretendeva che lo spazio del palcoscenico restasse libero da ingombri di qualsiasi genere, per permettere lo sviluppo del movimento coreografico.

Vanno distinti i lavori individuali di alcune personalità crea-

tive dalle ricerche estetiche generali di un movimento, poiché i grandi movimenti dell'inizio del secolo (espressionismo, futurismo, Dada, costruttivismo, Bauhaus) hanno avuto particolari caratteristiche investendo tutte le forme d'arte e contribuendo al rinnovamento del teatro.

In Germania, dopo la guerra, l'espressionismo conquista il palcoscenico, e vi si ritrovano le caratteristiche dello stile e dell'atteggiamento espressionista: deformazioni accentuate, prospettive di fuga, illuminazione drammatica, e così via. Tuttavia pochi grandi pittori del movimento, se si eccettua O. Kokoschka, insieme pittore e scrittore (*Speranza, assassinio delle donne*, 1908), parteciparono alla vita teatrale; e la maggior parte delle scenografie dei lavori espressionisti furono affidate agli scenografi di professione, d'altro canto fortemente influenzati dai pittori.

Le concezioni in materia di teatro dei futuristi italiani E. Prampolini, F. Depero e G. Balla s'inscrivono nel quadro delle ricerche di un'arte di movimento. Nel 1915 Prampolini redige il *Manifesto della scenografia futurista*, nel quale rifiuta ogni realismo ed esige una sintesi assoluta nell'espressione materiale della scena: «I colori e la scena dovranno suscitare nello spettatore valori emotivi che né la parola del poeta né il gesto dell'attore possono fornire». Nell'insieme delle realizzazioni di questi futuristi (E. Prampolini, *Il tamburo di fiamma* di F. T. Marinetti, 1923, *Progetto di teatro magnetico*, 1925; F. Depero, *Balletti plastici*, 1918; G. Balla, *Fuoco d'artificio* di Strawinski, 1917) si caratterizzano per il dinamismo vitale degli elementi scenici: effetti luminosi modificano l'apparenza della plastica scenica; l'attore è assente a vantaggio della scena stessa, che diviene così l'elemento attivo dello spettacolo.

Il problema della soppressione dell'elemento umano, attore o danzatore, che è uno degli apporti maggiori dell'estetica teatrale dell'inizio del secolo, venne risolto dai pittori in vari modi: sia attraverso la deformazione del costume, sotto il quale non è più riconoscibile la figura umana – l'uomo diviene forma astratta (O. Schlemmer) o assemblaggio di elementi cubisti, geometrici (Picasso per Parade) – sia con la creazione di vere e proprie marionette (S. Tauber-Arp, A. Exter) o di maschere (P. Klee), sia ancora attraverso la soppressione totale dell'uomo a profitto della scena. Tale mec-

canizzazione dell'uomo compare negli spettacoli dada – Hugo Ball per la serata dello Sturm, Sonia Delaunay per *Cœur à gaz* di T. Tzara (1923), F. Picabia per *Relâche* (1924) – e trova la sua sistematizzazione nei vari progetti di balletto meccanico.

Il rifiuto dell'individualismo e degli eccessi dell'espressionismo si manifesta nella Germania degli anni Venti col costruttivismo e col teatro politico di Erwin Piscator. Parallelamente alle ricerche rigorose di un Baumeister (la *Conversione*, 1920) si trovano le esperienze costruttiviste di Laszlo Moholy-Nagy (i *Racconti di Hoffmann* e il *Mercante di Berlino*, 1929) che creano un universo fantastico moderno nel quale il meccanismo funzionale non esclude l'emozione.

Il regista Piscator (il cui progetto è di mettere in scena una totalità, vale a dire la storia) è indotto dai suoi obiettivi militanti a ristrutturare lo spazio scenico: sostituisce l'eroe con la massa, introduce proiezioni su schermo, si serve delle tecniche del collage e del fotomontaggio giustapponendo vari luoghi scenici autonomi. Fa appello ad artisti come Georg Grosz; (le *Avventure del bravo soldato Schwejk*, 1920; il *Bateau ivre*, 1926) e John Heartfield (l'*Ora della Russia*, 1920) per realizzare i suoi progetti. Al fine di realizzare in modo globale il progetto di Piscator, Walter Gropius concepisce per lui il «teatro totale» (1927), che avrebbe dovuto consentire diverse combinazioni tra palcoscenico e platea.

Al Bauhaus la sezione teatro è animata da O. Schlemmer, il cui *Balletto triadico* (1922) è una vera apoteosi della trinità forma-spazio-colore, danza-musica-costume... Nel 1928 a Dessau Kandinsky crea i *Quadri di una mostra*, sedici quadri nei quali le forme mobili astratte giocano con la luce.

Il teatro, essendo luogo privilegiato nel quale si cristallizzano un'epoca e le sue contraddizioni, svolge un ruolo di primo piano nella vita culturale nei periodi di turbamento politico e sociale (guerra, rivoluzione). Così il teatro russo degli anni Venti, sia per il calibro dei suoi creatori (A. Tairov, E. Vakhtangov, V. Meyerbold) che per gli apporti degli artisti costruttivisti alla scenografia (V. Tatlin, *Zanguezi*, 1923; K. Malevič, *Mistero buffo*, 1918; A. Exter, *Salomè*, 1917; A. Vesnin, *Fedra*, 1922, *Uno chiamato Giovedì*, 1923; V. Stepanova, *Morte di Tarelkin*, 1922; L. Popova, *Le Cocu magnifique*, 1922; ecc.) sarà in quegli anni una delle esperienze più vivaci foriera di ulteriori sviluppi. Gli artisti costruttivisti

respingono qualsiasi tentativo di figurazione e di ornamentazione decorativa; sostengono un'arte utilitaria e creano nuovi dispositivi scenici, costruzioni mobili trasformabili con cui recitano gli attori. El' Lisitckij giungerà a rappresentare l'insieme dello spazio teatrale nel suo plastico per *Voglio un bambino* (1926-30). Segnaliamo inoltre l'originalità in Russia del teatro ebraico Kamerny, per il quale Marc Chagall concepì numerose scenografie.

La partecipazione dei surrealisti al teatro è frutto più che altro di collaborazioni occasionali: André Masson, che operò con Jean-Louis Barrault, Salvador Dalí (*Tristano pazzo*, 1944), Joan Mirò (*Giochi infantili*, 1932), Max Ernst (*Turantalila*, 1968), che traspongono tutti il loro universo poetico, fantasmagorico e pittorico sulla scena.

In Italia, l'esperienza teatrale che permise l'ingresso della grande pittura nell'allestimento di opere liriche, fu quella del Maggio Musicale Fiorentino, la cui prima edizione risale al 1933. La caratteristica interessante di questo esperimento sta nell'aver scelto non tanto opere contemporanee o recenti, quanto opere popolari del repertorio melodrammatico nazionale. All'apertura del festival, nel 1933, troviamo Mario Sironi per *Lucrezia Borgia* di Donizetti, Felice Casorati per la *Vestale* di Spontini e De Chirico per *I Puritani* di Bellini.

Anche alcuni scultori hanno apportato le proprie modifiche allo spazio scenico: Naum Gabo e A. Pevsner (*La Chatte*, 1927), poi Henry Moore (*Don Juan*, 1967), Alexander Calder (*Work in progress*, 1968; *Nuclea*, 1952, lavoro per il quale crea un dispositivo costruttivista dominato da *mobiles* inquietanti), Barbara Hepworth, F. Wotruba, E. Hajdu e molti altri. Non è un caso, del resto, che gli scultori vengano chiamati ad operare negli allestimenti moderni, in quanto si è venuta affinando, assieme a una tendenza plastico-volumetrica (che risale ancora ad Appia), una complementare sensibilità per l'uso delle luci in scena.

Negli anni Sessanta, la Pop Art e il Nouveau Réalisme da un lato, l'Op Art e l'Arte Cinetica dall'altro trovano espressione in realizzazioni coreografiche. Per i primi si tratta più che altro di sottolineare il contenuto dell'azione teatrale con la loro scenografia: Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Martial Raysse (*Elogio della follia*, 1966), creazioni di Andy

Warhol, Jasper Johns, John Cage per i balletti di Merce Cunningham (*Walkaround-Time*, 1968) ecc.; mentre per i secondi si tratta essenzialmente di ricerche visive: giochi di luce, proiezioni, sculture in moto che modificano la visione del balletto (Victor Vasarely; J. R. Soto; N. Schöffer: *Cisp I*, 1960), costituendo uno spettacolo totale nel quale la danza e la musica si affiancano alla cibernetica e al luminodinamismo. (*mlbb*).

Tebe

L'imponenza del complesso di resti monumentali concentrati nell'area dell'odierna Luxor, in Alto Egitto, testimonia la magnificenza dell'antica Uaset, o **T**, come la chiamarono i Greci. In origine città di provincia, intorno al 2100 a. C. **T** assunse il ruolo di capitale, grazie all'intraprendenza dei reggenti locali, fondatori della XI dinastia, e alla favorevole posizione geografica, vicina alle risorse minerarie del Deserto Orientale e allo sbocco delle piste commerciali che collegavano l'Egitto al cuore dell'Africa e al Mar Rosso. Da quel momento, anche quando le alterne vicende della storia spostarono altrove in Egitto il centro del potere (già la XII dinastia aveva portato a nord la capitale, all'imbocco del Fayyūm), **T** mantenne intatto il proprio prestigio spirituale e la propria importanza economica e politica, essenzialmente legata al culto del dio Amon, in origine divinità locale e dinastica, presto assurta al ruolo di dio universale, nella forma solarizzata di Amon-Ra.

La città conobbe l'apogeo durante la XVIII dinastia (1550-1307 a. C.), quando, capitale del piú potente Stato del bacino mediterraneo, attrasse, con le immense ricchezze affluitevi, le migliori maestranze e i piú raffinati artisti, in un fervore creativo senza precedenti. Non vi fu comunque faraone che non lasciasse a **T** memoria di sé, ingrandendone, abbellendone o restaurandone i templi e i monumenti. Ancora in età romana, quando **T** era di nuovo solo un borgo sonnolento, l'imperatore Adriano le rese omaggio, restaurando le gigantesche statue di Amenofi III, meglio note come «Colossi di Memnone».

Il nucleo piú antico della città, con i grandi complessi templari dedicati al culto divino, che ancora si ammirano a Karnak e Luxor, e i quartieri residenziali (di cui oggi restano scarse tracce), sorgeva sulla riva orientale. Sull'altra riva, ac-

canto ai piccoli nuclei abitativi del personale legato al culto dei morti, si stendevano le necropoli, con i templi funerari regali e le tombe: celate alla vista comune quelle regali, scavate in due wadi della montagna tebana comunemente noti come Valle dei Re e Valle delle Regine; disseminate sulla collina ai piedi della montagna quelle private, in agglomerati che prendono il nome dai villaggi arabi attuali (Dra' Abu el-Naga', el-Khokha, 'Asasif, Sheikh 'Abd el-Qurna, Qurnet Mura'i, Deir el-Medina). Su questa stessa riva, a sud del tempio di Medinet Habu, nella località nota con il nome moderno di Malkata, Amenofi III (1391-1353 a. C.) si fece erigere uno splendido complesso palaziale, allietato da giardini e da un lago. L'indagine archeologica ha rinvenuto qui resti di pitture murali dai vividi colori, che anticipano il fresco e gioioso naturalismo di quelle provenienti dal Palazzo Reale di Amenofi IV-Akhenaton ad Amarna.

L'uniforme ocre che oggi accomuna i resti dei templi alle case dei villaggi moderni non lascia intuire la rutilante policromia che in origine rivestiva, geroglifico per geroglifico, centimetro per centimetro, la fitta decorazione scolpita delle grandi architetture templari in pietra e mattoni, se non per poche sbiadite tracce, lì dove l'intonaco di gesso, che fungeva da supporto al colore, ha retto alle intemperie. Ma le tombe private, soprattutto gli ipogei, dove la roccia friabile, poco adatta all'esecuzione dei rilievi, costringeva ad adottare la tecnica della pittura murale, conservano ancora stupefacenti esemplari di dipinti murali dai colori luminosi. Grazie a tombe come quelle di Menna, Nakht, Kenamon, Ramose, Rekhmira, tutte datate al Nuovo Regno, T offre oggi un compendio insostituibile per lo studio delle tecniche pittoriche dell'antico Egitto. La preparazione della parete rocciosa alla pittura avveniva stendendo uno spesso strato di limo sulla roccia, su cui veniva applicato un sottile strato di stucco bianco; quest'ultimo, una volta essiccato, costituiva il supporto della pittura. Nei settant'anni che corrono dal regno di Amenofi II a quello di Amenofi III (seconda metà del sec. xv a. C. – prima metà del sec. xiv a. C.) – periodo che vide la particolare fioritura di questa tecnica – la pittura, meno impacciata dalle esigenze tecniche del rilievo, poté liberamente esprimere la propria vitalità e attitudine narrativa. I temi prescelti dagli artisti, per noi purtroppo

anonimi, attingono di preferenza al repertorio della vita nella natura, esprimendo con intensità mai più ripetuta l'amore per la vita campestre. Si moltiplicano le rappresentazioni di giardini con alberi da frutto, vigne a spalliera, stagni popolosi di pesci e uccelli palustri; le scene di caccia nel selvaggio paesaggio desertico. I soffitti sono ornati con motivi geometrici dai colori esuberanti, che attingono al repertorio precedente, ma lo ampliano con nuovi festosi temi, come fiori di loto, pampini e uva. Per esprimere con maggiore vivacità e realismo la bellezza di questa natura, gli artisti arricchiscono la tavolozza tradizionale, tentano esperimenti espressivi inediti, come un nuovo uso della pennellata, rapida e fitta, dall'effetto quasi impressionistico, particolarmente utilizzata per rendere le sfumature del piumaggio degli uccelli, il pelame dei felini o le scaglie dei pesci. Accanto agli esperimenti cromatici, va sempre più imponendosi un nuovo senso del movimento nelle scene, che abbandonano la tradizionale rigidità del disegno egiziano per accogliere motivi dell'arte egea, come il galoppo sfrenato e, più in generale, la varietà delle pose e dei movimenti dei personaggi, conferendo alle scene una maggiore tensione drammatica. (*mcb*).

tecniche della pittura

Il termine tecnica artistica indica nella cultura occidentale la complessità dei procedimenti, dei materiali e degli strumenti finalizzati alla produzione delle opere. Intrinseci e irrinunciabili sono dunque i legami tra le operazioni e le concezioni tecniche e le articolazioni stilistiche e teoriche dell'arte nel corso della sua storia. Identificata dagli antichi Greci con il concetto stesso di arte come attività manuale (*téchnē*), la *t* è stata in seguito considerata a lungo un aspetto subordinato e inferiore del processo artistico, proprio in quanto collegata a operazioni manuali e servili. Tale svalutazione si consolida con la perdita progressiva dell'organizzazione policentrica della bottega medievale e con l'affermarsi dell'idea come attività libera nel rinascimento: una concezione che condiziona l'atteggiamento dei teorici e degli stessi artisti, tesi a rivendicare all'arte uno status elevato, legato al pensiero più che alla materia, lontano dalla connotazione di lavoro «meccanico». La dicotomia tra teorica e pratica dell'arte e i relativi apprezzamenti si prolungano

con vari esiti fino ai mutamenti indotti nelle operazioni artistiche dalla rivoluzione industriale. Una frattura irreversibile rispetto alla tradizione tecnica è segnata infatti dall'utilizzazione di nuovi materiali e procedimenti, prodotti dall'industria e non più controllati dall'artista, unitamente all'affermarsi di nuove idee e valutazioni estetiche, e si svolge variamente tra sperimentazioni eterodosse e momenti di rivalutazione dell'artigianato, trovando soluzioni profondamente innovative e diversificate nell'ambito delle avanguardie e delle correnti artistiche contemporanee.

Per un lungo periodo il rapporto arte-t è stato perciò considerato dalla storia dell'arte e dalla critica (specie di stampo idealistico) come un aspetto marginale, quasi il semplice svolgimento di un programma dato; se ne segnalavano superficialmente solo le più vistose modificazioni epocali, per esempio l'«invenzione» dell'olio nel rinascimento, e si sorvolava sulla ricchezza di valenze interpretative della sua ricognizione. Ma in tempi recenti – attraverso un itinerario critico complesso, che partendo dall'illuminismo si intreccia da un lato con l'insorgere delle esigenze del restauro e dall'altro con determinati orientamenti teorici tra Ottocento e Novecento – si è affermata la consapevolezza che le t dell'arte hanno una storia, una cultura, forme di elaborazione, di teorizzazione e di trasmissione in continua trasformazione, e che costituiscono gli elementi base dell'esistenza delle opere. Da esse dipendono largamente le condizioni di fondo della percezione, della trasmissione nel tempo, e in certa misura della qualità stessa dell'oggetto artistico. Sono fattori determinanti della dialettica tra teoria e prassi, ben consapevole nell'esperienza e nelle intenzioni degli artisti, e profondamente calata nelle implicazioni percettive, estetiche, simboliche dei linguaggi visivi.

Sapere come è stato fatto un dipinto contribuisce alla conoscenza e alla comprensione dell'opera. Aiuta a ricostruire i momenti della genesi e della produzione, a ripercorrere quella che era stata l'esperienza creativa dell'artista nei confronti della materia, individuando conoscenze, comportamenti, mentalità: dalla preparazione dei supporti alla colorazione dei fondi, dalla manifattura dei pigmenti alla composizione dei colori e dei leganti, dalla elaborazione del disegno alla stesura degli strati pittorici, dalle pennellate alle velature,

dai ritocchi alle verniciature. Cioè dalla materia all'immagine, attraverso una vasta gamma di scelte, di possibilità e di combinazioni sincroniche e diacroniche, in un incessante percorso di ricerche e sperimentazioni, supportate anche da una specifica trattatistica.

Inoltre, in particolare, lo studio della *t* in quanto individuazione dei materiali originali e degli impieghi consente di valutare lo stato di conservazione dell'opera, l'alterazione o meno delle sue componenti fisiche e del suo aspetto prodotte dal tempo (a volte consapevolmente ipotizzata dagli artisti) o da successivi interventi; aiuta a determinare cosa è originale e cosa è aggiunto (o tolto o modificato), a datare e in alcuni casi a stabilire l'autografia: ha pertanto una funzione essenziale anche nella conservazione e nel restauro.

Per quanto troppo spesso condotta solo in occasione di restauri o di grandi mostre, la ricognizione sulle *t* appare dunque come una componente imprescindibile del bagaglio dello storico dell'arte: un metodo essenziale di analisi e di confronto, in cui gli stessi oggetti dell'indagine sono nello stesso tempo anche strumenti di lettura di primaria importanza, ben oltre i confini della semplice documentazione. I materiali, i procedimenti, nelle scelte e nell'uso degli artisti, sono i veicoli di un metodo analitico che permette di confrontarsi con l'opera ricorrendo alla specificità dei suoi fattori costitutivi e al campo di ricerca storica della cultura che l'ha concretamente prodotta. Assumendo l'oggetto artistico come dato primario e osservandone la struttura fisica e la storia dall'interno, la riflessione sul fare permette di oltrepassare e insieme di illuminare il dato immediato dell'attuale configurazione visibile, quasi a colmare il tempo che separa la nostra percezione dell'opera da quella dell'epoca della sua realizzazione. (*sbo*).

I procedimenti esecutivi messi in opera dai maestri del passato si caratterizzano sia dal punto di vista della rigorosa selezione dei materiali costituenti le opere, che per gli svariati modi d'impiego di tali materiali adottati da ciascun artista. L'identificazione di questi ultimi risulta meno difficile di una ricognizione storica sulla costruzione della pellicola pittorica poiché, pur essendo la classe dei materiali estremamente ricca, si rivela in qualche modo circoscrivibile a categorie d'uso tra loro distinte (supporti, leganti, pigmenti e coloranti, diluenti, resine per vernici, ecc.), mentre assolu-

tamente limitata a pochi artisti è l'individuazione delle diverse modalità d'uso dei vari materiali.

Le più antiche testimonianze pittoriche pervenuteci sono rappresentate dalle pitture rupestri di epoca paleolitica (Altamira, Lascaux) eseguite con colori stemperati in acqua o nella caseina del latte e stesi direttamente sulle pareti delle grotte con rudimentali pennelli o applicati con le dita.

Dal tipo di legante (colla, gomma, uovo, caseina, olio) utilizzato per miscelare i colori in polvere, si determina la tecnica pittorica impiegata dall'artista che, nel caso delle pitture murali (siano esse eseguite su parete, soffitto, cupola, volta, ecc.), vengono generalmente ed erroneamente accomunate sotto la dizione di *affresco*. In realtà il termine **affresco** (→) va riferito unicamente alla stesura su un intonaco umido di colori sciolti semplicemente in acqua, mentre per altre **t** di pittura murale risulta più corretto parlare di *pittura a secco* (→ **secco**), anche se gli studi più recenti hanno evidenziato un panorama particolarmente variegato e complesso in cui convivono o si alternano procedimenti di pittura alla calce su intonaco umido o su intonaco secco, pittura a tempera, a olio, a cera su intonaco umido o più o meno parzialmente secco. In particolare per quanto concerne l'età paleocristiana e il primo Medioevo (fino al sec. XII), l'uso dell'affresco appare più che altro un retaggio della raffinata tradizione tecnica greca e romana (oggi visibile solo nelle pitture pompeiane), risultando talvolta destinato alla sola resa dei toni di fondo, mentre il resto della composizione veniva eseguita a secco con tempera di calce (Santa Maria Antiqua a Roma, VI-IX secolo) o con leganti proteici (San Giovanni di Müstair, sec. IX).

Non si trattava dunque di semplici ritocchi o rifiniture apportati per correggere eventuali errori di stesura dei colori in affresco (la cui unica possibilità di correzione consisteva nel tagliare e staccare la porzione d'intonaco dipinto e di applicarne una nuova da realizzare correttamente), ma di una compresenza di **t** la cui consuetudine è confermata dalla testimonianza delle fonti documentarie coeve (Manoscritto di Lucca, Eraclio, Teofilo, Pietro di St. Audemar) (→ **Letteratura artistica**).

Un esempio del tutto particolare è rappresentato dai resti del ciclo pittorico della chiesetta di Santa Maria foris portas a Castelseprio, eseguito ad affresco, in cui compare un

graffito relativo ad Arderico, arcivescovo di Milano dal 938 al 945, che fornisce il limite cronologico entro il quale i dipinti vennero realizzati.

La tecnica del **graffito** (→) impiegata generalmente nella decorazione murale (ma anche su superfici vitree e sui fondi dorati della pittura su tavola), consisteva nel graffiare con una punta il primo strato superficiale d'intonaco fresco facendo emergere lo strato sottostante variamente colorato.

Analogamente inconsueta risulta l'applicazione di pigmenti miscelati alla cera, come quelli rinvenuti nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Pavia (sec. XII), che appare come un richiamo all'encausto dei romani.

Nella tecnica a **encausto** (→) infatti, i pigmenti uniti alla cera (presumibilmente cera punica) potevano essere stesi, secondo Plinio, a spatola o a pennello. Nel metodo a spatola, la cera fusa al calore del fuoco era mescolata con altre sostanze (resine o gomme) per consentirne la stesura con la spatola, anche a freddo. Nel metodo a pennello invece, il legante a base di cera era mantenuto liquido utilizzando una tavolozza metallica posta sui carboni ardenti.

L'abbandono della pittura a encausto sembra situarsi alla fine dell'epoca carolingia, anche se se ne può intravedere una forma di sopravvivenza nel cosiddetto «stucco lustro» o nel «marmorino» veneziano, dove l'intonaco, cosparso da una miscela di calce, sapone, cera od olio di lino cotto, veniva lucidato con ferri caldi fino a raggiungere la levigatezza della pietra. Tale **t** aveva però poco a che fare con i dipinti murali poiché veniva generalmente riservata a porzioni d'intonaco destinate ad imitare le venature del marmo, là dove le figurazioni pittoriche erano quindi assenti.

È a partire dalla fine del Duecento che avvengono dei fondamentali mutamenti nell'ambito delle **t** di pittura murale, come stanno a testimoniare i cicli dipinti nella Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi in cui con Cimabue e Giotto si assiste al passaggio dalla lavorazione dell'intonaco «a pontate» a quella «a giornate», unitamente al totale recupero della **t** ad affresco («buon fresco»), forse sulla scorta dei procedimenti impiegati dai mosaicisti bizantini.

Infatti, analogamente al buon fresco, l'esecuzione del **mosaico** (→) richiedeva la stesura del disegno preliminare su uno strato di intonaco ruvido, che veniva poi ricoperto a scansioni giornaliere da uno strato di intonaco liscio. Su que-

st'ultimo veniva nuovamente tracciato il disegno per collocarvi le tessere prima che l'intonaco si asciugasse.

L'arte musiva, largamente conosciuta fin dalla piú remota antichità, riunisce sotto di sé sia il mosaico parietale (in pasta vitrea) che quello pavimentale (in pietra), generalmente indicato con il nome di «litostrato». Tra i litostrati di epoca romana si distinguono tre principali t esecutive: l'*opus tessellatum*, costituito da tessere a dado di dimensioni variabili ma costanti in ciascuna opera e di colore bianco e nero; l'*opus sectile*, formato non da tessere ma da lastre marmoree di forma irregolare, che va considerato come l'antesignano della tarsia lapidea largamente diffusasi nel sec. XVI a Firenze sotto la corte medicea (commesso o mosaico fiorentino); e infine l'*opus vermiculatum*, costituito da tessere policrome, talvolta di dimensioni ridottissime e dalla forma irregolare per adattarsi alla minuzia del disegno.

Dall'*opus vermiculatum* deriva presumibilmente il mosaico a pasta vitrea utilizzato per decorare pareti e soffitti, dei quali uno degli esempi piú significativi dal punto di vista della policromia è rappresentato dalla decorazione musiva del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (sec. V).

Le tessere vitree erano ottenute tagliando lastre di vetro precedentemente colorate e aggiungendo degli ossidi metallici alla pasta vitrea fusa. Dall'ossido di ferro derivavano colorazioni giallo-verdastre e rosse; dal rame il rosso opaco, il verde e l'azzurro chiaro e dal cobalto una tonalità di azzurro piú scura. Colorazioni purpuree e violette si ottenevano infine con l'ossido di manganese, talvolta utilizzato anche per accrescere la trasparenza del vetro. Le tessere auree ed argentee venivano invece ottenute fondendo le lamine metalliche tra due strati sottili di pasta vitrea che, una volta raffreddata, veniva tagliata nella forma e dimensioni desiderate. Tale sistema di manifattura viene citato da Teofilo che nel II libro del suo trattato descrive accuratamente tutti i processi di lavorazione del vetro, fornendo cosí una preziosa testimonianza sulle t di esecuzione delle **vetrate** (→) e della pittura a «smalto».

Per quanto riguarda in particolare le vetrate romaniche, veniva dapprima realizzato un tracciato preliminare dell'opera in dimensioni reali (inizialmente eseguito su tavola di legno ingessato e piú tardi su pergamena, o, in Italia su **car-**

tone →) sul quale venivano montati i singoli pezzi di vetro per un controllo d'insieme. Successivamente si procedeva a dipingere i vetri in **grisaille** (→; una miscela di vetro polverizzato e ossidi metallici di rame o ferro, stemperata dapprima con vino o urina e successivamente con resine) per dare risalto al modellato e delineare i tratti del disegno e, dopo un'ultima cottura, le lastre venivano incastonate in listelli di piombo, il tutto montato in una intelaiatura metallica. Sono un esempio magistrale di tale resa pittorica i pannelli della Cattedrale di Chalons-sur-Marne eseguiti probabilmente entro il 1147.

Particolarmente importante era, ovviamente, il momento della stesura della *grisaille* che veniva eseguita dal maestro vetraio sulla scorta delle indicazioni fornite dal pittore nel disegno preparatorio. Ma, se nella realizzazione delle grandiose vetrate gotiche francesi (a Chartres, Bourges, nella St. Chapelle di Parigi) le figure del pittore e del maestro vetraio non sembrano precisamente disgiunte, peculiare della produzione italiana sembra invece essere una più netta separazione dei ruoli con la realizzazione di cartoni per vetrate ad opera di pittori famosi come Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Cimabue.

Un'analogia e netta divaricazione tra momento ideativo e momento esecutivo è presente nella tecnica di tessitura dell'**arazzo** (→) la cui manifattura, conosciuta e praticata in Mesopotamia e Grecia sin dall'antichità, appare in Europa intorno alla metà del sec. XI (a Bayeux 1040).

Una vera e propria organizzazione del lavoro, con ruoli precisamente codificati, si riscontra poi nell'ambito delle officine scrittorie per la realizzazione dei codici miniati.

Si distinguono infatti almeno tre diverse fasi esecutive, presumibilmente affidate ad altrettante figure: 1) la redazione del testo scritto ad opera dello scrivano o copista; 2.) l'esecuzione del tracciato disegnativo, realizzata secondo modelli prestabiliti e talvolta ottenuta a ricalco; 3) la stesura pittorica.

La suddivisione dei compiti e la specializzazione del lavoro derivava dalla maggiore complessità assunta dall'illustrazione dei codici che da elaborazione calligrafica e ornata della lettera iniziale dei fogli (realizzata generalmente con il minio rosso, da cui appunto il termine **miniatura** (→), si trasformava in rappresentazione di intere scene figurative realizzate in scala ridottissima all'interno delle singole lettere

o accanto al testo scritto (e da cui, tramite il latino *minus*, -*i*, deriva l'applicazione del termine miniatura anche a quella pittura fine e minuta, generalmente di ritratti, diffusasi a partire dal 1600 utilizzando, oltre alla pergamena, supporti in avorio o in rame ed eseguita anche a olio).

La miniatura dei manoscritti era infatti per lo piú realizzata su pergamena stemperando i colori in polvere in albume d'uovo, gomma arabica, colla di pergamena o di pesce, e facendo largo uso di fondi e lumeggiature dorate.

L'applicazione dell'oro era preliminare alla stesura del colore. La doratura consisteva infatti nel far aderire la lamina d'oro – o anche d'argento o di stagno verniciate con una resina tinta in giallo per simulare l'oro, procedimento noto come **meccatura** (→) – sulla pergamena spalmata con chiara d'uovo e ricoperta dal bolo, una terra argillosa di colore rosso (da cui la dizione di «doratura a bolo» o «a guazzo»), per poi ritagliare esattamente i contorni della zona da dorare e passarvi il brunitoio (punta d'agata, diaspro, ematite o dente di lupo, vitello, cinghiale) per renderla lucida.

La doratura in lamina era generalmente destinata ai fondi (→ **fondo oro**) e a ricoprire zone piú o meno estese, mentre per la realizzazione di lumeggiature e sottili grafismi lineari era preferito l'oro in polvere steso a pennello (noto anche come «doratura a conchiglia», dal nome del recipiente in cui veniva tenuto l'oro) che aderiva al supporto utilizzando al posto del bolo una vernice resinosa, detta missione (da cui il termine di «doratura a missione» o «a mordente»).

Le medesime pratiche di doratura si riscontrano nella pittura su tavola che, dalla **t** a encausto delle piú antiche icone risalenti al IV-VIII secolo, come la *Madonna della Clemenza* (VII-VIII secolo: Roma, Santa Maria in Trastevere), mutate sull'esempio dei ritratti funerari del Fayyūm databili tra I e IV secolo d. C. (→ **icona**), mostra a partire dal sec. XII l'impiego sistematico e preferenziale della **t** a tempera.

La pittura a tempera su tavola vive il suo periodo di massimo splendore nei secoli XIII-XV, anche se va precisato che per i pittori di quell'epoca il termine tempera stava semplicemente a indicare la mescolanza dei colori con un legante quale che sia, per assumere solo successivamente l'attuale e piú ristretto significato di **t** con leganti acquosi d'origine animale o a costituzione proteica (uovo, caseina del latte, colle animali di pel-

le, di pergamena, d'osso o di pesce) e vegetale o di natura polisaccaride (gomma arabica, adragante, di ciliegio o di pruno). Tale mutamento di significato avvenne presumibilmente a seguito dell'introduzione della pittura a olio che, dopo un non breve periodo di sperimentazione (dalla metà del Quattrocento alla metà del secolo successivo circa) in cui i pittori adottarono le soluzioni più varie impiegando simultaneamente tempere e olio per dipingere porzioni diverse della stessa opera o miscelando i due tipi di legante in emulsione (tempera grassa), giunse a soppiantare totalmente la **t** a tempera.

L'adozione dell'olio consentiva del resto di progredire nella ricerca di trasparenza ed effetti a un tempo plastici e sfumati verso i quali la pittura a tempera trecentesca e quattrocentesca aveva già orientato i propri sforzi.

Abbandonato infatti l'accostamento di campiture cromatiche uniformi più o meno estese, il trapasso da un colore all'altro veniva realizzato oltre che a impasto, per velature successive, ovvero con pennellate molto ricche di legante e assai povere di colore, in modo da ottenere per trasparenza, la tonalità cromatica desiderata.

Gli olii normalmente utilizzati erano l'olio di semi di lino, l'olio di noce o, più raramente, l'olio di papavero, che venivano resi siccativi mediante esposizione al sole o cottura sul fuoco, o anche addizionandoli a materiali essiccanti quali: allume, copparosa, litargirio e pigmenti come la terra d'ombra, il minio, il verderame e la biacca.

I colori impastati all'olio siccativo potevano essere applicati con una stesura minuziosa e dettagliata, accuratamente levigata, come nella pittura a emulsioni oleose quattrocentesca, oppure a grandi pennellate cariche d'impasto, rilevate sulla superficie pittorica, come gli «sfregazzi» di Tiziano realizzati con le dita intrise di colore puro.

Tale resa pittorica dalla fattura particolarmente rapida, si diffuse enormemente nel corso del Cinquecento anche per l'adozione del supporto in tela che andò progressivamente a sostituire la tavola lignea.

La pittura su tela, sebbene già praticata in età medievale per la realizzazione di gonfaloni, stendardi e pali processionali (quasi sempre di seta), era generalmente eseguita a tempera o con **succhi d'erbe** (→), mentre è a partire dai grandi telei veneziani del sec. xv (Carpaccio) che si diffonde l'uso di supporti maggiormente resistenti alle brusche variazioni

d'umidità (tipiche del clima lagunare) e più facilmente trasportabili.

Le tele, inizialmente di lino e dalla trama molto sottile (famosa era la tela «rensa», proveniente da Reims, utilizzata dal Mantegna), venivano tessute anche con fibre di canapa e, a partire dal sec. XIX, anche in cotone, con armatura diversa a seconda del tipo di tecnica pittorica adottata. Le spesse pennellate della pittura a olio risultavano infatti esaltate da una tramatura piuttosto grossa ad armatura «saia» (cioè con le fibre intrecciate in diagonale) o a «spina di pesce» (caratterizzata da un disegno a zig zag), rispetto alla tradizionale armatura a «tela» in cui le fibre risultano poste perpendicolarmente le une alle altre.

L'impiego pressoché esclusivo della pittura a olio su tela sin dalla fine del Cinquecento, comportò radicali mutamenti sia nei metodi di costruzione della pellicola pittorica, sia nei procedimenti sino allora impiegati nella realizzazione degli strati preparatori.

I dipinti su tavola richiedevano infatti un tipo di **preparazione** (→) che si rivelò ben presto inadeguato per un supporto in tela, maggiormente elastico e flessibile e perciò inadatto ad ospitare degli spessi strati di gesso e colla.

Vennero pertanto ridotti lo spessore degli strati e il loro numero: generalmente a due, di cui quello superiore, a contatto con la pellicola pittorica (l'**imprimitura**, →), spesso veniva colorato (in beige, rosa, giallo, grigio, rosso e bruno) per contribuire all'effetto pittorico finale.

Sulle preparazioni scure il tracciato preliminare era ovviamente eseguito con pigmenti chiari, anziché con il consueto carboncino della pittura su tavola, anche se va sottolineato che si trattava più di un «abbozzo» che di un disegno preparatorio vero e proprio.

Anzi si può dire che il progressivo abbandono da parte di alcuni artisti (Tintoretto ad esempio), di accurati tracciati disegnativi in favore di un più largo impiego di abbozzi colorati che il pittore continuamente correggeva e modificava nel corso dell'esecuzione del dipinto, conduce a una sempre maggiore qualificazione del **disegno** (→) come opera d'arte in sé compiuta.

Inteso durante il Medioevo soltanto quale pratica propedeutica all'esercizio della pittura, esso acquisisce a partire

dall'età rinascimentale capacità espressive autonome che lo condurranno in breve tempo «ad assumere il significato di origine ideale e di fondamento di qualsiasi espressione figurativa, nonché di guida privilegiata nella formazione degli artisti» (Petrioli Tofani, 1991).

Eseguito con punte metalliche, carboncino, matite (rossa o nera), pastelli colorati (ottenuti impastando i pigmenti con gomma arabica e cera e modellandoli in cilindretti; → **pastello**), a penna o a pennello, il disegno privilegia inizialmente la pergamena e a partire dal Trecento, la **carta** (→). Ottenuta dalla macerazione degli stracci, la carta forniva una superficie luminosa in grado di accogliere in egual misura le tracce sottili della punta di piombo, quelle più dense della matita e del pastello, gli inchiostri, ecc.

Aggiungendo poi alla pasta di stracci dei pigmenti minerali o vegetali, si ottenevano delle carte colorate particolarmente apprezzate dagli artisti cinquecenteschi (Dürer si servì spesso di carte azzurre) e largamente impiegate da molti disegnatori del Sei e Settecento.

La colorazione della carta poteva avvenire anche in un momento successivo alla sua fabbricazione: o tingendo i singoli fogli per immersione (Fra Bartolomeo), oppure dipingendoli ad acquerello (Vasari, Veronese).

La coloritura con soluzioni acquose, già nota nella pratica medievale come pittura «senza corpo» (Cennini), che «lascia pertanto intravedere sempre la qualità cromatica del supporto» (Petrioli Tofani, 1991), ma ancora, nel corso del Cinquecento, impiegata con precise destinazioni funzionali, quali l'illustrazione scientifica (anatomica, botanica, ecc.), solo nel Settecento assume una qualificazione autonoma.

In particolare l'**acquerello** (→) si serve di colori sottilissimamente macinati alla gomma (generalmente arabica) e stesi a velature trasparenti dopo averli diluiti in acqua, utilizzando a *reserve* il bianco del supporto. Mentre nella tecnica a «guazzo» (→ **gouache**) le pennellate divengono maggiormente coprenti e la resa cromatica risulta compatta e opalescente, anche per l'uso di pigmenti bianchi, da soli o in unione agli altri colori per schiarire le tinte.

Con l'età dell'Illuminismo la tradizionale separazione tra attività intellettuale e realizzazione pratica viene rifiutata, anche alla luce delle conoscenze tecniche degli antichi quali risultavano dalle campagne di scavo archeologiche.

Nell'ambito del recupero dell'antico va presumibilmente vista la riproposizione della *t* romana dell'encausto che vede in Caylus, Cochin, Requeno, i piú ferventi sostenitori, anche se non è da sottovalutare il ruolo sostenuto dalla coeva pittura a olio che per la veloce degradazione cui talvolta giungevano i suoi materiali non si dimostrava piú in grado di fornire manufatti durevoli nel tempo.

In particolare, il continuo ricorso a sostanze bituminose, sia nei fondi che all'interno della pellicola pittorica, per rendere piú veloce e sciolta la stesura del colore, insieme all'ormai consueto impiego di tele acquistate già pronte e di colori a olio in tubetto (le prime rivendite di colori si segnalano in Inghilterra già dalla seconda metà dell'600 e, con la fabbricazione nel 1704 del blu di Prussia, viene inaugurata l'era dei pigmenti ottenuti in laboratorio per sintesi chimica), non consentiva piú al pittore un reale controllo della qualità dei materiali artistici, la cui natura chimica finisce per divenire del tutto sconosciuta ed estranea alla quotidiana prassi pittorica.

Un accorgimento sovente utilizzato per ravvivare le tinte oscurate da una eccessiva presenza di olio, era quello di stendere sulla superficie pittorica uno strato di vernice trasparente. Le vernici pittoriche si distinguono in magre o grasse a seconda che la resina (molla o dura) venga sciolta in olio essenziale (olio di trementina, di spigo, di lavanda, petrolio) o siccativo (di lino, di noce, di papavero).

Ma sull'uso di vernici in funzione estetica o protettiva, le notizie sono ancora troppo contraddittorie per poterne delineare un quadro preciso. La difficoltà nell'individuare riscontri puntuali nelle opere pittoriche a causa della sistematica rimozione degli strati di finitura nel corso dei procedimenti di restauro, unita alla non univoca interpretazione delle fonti documentarie, consente per il momento solo di dubitare sia sull'assenza di verniciature protettive nei dipinti a tempera su tavola, sia sulla costante presenza di strati di finitura a vernice nella pittura a olio su tela. Sembra infatti che l'uso di unire la vernice al legante a olio per la resa dei toni piú chiari e in particolare degli incarnati, venga sperimentato da Rubens e van Dyck proprio per evitare la verniciatura dei dipinti che il tempo avrebbe inesorabilmente ingiallito.

In età moderna alla consapevolezza della progressiva e inarrestabile degradazione delle opere si accompagna dunque la

perdita del sapere tecnico, alla quale, nell'Ottocento, «si cercherà rimedio, da un lato nei contributi della scienza e della tecnologia, dall'altro con l'approfondimento della ricerca storica» (Bordini, 1991). (*sri*).

Tegliacci (Nicolò di Ser Sozzo)

(Siena, attivo alla metà del sec. XIV - † 1363). Il patronimico **T**, nobile famiglia senese, è frutto di un errore di lettura dei documenti, che solo nel 1976 è stato confutato e chiarito da Moran. In verità **T** è figlio di Ser Sozzo di Stefano, miniatore del quale nessuna opera ci è pervenuta, citato per la prima volta nel 1348, per esser debitore del Comune di Siena. Solo nel 1363 compare iscritto al Libro delle Arti, ma già nel giugno dello stesso anno è dichiarato morto. La sua formazione si compie sotto la guida paterna: nel 1346-48, secondo Meiss (1951) o tra il 1336-38, secondo Chelazzi Dini (1983), firma l'*Assunzione* che compare quale unica miniatura del *Caleffo Bianco* (Siena, Archivio di Stato, Capitoli 2) e nella quale evidenti appaiono i debiti con la corrente martiniana, mentre gli si possono per via stilistica attribuire i minii, di altissima qualità, del *Graduale* della collegiata di San Gimignano (Museo d'Arte Sacra, cod. LXVIII.1) e dell'*Antifonario* I.I.8 della BC di Siena.

Sul piano della produzione pittorica, bisogna prender le mosse dall'unica opera firmata da Nicolò insieme a Luca di Tommè, il polittico con la *Madonna col Bambino tra santi* del 1462 (Siena, PN). Opera tarda, dunque, nella quale la mano di Luca è stata individuata, per via di confronto con sue opere documentate, specie nelle tavolette della predella (divise tra Roma, PV ed Edimburgo, NG of Scotland) e che si lascia così, per via di eliminazione, interpretare come opera condotta su impostazione generale di **T**. Lo stile di quest'ultimo è intriso di riferimenti alla cultura trainesca (dunque martiniana in versione pisana) espressa dal polittico di San Domenico (Pisa, MN), con riferimenti altrettanto determinanti alle opere tarde di Pietro Lorenzetti, e non mostra tangenze di rilievo con quello del collaboratore Luca, che pure lo aveva affiancato nel trittico oggi al Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni di Siena. A una data inclusa tra 1340-45, per risalire a opere precedenti, rimanda il polittico con l'*Assunzione della Vergine e santi* del convento di

Monte Oliveto a Barbiano (San Gimignano, MC); di poco successiva la *Madonna col Bambino* (Firenze, Uffizi) proveniente da Sant'Antonio in Bosco, presso Poggibonsi. (*scas*).

Teichlein, Anton

(Monaco 1820 - Schleissheim 1879). Influenzato in un primo tempo da Carl Rottmann, di cui fu il genero, **T** divenne in seguito, con Dietrich Langko, il rappresentante a Monaco della scuola di Barbizon. Alcuni suoi dipinti sono conservati a Monaco nelle gallerie e nelle collezioni private bavaresi. Il suo libro su Louis Gallait e la pittura in Germania (*Louis Gallait und die Malerei in Deutschland*, 1853), nonché numerosi suoi articoli, difendono calorosamente quanto egli chiama «idealismo cromatico» da lui identificato con l'arte di T. Rousseau, per il quale nutriva la più viva ammirazione. (*pv*).

Teige, Karel

(Praga 1900-51). Pittore, storico e critico d'arte, figura tra le più rilevanti della cultura ceca degli anni Venti e Trenta, intellettuale marxista originale e creativo. Sostenne l'avanguardia ceca e fu fervente sostenitore sia del costruttivismo, che ebbe modo di conoscere durante i suoi soggiorni a Mosca e San Pietroburgo (1925), sia del «poetismo», movimento letterario che anelava a un'espressione delle pulsioni libera da impegni ideologici, morali e politici. Verso la metà degli anni Trenta, dopo aver frequentato il Bauhaus di Dessau, aderì al movimento surrealista. **T** persegue un'autonoma ricerca di realismo in campo artistico, che si differenzia tanto dalla tradizione ottocentesca, quanto dalla vulgata socialista e totalitaria in genere. Di **T**, oltre agli spunti sui limiti della produzione artistica capitalistica, appaiono interessanti: la critica di ogni ipostatizzazione dei valori artistici in quanto incongruente con la storicità del fruitore; le sue prese di posizioni contro la cosiddetta «arte proletaria» in quanto contraddittoria con la finalità socialista della società senza classi; il suo romanticismo rivoluzionario, che vede nei poeti maledetti gli inizi dell'arte d'avanguardia; il suo rifiuto dello zdanovismo e della negazione della libertà nella creazione artistica. Un primo volume di suoi scritti è stato pubblicato all'inizio del disgelo praghese (1964): raccoglie tre saggi su *Il mercato dell'arte* (1933), che dà il titolo alla tra-

duzione italiana del 1973 (Torino), *Gli intellettuali e la rivoluzione* (1933) e *La produzione culturale sovietica e i problemi dell'eredità culturale* (1936). Nel 1982 sono uscite in italiano due raccolte di scritti degli anni Venti e Trenta: *Arte e ideologia 1922-33*, saggi sull'arte proletaria, sul costruttivismo, suprematismo e neoplasticismo, su Marinetti, Le Corbusier, sul cinema e sul poetismo e *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo 1934-1951*, che comprende saggi su Karel Mácha, Jindřich Honzl, Jan Zrzavý, Bohumil Kubiška, sul rapporto architettura e natura e sulla campagna nazista contro la cosiddetta «arte degenerata». (ss).

tela

Supporto in tessuto di un dipinto; per estensione, il dipinto stesso. L'uso della **t** libera su telaio è praticato alla fine del sec. xv soprattutto in area veneta; in precedenza la **t** (→ **tavola**) serviva spesso, in strisce o intera, come materiale di preparazione per la tavola. L'impiego della **t** quale supporto pittorico fu reso possibile grazie a una imprimitura leggera e all'introduzione di resine molli nell'impasto dei colori. Le fibre adottate furono principalmente il lino e la canapa perché garantivano maggiore resistenza alla azione degli olii e alle alterazioni climatiche. Il tipo di tessitura della **t** a maglie sottili e compatte oppure grandi ed evidenti, con un'accentuazione diversa della granulosità, costituiva di per sé una scelta di indirizzo artistico e i veneti preferivano **t** intessute a spina di pesce che sottolineavano l'effetto granuloso (→ **telero**). La preparazione effettuata dalle botteghe venete consisteva nella stesura sulla **t** – già bagnata e applicata al telaio – di una leggera mano di colla seguita da una seconda di gesso e colla e da una terza distesa in senso ortogonale; si procedeva infine alla raschiatura per mezzo della spatola. Il fondo bianco, così preparato, poteva essere tingeggiato di rosso o di bruno anche in considerazione dei colori da sovrapporre. Per la pittura su **t** venivano adoperati specialmente i colori a olio che consentivano una pennellata più rapida e sciolta, rifinita a completa essiccazione con vernici e velature. L'uso della **t** e dei colori a olio affrancò dalla pesantezza del supporto ligneo e dalla lavorazione che esso comportava, determinando uno snellimento delle procedure artigianali e la massima diffusione dell'arte pittorica sino a tutto l'Ottocento. A seconda del formato, le **t** veni-

vano correntemente definite **t** imperatore (di grandi dimensioni), **t** da testa, **t** da mezza testa. (*svr*).

Télémaque, Hervé

(Port-au-Prince (Haiti) 1937). Dopo aver studiato con Julian Levi presso l'Art Students' League di New York (1957-60) e aver scoperto l'espressionismo astratto (Gorky), **T** giunge nel 1961 a Parigi. L'impatto è con il surrealismo, con la Pop Art e la Nouvelle Figuration: il suo repertorio d'immagini attinge a «quel linguaggio internazionale comprendente la pubblicità, il fumetto e i cataloghi dei grandi magazzini» (José Pierre), e instaura una serie di rapporti e ambigue corrispondenze tra l'oggetto, la sua rappresentazione e definizione. Un meticoloso montaggio organizza slittamenti multipli di significati, concatenando oggetti apparentemente eteroclitici (*Banania n. 3*, 1965: Roma, Gall. L'Attico), talvolta reali (*Attendere*, 1965; *Le vertigini*, 1966: Parigi, Gall. Mathias Fels; *Errare*, 1966: Parigi, MNAM), inducendo lo spettatore a riprodurre in sé il percorso, l'avventura mentale dell'artista. L'uso sistematico dell'allegoria, della metafora, del paradosso (la *Scena [l'uomo con la cicatrice]*, 1970: Parigi, Gall. Mathias Fels) indica la dimensione fortemente ironica e contraddittoria del suo immaginario che trova espressione ulteriore nel collage dal 1967 e nella scultura dal 1968.

Al collage dedica la sua principale attività esponendo nel 1976 al MAM di Parigi; nel 1978 completa una serie di collages sul tema della sella (mostra Gall. Maeght, 1979). Gli anni Ottanta sono contrassegnati da un nuovo interesse per la pittura, collegato anche alla committenza di opere pubbliche (*La valle dell'Omo*: Cité des Sciences de la Villette di Parigi); continua comunque a dedicarsi agli assemblaggi e ai collages senza aver esaurito la sua carica dirompente e inventiva. (*em + sr*).

telero

Adattamento italiano dal veneto *telèr*, «telaio», indica una composizione a olio su tela facente parte, generalmente, di un grande ciclo storico-narrativo. Questo genere di pittura fu proprio dell'arte rinascimentale veneziana come alternativa della tecnica ad affresco, poco consona alle particolari condizioni ambientali della città di Venezia e dell'area la-

gunare dove l'alta percentuale di umidità e la corrosione del salino non consentivano una buona conservazione di tali lavori.

I **t** venivano fatti aderire con colla di segale sui muri convenientemente preparati contro l'umidità per decorare le pareti delle «scuole» veneziane. Tra la fine del sec. xv e per tutto il xvi la decorazione murale ricorrente fu quella realizzata con **t** e talora ad affreschi antichi furono sovrapposte grandi composizioni su tele (come quelle di Gentile e Giovanni Bellini – distrutte – poste in Palazzo Ducale sopra gli affreschi con *Storie del Barbarossa*).

Tra gli esempi piú celebri si ricordano il ciclo per la scuola di San Giovanni Evangelista, ora alle Gallerie dell'Accademia, con i *Miracoli della Santa Croce* (tre **t** di Gentile Bellini, due di Vittore Carpaccio, uno di Lazzaro Bastiani), i **t** di Vittore Carpaccio per la Scuola di Sant'Orsola (1490-95), di San Giorgio degli Schiavoni (1502-507) e per la scuola degli Albanesi (1504) nonché quelli di Iacopo Tintoretto per la Scuola di San Rocco (1564-67). (*svr*).

Tell Aghrab

Sito archeologico nella valle della Diyala in Mesopotamia, oggi in Iraq. Il sito fu scavato tra il 1935 e il 1937 dall'archeologo Seton Lloyd nell'ambito di una campagna promossa dall'Oriental Institute dell'Università di Chicago a partire dal 1930. I risultati degli scavi furono pubblicati nel 1967 insieme a quelli dei vicini siti di Khafaja e di Tell Asmar in un volume dedicato alle abitazioni private e alle tombe della regione di Diyala.

In particolare, gli scavi della collina «C» di **TA** hanno portato alla luce una dozzina di frammenti di ceramica dipinta in rosso vivace e tre frammenti policromi. Essi appartengono al tardo periodo Protoletterario e al primo periodo Dinastico, tra la seconda metà del iv e la prima metà del iii millennio a. C. e sono quindi da annoverare tra i piú antichi esempi di ceramica dipinta giunti fino ai nostri giorni, (*sca*).

Tell Ahmar

Sito mesopotamico dell'alta Siria (antica Till Barsip), situato sulla riva sinistra dell'Eufrate. Fu capitale dello stato aramaico di Bit-Adini. F. Thureau-Dangin (1872-1944), guidando una missione francese nel 1927-31, vi scoprì un palazzo assi-

ro decorato con pitture murali dell'VIII-VII secolo a. C., rilette da L. Cavro nel 1929-30 (copie a Parigi, Louvre). (*asp*). In origine il complesso presentava pareti affrescate per circa 130 m. Cortei reali, scene di omaggio e di caccia, tributi, prigionieri e nemici in atto di prosternazione o uccisi, carri, cavalli, figure di donne e animali mitici si dispiegano sui muri delle sale, dei corridoi, dei bagni, descritti con pochi colori su fondi bianchi: in particolare blu e rosso-bruno per gli abiti e gli attributi, nero per i capelli, le barbe, gli occhi bistrati, ma anche rosa (*Il cavallo rosa*). (*sr*).

Teli Ḥalāf

In questo sito della Mesopotamia settentrionale, sul Khābūr (Siria settentrionale), affluente dell'Eufrate, archeologi tedeschi sotto la direzione di Oppenheim scoprirono nel 1911 un vasellame dipinto protostorico simile a quello ritrovato in seguito nella valle dell'alto Tigri (V millennio) e un palazzo, più recente (X-IX secolo a. C.), ornato da un'importante complesso di sculture e rilievi. (*asp*).

Tell 'Uqayr

Il dipartimento delle antichità dell'Iraq ha scoperto nel 1940 e nel 1942 in questo sito mesopotamico a 60 km da Baghdad, le più antiche pitture murali mesopotamiche note, risalenti all'inizio del III millennio a. C. (→ **Mesopotamia**). (*asp*).

Tempel, Abraham van den

(Leeuwarden 1622/23 ca. - Amsterdam 1672). Figlio del pittore di storia Lambert Jacobsz, fu allievo suo e di Joris van Schooten e s'iscrisse alla gilda dei pittori a Leida nel 1648; dal 1660 si stabilì ad Amsterdam. Vicino a Nicolaes Helt-Stockade, col quale talvolta viene confuso, nonché a Jan van Noordt, subì profondamente l'influsso di Bartholomeus van der Helst e, come quest'ultimo, lasciò grandi ritratti di impostazione convenzionale, ma di fattura raffinata. Riproduce con grande abilità lo scintillio delle stoffe preziose, e utilizza una policromia ricca e delicata, mentre gli sfondi, che affacciano su parchi o architetture, aggiungono alla composizione una gradevole nota decorativa (*l'Ammiraglio Jan van Amstel e la sua seconda moglie*, 1671: Rotterdam, BVB).

I suoi ritratti sono conservati al Rijksmuseum di Amsterdam (1671) e alla KH di Amburgo (la *Famiglia Muysart*, 1672), al Louvre (*Ritratto di donna*, 1662) a Berlino (SM, GG: *La coppia*) e San Pietroburgo (Ermitage: *La Vedova* 1670).

Come pittore di storia, T si espresse in uno stile enfatico, dalle forme ampie, derivante da quello di Salomon de Bray e di Backer (tre monumentali tele allegoriche, 1650-51: *Leida*, SM). Tra i suoi allievi furono Michiel van Musscher e Carel de Moor. (*if*).

Tempesta, Antonio

(Firenze 1555 - Roma 1630). Allievo in patria di Santi di Tito, poi dello Stradano con il quale lavora alle pitture di Palazzo Vecchio sotto la direzione di G. Vasari, si trasferisce a Roma al tempo di Gregorio XIII. Con Matteo Brill esegue il *Trasporto del corpo di san Gregorio Nazianzeno* nelle Logge Gregoriane; partecipa alla decorazione della Galleria delle Carte Geografiche e della Sala vecchia degli Svizzeri in Vaticano; con N. Circignani affresca con le celebri *Scene di Martirio* la chiesa di Santo Stefano Rotondo. Si specializza nel campo della pittura di paesaggio, di cui offre piacevoli esempi nella Palazzina Gambara di Villa Lante a Bagnaia, in Villa d'Este a Tivoli e nello scalone della Villa Farnesiana di Caprarola. Entro il 1600 affresca (*Episodi dell'Apocalisse*) la cappella di San Giovanni Evangelista nel Battistero lateranense. Fu anche fecondo autore di *Battaglie* e *Cacce*; un'importante serie è in Palazzo Rospigliosi, dove intorno al 1613-14 esegue i *Trionfi dell'Aurora e della Fama* per Scipione Borghese, nel medesimo casino affrescato dal Reni e da Paul Brill, condotte in un gusto «nordicizzante»: ricchissima anche la sua produzione come incisore. Artista versatile e ricettivo, registrò nella sua opera l'influsso esercitato su di lui dai maestri con i quali venne a contatto, dalla «maniera toscana» a quella romana, fino a un moderato classicismo, via via visibile nelle opere animate da piccole figure che gli diedero fama per la fantasia e la vivacità delle composizioni, ma delle quali già i contemporanei lamentavano la «secchezza», (*lba*).

Templon

(Galleria Daniel). Daniel T esordì negli anni '60 esponendo giovani artisti francesi; all'inizio del decennio successivo diede una nuova impronta alla galleria aprendo al concettuale

con Kosuth, Venet, Art Language; ciò nonostante proseguí anche con mostre storiche dedicate principalmente alla Minimal Art d'oltreoceano: Frank Stella, Ellsworth Kelly, Donald Judd, Carl Andre, Sol Lewitt. Anche la corrente francese Support-Surface ha trovato posto nelle scelte della galleria con Louis Carie, Marc Devade, André Valeusi. L'attuale notorietà internazionale di Ben è dovuta in larga misura alla sua prima personale parigina nel 1970, proprio alla Gall. T. Le scelte, sempre di altissimo livello, spaziano dall'Action Painting (De Kooning) alla Pop di Warhol (serie *Falce e martello*, 1977), Lichtenstein, Rauschenberg o Rosenquist, all'Arte Povera italiana (Giulio Paolini). Recentemente (1991) la galleria ha lasciato la ormai storica sede di rue Beaubourg, continuando a proporre artisti – anche francesi – di fama mondiale: Daniel Buren, Bertrand Lavier, Jean Le Gac, Jean-Pierre Raynaud. (sr).

Tengnagel (Tynagel), Jan

(Amsterdam 1584-1635). Padre del poeta Maithy Gansneb T e cognato dei pittori Jacob e Jan Pynas, fu a Roma nel 1608 e si sposò ad Amsterdam nel 1611. Fino al 1625 fu maestro della gilda di San Luca di Amsterdam e, fino al 1625, prevosto della città. Tra le sue opere spicca il *Gruppo di balestrieri di Amsterdam* (1618: Amsterdam, Rijksmuseum), nella tradizione dei grandi ritratti olandesi di corporazione. (jv).

Téniers

David I o T padre (Anversa 1582-1649), allievo nel 1595 del fratello Juliaan, soggiornò in Italia tra il 1600 e il 1605; secondo de Bie, Sandrart e J.-B. Lebrun, era discepolo di Elsheimer (giunto a Roma nel 1600; de Bie aggiunge, in modo meno convincente, che aveva avuto anche Rubens per maestro); nel 1605 era di nuovo ad Anversa secondo gli archivi della gilda di San Luca, dove fu accolto tra i maestri nel 1606. Ebbe cinque figli, quattro dei quali pittori: David II (il piú noto della famiglia), Juliaan II, Theodoor, Abraham. In preda a costanti difficoltà finanziarie dopo il 1629 (data dalla sua ultima opera documentata) si dedicò sempre piú al commercio di quadri; avrebbe anche fatto un viaggio a Parigi per vendervi opere del figlio David II, verosimilmente nel 1635.

Quasi completamente dimenticato ai nostri giorni, anche nella letteratura relativa a Elsheimer, di cui T il Vecchio fu peraltro tra gli imitatori piú brillanti e interessanti, è stato riscoperto grazie a J. G. van Gelder, Waddingham, Vlieghe e Duverger. La sua opera è stata ricostituita a partire da alcune opere firmate, come un' *Adorazione dei Magi* del 1609 – già nella coll. Lighthart a Ratshof (nel 1900) e assai simile a un'altra versione in prestito al Museo di Aix-la-Chapelle –, alcuni altari documentati, nonché un certo numero di composizioni conosciute in base a incisioni (dovute ad artisti come E. van Panderen, e soprattutto Cornelis Galle I, i cui quattro *Padri della Chiesa* incisi in base a David I sono databili tra il 1622 e il 1625, perché il committente Gaspard Rinckens, era priore delle carmelitane di Anversa in quegli stessi anni). Nei dipinti d'altare l'artista si dimostra un po' inerte ma eloquente, molto vicino a Lastman o Tengenagel: la freddezza accademizzante dei Francken è qui rafforzata dalla lezione di Elsheimer, trasposta in scala monumentale. I principali esempi conservati sono l' *Altare dei santi Eduardo e Cristina* nella chiesa della Vergine a Dendermonde in Belgio, dipinto intorno al 1617, il *Trittico di sant' Amelbergue* nella chiesa di Temse (1615-18), e il *Cristo nell'orto degli ulivi* della chiesa di San Paolo ad Anversa (1617 ca.). David I si esprime meglio nei quadri da gabinetto con piccole figure accuratissime e vasti paesaggi boschivi: i soggetti sono generalmente religiosi (*Tentazione di Cristo*, datata 1611: nella coll. Somerled Macdonald of Sleat; *San Paolo a Malta*: San Pietroburgo, Ermitage; *Incontro tra Giacobbe e Labano*: Anversa, Maagdenhuis) o ispirati all'antico (*Alessandro e Diogene*: Londra, coll. Cevat). Il colore è vivo e fresco, la luce si diffonde obliquamente con un piacevole effetto decorativo. Il suo senso già moderno del paesaggio si precisa in piccoli dipinti a soggetto mitologico del km di Vienna, come *Giove, Giunone e Io*, o *Mercurio e Argo*, che prefigurano quelli di David II, suo figlio, e confortano la teoria di una probabile collaborazione tra i due. Opera piuttosto tarda dev'essere il Calvario, entrato al Louvre nel 1972, dal motivo tutto rubensiano, ma tipico di David I per la drammatica animazione del cielo. (jf).

Julien I (Anversa 1572-1615), libero maestro ad Anversa nel 1594, fu fratello maggiore di David I e zio di David II.

Julien II (Anversa 1616-79), libero maestro ad Anversa nel 1636, figlio di David I, è probabilmente autore dei due di-

pinti firmati Julien T, conservati a Copenhagen (SMFK): un *Interno di taverna* e una *Vecchia che sbuccia mele*. Imitò direttamente il fratello minore, David II.

David II (Anversa 1610 - Bruxelles 1690), figlio e allievo di David I, influenzato da Rubens, fu celebre come pittore di genere, ma si dedicò anche al ritratto, al paesaggio e alla pittura di storia. Gli si possono attribuire migliaia di opere, eseguite con grande virtuosismo. Numerosi arazzi, sia fiamminghi che francesi, e grandi serie d'incisioni ne divulgarono le opere e ne diffusero l'influsso fino alla fine del sec. XVIII. Libero maestro ad Anversa nel 1632, sposò nel 1637 Anna Bruegel, figlia di Bruegel dei Velluti e figlioccia di Rubens. Decano della gilda di San Luca ad Anversa nel 1645, venne nominato nel 1647 pittore di corte e conservatore delle collezioni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi, che risiedeva nel palazzo di Coudenberg. Nel 1651 si stabilì a Bruxelles. Venne incaricato della pubblicazione di un album d'incisioni, con riproduzioni di 244 dipinti italiani delle raccolte dell'arciduca, edito nel 1658 col titolo *Theatrum pictorium Davidis Teniers Antwerpiensis*. Il successore di Leopoldo Guglielmo, don Giovanni d'Austria, lo confermò nelle sue funzioni. David II spediva inoltre le sue opere alla corte di Filippo IV di Spagna e allo *statholder* Guglielmo II di Nassau. Fondò anche l'Accademia di belle arti di Anversa, aperta nel 1665.

Nelle prime opere (1633), David II s'impegnò a proseguire la maniera tradizionale dei Francken nelle sue rare scene di genere (*Corpo di guardia*: Roma, GN, Gall. Corsini), con un chiaroscuro più sfumato e più caldo, e una maggior attenzione all'organizzazione dello spazio. Divenne presto il pittore della vita borghese (*Società a tavola*, 1634: Berlino, SM, GG; il *Cambiavalute e sua moglie*: Londra, NG; i *Cinque sensi*: Madrid, Prado) e popolare (*Scene d'albergo*, 1634: Mannheim, Museo). Gli si attribuiscono alcune nature morte eseguite con un'ampia gamma raffinata di grigi (*Libri e globo*: Bruxelles, MRBA; *Violino, mappamondo e libro*: Rouen, Museo). Il manierismo fantastico di Joos de Momper gli ispirò i primi paesaggi e le *Tentazioni di sant'Antonio* (Anversa, MMB; Parigi, Louvre; Madrid, Prado; Dresda, GG). Tra il 1634 e il 1640 ca., l'ascendente di Brouwer, i suoi soggetti popolari, le sue scene di taverna, il suo colore misurato dominarono

la maniera di David II ispirandogli i *Bevitori in osteria* (Roma, Gall. Borghese), dipinti in un chiaroscuro ravvivato di rosso e di azzurro, la *Scena d'albergo* (1634: Mannheim, Museo), l'*Osteria* (Parigi, Louvre), i *Pastori* (Roma, GN di Palazzo Corsini), i *Giocatori di carte* (Amsterdam, Rijksmuseum). In tutti questi dipinti David II non raggiunge i suoi risultati migliori. In una terza fase (1640-50), considerata la migliore, schiarisce la tavolozza con tinte argentate e luminose, e rappresenta feste di paese, kermesse, paesaggi animati, influenzati da Rubens. Il tono pastorale e idillico dei dipinti spiega il successo dell'*Angolo di villaggio alla fine del giorno* (Colonia, WRM), del *Riposo campestre* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj) e della *Capanna di pastori* (Roma, GN di Palazzo Corsini).

Dipinse anche scene mitologiche: gli *Amori alchimistici* (Francoforte, SKI) e «gabinetti di collezionisti» (Madrid, Prado; Monaco, AP), in particolare l'*Arciduca Leopoldo Guglielmo nella sua galleria di Bruxelles* (Vienna, KM), di considerevole interesse storico. Ideò scene d'interno i cui personaggi sono rappresentati da scimmie in costume (Monaco, AP; Madrid, Prado), genere la cui voga proseguirà fino al sec. XVIII.

Nell'ultimo decennio l'esecuzione si fa più pesante e adotta una tavolozza più cupa, con la quale tratta i medesimi soggetti (*L'alchimista*, 1680: Monaco, AP; *Feste di paese*: Vienna, KM; Madrid, Prado). Si ritrae spesso con la famiglia all'aperto (Berlino, SM, GG; Londra, Buckingham Palace). David II rinnovò tutte le tendenze della pittura fiamminga di genere, contrapponendosi al patetico di Brouwer e aprendo la strada a moltissimi imitatori, tra cui si distinguono Gillis van Tilborch e David Ryckaert.

I principali musei del mondo conservano serie intere di dipinti del prolifico pittore: è il caso del Louvre (una quarantina), dell'Ermitage (una trentina), della NC di Londra e del Prado.

Abraham (Anversa 1629-70), fratello di David III, libero maestro ad Anversa nel 1646, fu pittore ufficiale dell'arciduca Leopoldo, come ricorda il suo ritratto inciso da Gérard Edelinck. Le sue opere, piuttosto numerose, sono spesso pesantemente influenzate da quelle di David II, da cui si differenziano per l'esecuzione più faticosa (*Kermesse*: Anversa, Museo, firmata «A. Téniers / F.»: *Scena di taverna*: già coll. Schloss; *Fumatore*: Genova, Gall. di Palazzo Rosso).

David III (Anversa 1638-85), figlio di David II, svolse a Bruxelles tutta la sua carriera; vi fu iscritto come maestro nel 1675 col nome di David T il Giovane. Una *Natura morta con selvaggina* (Roma, Palazzo Rospigliosi) reca la firma «David Téniers Junior». Si specializzò soprattutto in tele di soggetto religioso notevoli quelle per le chiese di Boortmeerbeeck (1666) e di Perck (1660 e 1666), nei dintorni di Bruxelles. (*php*).

Tenjūkoku Mandara

(*Mandara* del paese dell'Immortalità celeste). Coppia di pannelli ricamati di m 4,50 di lato eseguiti per il tempio giapponese **Hōryūji** (→) nel 623 in memoria del principe Shōtoku, che favorì il buddismo nell'epoca Asuka. Di essi ci sono pervenuti solo alcuni frammenti che, riuniti, raggiungono la lunghezza di m 0,80: la composizione d'insieme segue da vicino il paradiso del tipo di quelli di Tuen-huang. In base a un'iscrizione rilevata prima della sua degradazione, il ricamo sarebbe stato realizzato da artisti giapponesi, cinesi e coreani. Come i dipinti del *Tamamushi*, di cui presenta la stessa gamma cromatica, possiede qualità decorative, una sincerità e una chiarezza che pare davvero fossero le caratteristiche principali della pittura giapponese della prima metà del sec. VII. (*ol*).

Tenniel, John

(Londra 1820-1914). Illustratore e caricaturista, fu in un primo tempo pittore di storia, orientandosi verso l'arte grafica per il suo stile incisivo, d'ispirazione tedesca. La sua vena caricaturale, impiegata nella satira politica, si espresse con successo nella rivista «Punch» – ne ricordiamo *Sbarchiamo il pilota* (1890), allusione al congedo di Bismark – ma oggi è più noto per le illustrazioni dell'opera di Lewis Carroll: *Alice attraverso lo specchio* (1872) e *Alice nel paese delle meraviglie* (1886). (*wv*).

Tenochtitlan

Antica capitale degli Aztechi (1325 o 1345 - 1521 d. C.), fu costruita su un'isola del lago di Texcoco (oggi nel Messico, Stato di Città del Messico). Sistematically rasa al suolo dagli spagnoli, grazie ai disegni tramandatici dagli scritti di

Sahagún e attraverso i racconti dei primi conquistatori è stato possibile ricostruire la fisionomia della città. La Grande Piazza dove si trovavano i templi e i palazzi costituiva il cuore di T e il centro dell'impero. La grandiosa piramide, sormontata dai templi di Tlaloc e di Huitzilopochtli, le maggiori divinità degli aztechi, dominava il complesso delle costruzioni. Il tempio di Tlaloc aveva un tetto dipinto con bande verticali blu e bianche; il tetto del tempio dedicato a Huitzilopochtli era decorato con sfere e teschi dipinti in bianco su fondo rosso. Ai lati della grande piramide si trovavano gli edifici sacerdotali, le cui pareti sono ornate da serpenti dipinti in blu, verde, bianco e giallo su fondo rosso. I cornicioni, gli zoccoli e le colonne di ogni costruzione erano decorate nella stessa maniera. Ai piedi della muraglia che circondava la cittadella imperiale si estendeva un lungo serpente di pietra, rivestito dagli stessi colori. Il resto della città era costituito da isolotti artificiali costruiti sulle lagune del lago. (s/s).

Teodorico, Maestro

(documentato a Praga 1359 - ante 1381). Le fonti documentarie consegnano nell'anno 1359 la prima testimonianza di «Magister Theodoricus» in qualità di «maler imperatoris». Segue, nel 1365, il pagamento della tassa d'appartenenza alla corporazione dei pittori di Praga, mentre, in data 28 aprile 1367, un documento imperiale lo conferma pittore di corte e ne loda l'opera nella cappella della Santa Croce nel castello di Karlštejn.

Il percorso di formazione di T ci è ignoto, come altrettanto oscura è la città d'origine: difatti oltre a poche illustrazioni all'inizio di un codice datato 1342 (Brno, bibl. dell'Università), a una *Crocifissione*, una *Santa Elisabetta* e un *San Cristoforo* su tavola (Praga, NG), l'attività nota di T resta quasi esclusivamente legata alla monumentale opera di decorazione nella cappella della Santa Croce, luogo destinato alla conservazione del tesoro imperiale e delle sacre reliquie della Passione. La prima menzione documentaria della cappella risale al 1357 e s'ipotizza che T abbia iniziato a lavorarvi intorno al 1359. Ben 133 tavole dipinte, ordinate sulle pareti in tre e quattro serrate file, sommesse alle volte dorate e decorate a stelle, formano le impressionanti schiere di angeli, santi e profeti, che, disciplinate secondo una rigorosa ge-

rarchia, si parano al di sopra dell'alto zoccolo incrostato di pietre dure. Sovrastano invece l'altare una tavola della *Crocefissione* e un'*Imago pietatis*. Le milizie celesti sono effigiate a mezza figura, sul fondo oro fittamente punzonato, entro cornici che racchiudono le reliquie dei santi rappresentati. All'opera di T si devono inoltre ricondurre alcuni affreschi negli strombi delle finestre: *Storie dell'Apocalisse*, un'*Annunci azione*, l'*Adorazione dei Magi*, forse momento iniziale dell'arredo pittorico della cappella.

Un accentuato senso di corporeità caratterizza le figure massive delle tavole di Karlštejn, dense e rinserrate in un pannello vigoroso ma assai semplificato nelle linee; un tentativo di ricerca fisiognomica ne modella energicamente i volti. Tali caratteri, nuovi nell'arte del primo Trecento boemo, trovano accordi con la decorazione scultorea per il triforio della Cattedrale di Praga che impegnò Peter Parler quasi negli stessi anni. Sebbene una parte della critica ipotizzi dipendenze da formule già codificate nel *milieu* praghese del Maestro della Genealogia di Karlštejn e del Maestro del Ciclo di Emmaus, più convincenti sembrano i confronti con la pittura trecentesca norditaliana, ben rappresentata a Karlštejn da due opere di Tommaso da Modena, forse acquisite da Carlo IV durante il suo primo viaggio italiano. Unico però resta l'ideale programma che sottende l'intero arredo della cappella. Il profondo sentimento religioso di Carlo IV e la sua politica di restaurazione imperiale, ne forniscono le basi testuali per una più accurata lettura: la profusione di pietre dure e degli ori delle tavole, icone di un'immensa iconostasi trasposta sulle pareti dello spazio di culto, hanno radici nella tradizione orientale: la cappella della Santa Croce diviene così una rappresentazione terrena della Città Celeste, quale è descritta nell'*Apocalisse* di Giovanni.

È certo che le innovazioni dell'opera di T, in cui converge un'ampia varietà d'inflessioni, s'irradiano nella pittura boema dei decenni successivi: il Maestro della Tavola di Očko von Vlašim e il Maestro di Třeboň gli dovranno molto e molta della pittura gotica austriaca s'impadronisce dei suoi stili e dei suoi tipi fisionomici, che ricorreranno anche nelle opere di Meister Bertram. (*adl*).

Teodoro d'Errico → D'Errico, Teodoro (Hendricksz, Dirk)

Teofane il Greco

(in russo: *Feofan Grek*; 1340 ca. - 1415 ca.). Artista verosimilmente originario di Costantinopoli, fu attivo nella capitale bizantina, e in altre località dell'impero, (Calcedonia, Galata), nonché a Caffa in Crimea, prima che gli venisse commissionata la decorazione della chiesa della Trasfigurazione a Novgorod, città al culmine della propria influenza politica in Russia, e per questo desiderosa di possedere monumenti artistici equiparabili a quelli della seconda Roma. La decorazione della chiesa della Trasfigurazione, portata a termine nel 1378, oggi in stato frammentario, è caratterizzata da uno stile personalissimo, che fa uso di una tavolozza molto ristretta, dominata dal marrone-rossastro; il contorno scuro assume un ruolo, contrariamente alla prassi bizantina tradizionale, molto limitato, e tende a trasformarsi in un passaggio graduale di colore, mentre fondamentale è l'impiego di pennellate bianco-celesti nella trattazione delle barbe, delle ciglia e dei capelli e nella resa delle ombreggiature di zigomi e naso, che danno grande potenza espressiva alle figure dematerializzate degli asceti, da cui balumina sullo sfondo azzurro tutta l'intensità del loro travaglio interiore in direzione di una superiore spiritualità.

L'attività di **T** in Russia prosegue con la decorazione della chiesa della Natività della Vergine (1395) a Mosca, della Cattedrale dell'Arcangelo (1399) e, insieme con Prochor di Gorodec e con l'allievo Andrej Rublëv, della Cattedrale dell'Annunciazione (1405), sempre a Mosca. Nella stessa città sappiamo che gli fu commissionato almeno un soggetto a carattere profano, la *Veduta di Mosca* nel palazzo del principe Vladimir Andreevič. Altri affreschi furono eseguiti a Nižnij Novgorod (attuale Gor'kij); tuttavia, di tutta questa produzione nulla si è conservato. Attribuibili tuttavia a **T** sono le icone dell'ordine della *Deisis* dell'iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione a Mosca: in queste si ritrova per la prima volta l'adozione delle icone a figure intere, che infrangeva le norme bizantine sulle immagini d'epistilio, ma che si era resa indispensabile per assecondare le caratteristiche strutturali degli edifici sacri russi, sempre più svilup-

pati in altezza. Anche in quest'opera, nella quale il legame con le successive realizzazioni del Rublëv è evidente, **T** non si preoccupava troppo di infrangere le regole della pittura dei *templa* bizantini, per creare una composizione unitaria e coerente dell'ordine della *Deisis*, mediante l'esaltazione delle corrispondenze formali e semantiche fra le singole figure, e la vanificazione del significato delle cornici divisorie. Nascono qui le basi di quel processo che renderà l'organizzazione formale e compositiva dell'iconostasi sempre più affine a quella della pittura monumentale, e farà della barriera fra il bema e la navata un autentico muro di icone a cui è affidato il compito di visualizzare il sacro.

La produzione di **T** eserciterà, tramite la sua scuola, un'influenza profonda sulla pittura russa del sec. xv: tra i casi di opere più direttamente affini alle sue (tanto che in passato poterono essergli attribuite), ricordiamo gli affreschi di San Teodoro Stratilate e di Volotovo a Novgorod; ma in generale tutta la scuola di Novgorod, sia nel campo degli affreschi che in quello della pittura di icone, mantiene echi dell'opera del maestro bizantino. Inoltre, sulle soluzioni proposte da **T**, meditò l'allievo Andrej Rublëv, che tuttavia le sviluppò, contro lo spiritualismo del maestro, in direzione di una presentazione umanizzante delle figure sacre. (*mba*).

Teofilo

(xi-xii secolo). Il testo del trattato del monaco **T**, intitolato *De diversis artibus schedula* o *Diversarum artium schedula*, scritto probabilmente nel sec. xi, ci è stato trasmesso da numerosi manoscritti, i più antichi dei quali risalgono al sec. xii. L'autore, insieme alla cultura teologica e letteraria, possiede precise conoscenze delle diverse tecniche artistiche. Scarse sono le notizie sulla sua vita e sull'epoca precisa in cui visse tanto che i commentatori l'hanno collocato ora nel ix, ora nel sec. x e anche nel xii o all'inizio del sec. xiii. Lo studio della lingua, del vocabolario e delle connessioni esistenti tra i procedimenti tecnici suggeriti nel suo trattato e la miniatura tedesca del sec. xi indica che **T** visse verosimilmente nella prima metà del sec. xii nelle regioni della Germania nord-occidentale. Nel manoscritto conservato a Vienna (Graphische Sammlung) compare la scritta «Theophilus qui et Rogerus», e pertanto alcuni studiosi hanno pro-

posto l'identificazione con Roger di Helmershausen, orefice che ha firmato due altari portatili nel tesoro della Cattedrale di Paderborn e che è menzionato in un atto del 1100, emanato dal vescovo della stessa città.

Il trattato di **T** si suddivide in tre libri, ciascuno dotato di una prefazione. Il primo è dedicato alla pittura murale, a quella su tavola rivestita di gesso o su tavola non preparata, alla decorazione delle selle e alla miniatura. Vi si descrive la preparazione dei colori, dei supporti, delle vernici, dell'oro in foglia e in polvere, dell'inchiostro, nonché l'uso di vari media, compreso l'olio di lino. Il secondo libro si occupa della fabbricazione e della pittura su vetro. Le ricette di **T** che riguardano la preparazione di questo materiale, la sua colorazione, la produzione di lastre, i procedimenti di applicazione della grisaille e la cottura, sono stati seguiti dai vetrai del sec. XII. Nel terzo libro, l'autore tratta, soprattutto della fabbricazione di oggetti liturgici in argento, rame e oro, descrivendo la produzione degli utensili e tutte le tecniche decorative: smalto, niello, doratura, sbalzo, stampaggio. Il trattato è stato pubblicato per la prima volta parzialmente da Lessing nel 1774 e per intero nel 1843 a Parigi. (*fg*).

teorie del colore

Nell'introdurre il corso sul colore tenuto al Bauhaus di Weimar nel 1923, Kandinsky afferma: «Come ogni altro fenomeno, il colore dev'essere indagato da diversi punti di vista, in diverse direzioni e con i metodi appropriati. [...] queste direzioni si distribuiscono in tre settori: quello della fisica e della chimica, quello della fisiologia e quello della psicologia. [...] per l'artista questi tre settori sono ugualmente importanti e indispensabili».

Con queste parole Kandinsky sintetizza efficacemente la complessità dei fenomeni cromatici, la cui natura e le leggi che ne regolano la visione hanno dato luogo a numerose formulazioni teoriche, spesso notevolmente discordanti tra loro.

La storia delle teorie cromatiche ha inizio ufficialmente con Newton che nel 1671 presentò alla Royal Society una memoria nella quale dimostrava che la luce bianca è composta dalle radiazioni monocromatiche (di un solo colore) presenti nel suo spettro. Dall'individuazione delle sette radiazioni monocromatiche principali che, in base al loro differente grado di «rifrangibilità» provocano le diverse sensazioni di

colore, Newton elaborò il primo diagramma cromatico, di forma circolare, sulla circonferenza del quale dispose i sette colori principali dello spettro: rosso, arancione, giallo, verde, azzurro, indaco, violetto.

La pubblicazione dell'*Ottica* (1704) determinò un'ampia diffusione di tali ricerche e J. Le Blon (1730) applicando la teoria newtoniana dei sette colori principali, dimostrò che era possibile ottenere delle stampe colorate utilizzando tre soli colori principali (rosso, giallo, blu), come del resto avevano già in qualche modo adombrato R. Boyle (1664) e A. Félibien (1679) per i pigmenti.

Nel 1758 T. Mayer tentò di sistematizzare tali risultati pubblicando un diagramma cromatico triangolare ai cui vertici si trovavano: vermiglione (rosso), orpimento (giallo), ceneri (blu).

Tale diagramma venne successivamente corretto dal Lambert (1772) che riteneva le figure piane (cerchio o triangolo) insufficienti a rappresentare la totalità delle sensazioni cromatiche percepite dal sistema visivo. Propose, pertanto, di sostituire il triangolo con un tetraedro, la cui base aveva ai vertici i tre primari: carminio (rosso); gomma gutta (giallo); blu di Prussia (blu).

Da tali configurazioni risulta chiaramente come alla fine del Settecento fosse ormai consolidata l'idea che da tre colori primari (rosso, giallo, blu) si potessero ottenere tutti gli altri mediante miscelazione. Ciò che viceversa non risultava affatto acquisita era la profonda differenza, anche in termini di risultati visivi, esistente tra la miscela di luci colorate (miscela di radiazioni monocromatiche di determinate lunghezze d'onda oggi quotidianamente riscontrabile nelle immagini televisive) e quella di materiali pittorici (pigmenti come vermiglione, carminio, gomma gutta, blu di Prussia, ecc.).

La pratica quotidiana dimostrava infatti ai pittori che mescolando un giallo con un rosso si ottiene un arancione; da giallo e blu si ha un verde; da rosso e blu si ha un violetto purpureo. Ma in nessun caso la miscela dei colori primari conduceva al bianco, così come insegnava la teoria newtoniana, quanto piuttosto a un colore nero-grigiastro, peraltro poco brillante. Ciò perché le miscele di pigmenti seguono principalmente le leggi della *sintesi sottrattiva*, in cui i colori

si mescolano assorbendo (cioè sottraendo) una parte delle radiazioni luminose che li colpiscono. Infatti, quando la luce bianca (per esempio solare) colpisce una qualsiasi superficie colorata, questa assorbe una parte delle radiazioni monocromatiche di cui la luce è costituita, riflettendone altre, la cui lunghezza d'onda viene tradotta dal sistema visivo nella tonalità cromatica corrispondente. Così, gli oggetti che appaiono bianchi riflettono tutte le lunghezze d'onda, quelli neri, al contrario, le assorbono totalmente.

Nel caso delle luci colorate si deve invece parlare di *sintesi additiva*, poiché la loro mescolanza costituisce una somma (addizione), il cui risultato finale è la luce bianca.

In entrambi i casi da tre colori primari è possibile ottenere tutti gli altri per miscelazione, ma essi differiscono a seconda che si tratti di composizione sottrattiva (rosso, giallo, blu) o additiva (rosso, verde, blu), cioè a seconda che ad essere mescolati siano pigmenti (o inchiostri, ecc.) oppure luci colorate.

Ovviamente le tonalità cromatiche citate sono oggi misurate esattamente in tutte le loro caratteristiche e standardizzate a livello internazionale con un'accuratezza (anche strumentale) prima impensabile, e benché chi operasse in passato avesse ben chiaro la differente tonalità di rosso (rosso-aranciato o rosso-bluaastro) da impiegare per ottenere la mescolanza additiva o sottrattiva (così come il diverso tipo di blu: blu-violetto nel primo caso e blu-verdastro nel secondo), la terminologia disponibile era ancora in embrione e si spiega così la confusione spesso notevole tra i due tipi di mescolanza.

Le due serie di primari sono tuttavia strettamente legate tra loro, poiché quando tre primari (ad esempio additivi) vengono miscelati a due a due, danno luogo ai cosiddetti colori *secondari* che altro non sono se non i primari dell'altra serie. Ad esempio sovrapponendo le luci di due faretto da discoteca, uno rosso-aranciato e l'altro verde, si ottiene come colore secondario il giallo, che è uno dei tre primari sottrattivi. Il legame tra le due serie si fa più complesso ma evidente nel caso dei colori *complementari*.

Due colori si dicono complementari quando combinati producono lo stesso risultato della miscela di tre primari, che nel caso delle miscele additive di luci è il bianco, mentre per le miscele sottrattive di pigmenti è il nero.

In sostanza, quando vengono miscelati due colori primari, che nell'esempio precedente erano due luci, quindi si trattava di primari additivi, per riprodurre la sintesi finale e quindi il bianco, è necessario aggiungervi il terzo additivo, cioè il blu-violetto. Ma lo stesso risultato si ottiene aggiungendo il blu-violetto al *secondario* giallo (ottenuto dalle luci rosso-aranciato + verde), e quindi giallo e blu-violetto sono complementari.

Per facilitare l'individuazione dei complementari, i diagrammi cromatici (cerchi, triangoli, ecc.) elaborati nel tempo, dispongono i colori in modo che gli opposti risultino complementari e siano immediatamente riconoscibili, come nel caso di: verde/rosso-bluastrò; blu-violetto/giallo; rosso-aranciato/blu-verdastro.

Naturalmente queste sono solo le coppie di complementari piú note, poiché esiste un intero ventaglio di tinte intermedie che risultano tra loro complementari, e la cui efficacia venne ben presto sfruttata dai pittori, avendo riscontrato che l'accostamento di due complementari produce un'esaltazione percettiva delle tinte (detta *contrasto*), purché la pennellata non risulti di dimensioni troppo ridotte, poiché in questo caso i complementari, pur trattandosi di pigmenti, si combinerebbero additivamente producendo un effetto cromatico di baluginio percettivo.

Quindi anche con i pigmenti pittorici si possono produrre effetti legati alla sintesi additiva, i quali derivano essenzialmente dal meccanismo su cui si fonda la percezione dei fenomeni cromatici.

Fin dal 1801, grazie agli studi di T. Young sul modo con cui il sistema visivo era in grado di produrre risposte cromaticamente differenti, si giunse a comprendere che la retina dell'occhio umano contiene tre diversi tipi di fotorecettori, ciascuno dei quali sensibile a uno dei tre colori primari. Young ipotizzò dapprima che i fotorecettori fossero sensibili alla terna dei primari sottrattivi, ma successivamente, studiando le miscele di luci colorate che si mescolano per sintesi additiva, stabilì che i tre fotorecettori presenti nella retina erano sensibili ai tre primari additivi, e quindi sostanzialmente che la visione avviene per addizione di luci.

Questa teoria venne ripresa e corretta da Helmholtz circa sessant'anni piú tardi, che confermò la presenza nell'occhio umano di tre diversi tipi di recettori (coni) per la visione diurno-

na. Tuttavia, a differenza di quanto pensava Young, Helmholtz dimostrò che quando la radiazione luminosa colpisce la retina, tutti e tre i fotorecettori vengono stimolati simultaneamente (e non uno solo di essi), ma in misura diversa a seconda della diversa lunghezza d'onda della radiazione.

L'elaborazione della teoria tricromatica (o tristimolo) da parte di Young e Helmholtz, basata sulla concezione del colore come radiazione luminosa che si mescola in sintesi additiva, rende evidente il presupposto concettuale profondamente diverso dei contemporanei filosofi e psicologi tedeschi e francesi che parlando di mescolanza di pigmenti, si riferivano in realtà a fenomeni principalmente legati alla sintesi sottrattiva.

Diviene così facilmente comprensibile perché Goethe, ritenendo che una *t* ovesse basarsi unicamente su un'esperienza visiva diretta, non potesse accogliere la tesi newtoniana della natura composita della luce e tanto meno i fenomeni legati alla sintesi additiva. Effettuando personalmente una notevolissima quantità di esperimenti, che descrive puntualmente nella *su Farbenlehre* (1808), Goethe dà conto di numerosi fenomeni percettivi (ad esempio contrasti simultanei e successivi), giungendo a elaborare un cerchio cromatico costituito dai tre primari sottrattivi, cui si accompagnano, nelle aree del cerchio opposte, i rispettivi complementari.

Sulla stessa linea concettuale, P. O. Runge (1809) propose un diagramma cromatico tridimensionale a forma di sfera, con il bianco e il nero ai poli e il cerchio dei colori puri all'equatore. Tale ordinamento, che persegue l'intento di classificare tutte le tinte percepibili viene ripreso e utilizzato da Paul Klee, analogamente a quanto fa Delacroix fin dal 1834, servendosi dei cerchi cromatici elaborati da Chevreul a partire dal 1829.

Il campionario di tinte disposte da Chevreul circolarmente, prevedeva infatti un primo cerchio di colori puri, costituito dai tre primari sottrattivi e dai relativi complementari, e da numerosi altri cerchi costruiti con quantità crescenti di bianco e di nero. In sostanza, come è stato osservato (Borzzone), Chevreul descrive un metodo per prevedere gli effetti della sintesi sottrattiva e dei contrasti particolarmente utile in campo artistico e nella tintura dei tessuti, nell'ambito della quale Chevreul poté effettuare le sue osservazioni essendo stato a lungo direttore della manifattura dei Gobelins.

A chiarire definitivamente la differenza tra mescolanze sottrattive e additive dei colori, il fisico scozzese Maxwell con-

duisse (1855) i famosi esperimenti con i dischi giranti (dischetti colorati in rosso vermiglione, verde smeraldo, blu oltremare, fatti ruotare velocemente attorno a uno spillo) i quali consentivano di misurare la percentuale di ognuno dei primari additivi necessari a riprodurre la tinta percepita per poterla collocare esattamente in un diagramma cromatico. A tale impostazione si rifà O. N. Rood (1879), che individua i colori puri non piú tra i pigmenti, ma tra le tinte spettrali, selezionando quindi determinate lunghezze d'onda. La concezione del colore come lunghezza d'onda costituisce una svolta fondamentale, alla base della moderna colorimetria, poich  conduce Rood a individuare i tre parametri fondamentali per la definizione di una tonalit  cromatica: 1) lunghezza d'onda dominante; 2) saturazione o purezza; 3) luminosit .

Risulta finalmente chiaro che se si vogliono ottenere in pittura determinati effetti cromatici non basta utilizzare pigmenti di colorazione complementare, ma   altrettanto necessario che tali pigmenti risultino analogamente puri e luminosi.

Si comprende quindi perch  l'accostamento di piccoli tocchi di pigmenti complementari suscita particolari effetti pittorici, verificandosi simultaneamente miscele additive e sottrattive di colori. L'edizione francese del Rood ebbe grande influenza su Seurat, Signac e Pissarro e, in Italia, sulle sperimentazioni divisioniste sollecitate e sostenute con accorato impegno da V. Grubicy e da Previati.

Sfruttando il principio che per definire un colore sono necessari tre parametri, lo statunitense A. Munsell pubblic  nel 1915 il suo *Atlante del colore*, che divenne ben presto famoso in tutto il mondo poich  consentiva (specialmente ai fabbricanti di colori e vernici su scala industriale) di identificare facilmente mediante numeri e lettere il colore desiderato in base alla sua tinta (*hue*), purezza (*chroma*) e tono (*value*). In realt  l'*Atlante* di Munsell non si discosta molto dalle precedenti classificazioni cromatiche basate unicamente sulle miscele sottrattive, se non per la sua concezione rigorosamente tridimensionale, la cui configurazione irregolare consente, almeno teoricamente, l'inserimento di nuovi campioni di colore.

Pi  o meno contemporaneo all'*Atlante* di Munsell   l'ordinamento proposto dal tedesco Ostwald (1915-17), ugualmente basato sui medesimi parametri. A differenza di Munsell che

propone cinque tinte primarie (rosso, giallo, verde, blu, porpora) e cinque intermedie, Ostwald seleziona quattro tinte principali (rosso, giallo, verde e blu), disposte a 90° su un cerchio, alle quali ne aggiunge altre sei intermedie mediante la tecnica dei dischi giranti. Per il centro del cerchio passa l'asse verticale della luminosità che è calcolato su scala logaritmica (e non con quantità crescenti, ma uguali, di bianco o di nero), tenendo conto quindi delle capacità percettive del sistema visivo umano. Si configura così un doppio cono regolare basato sugli effetti della sintesi additiva, che tuttavia Ostwald ritiene derivante dalla miscela di quattro primari.

Nell'*Atlante* di Munsell invece l'irregolarità del solido ottenuto rende evidente ad esempio che i gialli disponibili sul mercato sono sempre piuttosto chiari (molto luminosi) mentre i bluvioletti sono tendenzialmente più scuri, a pari grado di purezza, il che spiega perché talvolta viene a mancare l'effetto di complementarietà. Tale fenomeno, che si riscontra anche con i dischi di Maxwell, deriva dal tipo di illuminazione utilizzato. Le normali lampadine a incandescenza esaltano ad esempio le tonalità gialle, mentre la luce naturale di un paesaggio alpino innevato accresce la luminosità dei blu, contribuendo dunque in maniera notevole a modificare la percezione visiva delle tinte.

Per questo motivo la CIE (Commission International de l'Eclairage) ha fin dal 1931 introdotto degli standard sia per l'illuminante che per la misura della luce riflessa (riflettanza) di campioni colorati, in base a tre coordinate di cromaticità: lunghezza d'onda dominante, saturazione, luminosità.

Tali coordinate, che, mediante valori numerici, individuano una ben precisa tonalità cromatica, sono state recentemente poste in corrispondenza dei tre parametri indicati da Munsell nel tentativo di unire la sua classificazione, essenzialmente ottico-percettiva, ai dati numerici della colorimetria. Il fine è di attribuire un valore numerico a tutti i colori prodotti industrialmente, che risulti facilmente individuabile, ma soprattutto riproducibile, e quindi utilizzabile, in tutte le arti della visione, comprendendo dunque in queste oltre a pittura, grafica e fotografia anche la cinematografia e la giovane computer art, superando finalmente l'impostazione limitata ma ancor oggi largamente diffusa, fornita dall'atlante cromatico di J. Itten, risalente al 1961 e fondato sulle teorie di Goethe e Runge. (*sri*).

Teotihuacán

Antica città del Messico (Stato di Città del Messico) e sede di una civiltà precolombiana sviluppatasi attorno al 150 a. C. 900 d. C. (ma il periodo del suo massimo splendore fu tra il IV e la metà del VII secolo d. C.). Il sito di T, in una piccola vallata a 50 km a nord-ovest di Città del Messico, si estende su una vasta superficie; soltanto il centro cerimoniale e qualche complesso residenziale, le cui facciate e i cornicioni erano dipinti con colori brillanti, sono stati oggetto di scavi e restaurati; gli elementi decorativi comprendono greche, figure serpentiformi, stilizzate, verdi con qualche tocco di bianco e di giallo su fondo rosso.

Il centro urbano La decorazione scolpita e dipinta del Tempio di Quetzalcoatl è costituita da serpenti piumati che compiono evoluzioni nell'acqua, tra conchiglie e crostacei; le loro teste s'alternano con altre, forse appartenenti a Tlaloc, dio della pioggia, emergenti da uno spazio stellato. Altre decorazioni s'integrano con la struttura architettonica di questo tempio che doveva essere ornato con pitture murali anche esterne, presumibilmente raffigurazioni animali e umane o figure geometriche (dischi verdi su fondo rosso: simbolo della giada).

Salendo verso nord, lungo il viale dei Morti, s'incontrano una serie di edifici sovrapposti, tra i quali il più interessante è un piccolo tempio con le pareti interne lisce e interamente affrescate. Delimitate da fasce rosse, anch'esse ornate da cerchi verdi, le pitture rappresentano volute e zanne che, probabilmente, alludono ai serpenti; dominano il giallo, il bianco e soprattutto il verde e il rosso. La piramide che sorregge il tempio detto dell'Agricoltura è decorata da affreschi riproducenti delle greche rosse. Preceduto da un vestibolo con pareti decorate da pitture brillanti, al tempio si accede attraverso una grande scala. La composizione che orna la parete di fondo del vestibolo è composta da bande orizzontali, separate da strette fasce rosso-arancioni, rese aguzze, a intervalli regolari, da piccole punte di denti di sega. Le bande dipinte con motivi marini, verdi, rosso-arancioni, bianchi e gialli, oppure con motivi floreali, rosso cupo, verdi e gialli, si alternano a strisce di colore uniforme, verdi o bianche. Su una parete, al centro della parte inferiore è raffigurato un motivo che ricorda una maschera, composta da

volute verdi e gialle, da cerchi arancioni e gialli, su fondo rosso; analogo motivo torna al centro della parte superiore della composizione. Ad eccezione delle maschere, gli affreschi delle pareti laterali hanno soggetti identici.

Nel santuario propriamente detto si trovano due grandi affreschi. Il primo rappresenta una scena in cui numerosi personaggi, sulla riva di un fiume, fanno offerte e libagioni alle divinità personificate da due grandi forme monolitiche. I fedeli, vestiti con semplicità, portano acconciature a forma di testa d'animale; il bianco dei corpi, il verde e il giallo delle vesti e delle capigliature spiccano incredibilmente sul fondo rossastro; il fiume, composto da strisce blu e verdi, scorre alla base della parete. Il secondo affresco ha come motivo centrale una civetta con le ali spalancate, circondata da fasce composte da greche e da zanne.

Attorno agli edifici del centro cerimoniale erano stati innalzati innumerevoli complessi residenziali ad uso dei notabili. I muri e i portici di queste costruzioni (palazzi di Atecelco, Teopancalco, Tepantitla, Tetitla) erano decorati con splendidi affreschi: giaguari divinizzati, processioni di coyotes, divinità o sacerdoti officianti. I colori comportavano diverse varietà di rosso, così come di azzurro-verde, caratteristico della pittura di T. Il giallo e il bianco erano utilizzati con minor frequenza. La costruzione e la decorazione di questi edifici, effettuata probabilmente attorno al III-IV secolo d. C., segna il pieno rigoglio di una civiltà la cui influenza s'estese fino al Guatemala.

La ceramica Rinvenuta in abbondanza, si è evoluta nelle forme e nella decorazione in sintonia con le altre arti. Dal VI all'VIII secolo i ceramisti modificarono gradualmente lo stile delle loro creazioni, innestandovi elementi estranei alla tradizione, senza mai giungere, però, a rompere i legami con essa. I primi vasi (T I, 300-100 a. C.), accuratamente levigati, immersi in un bagno di colore scuro, sono talvolta decorati, prima della cottura, con motivi geometrici incisi o dipinti. I motivi animalisti, molto sommari, compaiono ancora di rado. La decorazione dipinta utilizza una combinazione di rosso, di bianco e di nero su una base gialla o rossa. La decorazione graffita, prima o dopo la cottura, si sviluppa a poco a poco, mentre fa la sua apparizione una ceramica arancione, dalle superfici molto sottili (T II, 100 a. C. - 300 d. C.).

La piena fioritura della ceramica (T III, 300-650 d. C.) è caratterizzata da una grande varietà di forme, di tecniche e di motivi decorativi: figure umane, divine o animali, piante, glifi trovano largo impiego. I vasi cilindrici tripodi, assai numerosi, sono decorati con colori vivaci, sia nella tecnica a smalto a incavo, sia a fresco. Un'analoga decorazione, di colore azzurro chiaro, verde, rosa pallido, giallo oro, torna, a volte, sui coperchi. Mentre la ceramica arancione si diffonde con sempre maggior intensità, compaiono vasi antropozoomorfi. Gli invasori stranieri, tribú non identificate provenienti dal Nord, che occuparono T, mentre gli autoctoni si rifugiarono ad Atzacapotzalco (T IV, 650-900), tentarono invano d'imitarne l'arte; i loro vasi emisferici, senza supporto, sono decorati con ondulazioni incise e stampate. Esempari di ceramica di T sono esposti presso il Museo Nazionale di Archeologia, Storia ed Etnografia di Città del Messico.

I quartieri residenziali: Atetelco Gli edifici di Atetelco, sotterrati sotto le rovine delle costruzioni posteriori, furono portati alla luce, studiati e restaurati a partire dal 1947. Disposti a formare due complessi, solo uno di questi ha potuto essere ricostruito quasi integralmente. Il gruppo è formato da tre templi, i cui porticati si aprono su un cortile interno. Le facciate, abbellite da scale, cornici e plinti, sono ornate da ricche pitture nel piú puro stile di T (300-650 d. C.); l'insieme architettonico e decorativo data probabilmente all'inizio di questo periodo. L'artista ha assunto come filo conduttore della composizione figure umane e animali iscritti entro motivi geometrici e piume stilizzate. Un solo colore, il rosso utilizzato puro, mischiato a calce bianca oppure diluito con acqua, è steso in tre tonalità differenti. I personaggi sono verosimilmente legati al culto di Tlaloc; le loro vesti sono ornate da frange e pendagli lussuosi; indossano un pettorale, fatto con una conchiglia di lumaca, e un copricapo composto da un pennacchio a forma di testa d'uccello; tengono con una mano un bastone a sonagli e nell'altra uno scudo di piume, dal quale spunta un fascio di frecce.

Sulle scale, fiancheggianti ciascun muro, sono dipinte due tigri ricoperte di penne dalle cui fauci si generano motivi a forma di serpente che si ritorcono sul corpo degli animali.

Le modanature che delimitano i muri alla base sono analogamente formate da corpi di serpenti intrecciati, le cui teste, piazzate vicino ai porticati, costituiscono maschere di Tlaloc visto di prospetto.

Tetitla Composto da sette camere e da due cortili interni, le pareti del palazzo sono interamente ricoperte da pitture databili all'apogeo della cultura di T. In una stanza, ai lati della porta, alcuni sacerdoti abbigliati con pelli di tigre e dalle enormi acconciature di piume e ventagli avanzano su una larga carreggiata circondata dall'acqua verso un tempio. In un'altra camera, sui fianchi dell'entrata, sono raffigurati tre sacerdoti col capo coperto da teste di giaguaro, mentre in una parete vicina sono dipinte in mezzo a una flora acquatica tipica del culto di Tlaloc, acconciature di piume, scudi e rappresentazioni di mani.

La perfezione del disegno e della composizione, unita a una stilizzazione convenzionale, dona a questi personaggi una forza accentuata dai colori: rosso o rossastro per il fondo e i corpi dei personaggi, verde-azzurro e giallo per le vesti e gli ornamenti.

Tepantida Gli edifici di Tepantitla furono anch'essi eretti fra il III e il VI secolo. Si tratta di una serie di costruzioni che si aprono su cortili interni: i vestiboli e i muri sono ornati da imponenti affreschi, uno dei quali raffigura il «Tlalocan», paradiso di Tlaloc (500 d. C.). Il dio, colto nel momento in cui lascia cadere sulla terra gocce di pioggia, troneggia al centro di un paesaggio fiabesco; attorno a lui una moltitudine di personaggi cantano e danzano tra farfalle, piante e alberi in fiore. Su un'altra parete è dipinta una processione di sacerdoti a lui votati riccamente vestiti e acconciati. In uno dei cortili principali sopravvive un affresco, abbastanza deteriorato, in cui è riconoscibile un fregio di aquile. Un'altra parete è coperta con rappresentazioni di Tlaloc. Tutte queste pitture, di disegno molto abile, sono eseguite a fresco e i colori (rosso, arancione, giallo, azzurro-verde) presentano una grande varietà di sfumature, armoniosamente equilibrate. Le composizioni sono circondate da una cornice dipinta raffigurante motivi acquatici.

Teopancalco All'interno di uno degli edifici portati alla luce, un altare di pietra era decorato con un affresco in cui dominava il colore rosso con qualche tocco di verde, azzurro e giallo. Due sacerdoti ai lati di un simbolo del dio Sole, or-

nati da ghiande e da ghirlande di piume, col capo coperto da teste d'animale sormontate da pennacchi piumati, tengono una borsa dalla quale fuoriescono delle sementi. Dalle bocche dei due officianti si sprigiona una voluta ornata da fiori.

Nello stesso edificio sono dipinte figure di guerrieri con complesse acconciature piumate; questi reggono con una mano un bastone e con l'altra uno scudo ornato da frecce. Il complesso delle pitture risale al II-IV secolo. (*sls*).

Tepe Giyan

Sito dell'altopiano iraniano, a sud-ovest di Nihavand, scavato nel 1931 e 1932 dagli archeologi francesi G. Contenau e R. Ghirshman. I livelli piú antichi (V-IV) produssero vasellame dipinto a decorazione monocroma in nero, sia geometrica che figurativa, che consentí una nuova classificazione della ceramica proto-iraniana tra il 3500 a. C. ca. e l'età del rame. Le forme del vasellame e le sue decorazioni sono infatti simili a quelle di Obeyd, di Susa I e I bis, di Hisar IB-IA e di Sialk IB, le quali erano considerate di piú antica data prima dei ritrovamenti di **TG**. La cronologia di **TG** appare invece chiara e consente una datazione piú recente per tutto il gruppo. Caratteristici di questo periodo sono le bande di uccelli dal collo lunghissimo visti di profilo e i cosiddetti «animali-pettine», oltre a motivi geometrici a scacchiera, a linee incrociate e ondulate di vari tipi, a simboli solari e altri.

Tra il 2500 e il 1800 a. C. apparve a **TG** una nuova tipologia ceramica, diversa dai ritrovamenti degli altri scavi nell'area. Il livello III venne detto dei «vasi tripodi», dal ritrovamento di molti vasi poggianti su tre piedi nelle tombe. Si tratta di terracotte rosse con semplici decorazioni geometriche in nero entro bande orizzontali. Oltre ai vasi tripodi, furono scavati anche vasi panciuti con una piccola ansa, marmitte e *rhyton*. Le forme richiamano la contemporanea ceramica anatolica e quella delle zone egea e balcanica. Il livello II, databile tra il 1800 e il 1400 a. C., rivelò vasi sferici poggianti su un basso piede circolare, crateri con una piccola ansa, calici, bicchieri e tazze. Molti di essi hanno profilo carenato. La terracotta è giallo-grigiastra con decorazione in nero di due tipi diversi: uno è geometrico con pic-

coli simboli solari e uccelli, probabilmente galletti, alternati alle bande geometriche: il secondo tipo ha una decorazione a linee orizzontali e a triangoli accostati che ricorda i vasi di epoca micenea.

Il livello I, il piú recente, databile fino a circa il 1000 a. C., rivelò vasi a forma di calice simili a quelli del livello II, decorati con semplici bande orizzontali a decorazione geometrica vicino al bordo. Tale decorazione si fece sempre meno evidente col passare del tempo, fino a sparire del tutto negli strati piú superficiali. Il sito di **TG** pare sia stato poi abbandonato intorno al 1000 a. C. (*sca*).

Tepe Siyalk

Sito archeologico sull'altopiano centrale iraniano tra Teheran e Isfahan, tre chilometri a sud-est della moderna cittadina di Kashan. Il sito fu scavato tra il 1933 e il 1937 dall'archeologo R. Ghirshmann che pubblicò una monografia sugli scavi nel 1938. **TS** comprende due colline (tepe) a distanza di 600 metri l'una dall'altra, gli scavi delle quali rivelarono due necropoli che possono essere datate tra l'inizio del III e l'inizio del I millennio a. C., ma la cui civiltà fiorì specialmente nel II millennio.

Gli scavi di entrambe le colline rivelarono un gran numero di manufatti ceramici color crema o rosso, alcuni monocromi ma molti decorati con disegni in nero. La decorazione è invariabilmente dipinta sull'esterno del vasellame. Il piú antico periodo IV, intorno al 3000 a. C., comprende forme già raffinate, come anfore, crateri e giare, decorate con semplici linee orizzontali.

Il periodo III del II millennio rappresenta la migliore produzione di ceramica dipinta proveniente dalla collina Sud: scodelle, bicchieri, calici, vasi a becco e zoomorfici prodotti a mano libera, senza l'uso della ruota, sono quasi tutti decorati con disegni in nero. Il repertorio iconografico include motivi geometrici a scacchiera, triangoli neri, linee ondulate sia verticali che orizzontali. Combinazioni di teorie di uccelli, volute rappresentanti piante, serpenti e losanghe formanti motivi «a scaglie» sono talvolta presenti in singoli pezzi. Anche figure umane sono comuni, di solito rappresentate tra animali domestici, come l'asino. Montagne stilizzate formano alcuni sfondi e animali selvatici, quali il leopardo, completano il repertorio. In una seconda fase le figure

divennero piú stilizzate ma allo stesso tempo la composizione si fece piú complessa e raffinata, includendo scene di caccia con figure nude la cui testa e piedi sono visti di profilo, mentre il busto è frontale. In generale, si può dire che i pittori su ceramica del periodo III di **TS** riuscirono a produrre un vasto repertorio figurativo oltre a quello geometrico, emulando in questo i loro colleghi di Susa piuttosto che quelli di 'Ubayd. Dalla collina Nord, apparentemente di data piú recente (II-I millennio), vennero alla luce manufatti di piú semplice composizione: nel periodo II animali stilizzati, probabilmente ovini, sono rappresentati in file orizzontali in una composizione molto schematizzata; il repertorio piú ampio è comunque quello geometrico del periodo I dove larghe scodelle e vasi sono decorati con motivi a scacchiera, a reticolato, con linee ondulate, spezzate e con ampie bande orizzontali. (*sca*).

Ter Borch, Gerard

(Zwolle 1617 - Deventer 1681). Allievo del padre si dimostrò assai precoce (il suo primo disegno è del 1625), ma non gli riuscí facile liberarsi dalle molteplici influenze assorbite trovando uno stile personale. Dal 1632 soggiornò ad Amsterdam, poi fu attivo dal 1633 ad Haarlem presso Pieter Molyn; prima del luglio 1635 è a Londra dove subirà l'influsso di van Dyck. A questa fase risalgono sicuramente i tre splendidi quadretti di genere militare, vicini a quelli di Blekker o di Pieter Post, ciascuno rappresentante un Cavaliere visto di spalle (un esempio a Boston, MFA), di una finezza tecnica già caratteristica della sua opera matura. Va sottolineato questo gusto per le figure di spalle, che si esprime a pieno in quel capolavoro di psicologia che è il cosiddetto *Ammonimento paterno* del Rijksmuseum (Amsterdam). Piú chiaro è l'influsso di Avercamp nei *Pescatori sulla riva* di Copenhagen (SMFK) e soprattutto quello di intimisti come Codde e Duyster nei *Soldati che giocano in una locanda* (1636: Rouen, MBA), opere che recano in germe quel realismo discreto e impercettibilmente ironico di cui è fatta tutta l'arte di **TB**.

Dal 1636 al 1643 la sua attività non è documentata; probabilmente dovette però intraprendere lunghi viaggi: in particolare in Italia, come attestano il sorprendente quadro notturno *Processione di flagellanti* (Rotterdam, BVB) – «ro-

mano», se lo si paragona a consimili soggetti di Pieter van Laer –, e un quadro di battaglia assai vicino a quelli di Aniello Falcone (coll. del duca di Pembroke a Wilton House). Secondo una fonte del tempo, una poesia di Roldanus a Zwolle nel 1654, **TB** si sarebbe recato anche in Spagna, dove avrebbe eseguito un ritratto di Filippo IV, oggi noto soltanto da una copia (Amsterdam, coll. priv.).

Documentano il suo ritorno in Olanda, verso il 1639-40, scene militari (Londra, VAM), e soprattutto un numero piuttosto elevato di ritratti in miniatura, nei quali mette a punto la sua formula del ritratto frontale a figura intera su fondo chiaro, con una secchezza che più tardi scomparirà (Museo di Richmond in Virginia, e San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum). È verosimile che abbia operato per qualche tempo nei Paesi Bassi meridionali (Anversa), e forse anche in Francia.

Nel 1644 **TB** era di nuovo in Olanda, come dimostrano i ritratti della famiglia van der Schalcke (Amsterdam, Rijksmuseum), tra i suoi lavori più affascinanti; ma dalla fine del 1645 si recò a Münster per impiegare il proprio talento di ritrattista presso i numerosi diplomatici allora riuniti per negoziare la famosa pace del 1648. Risale a questi anni una serie di piccoli ritratti molto raffinati, spesso in forma di medaglioni come quelli di *Godard van Reede* di Utrecht (castello di Zuylen presso Utrecht), del principale negoziatore francese il *Duca di Longueville* (ritratto equestre all'Historical Society di New York), o dello spagnolo *Conte di Peñeranda* (Rotterdam, BVB), per non parlare del celeberrimo piccolo dipinto su rame (oggi a Londra, NG), che rappresenta con minuzia estrema i sessanta partecipanti alla seduta finale della ratifica degli accordi del 1648. Di grande formato, cosa un poco eccezionale per **TB**, ma di non minore importanza storica, è l'*Arrivo del negoziatore Adriaen Pauw a Münster nel 1646* (Museo di Münster), dipinto da due artisti in date differenti: il paesaggio dello sfondo e la veduta di Münster da G. Vander Horst prima del 1629, e le figure da **TB** verso il 1646. Dimostrando le sue capacità interpretative **TB** realizzò un Gruppo di famiglia in un paesaggio (1645-50 ca.) di grandi dimensioni recentemente acquisito dal Museo di Zwolle.

Il ritorno in Olanda nel 1648 caratterizza anche una netta ripresa delle scene di genere, nelle quali **TB** dimostrerà rapidamente, negli anni Cinquanta, le proprie capacità stili-

stiche. L'evoluzione si manifesta nella scelta dei soggetti, non popolari, ma tratti dal pacifico mondo borghese; i temi galanti sono trattati in modo sottile e raffinato, con l'uso di un chiaroscuro che nasconde dettagli troppo esatti e approfondisce lo spazio senza rinunciare all'intimità della vita domestica. Così **TB** giunge a un equilibrio mai più raggiunto tra le esigenze dell'osservazione psicologica e quelle della poesia degli oggetti e dello spazio, evitando gli eccessi illusionistici di un Dou e aprendo la strada alla fortuna del genere intimista alla metà del secolo. Notevole è la sua capacità di resa psicologica, che tanto bene si fonde con la luce vellutata, il colore dai grigi raffinati, l'equilibrato chiaroscuro. L'artista non superò mai i suoi primi capolavori, eseguiti intorno al 1650, come le *Cure materne* del Mauritshuis (L'Aia), la *Filatrice* del Museo van der Vorm a Rotterdam, la *Fanciulla allo specchio* del Rijksmuseum (Amsterdam), il *Fanciullo che spulcia il suo cane* di Monaco (AP) dipinto su fondo grigio vuoto e unito, la commovente *Lezione di lettura* del Louvre (Parigi) e il dipinto detto l'*Ammonimento paterno* del Rijksmuseum (1654 ca.).

Nel 1654 **TB** si sposò a Deventer, stabilendovisi permanentemente. La sua attività di ritrattista mondano, in particolare presso famiglie nobili di Amsterdam come i Pancras, i Vicq (1670: Amsterdam, Rijksmuseum e Amburgo, KH), i Graeff (1674 ca., ritratti di Jacob de Graeff al Rijksmuseum e di Cornelis al Mauritshuis), nonché l'esecuzione, dal 1650 in poi, di quadri di genere, attestano una conoscenza perfetta della moda e documentano l'evoluzione della società olandese. Le sue forme mutano, se non nel dettaglio del costume, in un certo complicarsi degli accessori, nella maggior delicatezza dei valori cromatici e dei «passaggi» dalla luce all'ombra, al punto persino di sfiorare talvolta il virtuosismo tecnico. Esempi di questo periodo tardo, sono il *Militare galante* (1662-63 ca.: Parigi, Louvre), il *Gioco delle carte* (Los Angeles, County AM, i *Duo* della NG di Londra e del Louvre (1670 ca.), e la splendida *Suonatrice di violoncello* (1675 ca.: Berlino, SM, GG), la cui impaginazione sostiene il confronto con quella di Vermeer. Tuttavia, intorno al 1660-70, i ritratti tendono a divenire la specialità principale del maestro, la cui eco giunse fino nella Firenze di Cosimo III de' Medici (*Autoritratto* su rame perduto). Oltre ai citati ritratti dei

Graeff, ricordiamo il ritratto d'*Ignoto* del Ferdinandeum di Innsbruck, il *Giovane Signore* del Louvre (Parigi), l'*Autoritratto* del Mauritshuis (L'Aja), le *Coppie* dei Musei di Praga, di Colonia (WRM) e della coll. Lehman del MMA di New York.

Un certo numero di fratelli e sorelle di **TB** furono disegnatori o pittori; il piú dotato fu **Mozes** (1645-77), di cui il Rijksmuseum conserva, a parte i disegni, due *Autoritratti* e una *Testa di vecchia*. **Gesina** (1631-90) fu autrice di numerosi acquerelli e tele, in particolare ritratti piuttosto vicini a Gerard; **Herman** (1638 - ante 1677) si mostra pressoché insensibile all'influsso del fratello nei suoi numerosi dipinti. (*jf*).

Ter Brugghen, Hendrick Jansz

(Deventer 1588 - Utrecht 1629). Con Baburen e Honthorst, è tra i maestri del caravaggismo nordico. Stabilitosi giovanissimo a Utrecht, fu allievo di Abraham Bloemaert, ma quasi subito partí per l'Italia, dove rimase dal 1604 al 1614. Soggiornò soprattutto a Roma, entrando in contatto con Caravaggio e i suoi seguaci, come Orazio Gentileschi e Carlo Saraceni. Non soltanto trasse da Caravaggio le caratteristiche del proprio stile (illuminazione artificiale, contrapposizione tra ombra e luce), ma ne adottò anche la tecnica: vale a dire che dipingeva direttamente, senza disegno preparatorio. Nel 1615 era di nuovo a Utrecht, dove nel 1616-17 era iscritto alla gilda di San Luca. Non possediamo alcun dipinto certo del suo periodo romano; le sue opere datate vanno dal 1620 al 1629. Dipinse, a trentadue anni, il *Cristo deriso* (Copenaghen, SMFK; altra versione a Parigi, Museo dell'Assistenza pubblica), prima opera firmata e datata, importante per la coesistenza di elementi caravaggeschi (opposizioni tra parti chiare ed ombre, tipi plebei) e deliberato arcaismo (figure influenzate da Luca di Leida, trattamento contratto derivante da Marinus van Reymerswaele e vicino a Woutersz Stap). Al 1621 ca. risalgono la *Vocazione di san Matteo* (Utrecht, Centraal Museum; altra versione leggermente precedente al Museo di Le Havre), che presenta un'analogia piú che tematica col dipinto di Caravaggio (Roma, San Luigi dei Francesi), e i *Quattro Evangelisti* (Deventer, Municipio), la cui impaginazione fa pensare a Marinus van Reymerswaele, ma nella quale l'importanza assunta dalla descrizione mimica delle mani e dei volti è tipica del

suo caravaggismo. La *Decollazione di san Giovanni Battista* (Edimburgo, NG), derivata da un'incisione di Dürer, viene trattata con un'accentuazione emotiva che diverrà caratteristica della sua maniera. Opere come *Davide salutato dalle donne* (1623: Raleigh, North Carolina Museum), il *Povero Lazzaro* (1625: Utrecht, Centraal Museum), *San Sebastiano curato dalle pie donne*, probabilmente tra i quadri più emozionanti del pittore (1625: Oberlin, Allen Memorial AM), *Giacobbe e Labano* (1627: Londra, NG, altra versione, 1628?: Colonia, WRM), *Davide che suona l'arpa* (1628: Museo di Varsavia) mostrano un caravaggismo molto individualizzato; mentre la *Crocifissione* (New York, MMA), ispirata a Grünewald, è di un deliberato arcaismo. **TB** dipinse alcune scene popolari di gusto quasi picaresco: il *Soldato addormentato* (Utrecht, Centraal Museum), i *Giocatori di dadi* (1623: Minneapolis, Institute of Arts), ma i suoi soggetti preferiti furono i *Concerti* (1621: Museo di Kassel; Vienna, KM; Museo di Bordeaux; 1624: Oxford, Ashmolean Museum; 1627: Museo di Augusta; 1628: Parigi, Louvre; 1628: Museo di Basilea; 1629: Roma, GN) nei quali descrive suonatori o suonatrici che cantano a solo o in duo, accompagnandosi con il flauto, il liuto la cornamusa. Tali dipinti, influenzati dalle scene caravaggesche di Gentileschi ma soprattutto dalla *manfrediana methodus*, presentano figure illuminate su uno sfondo chiaro, con prevalenza di linee curve e ondulate e larghe pennellate di colori puri, specie in quelle maniche a sbuffo, ad ampie righe di azzurro o di bianco.

TB è nel contempo uno dei più acuti e uno dei più personali tra i seguaci di Caravaggio. Non fece scuola, ma la sua opera, parallela a quella di Baburen e di Honthorst, influenzò pittori come Bylert, Lievens, Bor, Bramer e forse persino Georges de La Tour. Tuttavia, l'eco più alta del suo stile si ha in Vermeer, che non dovette dimenticare la mirabile lezione del suo luminismo chiaro e disteso, né le straordinarie qualità della sua pastosa materia pittorica e del suo colore, a un tempo schietto e sottile. (iv).

Tériade (Efstratios Elefteriades, detto)

(Mitilene 1897 - Parigi 1983). Sin dal 1915 **T** è a Parigi per seguire gli studi di diritto, ma molto presto entra in contatto con l'ambiente di Montparnasse. Nel 1925 Christian Zer-

vos gli affida la rubrica d'arte moderna dei «Cahier d'art» e dal 1928 al 1932 dirige con Raynal la cronaca settimanale delle arti dell'«Intransigeant». In tali articoli T dà la parola agli artisti stessi tra i quali figurano Matisse, Rouault, Picasso, Le Corbusier, Léger, Braque e van Dongen; parallelamente organizza mostre (prima grande Mostra internazionale di scultura a Parigi, Gall. Bernheim, 1930). Nel 1930 l'editore Albert Skira lo invita a collaborare alle *Metamorfosi* di Ovidio illustrate da Picasso, in seguito cura le *Poésies* di Mallarmé illustrate da Matisse. Da questa collaborazione nasce la rivista «Minotaure», nella quale poesia, pittura, tesi estetiche o etnologiche sono inserite in una struttura che, come sostiene egli stesso, «cerca [...] di incastonare col grigio di qualche riga di testo la presentazione di queste immagini». Calamitando intorno a sé personalità come Eluard, Tzara, Ernst, Michaux, Daumal, Duchamp, Giacometti, Breton, Le Corbusier, Masson, Lacan e Miró, la rivista «Minotaure» si configura così come l'eco del surrealismo trionfante e senza prendere posizione nella polemica Breton-Bataille, T, pur prediligendo la pittura, consente a tutta una generazione di artisti di sfuggire alla «morsa del cubismo». In questo periodo, ma già dal 1933, *La Bête noire* (titolo di Leiris e disegno di Beaudin) aveva sostituito la rubrica dell'«Intransigeant» accogliendo i dissidenti del surrealismo esclusi da «Minotaure» (R. Vitrac, Antonin Artaud). La vera creatività di T si rivela nel 1937 quando un editore americano di periodici gli affida una rivista bilingue: «Verve». Prima rivista e in seguito casa editrice, «Verve», di cui T diviene unico responsabile già nel 1938, riassume la maggior parte dell'attività del personaggio. Aiutato solo da Angèle Lamotte e in seguito da Marguerite Long, T realizza ventisei fascicoli per i quali affida il lavoro litografico a Mourlot e quello tipografico a Draeger. In questi fascicoli la pagina è architettonica: parola e immagine costituiscono un'unica realtà e un unico ritmo emerge dall'unione di scrittura, colore e fotografia. Complessivamente T ha curato ventisei libri ciascuno dei quali costituisce un *unicum* originale: di Chagall, tutti i libri ordinati dal mercante Ambroise Vollard oltre a *Daphnis et Chloé* del 1961 e *Le Cirque* del 1967; di Matisse, *Jazz* del 1945; di Picasso, *Le chant des morts* del 1948 con il testo di Revery; di Le Corbusier, il *Poème de l'angle droit* del 1955 e di Giacometti *À Paris sans fin* del

1969. Tra gli altri si ricordano anche tre libri di incisioni xilografiche di Henri Laurens (1945, 1947, 1951). (*cm*).

Termonde, scuola di

La cittadina belga, a nord-est di Gand, fu frequentata verso il 1880 da un gruppo di pittori: Jacques Rosseels, formatosi ad Anversa, direttore dell'Accademia di T, Isidore Meyers e Andrien-Joseph Heymans, ambedue allievi dell'Accademia di Anversa e, a Parigi nel 1855-58, in contatto con Rousseau, Corot, Millet, Daubigny, Adrien Le Mayeur. I pittori di T, che si ispirarono molto anche ai siti della Campine, piú a nord, furono i primi nel Belgio a scartare le tonalità cupe, dipingendo dal vero. Le loro opere figurano nella maggior parte dei musei belgi. (*sr*).

terretta

Dipinto monocromo eseguito ad imitazione di rilievi marmorei o bronzei, da non intendersi nella ristretta accezione del bianco e nero o del giallo dorato, ma come fantasiosa riproduzione di pietre dei piú svariati colori. Il termine, che si incontra per la prima volta in Vasari (*Proemio*, cap. xxv), trae il nome dalle terre argillose utilizzate come pigmenti. Due le tecniche di esecuzione: a fresco, per dipingere fregi istoriati sulle facciate dei palazzi; a tempera su tela (legante: colla), per gli apparati provvisori allestiti in occasione di commedie o feste. Le due tecniche sono accomunate, oltre che dall'uso di pigmenti dello stesso tipo, anche dal modo di procedere nella stesura del colore: si abbozza con terra per fare vasi e su quella si costruisce il rilievo aggiungendo all'argilla bianco di travertino o nero di carbone per ottenere luci e ombre. I pigmenti utilizzati sono, oltre ai precedenti: terra gialla e rossa per i finti bronzi; terra d'ombra per le t verde terra; terra verde e nero per il verdaccio. Talvolta la si distingue dal chiaroscuro (Mancini), che, caratterizzato dall'uso di una tinta trasparente su intonaco bianco, sfrutta il colore del fondo per ottenere le luci con un procedimento simile a quello dell'acquerello, mentre la t è sempre lavorata con colore a corpo, piú o meno chiaro. Ciò potrebbe essere in relazione con la proprietà dei pigmenti argillosi – i cui cristalli sono piccolissimi e lamellari – di dar luogo a superfici estremamente levigate, tali da consentire particolari

effetti di lucentezza, dando ragione della specifica finalità artistica delle **t**: simulare l'aspetto di rilievi antichi dal materiale pregiato, quale marmo o bronzo. Note cave di terra argillosa erano nei colli di Monte Spertoli presso Firenze e in Roma vicino San Pietro.

Perduti i fregi all'aperto e gli apparati provvisori, fonti letterarie e incisioni testimoniano la grande, ma breve fioritura del nuovo genere, che fra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, a opera di Baldassarre Peruzzi, Polidoro da Caravaggio e altri pittori usciti dalla scuola di Raffaello, contribuì a trasfigurare le vie di Roma fingendo architetture e rilievi su palazzi e case delle nuove classi emergenti. (→ anche **graffito**). Chiari esempi di **t** simulanti bassorilievi in interni, sono nelle Stanze di Raffaello, sulla volta della Sistina di Michelangelo, nelle cupole del Correggio e nella Galleria Farnese di Annibale Carracci. (*co*).

Teruel

Città aragonese, il cui interesse particolare per la storia della pittura spagnola è dovuto al soffitto dipinto della Cattedrale. Questo «artesonado» *mudéjar* del sec. XIV, che ricopre tutta la navata, per lungo tempo celato da una volta del sec. XVIII venne rimesso in luce e restaurato dopo la guerra civile. Costituisce un complesso di pittura popolare profana unico nella Spagna medievale. Sui pannelli lignei rettangolari si alternano, come i pezzi di una scacchiera, motivi ornamentali a racemi, stelle, figurazioni di animali sul modello dei bestiari araldici, guerrieri e cacciatori, operai e artigiani, giocolieri e danzatrici, dal disegno un poco sommario ma di notevole potenza espressiva. (*pg*).

Tervueren, scuola di

Gruppo di paesaggisti belgi che si stabilirono negli anni tra il 1860 e il 1870 a una ventina di chilometri da Bruxelles, nel villaggio di **T**, posto nella foresta di Soignes, ricca di alte fustaie di carpini e di faggi, schiarite da anelli di stagni. Joseph Coosemans, consigliato all'inizio da Fourmois, segretario comunale di **T**, fu uno dei primi a trovare ispirazione in questi luoghi silvestri, insieme a Jules Montigny. Hippolyte Boulenger vi giunse nel 1863 e fu lui a riunire sotto questo nome i lavori inviati al Salon di Bruxelles del 1866 dal gruppo, nel quale figuravano anche Alphonse Asselber-

ghs, Jules Raeymackers, Arthur Bouvier, Edouard Huberti, Louise Héger, Théodore Baron e Isidore Verheyden. Nel 1867 a Parigi, Boulenger ha occasione di vedere le opere della scuola di Barbizon (in particolare quelle di Rousseau) e di Corot; Coosemans e Asselberghs soggiornarono nella foresta di Fontainebleau e furono attenti alla lezione di Rousseau. Di fatto gli esponenti della scuola di T, la «Barbizon» belga, si dibattono tra una concezione ancora romantica del paesaggio e il *plen air*.

Oltre quello di Coosemans (*Raggio di sole dopo la tempesta*: Museo di Bruges), il talento piú robusto e vario è Boulenger; quello che nei suoi compagni si risolve in una maniera precisa e in diffuso sentimentalismo, dà vita in lui a una visione piú ampia e serena, in cui lo studio dei fenomeni luminosi assume crescente importanza (la *Valle di Giosafatte*: Museo di Anversa). La precoce morte di Boulenger (1874) portò al dissolvimento del gruppo; due anni piú tardi Coosemans si stabilì nella Campine. (*mas*).

Terwesten de Oude (Augustinus Snip, detto)

(Ouwerkerk 1649 - Berlino 1711). Fratello di **Elias** (Ouwerkerk 1651 - Roma 1724/29) e di **Matthaus** (L'Aja 1670-1757), allievo di N. Wieling, partí per l'Italia nel 1672, soggiornando a Roma tre anni; poi si recò in Francia e in Inghilterra. Nel 1678 era tornato nei Paesi Bassi, ove è documentato all'Aja. Nel 1690 partí per Berlino, dove nel 1694 fondò l'Accademia di belle arti. Se ne conoscono alcuni dipinti, soprattutto allegorie, di stile insieme decorativo e grafico: la *Primavera* (Tarbes, Museo), la *Justitia* (1687: Leida, sm). (*pv*).

Tessai

(nome d'arte di Tomioka Hyakuren: 1836-1924). Figlio di un ricco mercante di stoffe di Kyoto, T fu iniziato ai classici in giovane età. La sua qualità di prete scintoista non gli impedí affatto d'interessarsi al buddismo, in particolare allo zen, né di studiare a fondo la poesia e la storia giapponese, ma soprattutto cinese. Compromesso dalle sue relazioni con i promotori della riforma Meiji, fuggí a Nagasaki, dove approfondí la sua conoscenza degli individualisti Ts'ing, di cui si asserí erede diretto. Tornato in seguito alla salita al

potere di Meiji, divenne nel 1876 superiore di due templi scintoisti nei dintorni di Kyoto; si dimise dal 1881 per condurre vita libera e indipendente alla maniera dei letterati cinesi e fondò nel 1890 un'associazione di pittori *nanga*, di cui fu in realtà l'ultimo grande maestro letterato, in compagnia di una ventina di artisti di Kyoto. Le sue origini giapponesi si rivelano appieno nella carica umoristica e nel carattere grottesco propriamente zen dei suoi personaggi, benché egli appartenga assai più al mondo letterato cinese per la maestria e l'originalità esplosiva delle potenti inchiostature e dei *lavis* audaci. Una sua particolarità tecnica è l'impiego del bianco opaco mescolato ai colori trasparenti tradizionali, per conferir loro maggiore intensità. Assai libero nelle composizioni classiche di paesaggio, il suo stile e il suo grafismo del tutto affrancato da ogni ricerca di somiglianza formale erano significativi, a quanto egli stesso diceva, dello sforzo di perfezionamento morale che deve compiere ogni artista degno di questo nome (Tokyo, MN; collezioni private giapponesi, tra cui la più importante è quella del vescovo Sakamoto a Takakusa). (ol).

Tessalonica

La più importante città dell'impero bizantino dopo la capitale, **T** (denominata in tempi moderni Salonicco), porto greco al fondo del golfo omonimo, fu un fervido focolaio artistico a partire dai tempi antichi e numerose sue chiese conservano tuttora tracce di decorazione musiva oppure a fresco.

Chiesa di San Giorgio Il mausoleo – o Rotonda – dell'imperatore Galerio, fu convertito in edificio cristiano durante il regno di Teodosio I il Grande (379-95) e decorato con mosaici che costituiscono la più antica decorazione musiva parietale cristiana dell'Oriente e gli unici esempi rappresentativi dell'arte imperiale dell'epoca teodosiana. Fino alla fine della seconda guerra mondiale la decorazione era nota soltanto nel suo complesso e si era soliti datarla al sec. VIII. In seguito agli interventi di restauro e di pulitura è stato possibile anticipare la data d'esecuzione dei mosaici tra la fine del sec. IV e i primi anni di quello successivo.

I mosaici conservatisi si possono dividere in tre gruppi. Ai primi due appartengono quelli delle sei nicchie inferiori e delle lunette d'illuminazione che si trovano alla base della

cupola; il terzo gruppo è costituito dai mosaici della cupola, articolati in tre zone. Innanzitutto occorre sottolineare che la decorazione delle nicchie inferiori, nonostante sia soggetta ad illuminazione indiretta, si distingue per vivacità di colori e per la forza del disegno; invece le decorazioni delle lunette d'illuminazione, poste alla base della cupola, a diretto contatto con la luce, sono ornate da lievi motivi geometrici e floreali. L'artista ha, dunque, cercato di sfruttare la luce a seconda della disposizione del mosaico.

La decorazione musiva della cupola è contemporanea alla trasformazione dell'edificio romano in tempio cristiano, com'è stato sapientemente osservato da E. Dyggve. Dopo gli interventi di pulitura la cupola si presenta divisa, orizzontalmente, in tre zone. Al centro, poco leggibile, è rappresentato un *Cristo* entro un clipeo. Della figura non si conserva che una parte dell'aureola, una parte della mano e del bastone crociato che Cristo teneva nella mano sinistra. Il clipeo che circonda la maestosa figura è tripartito in una fascia di stelle dorate a otto punte su fondo azzurro, una ghirlanda di fiori e frutta, un cerchio formato dall'arcobaleno. Il clipeo è sorretto da quattro *Angeli*, tra i quali alcuni sono conservati in stato frammentario. La seconda fascia musiva è interamente distrutta: si distinguono soltanto alcuni tratti del suolo verde e i piedi degli *Apostoli* che circondano Cristo. La terza zona è decorata con rappresentazioni di complesse tipologie architettoniche che articolano otto settori di uguale grandezza, suddivisi da pilastri rastremati sorreggenti un ricco fregio ornamentale. Alcuni di questi edifici con ricche trabeazioni, derivano dalle decorazioni delle facciate dei teatri antichi, ma le croci sui frontoni e gli altari collocati sotto i baldacchini li hanno trasformati in santuari cristiani; gli edifici che compaiono nella zona centrale sono invece di diversa origine, raffrontabili alle facciate delle tombe di Petra, e in particolare di Khaszne e di Deir. In piedi, davanti a queste eleganti architetture, sono raffigurati martiri oranti: le teste hanno in comune la plasticità, la scorievolezza della forma e la morbida rotondità dei volti; la tipologia dei singoli personaggi, particolarmente accentuata, è variata attraverso l'indagine psicologica, ricercando espressioni di nobiltà e di spiritualità attraverso la delicatezza dell'esecuzione. La tecnica di questi mosaici, assai vicina

all'arte ellenistica d'Oriente, ha in sé elementi particolari tipici dell'epoca teodosiana.

Le volte sono decorate con motivi ornamentali, uccelli e frutti. Del sec. IX è un'Ascensione dell'abside.

Chiesa di Hosios David (o della Trasfigurazione) La continuazione della tradizione ellenistica d'Oriente è fortemente attestata dal mosaico absidale di questo Oratorio, un tempo parte dell'antico monastero del Latomon. Il mosaico raffigura una visione teofanica: Cristo imberbe, seduto entro un clipeo blu, circondato da quattro *Animali apocalittici*, appare ai profeti *Ezechiele* e *Abacuc*. Sulla sinistra, *Ezechiele*, in mezzo a un paesaggio montuoso eseguito con stile impressionista, non osa quasi volgere lo sguardo verso la visione divina; l'altro profeta, a destra, siede in atteggiamento profondamente meditativo, con un libro aperto sulle ginocchia. In primo piano scorrono i *Quattro fiumi del Paradiso*, dove nuotano alcuni pesci e dove s'intravede anche il torso nudo di una divinità fluviale. La figura del Cristo, diversa dalla figura del *Buon Pastore* del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, presenta diversi punti di contatto con il *Cristo in trono* della cappella di San Aquilino nella chiesa milanese di San Lorenzo: in primo luogo la forte caratterizzazione fisionomica, seppure ancora segnata da un'estetica trascendentale. Anche il paesaggio non manca di realismo e ricorda il mosaico del *Buon Pastore* di Ravenna, sia per la conformazione delle rocce, sia per le superfici che si sovrappongono le une sulle altre creando così un senso di profondità spaziale. Come quello realizzato nella chiesa di San Giorgio, anche l'arte di questo mosaico è ancora d'ispirazione antica, tale da ricordare i modelli ellenistici.

Basilica di San Demetrio Questa basilica, nella quale erano conservate le reliquie del santo patrono di T, è una «chiesa reliquiario»: tutti i mosaici visibili prima dell'incendio del 1917 e quelli che gli sono sopravvissuti hanno carattere di ex voto. La loro esecuzione si data a partire dal VI fino al IX secolo. I mosaici collocati nelle pietre angolari del colonnato della navata laterale sinistra raffiguravano *San Demetrio in preghiera*, accompagnato da una folla di bambini e da diversi personaggi a lui devoti, e la rappresentazione della *VerGINE in trono col Bambino*, affiancata da *due Angeli*. Nel grande riquadro conservato sulla faccia nord del pilastro meridionale *San Demetrio* è in piedi fra un arcivescovo e il

prefetto Leonzio, al quale il santo cinge amorevolmente le spalle. Datato al sec. VII, questo mosaico è connotato da uno stile assai diverso rispetto ai precedenti; la pesante clamide indossata da san Demetrio e i drappeggi dei due dignitari appaiono alquanto schematizzati; le figure, in atteggiamento ieratico, sono prive di volume e di gravità, anche se i loro volti, fortemente caratterizzati, paiono ritratti. Negli altri riquadri figurano *San Sergio* vestito con una clamide, *San Demetrio che protegge due bambini*, la *Vergine* con un santo in abiti militari. Un affresco risalente al sec. VII rappresentava l'*Ingresso a Tessalonica dell'imperatore vittorioso*: probabilmente faceva parte di un più complesso ciclo pittorico dedicato alle gesta e ai miracoli del santo protettore della città.

Chiesa di Santa Sofia La volta a botte davanti all'abside è decorata da motivi rettangoli che contengono, alternativamente, croci formate da tessere d'argento e foglie d'edera. È uno dei rari casi in cui si fa uso del fondo argenteo, anziché, com'è sovente nelle chiese di T, del fondo oro; la stessa tecnica compare anche nella chiesa di San Giorgio. I monogrammi dell'imperatore Costantino VI, di sua madre Irene e dell'arcivescovo Teofilo, permettono di datare questa decorazione agli anni 780-97. La grande croce che ornava la conca dell'abside fu sostituita nel sec. IX dalla raffigurazione della *Vergine in trono col Bambino* (dove sono riscontrabili le difficoltà dell'artista ad adattare la figura a una superficie concava), mentre nella cupola è rappresentata l'*Ascensione con il Cristo portato da due angeli*: nella zona anulare sono le grandi figure della *Vergine tra due angeli e gli apostoli*. Separati da alberi stilizzati, gli apostoli esprimono il loro stupore attraverso i gesti e gli atteggiamenti; alcuni sono ritratti di profilo e quasi di spalle; sant'Andrea, in piedi in posizione frontale, regge una grande croce che conferma l'origine costantiniana del modello. Lo stile lineare dei panneggi, la resa schematica del terreno attraverso una successione di curve, i pesanti tratti dei volti, indicano uno spiccato gusto per gli effetti decorativi.

Chiesa della Vergine dei Calderai (Panagia tou Chalkeou) Si tratta di una chiesa edificata e affrescata nel 1028. Nell'abside la *Vergine orante* è in piedi tra due *Arcangeli*, i *Vescovi* sono raffigurati frontalmente sulla parete dell'emicielo e la *Comunione degli apostoli*, ripartita in due gruppi

simmetrici, occupa la campata che precede l'abside. Nelle volte è il ciclo dedicato alle Feste solenni, dall'*Annunciazione* alla *Pentecoste* e alla *Dormitio* della Vergine. Nella cupola, la scena dell'*Ascensione* deriva da quella della chiesa di Santa Sofia, ma la composizione generale, con i *Profeti* dipinti nel tamburo, combina questo tema con quello del *Cristo Pantocrator* e dei profeti, utilizzato con maggior frequenza a partire dal sec. XI. Nei pennacchi sono rappresentati i *Serafini*. La grande composizione con il *Giudizio Universale*, sviluppata nel nartece, è il piú antico esempio di pittura monumentale conosciuto finora. Lo stile severo che dominava le composizioni della chiesa di Santa Sofia, si è un po' stemperato in queste pitture. I ritratti dei santi dipinti sulle pareti, tra i quali ve ne sono parecchi ben conservati, permettono di apprezzare la ricchezza del colore e il vigore del modellato.

Chiesa della Vergine Acheropietos Questa chiesa deriva il suo nome da un'icona acheropita un tempo qui conservata. La costruzione dell'edificio risale al sec. V e la decorazione fu portata a termine poco tempo dopo la riconquista di T da parte di Teodoro, signore dell'Epiro, che la sottrasse all'egemonia latina (1222). Le parti pittoriche sopravvissute, in particolare i ritratti dei santi a mezzo busto entro medaglioni che alternano fondi rossi e verdi, mostrano già quelle tendenze che saranno sviluppate nelle opere pittoriche a partire dal sec. XIV: figure solide, con ampie forme e di larga fattura. La tradizione ellenistica sopravvive invece nei mosaici, contemporanei alla costruzione della chiesa, cioè alla prima metà del sec. V. Purtroppo, della ricca decorazione musiva che un tempo ornava l'edificio soltanto pochissime parti si sono salvate, all'interno delle arcate dei colonnati e delle navate. Comunque questi pochi lacerti testimoniano che l'esecutore, o l'équipe che partecipò all'impresa, era padrona di una tecnica perfetta, resa attraverso la ricchezza dei colori e il tentativo di fondere gli elementi meramente decorativi con le rappresentazioni simboliche del Cristianesimo. I soggetti rappresentati sono quelli comuni: festoni e ghirlande fiorite che incorniciano i simboli paleocristiani (libro, pesce e pane), anche se la varietà dei motivi impiegati è eccezionale. L'artista ha adoperato tessere di diverse dimensioni, con l'intenzione di creare variazioni cromatiche e seguire la curvatura del disegno: anche da tali ac-

corgimenti è dunque possibile individuare l'alto livello artistico raggiunto dall'arte orientale, sviluppatasi a T, verso la metà del sec. v.

Cappella di Sant'Eutimio Datate al 1303, le pitture di questa cappella, contigua alla Basilica di San Demetrio, sono purtroppo molto deteriorate. La *Vergine in trono col Bambino tra due angeli* occupa la conca dell'abside; la *Pentecoste*, della quale non sussiste che qualche frammento, era raffigurata nella volta di fronte all'abside; sull'arco trionfale si snoda l'*Annunciazione*, con al centro la rappresentazione della *Sacra Sindone*. Le altre scene sacre sono raffigurate sulle pareti, disposte in due registri, al di sopra della serie dei santi. Come nella chiesa della Vergine dei Calderai, la *Comunione degli apostoli* è suddivisa in due gruppi simmetrici. Fanno da sfondo alcune architetture decorate da ampi drappaggi, secondo un tipo di decorazione di largo impiego a partire dal sec. XIV. La *Guarigione dell'idropico e del paralitico*, alcune scene raffiguranti gli *Ammaestramenti di Cristo*, la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* e il *Discorso alla Samaritana* arricchiscono il ciclo delle Feste. Numerosi episodi relativi alla vita di sant'Eutimio sono rappresentati sulla parete settentrionale. La gamma cromatica di queste scene, molto delicata, è probabilmente dovuta al deterioramento della superficie pittorica che ne ha smorzato i toni. Alcuni dei ritratti a mezzo busto dipinti sugli intradossi degli archi, in uno stile un po' più rigido e con un'esecuzione più lineare, tradiscono la sopravvivenza dell'arte dei Comneni. Altrove, il modellato largo e vigoroso, la vivacità dei movimenti apparenta queste pitture a quelle della chiesa dedicata agli Apostoli, che datano a un periodo leggermente più recente.

Chiesa dei Santi Apostoli I mosaici furono eseguiti a spese del patriarca di Costantinopoli Niphon I, ma la destituzione di questi nel 1315 causò l'interruzione dei lavori prima del compimento del programma decorativo. Purtroppo il fondo dorato delle composizioni, rimosso in epoca successiva e sostituito da un moderno intonaco dal colore troppo scuro, smorza la vivacità delle scene della *Vita di Cristo* e le maestose figure dei *Profeti* e dei *Santi*. Ogni traccia di linearismo è scomparsa da questi mosaici, modellati attraverso la contrapposizione di macchie di colore. Le forme danno un'impressione di solidità, i volti sono espressivi, il mo-

vimento è accentuato attraverso espedienti particolari, come quello del mantello sollevato dal vento nella *Trasfigurazione* o nella *Discesa al Limbo*. Nell'*Ingresso a Gerusalemme*, una folla fitta e animata, raffigurata in una grande varietà di atteggiamenti, accoglie Cristo.

Poco dopo il 1315, il narcece esterno che circonda la chiesa su tre lati fu decorato con affreschi che non sono ancora stati completamente ripuliti. Episodi della *Vita di san Giovanni Battista* sono rappresentati nel braccio settentrionale, la narrazione apocrifa dell'*Infanzia di Maria* è illustrata nel braccio occidentale e, all'estremità orientale del porticato meridionale, una grande rappresentazione dell'*Albero di Jesse* orna la parete di fondo, mentre alcune scene bibliche, prefigurazioni della Vergine e del mistero dell'Incarnazione, sono dipinte nella cupola e sulla pareti. Sia per lo stile, sia per l'iconografia, queste composizioni presentano numerose tangenze con i mosaici di Kariye Djami. Infatti, nonostante alcuni storici dell'arte tendano ad opporre l'arte sviluppatasi a **T**a quella di Costantinopoli, insistendo sul vigore e il realismo della prima contrapposto alla grazia e alla delicatezza della seconda, malgrado qualche differenza apparente, i mosaici della cappella dei Santi Apostoli hanno molti tratti in comune con quelli della chiesa di Kariye Djami a Costantinopoli e una sorprendente rassomiglianza accomuna i personaggi della *Dormitio* rappresentati in questi due edifici.

Chiesa di San Nicola Orfano Si tratta di una Basilica a tre navate, fondata nella prima metà del sec. XIV dal monaco Niccon. Le pitture che ricoprono le pareti, snodandosi in una serie di registri offrono un eccellente esempio del programma pittorico sviluppato a quell'epoca. Nell'abside, al di sopra della *Vergine orante tra due angeli*, sono raffigurati i vescovi officianti a lato di un altare sul quale compare *Gesù Bambino*, adagiato su una patena. Il registro inferiore è occupato dalla *Comunione degli Apostoli*. Al ciclo delle Feste solenni (senza la *Pentecoste* e con la *Passione* che si articola in una serie di scene) sono state aggiunte innumerevoli raffigurazioni di miracoli e l'illustrazione dell'*Inno acatisto*. Delle prefigurazioni bibliche della Vergine, si è conservata soltanto la scena di *Mosè davanti al rovetto ardente*. Nella navata meridionale compaiono parecchi episodi della vita di san Gerasimo, un asceta del Giordano. La vita del patrono della chiesa è illustrata nel narcece, dove era anche il *Menologio* (calendario liturgi-

co), del quale rimangono soltanto alcuni frammenti. La fattura di queste pitture, dai colori vivaci, ricorda a ben guardare quella delle icone. Alcune composizioni sono improntate da un carattere popolare, soprattutto per quel che concerne la tipologia dei volti, lontana dall'ideale di bellezza classico.

Chiesa di Santa Caterina Gli affreschi conservatisi sono probabilmente contemporanei a quelli della chiesa di San Nicola, pur differenziandosene per lo stile. La figura dipinta al centro della cupola è distrutta, ma gli angeli e gli arcangeli che la circondano e i profeti del tamburo sono raffigurazioni pregevoli dalle forme ampie e dall'atteggiamento vivace. Anche la decorazione della conca dell'abside è scomparsa totalmente; sulle pareti dell'emiciclo si intravede la *Comunione degli apostoli* e, più in basso, alcuni *Vescovi*. Fatta eccezione per la *Dormitio*, le pitture del riquadro centrale rappresentano i *Miracoli di Cristo*. (*sdn*).

Tessari, Gerolamo (Gerolamo del Santo, detto)

(Padova 1490 ca. - 1561). Figura minore nel panorama della pittura padovana del sec. XVI, prende il soprannome dalla contrada in cui abitava. Coinvolto in tutte le imprese decorative più importanti di chiese e oratori cittadini, stenta ad abbandonare del tutto il retaggio tardoquattrocentesco che largamente influenza la sua attività iniziale. I successivi contatti con Tiziano, Romanino e Domenico Campagnola lasciano in lui un riflesso solo parziale, ravvisabile in una certa ricerca di drammaticità espressiva. Prima opera documentata è il *Miracolo del bicchiere* dipinto nella Scuola del Santo (1511), cui faranno seguito, nella stessa sede, la *Morte del santo* (1513) e il *Miracolo della mula* (1524). L'affresco con la *Deposizione dalla Croce*, ora a Padova (MC) è quel che rimane degli interventi compiuti nel complesso di Santa Giustina: quasi illeggibili sono gli affreschi del coro. Altri cicli di un certo rilievo sono le scene della *Vita della Vergine* nella Scoletta del Carmine e gli episodi della *Passione di Cristo* nell'Oratorio del Redentore (1537). Da ricordare anche la *Deposizione* dell'abbazia di Praglia. (*szu*).

Tessin, Carl Gustaf

(Stoccolma 1695 - Åkerö 1770). Figlio di un architetto, ricevette un'educazione artistica particolarmente accurata.

Dopo la morte del padre diresse, dal 1728 al 1741, la costruzione del Palazzo Reale di Stoccolma di cui curò principalmente l'arredo interno. Grazie ai suoi contatti con Parigi si rese protagonista, col suo collaboratore, l'architetto Carl Hårleman, dell'introduzione del rococò in Svezia. Invitò arredatori di fama e diresse l'acquisto di opere destinate ad abbellire il palazzo. Nel 1735 sostenne la creazione dell'Accademia reale di disegno, divenuta successivamente Accademia di belle arti. Arricchì notevolmente la collezione del padre facendo importanti acquisti durante le sue ambascierie a Parigi. Portò così in Svezia, dal 1739 al 1742, 4600 disegni e incisioni, di cui 1600 provenivano dalla collezione Crozat, in particolare opere del rinascimento italiano, della scuola olandese del sec. XVI e di quella francese del XVI e XVII secolo. Acquistò anche opere di Boucher (il *Trionfo di Venere*), Chardin, Desportes. Raccolse inoltre un'ampia collezione di medaglie e di libri d'arte.

La sua attività di collezionista divenne, alla lunga, rovinosa, e tra il 1750 e il 1760 si vide costretto a vendere gran parte dei pezzi raccolti. La regina Luisa Ulrica e il principe ereditario Gustavo III costituirono così i fondi delle collezioni del MN di Stoccolma (circa 70 quadri e 12 000 lastre).

A Parigi venne intitolato a T un Istituto, fondato nel 1933, che ha lo scopo di favorire le relazioni culturali franco-svedesi. L'Istituto ospita anche un museo con opere di Roslin, Wertmüller, Cogell, nonché francesi attivi in Svezia, come Boucher, Desprez, Taraval. (*mnv*).

tessuto

Il **t** è il prodotto di un'arte antichissima, sostanzialmente invariata nel corso dei secoli, consistente nell'intrecciare ad angolo retto due sistemi di fili: uno longitudinale, costituito dall'ordito e uno posto trasversalmente al primo, costituito dalla trama. I fili di ordito, preliminarmente definiti nel numero complessivo e nella lunghezza, vengono tesi, perfettamente paralleli tra loro, da un'estremità all'altra del telaio, avvolti su rulli cilindrici chiamati subbi e fatti passare attraverso determinati strumenti, licci e maglioni, che ne azionano il movimento. Al sollevarsi di un determinato numero di orditi si forma la cosiddetta bocca entro cui viene fatto passare orizzontalmente il filo continuo della trama, contenuto nell'apposita navetta. Il modo in cui orditi e tra-

me si incrociano, secondo un ordine prestabilito detto rapporto, costituisce l'armatura del tessuto. Sulla base del numero di orditi e trame e dell'impiego di una o piú armature diverse nella costruzione dell'intreccio, i **t** si distinguono in due categorie: lisci e operati. Appartengono alla prima il tafetas, il raso, il diagonale, con le loro varianti, tutte eseguibili su un telaio a licci; della seconda fanno invece parte damaschi, sciamiti, lampassi, broccatelli, velluti, eseguibili su un telaio apposito detto al tiro.

La materia piú usata nella realizzazione degli antichi tessili è la seta, importata in Europa dall'Estremo e Vicino Oriente, connotata da un aspetto compatto ma morbido e lucente e dal peso relativamente leggero che ne rendeva agevole il trasporto. Oltre a questa, sono state impiegate la lana e le fibre vegetali come canapa, lino e cotone. I coloranti usati per la tintura dei **t** hanno, fino alla metà dell'Ottocento, origine organica: porpora, chermes, cocciniglia per i rossi; piante ricche di tannino e limatura di ferro per i neri; foglie del guado e dell'indaco per gli azzurri; reseda o braglia e zafferano per i gialli. Contribuisce alla cromia e alla preziosità delle stoffe l'uso, nella definizione del disegno, di trame supplementari in oro e argento, fatte correre per tutta l'altezza del **t** (lanciate) o limitate a zone circoscritte (broccate). Rispetto al loro impiego, i **t** possono generalmente suddividersi nelle tre categorie dell'abbigliamento, dell'arredamento e dei paramenti sacri: disegni e colori hanno, a seconda delle epoche, accomunato o differenziato tali destinazioni d'uso. Erede e centro diffusore delle antichissime e raffinate tecniche di tessitura del Medio ed Estremo Oriente è Bisanzio, che, sotto Giustiniano I, diviene anche produttore di seta. Qui, alla tradizione iconografica locale si sommano motivi derivati dall'Oriente sasanide e dal mondo ellenistico e siriano (lo strangolatore di leoni, l'elefante, lo stambecco, i leoni affrontati presso l'Albero della Vita, l'aquila araldica), riscontrabili negli esemplari rinvenuti nei Tesori di molte cattedrali occidentali: Colonia, Salisburgo, Auxerre, Bresanone. La ricchezza di Bisanzio e la vastità e densità dei suoi commerci portano a un consistente sviluppo della produzione tessile nelle zone del bacino mediterraneo. Nella Spagna, le influenze bizantine si sommano alle ascendenze arabe, che caratterizzano tutta la produzione tra gli inizi del

Duecento e il sec. xvi. Il disegno dei tessili riflette le soluzioni formali proprie della coeva decorazione in stucco e ceramica, bidimensionale, costruita con moduli che si ripetono fittamente all'infinito utilizzando forme geometriche, variazioni stilizzate e astratte dell'arabesco, iscrizioni puramente ornamentali. Tale tipologia decorativa, che ha il suo culmine nell'Alhambra di Granada, ha dato il nome alla corrispondente produzione a telaio (seta d'Alhambra). I maggiori centri produttori sono Burgos, Cordova, Siviglia e Toledo. Queste stoffe, eseguite perlopiú con la tecnica dello sciamito, hanno larga diffusione in Europa e in Italia, dove appaiono sovente riprodotte negli affreschi e nelle tavole di Cimabue, Giotto, Duccio. A manifattura bizantina dell'VIII-IX secolo è attribuito il bordo figurato del *Piviale di san Moderanno* del Duomo di Berceto (Parma) e a maestranze ispano-moresche del x-xii secolo il *Drappo di san Ciriaco* del Museo diocesano di Ancona.

Motivi islamici e bizantini si fondono anche nei t siciliani d'epoca normanna, come nel corredo destinato alla cerimonia per l'incoronazione dell'imperatore del Sacro Romano Impero (Vienna, Schatzkammer), eseguito tra il 1133 e il 1181 presso l'opificio annesso al palazzo regio della corte di Ruggero II a Palermo. Il disegno in oro, perle e smalti su fondo in raso di seta, segue lo schema ad animali affrontati davanti all'Albero della Vita, disposti in sequenze orizzontali che si sovrappongono, riscontrabile nella stoffa, anch'essa siciliana, ritrovata nella tomba di Enrico VI, morto nel 1197.

Nel sec. xiv, il disegno dei t evolve verso una costruzione piú libera e rivela una nuova attenzione al dato naturalistico. L'origine del cambiamento è attribuita dalla critica alla conquista, da parte dei Mongoli di Gengis Khan, di buona parte dell'impero persiano, evento che si ripercuote in Occidente lungo i già consolidati canali commerciali. Racemi e fiori prendono corpo, mentre compare un nuovo repertorio animalistico tratto dalla simbologia cinese, realizzato con grande sensibilità per il colore, spesso arricchito dall'inserimento di trame broccate in oro e argento. I tesori di molte cattedrali dell'Europa settentrionale, ma anche alcuni centri italiani, conservano stoffe cinesi, o persiane improntate a modelli cinesi, come il corredo funebre rinvenuto nel 1921 nella tomba di Cangrande della Scala a Verona. La diffu-

sione di questi particolari motivi decorativi è documentata anche da un gruppo di disegni eseguiti a Venezia alla fine del sec. XIV, conservati al Louvre (Cabinet des Dessins) e da dipinti di celebri artisti quali Paolo Veneziano (*Incoronazione della Vergine*: Venezia, Accademia), dei Lorenzetti, di Simone Martini (*San Ludovico di Tolosa*: Napoli, Capodimonte). Con la seconda metà del secolo si accentua la tendenza alla rappresentazione narrativa, affidata alle straordinarie capacità di anonimi, colti disegnatori, impegnati a qualificare e diversificare i t giocando sull'impaginato, gli accostamenti iconografici, gli effetti di colore. Si distingue Lucca, il più antico centro tessile italiano, produttore anche di seta che commerciava attraverso compagnie mercantili e filiali stabilite (Università), installate nelle maggiori città d'Europa. Qui, sullo scorcio del Trecento si tessono stoffe figurate con soggetti tratti dal Nuovo Testamento, destinate a ornare i paramenti sacri. Con la diaspora dei tessitori lucchesi in Italia ed Europa, questa particolare produzione passa, dalla metà del Quattrocento, a Firenze. I modelli per i bordi figurati sono da ricercarsi tra le opere dei maggiori pittori fiorentini del momento, alcune delle quali godono di particolare fortuna, come l'*Adorazione del Bambino con nove angeli* nella NG di Londra, attribuita da Longhi al Beato Angelico o la *Resurrezione di Cristo* di Raffaellino del Garbo agli Uffizi di Firenze (frammento raffigurante l'*Adorazione del Bambino*, manifattura fiorentina, fine sec. XV; frammento raffigurante la *Resurrezione di Cristo*, manifattura fiorentina, inizi sec. XVI: Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. n. 2171 e n. 257). La trasposizione a t è mediata da un disegno dell'artista o della sua bottega, talvolta ripreso e ripetuto più volte anche in contesti figurativi diversi e, nel periodo più tardo, dall'arte della stampa e dell'incisione: in quest'ultimo caso, il risultato è una produzione più modesta e piuttosto ripetitiva. Allo stesso felice clima rinascimentale di unità delle arti e alla considerazione di cui godevano le tecniche cosiddette minori, va ricondotta l'attività dei medesimi artisti come disegnatori per ricami. Nel *Libro dell'Arte*, Cennini dedica larga parte ai modi di «disegnare in tela o in zendado, per servizio de' ricamatori» e Vasari ricorda che Botticelli eseguiva disegni per «stendardi ed altre drapperie». Nelle commissioni più prestigiose, il

compito del pittore non si esauriva nella consegna dei disegni, ma proseguiva con il controllo del trasferimento di questi sul *t* da ricamare e sulla realizzazione, non sussistendo di fatto separazione fra il momento intellettuale della progettazione e quello esecutivo. Tra gli esemplari piú noti, realizzati in sete policrome ad agopittura, con profusione di fili e cordoncini d'oro, sono il capino di piviale con l'*Incoronazione della Vergine*, su disegno di Botticelli (Milano, MPP), il *Trasporto del corpo del Battista* (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), parte d'un prezioso parato su disegni del Pollaiuolo, destinato al Battistero di San Giovanni in Firenze, il *Paliotto di Sisto IV* con le due figure centrali dello stesso Pollaiuolo, il cosiddetto *Parato del Vescovo Vanzi* (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo), i cui disegni per le parti figurate sono attribuiti, sia pure non concordemente, a Bartolomeo di Giovanni e alla bottega di Botticelli; le *Storie di san Giovanni Gualberto* sulla tonacella nel Museo degli Argenti a Firenze, ricondotte al disegno di Bartolomeo di Giovanni. Inversamente, la pittura propone una raffigurazione dei *t* spesso tanto meticolosa da suggerirne gli effetti tattili. Il maestoso, fluente motivo della melagrana che domina per tutto il Quattrocento, è usato, nelle due diverse costruzioni della «griccia» e del «cammino», da Andrea del Castagno a Gentile, dall'Angelico a Piero, da Benozzo Gozzoli al Ghirlandaio, da Antonello a Crivelli, Butinone e Zenale. Accuratissima è la resa di velluti e ricami nei quadri dei fiamminghi. Di grande interesse in proposito sono anche i fogli con disegni di motivi tessili di alcuni artisti: da Giovannino de' Grassi nei fogli della biblioteca di Bergamo, a Jacopo Bellini nell'album del Louvre, a Pisanello nel codice Vallardi ancora al Louvre. Dello stesso Pisanello sono alcuni schemi di costumi nel Musée Bonnat di Bayonne, con accenni alla decorazione delle diverse stoffe degli abiti. Nel codice Zichy, presso il SZM di Budapest, si conservano fogli con disegni, probabilmente di tessili, attribuiti al veneto Angelo Cortino, dei primi del sec. XVI.

Il primato spetta, dunque, in quest'epoca all'Italia, ma lo sfarzo di stoffe riccamente intessute con oro caratterizza anche la produzione spagnola, nonostante gli editti contro il lusso sfrenato delle vesti, emanati dai regnanti cattolici Ferdinando e Isabella. Centri di maggiore diffusione sono Granada e Siviglia.

Alla fine del secolo il motivo della melagrana assume un aspetto meno naturalistico in favore di una resa piú minuta e stilizzata che vede il frutto racchiuso entro uno schema compositivo a maghe ovali, soluzione che individua pressoché tutta la produzione del Cinquecento. La decorazione della stoffa si differenzia in base all'uso cui il t è destinato e, se per i rivestimenti si prediligono effetti di grande rilievo con ovali spesso legati da corone, nell'abbigliamento si elabora un tipo di decorazione a motivi minuti, in voga fino al 1630 ca. Di particolare fortuna gode il disegno cosiddetto «a mazze», prodotto in innumerevoli varianti, grazie anche a innovazioni tecniche quali il velluto impresso e il velluto ricamo, in cui primeggiano le manifatture genovesi. Rari, invece, gli esempi ispirati alla tradizione pittorica classicheggiante delle «grottesche», a causa del divario già instauratosi fra arti maggiori e artigianato, da cui il disinteresse degli artisti e lo spazio dato alle stoffe ricamate come le uniche assimilabili alla pittura. Anche questo secolo registra la preminenza delle manifatture italiane che esportano in tutta Europa, mentre in Spagna, a causa della cacciata dei Mori da parte di Filippo III, l'artigianato, e quindi la tessitura della seta, subisce una decisa decadenza.

A partire dal 1630 il disegno dei tessili evolve in direzione naturalistica e la sua impostazione si articola secondo direttrici sinuose, mentre i rapporti di disegno tornano a ingrandirsi. Nelle vecchie incorniciature a ovali compaiono mazze di fiori realisticamente descritti, realizzati con armature leggere e lucenti come il raso, il damasco, il taffetas, rese piú preziose dall'impiego dell'oro. Il velluto è circoscritto alle stoffe per l'arredamento e ai paramenti sacri, anch'essi soggetti ai dettami della Controriforma. Con questi nuovi caratteri, l'ultimo quarto del secolo sancisce la supremazia della Francia, grazie al radicale riassetto economico e tecnologico messo in atto da Colbert, ministro delle finanze di Luigi XIV, che all'interno del generale, ambizioso programma di creazione di un grande Stato, rilancia la produzione di tessili di lusso attraverso le Manifatture Reali, che tutela con leggi protezionistiche. Nella nuova impostazione del rapporto fra artista e struttura esecutiva, il disegno non è piú affidato al tessitore o al singolo pittore, ma ad artisti di corte che, secondo il gusto del momento, creano una vera e pro-

pria grammatica dell'ornamentazione valida per tutte le arti decorative, dai tessili, alle porcellane, all'ebanisteria. Le grandi officine sono Lione e Tours. Lionese è il tessuto «a pizzo» – ispirato alla predilezione per nastri e merletti della moda Pompadour e ricondotto dalla critica a J. Charles Dutilleu, pittore francese specializzato in fiori – che evolverà, alla metà del secolo, nel più rigido e stilizzato motivo «a meandri». Caratterizzano inoltre la prestigiosa produzione d'inizio Settecento le stoffe «bizarre», dal disegno asimmetrico, in cui elementi del tutto fantastici si fondono a motivi esotici di derivazione orientale. La nascita e la pronta diffusione di queste stoffe, anticipazione di quel gusto per le «cineserie» che accompagna, e non solo in campo tessile, tutto il sec. XVIII, è documentata da alcuni disegni di cui uno firmato dal francese Daniel Marot e datato 1711, pubblicato in Olanda, e altri negli albums del disegnatore di stoffe inglese James Leman, attivo tra il 1706 e il 1722; la fortuna degli originali presso l'alta società trova conferma anche nei dipinti dell'epoca, tra cui il *Ritratto del conte Giovan Battista Vailetti* di Fra Galgario (Venezia, Accademia). Precisa connotazione raggiunge a questa data la figura del disegnatore di stoffe, sempre più specializzato nella conoscenza sia delle tecniche che dei diversi repertori decorativi, come attesta il trattato di Joubert De L'Hiberderie *Le Dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, pubblicato a Parigi nel 1765 e, ancora prima, la creazione a Lione nel 1756 della prima scuola in Europa per disegnatori tessili, diretta dal pittore Donat Nonotte. Secondo il regolamento, gli allievi devono intrattenersi con pittori di fama, studiare nella biblioteca reale le raccolte grafiche, visitare i musei. Il disegno a mano libera, corredato delle note sui colori e i filati, viene passato a un tecnico che lo riproduce su carta millimetrata per consentire la preparazione del telaio. Al genere del *dessinateur fleuriste* appartengono i lionesi Ringuet, Courtois e Jean Revel, figlio d'un allievo di Le Brun e pittore egli stesso, cui si deve la massima affermazione del genere naturalistico tra il 1730 e il 1740, grazie all'invenzione d'un accorgimento tecnico, il *point rentré*, che consente di ottenere a telaio gli effetti sfumati e il modellamento chiaroscurale delle forme, propri della pittura. Nei nuovi stili gareggiano con la Francia i centri italiani maggiori produttori di seta (Venezia, Torino) e la manifattura inglese di Spital-

fields, sobborgo di Londra (disegni «à la manière de Revel» di Anna Maria Garthwaite si conservano nel suo album presso il V&A di Londra). La ricerca degli effetti naturalistici e plastici, in una sorta di gara con le possibilità espressive della pittura, anima l'attività di Philippe de Lasalle, pittore, poi celebre disegnatore-produttore degli anni Settanta, specializzato nei t da parato che esegue per le dimore reali francesi ma, anche, per la corte di Caterina di Russia. Con l'impiego di innumerevoli trame policrome, lavorate apportando perfezionamenti tecnici al telaio, illustrati nell'*Encyclopedie*, realizza in grandi moduli nature morte, putti, animali e scenette, di notevole resa pittorica.

L'avvento di Napoleone comporta un incremento degli ordinativi, determinato dalle nuove esigenze rappresentative della monarchia. Tramontati già in età neoclassica i grandi decori dalla vivace policromia, si afferma lo stile impero, adottato dagli architetti Percier e Fontaine nell'arredamento delle residenze. I t si appropriano dei motivi greco-romani, già diffusi a fine Settecento dai repertori a stampa, che vengono applicati in modo massiccio e con intenti chiaramente celebrativi, specie nelle arti decorative. I disegni da riprodurre non sono più strettamente studiati in funzione della realizzazione tecnica, ma costituiscono un repertorio polivalente cui attingere per le diverse necessità dell'ornamentazione. Trofei di guerra, emblemi e iniziali dell'imperatore si ripetono sui pesanti t d'arredamento mentre gli abiti, abbandonate le stoffe leggere come la battista e la musola e i colori chiari, tornano a prediligere il velluto e il raso in tinte forti. Fra i progettisti che assumono un ruolo rilevante, sono l'architetto Brongnart e J. Francois Bony, disegnatore formatosi nell'ambiente delle manifatture lionesi. La presentazione a Parigi nel 1801 del primo telaio meccanico, messo a punto da J. Maria Jacquard, è il primo passo nel processo di industrializzazione dell'arte tessile. Il nuovo sistema di schede perforate, che consente la realizzazione perfetta e sempre ripetibile dei decori, crea un'immediata frattura tra il momento dell'ideazione e quello dell'esecuzione e pone il problema della serialità dei prodotti rispetto all'originalità artigianale del passato. Una prima risposta a questo problema è data dai revivals che caratterizzano l'epoca almeno fino alla Grande Esposizione internazionale di

Londra del 1851: si riprendono modelli decorativi di varie epoche, nel tentativo di assicurare ai prodotti dell'industria quella qualità estetica che di per sé non possiedono. Ma l'esposizione è anche l'occasione per impostare un diverso rapporto fra industria ed eredità artistica del passato, in cui lo studio dei modelli antichi costituisce solo il primo passo per la formazione di nuovi progettisti. Su questa base nasce a Londra il Museo dei Manufatti di South Kensington, oggi V&A, e ha inizio il rinnovamento dell'arte tessile, incentrata sul disegno bidimensionale, chiaro e preciso. William Morris, principale esponente del rinnovamento, riconosce la macchina come strumento utile al lavoro umano, ma ne rifiuta il sopravvento, cerca una nuova unità delle arti e una fusione fra ideazione ed esecuzione, attraverso la consapevolezza del progettista delle diverse tecniche e la qualificazione artistica dell'artigiano. Nella ditta Morris Marshall Faulkner and Company, fondata nel 1861, larga parte hanno i tessuti, soprattutto cotone stampati e stoffe in seta dal disegno ad andamento ondulante verticale, mentre i t in lana e seta propongono uno schema a ovali a doppia punta con fiori e uccelli, ispirato ai t italiani di fine Trecento e Quattrocento. Il movimento Arts and Crafts di Morris, Crane, Holiday, Mackmurdo, Voysey, Scott, Mackintosh e altri, porta avanti il tentativo di riqualificare sotto il profilo della qualità e dell'estetica gli oggetti di uso comune, mortificati dalla produzione industriale, e di rimediare allo scadimento dello status del designer. Le linee programmatiche nate in Inghilterra vengono immediatamente recepite in Europa da una nuova generazione di artisti che, tuttavia, rifiuta la dipendenza da modelli storicizzati, in favore d'uno stile nuovo e razionale, aderente ai tempi. Con denominazioni diverse a seconda dei diversi paesi, Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Modern Style, Liberty, prende corpo quel movimento che va sotto la dizione generale di «modernismo», efficacemente teorizzato dal belga Henry van de Velde. I t mostrano astratti giochi lineari, equilibri di forme, colori naturalistici dalle tonalità fredde con accostamenti ricercati. Analoghe istanze motivano il programma attuato nel laboratorio Wiener Werkstatte, fondato a Vienna nel 1903 con la direzione artistica dell'architetto Josef Hoffmann e del pittore Kolo Moser. In forma più radicale, l'unità arte-tecnica e il concetto dell'artista che in quanto tale si fa

progettista di oggetti di produzione industriale, è alla base della Bauhaus, fondata da Walter Gropius a Weimar nel 1919: nel laboratorio di tessili nascono opere da rivestimento e tappeti annodati in cui i materiali, scelti fra quelli di più largo consumo, e i colori sottolineano la struttura del **t**. Sulla linea indicata dalla Bauhaus si collocano sia le ricerche a Parigi di Raoul Dufy, autore di lampassi editi da Bianchini-Férier, le prime composizioni astratte su **t** stampati firmate da Sonia Delaunay, che le realizzazioni in campo tessile delle avanguardie sovietiche. Una ripresa più recente di queste istanze, si registra negli anni Sessanta dove si collocano felicemente, a titolo di esempio, le stoffe bicolori a effetto «optical», destinate alla sartoria, di Getulio Alviani. Una seconda chiave di lettura nella storia dei **t** del nostro secolo è, invece, quella che trova ragione nella crisi delle tecniche artistiche tradizionali e conduce a opere d'arte realizzate con materiali originariamente destinati a usi diversi: dai collages dadaisti con impiego di ritagli di stoffa, alle numerose, recenti sperimentazioni in ambito europeo tra le quali, per citare esperienze italiane, l'uso della tela in quanto tela dei *Sacchi* di Alberto Burri, le sculture con «stracci» di Michelangelo Pistoletto, l'impiego di stoffe nelle ambientazioni di Giulio Paolini, i **t** rigonfi, imbottiti, trapuntati e dipinti di Cesare Tacchi. (*ld' a*).

Testa, Pietro, detto il Lucchesino

(Lucca 1612 - Roma 1650). Giunse giovane a Roma, probabilmente prima del 1630. Frequentò la bottega del Domenichino, poi, per breve tempo, quella di Pietro da Cortona. Incoraggiato da Cassiano dal Pozzo, eseguì per lui disegni delle più celebri antichità di Roma. Questa frequentazione degli ambienti «antiquari» e la conoscenza approfondita dei monumenti romani determinarono tutta una parte della sua opera; presso Cassiano l'artista dovette assai presto conoscere Poussin e lo scultore fiammingo Duquesnoy. I suoi primi dipinti e le contemporanee incisioni ricordano Pietro da Cortona: come il *Paesaggio con satiri* (Roma, Gall. Corsini) e il *Paesaggio idillico* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj). Per il marchese Giustiniani esegue *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Rachele nasconde gli idoli di Labano*: entrambi oggi a Potsdam, Sans-Souci.

Intorno al 1633 la *Madonna di Loreto* (Fermo, chiesa di San Rocco) appare prossima al Guercino, con un sorprendente paesaggio naturalista; il *Martirio di santo Stefano* (Burghley House, coll. Exeter) e l'*Amor vincit omnia* (Museo di Cleveland) sono da collocare all'incirca alla stessa data. La *Strage degli innocenti* della Gall. Spada di Roma (1635-37 ca.) rappresenta uno dei vertici della sua opera: il soggetto è trattato su un registro personalissimo, nel contempo fantastico e drammatico. I due violenti quadri del *Supplizio di Prometeo* e del *Supplizio di Issione* (1637 ca.: Lucca, coll. priv.) sono invece debitori diretti di Caravaggio. Agli anni tra il 1640 e il 1650 risalgono l'assai caravaggesco *Miracolo di san Teodoro* (Lucca, chiesa di San Paolino), la *Presentazione della Vergine* dipinta per la chiesa romana di Santa Croce dei Lucchesi (San Pietroburgo, Ermitage) e la *Visione di sant'Angelo carmelitano* (1645-46: Roma, San Martino ai Monti), violenta e romantica per l'effetto di luce artificiale. All'estremo periodo dell'attività di T appartiene probabilmente l'*Allegoria* di Monaco (AP), di impianto chiaramente poussiniano. Sono le incisioni, spesso datate, e i magnifici disegni (molti dei quali un tempo attribuiti a Salvator Rosa o a Mola) che consentono di precisare la cronologia dell'opera dipinta di questo artista complesso e sconcertante; alcune sue tele dipinte con larghezza di colore cangiante, come *Venere e Adone* dell'Accademia di Vienna o il *Morfeo* di Palazzo Mazzarosa a Lucca, preannunciano il Settecento. La discordanza profonda tra l'intento classico – ben manifesto negli appunti per un *Trattato di pittura* (tra il 1640 e il 1650), in cui si prefigge di «trattare della maniera ideale», ponendo al culmine Raffaello e i Carracci – e le sue tendenze profonde, espressive e sentimentali, con un gusto costante della stranezza e la predilezione per i soggetti bizzarri e un trattamento aspro e contratto della materia pittorica, mettono in luce un temperamento malinconico e irrequieto, talvolta ritenuto «romantico», ben esemplificato dai suoi dipinti più tardi, quali *Alessandro Magno salvato dai suoi soldati* (New York, MMA) e la *Morte di Didone* (Firenze, Uffizi). La sua tragica morte nel 1650, per annegamento nel Tevere, viene di solito considerata un suicidio, spiegabile con molte cause dirette: incomprensione dei critici, decorazione interrotta dell'abside di San Martino ai Monti, distruzione degli affreschi che aveva dipinto intorno al 1642-44

nella cappella di San Lamberto in Santa Maria dell'Anima, sostituiti piú tardi da altri, di J. Miel. (*jpc + sr*).

Testelin, Louis, detto il Vecchio

(Parigi 1615-55). Allievo di Vouet e membro fondatore dell'Accademia francese (1648), era intimo amico di Le Brun, con il quale aveva collaborato (Hôtel de Jars). Specializzatosi in decorazioni a *trompe-l'œil* che imitavano la cultura, molte delle sue composizioni (in particolare soggetti infantili) ci sono note tramite incisione. Uno dei due quadri di maggio da lui dipinti per Notre-Dame a Parigi, conservato ad Arras (MBA: *San Pietro resuscita la vedova Tabita*, 1652), rivela una certa affinità con l'arte di Le Sueur.

Il fratello **Henri, detto il Giovane** (Parigi 1616 - L'Aja 1695) fu allievo del padre e di Vouet. Fu membro fondatore dell'Accademia nel 1648 e docente nel 1656: all'Accademia, di cui fu segretario dal 1650 al 1681, dedicò le sue migliori energie. Accedendo all'Accademia dipinse, in particolare, due ritratti del giovane Luigi XIV (conservati a Versailles). Di lui è noto un grande ritratto di *Luigi XIV protettore delle arti* (1667: *ivi*). Nel 1680 pubblicò i *Sentiments des plus habiles peintres... mis en tables de préceptes*, riassumendo e divulgando le idee di Le Brun. Come protestante fu costretto ad espatriare nel 1681; terminò i suoi giorni nei Paesi Bassi. (*as*).

Thán, Mór

(Obecse 1828 - Trieste 1899). Studiò presso Barabás a Budapest, poi a Vienna (1850), Roma e Parigi (1858-59), pittore dell'esercito rivoluzionario ungherese, realizzò acquerelli, durante la guerra d'indipendenza del 1848-49, che vennero distrutti durante la repressione austriaca. Divenuto pittore ufficiale dopo il compromesso del 1867, eseguì incarichi importanti: affreschi del MNG e del teatro dell'Opera a Budapest, pale d'altare e composizioni storiche di stile accademico. Le sue opere migliori (*Incontro tra Ladistao IV d'Ungheria e Rodolfo d'Asburgo*, 1873; *Conquista di Arpád*, 1899) sono conservate nel MNG di Budapest. (*dp*).

Thaulow, Frits

(Christiania 1847 - Volendam 1906). Si forma presso l'Accademia di belle arti di Copenhagen tra il 1870 e il 1872, sot-

to la guida del pittore di marine C. F. Sørensen, e a Karlsruhe, dal 1873 al 1875, con Hans Gude. Recatosi a Parigi, vi rimane fino al 1880: da questa esperienza nasce la sua inclinazione per la pittura *en plein air* e per l'impressionismo (paesaggi, vedute urbane). Di questa fase i principali lavori di T gli sono ispirati dalla città costiera di Kragerø, nella Norvegia meridionale (1881-82). Nel 1892 tornò in Francia, dove si specializzò nell'interpretazione idillica di cittadine del Nord (Dieppe, Montreuil, Etaples, Camiers) in tele il cui colore raffinato gli valse notorietà internazionale. Visitò l'Italia (1885 e 1894), gli Stati Uniti (1898), la Spagna (1903) e l'Olanda (1904-906). Tra le sue opere citiamo la *Cascata di Haugsfoss* (1883: Oslo, NG) e la *Madeleine, Parigi* (1893: ivi). (lo).

Thausing, Moriz

(Tschischkowitz 1838-84). Studiò a Praga e poi a Vienna con Theodor von Sickel e Rudolph von Eitelberger. Dal 1864 lavorò all'Albertina, di cui divenne direttore nel 1876; contemporaneamente insegnò all'Accademia di belle arti e poi dal 1873 storia dell'arte all'Università di Vienna. Tra le sue opere: *Das natürliche Lautsystem der menschlichen Sprache* (Il sistema fonetico naturale della lingua umana, Leipzig 1863); *Albrecht Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* (Albrecht Dürer, storia della sua vita e della sua arte, Leipzig 1876, 2^a ed. ampliata 1884) e *Wiener Kunstbriefe* (Corrispondenze artistiche viennesi, Leipzig 1883); che riporta ad introduzione la celebre prolusione con cui iniziò l'insegnamento universitario *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft* (La posizione della storia dell'arte come scienza, 1873). Nel 1883 fu nominato direttore dell'Istituto Austriaco di Cultura di Roma. Qui cadde vittima di una malattia mentale che lo costrinse al ricovero. Morì suicida nell'estate dell'anno successivo mentre trascorreva in patria un periodo di riposo. T è stato tradizionalmente considerato uno dei precursori della scuola viennese di storia dell'arte e di fatto colui che introdusse il metodo morelliano in questo ambiente; in lui si delineano alcuni dei caratteri fondamentali della scuola viennese.

In particolare si ricorda la sua polemica contro i *peintres directeurs*, ovvero il tradizionale affidamento della direzione dei musei a dilettanti; la netta separazione tra estetica e storia dell'arte, che si condensa nell'asserzione «Non posso im-

maginare storia dell'arte migliore di quella in cui la parola "bello" non è contemplata» (contenuta nella prolusione del 1873 sopra citata), che ritornerà nel motto di Riegl secondo cui il miglior storico è colui che non ha predilezioni di gusto; l'analisi «formale» e «stilistica» del monumento/documento; l'accentuazione dello specifico contributo dell'analisi storico-artistica alla ricerca storica generale, pertanto considerata non coincidente con la storia della cultura né con l'iconografia come storia illustrata. Anche nel campo della conservazione **T** tenne un atteggiamento lungimirante, schierandosi con anticipo contro snaturanti proposte di restauro del Duomo di Santo Stefano a Vienna. (ss).

Theodoros Apseudes

(documentato a Cipro nel 1183). Pittore bizantino, uno dei primi di cui ci sia rimasto il nome. Nel 1183 fu chiamato dall'asceta cipriota san Neophytos ad affrescare la sua cella con l'annessa chiesa rupestre, l'Enkleistra, in un territorio semideserto a settentrione di Paphos; di questo testimonia un'iscrizione nella stessa cella, che recita: «L'Enkleistra... fu dipinta dalla mano di Theodoros Apseudes», vale a dire il «degnò di fede», «nell'anno 6691» dalla creazione del mondo, corrispondente al nostro 1183. Della decorazione di **TA** ci rimangono oggi gli affreschi della cella nonché quelli sovrastanti la tomba del santo (di cui degni di nota sono la *Crocifissione* e la *Deisis* con *San Neofito* inginocchiato ai piedi del Cristo) e gli affreschi del santo bema, in cui l'artista si è trovato a dover adattare alla forma irregolare dell'edificio rupestre gli schemi decorativi dello spazio absidale nel sistema classico bizantino, giungendo a compromessi come la disposizione in tre strisce sovrapposte dell'*Ascensione* e della *Maria orante* insieme con i *Santi vescovi officianti*. Sulla parete opposta a quella con l'*Ascensione*, **TA**, a soddisfacimento della volontà del suo committente, ansioso per il suo destino oltremondano, ha rappresentato un tema unico in tutta l'arte bizantina, quello dello stesso *San Neofito fra gli arcangeli Michele e Gabriele*; soggetto che dimostra la versatilità dell'artista bizantino di fronte alla richiesta di una pittura religiosa «personalizzata». Lo stile degli affreschi della cella e del bema dell'Enkleistra non dimostrano affinità con la produzione pittorica cipriota del sec. XII; l'ado-

zione di soluzioni peculiari del momento, quali la resa molto sciolta del movimento dei corpi, le ombreggiature ellenizzanti dei volti e l'inserzione degli svolazzi dinamici dei panneggi, fa pensare a un'origine costantinopolitana di **TA**. Gli è stato attribuito anche il grande ciclo di affreschi, datato 1192, nella chiesa della Panayia Arakiotissa di Lagoudera, nella catena dei monti Troodos, in cui l'organizzazione «ipotattica» della decorazione (mirante cioè alla subordinazione di tutte le singole figurazioni a quella del Pantocrator nella cupola) e lo sviluppo degli elementi stilistici e compositivi già sperimentati nell'Enkleistra tradiscono un chiaro aggiornamento sulle tematiche della pittura metropolitana contemporanea. (*mba*).

Theon di Samo

(fine del IV - inizio del III secolo a. C.). È conosciuto solo dalle fonti letterarie, e in particolare dalle opere di Quintiliano, il quale riferisce (*Inst.*, XII, 10, 6) che era celebre per la capacità di esprimere l'intensità dei sentimenti, concepire visioni fantastiche, composizioni animate e dai colori vivi. Dipinse così, in particolare, una *Follia di Oreste* e un *Oplita all'assalto*. Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 144) ricorda che un suo ciclo che descrive come un «Bellum Iliacum pluribus tabulis» (con storie tratte dall'epos greco) era stato trasportato a Roma, e forse ispirò alcuni soggetti analoghi rinvenuti a Pompei. (*mfb*).

Theophanes Bathikas il monaco

(inizi sec. XVI - 1559), Uno dei più importanti pittori dell'epoca post-bizantina; nato a Strelitza nell'isola di Creta nei primi anni del Cinquecento, segue, per accedere al mestiere di pittore, la prassi comune della sua epoca, cioè quella di prendere i voti di monaco. Sua prima opera documentata (1527) è la decorazione del *katholikòn* del monastero di Ayios Nikolaos Anapausas alle Meteore (Epiro), dove **TB** compie degli esperimenti in direzione del trasferimento all'affresco di tecniche stilistiche e compositive proprie della pittura d'icone di età tardopaleologa (soprattutto macedone-tessalonicense): tra questi, il tentativo più riuscito è quello della resa monumentale dell'equilibrio tonale tra le sottolineature bianche di alcune zone del volto e l'incarnato scuro. Nella sua successiva attività nel *katholikòn* del La-

vra del Monte Athos (1535), i contrasti tra luce e ombra vengono notevolmente esasperati e si ha l'abbandono del riferimento alle tecniche dell'icona. Sempre in questo ciclo vengono accolti elementi iconografici e stilistici importati dall'arte occidentale, quali la resa dei capelli e degli atteggiamenti del corpo ispirata a Raffaello, probabilmente per il tramite delle incisioni di Marcantonio Raimondi, e dall'arte veneziana, soprattutto dai dipinti a soggetto sacro di Giovanni Bellini; questi elementi non stonano con l'insieme delle pitture, improntate a un elegante, ma austero, stile macedone. Sempre all'Athos **TB** esegue, insieme col figlio Symeon, la decorazione ad affresco del *katholikòn* dello Stavronikita (1546): qui il contrasto tonale bianco/scuro riceve un'ulteriore esasperazione, che segna il definitivo prevalere dei toni scuri. Alcuni studiosi gli attribuiscono anche la decorazione della Trapeza del Gran Lavra, ancora all'Athos, attribuibile agli anni 1527-35, che segnerebbe il punto di passaggio tra la ripresa delle tecniche dell'icona in scala monumentale e una crescente accentuazione del contrasto tonale.

Quello che **TB** propone è un rinnovato metro stilistico, che raffredda l'eleganza delle pose e delle vesti e la ricchezza degli sfondi immergendo la figurazione in una superficie cromatica dai toni forti ma estremamente austeri. La maniera del maestro cretese s'impone nella successiva produzione in Macedonia, in Tessaglia e alle Meteore: tra i maestri maggiormente indebitati con **TB** troviamo il suo primogenito Neophytos il monaco, Phrangos Katelanos e il contemporaneo Zorzis da Creta, che danno una versione stilizzata e formulare dei contrasti tonali del maestro, talora esaltando i toni bianchi e chiari, e dando vita così a figurazioni caratterizzate da una forte austerità e schematicità. (*mba*).

Theotokopulos, Domenikos → El Greco

Therbusch-Liesiewska, Anna Dorothea

(Berlino 1721-82). Fu allieva del padre Georg Liesiewski e dipinse, soprattutto dopo il 1760, in uno stile spesso vicino a quello di Pesne e Watteau, che peraltro copiò. In auge presso le corti principesche, nel 1761 decorò la galleria degli specchi nel castello di Stoccarda, e per la corte di Carlo Eugenio eseguì numerosi ritratti, genere in cui si specializzò. Attiva

a Mannheim e a Berlino, dal 1765 al 1767 soggiornò in Francia, divenendo membro dell'Accademia (il *Bevitore*, 1767: Parigi, ENBA), firmandosi «peintre du Roy de France». L'anno successivo al suo ritorno da Parigi venne accolta nell'Accademia di Vienna; nel 1771 e 1772, Federico il Grande le commissionò alcuni ritratti e cicli decorativi (castelli di Potsdam e di Sans-Souci). Spesso di carattere borghese e realista, i ritratti da lei dipinti sono conservati a Versailles e in vari musei tedeschi (Dresda, Berlino, Mannheim, castello di Schleissheim a Monaco) **T** ha realizzato inoltre numerosi autoritratti. (*jpm*).

Thévenet, Louis

(Bruges 1874 - Halle 1930). Autodidatta, operò successivamente a Nieuport (1895-1902), a Bruxelles (1902-14: il suo periodo piú felice), e ad Halle, ove terminò i suoi giorni in miseria. Dal 1903 espose a Bruxelles, al circolo artistico Le Labeur e alla Libre Esthétique; ma, estraneo alle correnti innovatrici del suo tempo, si dedicò a vedute d'interni e alla natura morta. Il valore di queste opere sta nel loro realismo ingenuo, nella franchezza della fattura e del colore, nell'economia compositiva; il loro spirito è talora vicino a quello naïf (*Uova sul piatto*, 1911: Bruxelles, coll. van Healen; *Cassettone aperto*, 1918: Bruxelles, coll. priv.). (*mas*).

Thiebaud, Wayne

(Mesa (Arizona) 1920). Studia alla scuola pubblica e consegue il Bachelor e il Master of Arts al Sacramento State College. Dal 1938 lavora come pubblicitario, illustratore e designer. Nel '50 inizia la sua attività di insegnante e si interessa di didattica, produttore tra l'altro di cinematografia didattica dal '53 al '55. Risale al 1951 la sua prima personale alla Gall. Cocker-Art, nella sua città natale. È tra i fondatori della Gall. Co-Op Artist, a Sacramento, dove espone nel '57, e nel '58. Dal '62 incomincia ad esporre alla Gall. Allan Stone di New York, sua principale galleria di riferimento che gli dedica numerose personali e che nel '65 collabora all'organizzazione della mostra alla Gall. Schwarz di Milano. Nel 1967, **T** figura tra gli artisti che partecipano all'importante rassegna *Mixed Media and Pop Art* alla Gall. Albright-Knox, a Buffalo. La sua arte, legata alla formazione di grafico, si fonda sulla trasformazione e sulla manipo-

lazione ironica e polemica del tema classico della natura morta. **T** dipinge nature morte dei soggetti piú banali: macchine distributrici di gomma da masticare, panini, conigli gelato, e torte (*Pie Rows*, 1961: San Francisco, Gall. Campbell Thiebaud; *Sandwich Group*, 1961: ivi; *Fruit stand*, 1963: New York, Gall. Allan Storie) che richiamano ironicamente l'attenzione sul culto della civiltà del consumo. Collegata alla Pop Art e alla scuola newyorkese e californiana, l'arte di **T** appare come nuova sintesi tra figurazione e astrazione. Numerose sono le personali che gli dedicano i musei statunitensi, tra queste, le mostre al Phoenix AM (Arizona) nel '76 e, nell'81, al San Francisco Museum of Modern Art. Sue opere figurano nelle collezioni del MOMA, del MMA e del Whitney Museum, di New York, del Museo di Philadelphia e del MAM di San Francisco. (*gib*).

Thiele, Alexander

(Erfurt 1685 - Dresda 1752). Fu allievo di Franz de Paula Ferg, pittore di corte ad Arnstadt dal 1728 al 1738. Si stabilì a Dresda con il figlio **Johann Friedrich Alexander** (Dresda 1747-1803); entrambi furono pittori di paesaggio e incisori. Alexander è rappresentato nei musei di Dresda, Erfurt, Gottingen, Amburgo e a Monaco (NP). Il figlio, a partire dagli anni 1770-75, si dedicò soprattutto all'incisione, riproducendo quadri del padre e piú raramente composizioni proprie. Una serie pressoché completa dei suoi disegni e incisioni è conservata nel Gabinetto delle stampe di Dresda. (*gmb*).

Thielen, Jean-Philippe van

(Malines 1618-67). Fu allievo ad Anversa prima di Théodore Rombouts, poi di Daniel Seghers, da cui fu notevolmente influenzato. Nel 1641-42 fu accolto come maestro; nel 1660 si iscrisse alla corporazione dei pittori di Malines. Le sue opere firmate o documentate sono una quarantina (musei di Amsterdam, Anversa, Bruxelles, Lisbona, Madrid, Milano, Vienna), tra cui venticinque *Ghirlande*, datate dal 1645 al 1667. Pur non possedendo l'eleganza delle opere di Seghers, nell'esecuzione appaiono piú vigorose, come nella *Ghirlanda con la Vergine e il Bambino* (1648: Vienna, KM) o la *Ghirlanda con Cristo* (1650: Bruxelles, MRBA). Si cono-

scono anche una dozzina di *Mazzi di fiori* (musei di Lille, Digione, Oxford), alcuni nello stile di Seghers, altri piú esuberanti, altri ancora di semplicissima composizione. (*jl*).

Thieler, Fred

(Königsberg 1916). Dopo studi di medicina, ha frequentato l'Accademia di Monaco sotto la guida di Carl Gaspar, associandosi a Zen 49, perfezionandosi nel 1951-53 nello studio di Hayter a Parigi. Ha abbandonato per l'informale, attorno al 1950, un espressionismo derivante dalla scuola di Carl Gaspar. Insegna dal 1959 all'Accademia di Berlino; nel 1987 ottiene il premio Lovis Corinth a Regensburg. Vive e opera tra Berlino e Radegast.

Le sue composizioni policrome e dinamiche degli anni Cinquanta rendono conto del suo interesse per la vita della materia e dell'energia. La forma nasce dal movimento, contrapposto, in quanto fenomeno fisico, al gesto soggettivo: analogamente ricorrono nella sua pittura le ricerche sulla resa di fenomeni naturali o indotti (atmosferici, elettrici, sulla rifrazione cristallina: ricorrente il tema dell'esplosione). Tra i poli costituiti dal bianco e dal nero, da valori chiari e valori scuri che delimitano il campo d'azione, vari gradi di rapidità esecutiva si concretizzano mediante la rifrazione di tonalità dominanti (che raramente sono piú di due). **T** assume spesso come spunto il tema dell'esplosione, e la densità formale varia a seconda che si tratti di suggerire l'elettricità, la rifrazione cristallina della luce, il metallo che vola in pezzi oppure la progressione delle nuvole e le precipitazioni atmosferiche. All'inizio degli anni Sessanta, l'artista passa dalle incrostazioni a rilievo all'integrazione di collages. Negli anni Ottanta è una serie di dipinti su tela di vela ove colori velati o compatti rincorrono armonici ma dinamici equilibri. Ha preso parte alle mostre dell'Organizzazione degli artisti tedeschi (*Künstlerbund*) alle manifestazioni di Kassel e di San Paolo. Ha esposto a Berlino, Wiesbaden, Monaco (1963-64), Bonn (1968) e alla retrospettiva su Zen 49 organizzata dal Centre d'art contemporaine Saint-Priest di Troyes nel 1989. (*hm*).

Thieme, Ulrich e Becker, Felix

Autori dell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Dizionario generale degli arti-

sti dall'antichità all'epoca presente, Leipzig 1907-50, 37 voll.) di gran lunga l'opera più importante di questo tipo, e tuttora strumento indispensabile di ogni storico dell'arte. Le voci, in generale redatte dai migliori specialisti tedeschi di ciascun argomento, contengono elenchi di opere e notizie bibliografiche assai estese che ne fanno una fonte d'informazione senza pari soprattutto per quanto riguarda artisti poco noti o poco studiati.

Il dizionario venne intrapreso nel 1898 da **T** (1875-1922) e dalla casa editrice Wilhelm Engelmann di Lipsia dopo che la morte aveva posto termine, nel 1888, al troppo ambizioso progetto di Julius Meyer e del medesimo editore (il terzo e ultimo volume di J. Meyer, apparso nel 1885 dopo diciassette anni di lavoro, riguardava le voci B-Bezzuoli). Felix B, principale collaboratore di **T** durante il lavoro preparatorio, si ritirò nel 1910 per motivi di salute. Alla morte di **T** la direzione venne assunta da Hans Vollmer. Nel frattempo l'impresa, a partire dal vol. V (1911), era passata alla casa editrice E. A. Seemann, anch'essa di Lipsia, che riuscì a portarla a termine malgrado le due guerre e la grande crisi del 1929.

Al dizionario di **T** e **B** fa seguito l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts* (Dizionario generale degli artisti del xx secolo) di H. Vollmer, pubblicato anch'esso da E. A. Seemann a Lipsia (1953-62, 6 voll.), concepito e diretto secondo i medesimi principî.

La casa editrice E. A. Seemann ha intrapreso da una quindicina d'anni una edizione completamente nuova di ambedue le opere, progettata in ottanta volumi e comprendente anche una parallela edizione computerizzata in grado di essere aggiornata in ogni momento e già disponibile alla consultazione (benché appena delineata) presso la sede editoriale a Lipsia. Sino al 1993 sono apparsi cinque volumi. (*pv* + *sr*).

Thiéry, Luc-Vincent

(sec. XVIII). Pubblicò dal 1783 un *Almanach du voyageur à Paris*, che, ampliato di edizione in edizione, nel 1787 divenne *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*; vi si aggiunse nel 1788 *Guide... dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance, établissements publics, villages et séjours les plus renommés aux environs de Paris*. L'autore, che si qualifi-

ca «amatore d'arte», fornisce qui una preziosa descrizione della città e della periferia, fatta sulla base di una ricerca minuziosa di informazioni presso architetti, curati, superiori di istituti religiosi, collezionisti, le Accademie, la Biblioteca reale e l'Università. Sviluppando i dati forniti dai suoi predecessori, soprattutto Argenville e Jaillot, s'interessò in particolare dei monumenti piú recenti, soffermandosi a lungo sugli inventari dei gabinetti di curiosità e delle gallerie di quadri, per le quali le sue notizie sono spesso insostituibili. Rieditò l'intera sua opera nel 1796 col titolo *Paris tel qu'il était avant la Révolution*. Nel 1928 la sua guida fu dotata di una tavola analitica redatta da Marc Furcy-Raynaud e pubblicata da J.-J. Marquet de Vasselot. (*jpb*).

Thiéry, Thomy

(isola di San Maurizio 1823 - Parigi 1902), Ricco proprietario di piantagioni di canna da zucchero nell'isola di San Maurizio, si stabilì a Parigi nel 1876; tra il 1880 e il 1895 costituì una collezione che legò al Louvre (ora al MO). Oltre a 146 bronzi di Barye, comprendeva 121 dipinti francesi della metà del sec. XIX, in particolare paesaggi e pittura di genere. Della raccolta si citano dodici Corot (*Strada per Sèvres*, 1860 ca.; *Strada di Sin-le-Noble*, 1873), altrettanti Dupré (le *Landes*; *l'Abbeveratoio e la grande quercia*; *Tramonto su una palude*), dieci Théodore Rousseau (la *Primavera*, 1852; *Gruppo di querce ad Apremont*, 1852), tredici Daubigny (la *Vanne d'Optevoz*, 1859), undici Troyon (*Veduta dalle colline di Suresnes*, 1856), sei Millet (i *Mietitori*, 1850; lo *Spulatore*, piccola replica del quadro distrutto del Salon del 1848), diciassette Decamps (l'*Arrotino*, 1840 ca.; i *Campanari*, 1841; la *Scimmia pittrice*) e undici Delacroix (*Leone che divora un coniglio*, 1856; il *Ratto di Rebecca*, 1858; *Medea*, 1862: replica del quadro di Lille, MBA). (*ic*).

Thiry, Léonard

(Bavay? 1500? - Anversa? 1550?). Forse identificabile con Leonaert Terey, citato nel 1533 ad Anversa nella Confraternita di San Luca, è menzionato a Fontainebleau con Rosso Fiorentino per la decorazione della Galleria Francesco I (1536), poi tra il 1538 e il 1550 con Primaticcio per i lavori alla Porta Dorata. Tornato ad Anversa, dove avrebbe introdotto le novità della pittura di Fontainebleau, vi sa-

rebbe morto nel 1550. Fu autore della *Leggenda di Giasone e del Vello d'oro* (1536), incisa da R. Boyvin (1563: disegni a Leida, Gabinetto dei disegni dell'Università, e a Parigi, ENBA). J. Androuet Du Cerceau incise, dall'artista, *Rovine antiche* (1550) e il Maestro L.D. (col quale lo si è talvolta, a torto, confuso) ha inciso in base ai suoi lavori una serie di scene mitologiche inserite in ampi paesaggi (leggende di *Proserpina* e di *Callisto*), i cui soggetti rammentano la decorazione (perduta) della camera del re a Fontainebleau: tuttavia, il fatto che **T** non sia menzionato nei conti a proposito di quest'opera ne rende assai improbabile la collaborazione. **T** realizzò motivi cui si ispirarono smaltatori (Pierre Raymond), e fornì progetti di vetrate (Parigi, ENBA). Nonostante si ispirasse evidentemente a Rosso Fiorentino, dimostra nel paesaggio vera originalità. (*sb*).

Thode, Henry

(Dresda 1857 - Copenbagen 1920). Direttore dell'Istituto Staedel di Francoforte sul Meno, tra 1889 e 1891 regge la cattedra di storia dell'arte all'Università di Heidelberg dal 1904 al 1911. Grande studioso dell'arte italiana, compie molti viaggi nel paese ed è autore di numerosi saggi, tra cui monografie su Mantegna (1897), Correggio (1898), Giotto (1899), *Franz von Assisi und der Anfang der Kunst der Renaissance in Italien* (Berlin 1885, 1904: trad. it. Roma 1993), *Michelangelo und das Ende der Renaissance* (Berlin 1902, 1903, 1912). L'unico saggio dedicato alla pittura tedesca è *Die Malerschule von Nürnberg* (Frankfurt am Main 1891), in cui **T** illustra le opere di Dürer e del suo maestro M. Wolgemut. (*ldm*).

Thoma, Hans

(Bernau (Foresta Nera) 1839 - Karlsruhe 1924). Autodidatta, nel 1859 entrò all'Accademia di Karlsruhe, subendo allora l'influsso di J. W. Schirmer e di Hans Canon. Nel 1866 si recò a Düsseldorf; nella primavera del 1868 soggiornò brevemente con Otto Scholderer a Parigi, dove ebbe modo di conoscere l'opera di Courbet e della scuola di Barbizon (*Al sole*: Karlsruhe, Museo; *le Nozze*: ivi). Operò poi, fino al 1870, a Bernau, poi a Monaco, legandosi a Scholderer, Victor Müller, Leibl, Haider, Trübner e Böcklin. Durante un viaggio in Italia (1874), conobbe Hildebrand e de Marées.

A partire dal 1876 operò a Francoforte, soggiornando nel 1880 a Roma ed effettuando in seguito parecchi viaggi in Italia (nel 1887 visita Hildebrand a Firenze; nel 1892 è a Venezia, mentre nel 1897 percorre l'Italia). Nel 1899 venne nominato direttore della KH di Karlsruhe e professore nell'Accademia. Nel 1909 venne inaugurato a Karlsruhe, in occasione del suo settantesimo anno, un museo a lui dedicato. In quello stesso anno diede alle stampe *Im Herbst des Lebens* e, due anni dopo, *Im Winter des Lebens*. Poco prima della sua morte (1924) gli viene dedicata a Basilea e a Zurigo una grande retrospettiva.

T fu tra i pittori piú importanti della fine del sec. XIX in Germania, autore di affreschi, quadri a olio, acquerelli, litografie, incisioni e disegni. Suoi temi preferiti sono, oltre ai paesaggi, il ritratto (numerosi gli autoritratti), e le scene di vita popolare. Nella sua arte d'ispirazione realista, il suo senso profondo della natura si traduce in forme sicure e solide, in composizioni semplici e fortemente equilibrate (le *Cucitrici*, 1868: Essen, Museum Folkwang; la *Serata*: ivi). Seppe assimilare, con stile assai personale, i molteplici influssi che su di lui esercitarono gli amici, Böcklin, Leibl e Marées. La saldezza del disegno e un marcato senso plastico determinano l'effetto monumentale prodotto dalle sue opere, che si accentua con l'influenza simbolista (*Suonatore di liuto*, 1895: Zurigo, KH). Il Museo di Karlsruhe conserva l'insieme piú ricco di opere di **T**, che è ben rappresentato anche nei musei di Monaco (Neue SG), Berlino (NG), Basilea, Bonn, Brema (KH), Dresda (GG), Mannheim, Stoccarda (SG), Amburgo (KH). (*hbs*).

Thomas, Jan

(Ypres 1617 - Vienna 1678). Divenne libero maestro ad Anversa nel 1639, dove rimane fino al 1654. Si recò poi alla corte di Magonza, quindi a Francoforte. Infine si stabilí a Vienna nel 1661. Le sue opere datate vanno dal 1645 al 1677 (il *Baccanale*: Vienna, KM; i quadri di storia: musei di Ypres e di Kendenich presso Colonia) s'ispirano direttamente all'opera di Rubens, di cui **T** fu forse allievo. (*php*).

Thomassin

Philippe (Troyes 1562 - Roma 1622). Stabilitosi a Roma nel 1585, eseguì alcune incisioni sotto l'influenza di Raffaello, Salviati, Barocci e realizzò, in cinquantadue stampe, una se-

rie della *Vita di san Benedetto*. Durante il suo soggiorno romano fu anche maestro di Callot e di Claude Deruet.

Suo nipote **Simon** (Troyes 1655 ca. - Parigi 1733) frequentò l'Accademia romana dal 1676 al 1680. A Parigi eseguì alcune incisioni al bulino riprodotte dipinti antichi o a lui coevi (L. de Boullogne, Hallé) con uno stile un po' scabro, ma vigoroso. Inoltre realizzò un'importante serie di stampe intitolata *La raccolta di figure... così come si vedono al presente nel castello e nel giardino di Versailles* (1694).

Suo figlio, **Simon-Henri** (Parigi 1687-1741), incisore di corte, fu ammesso all'Accademia nel 1728. Collaborò alla *Raccolta Crozat*, portò a termine a bulino le *Figure di moda* di Watteau (acquaforti) e si dedicò, in modo particolare, alle riproduzioni di opere di artisti: il *Magnificat* di Jouvenet, *Enea e Didone* di Coypel, *Coriolano* di La Fosse, *Peste a Marsiglia* (1727) di J. F. de Troy. (*as + cc*).

Thomson, Tom

(Claremont (Ontario) 1877 - lago Canoe (Ontario) 1917). Disegnatore e pittore autodidatta, incontra nel 1908 J. E. H. MacDonald e si lega ai principali artisti di Toronto che nel 1920 formeranno il gruppo dei Sette. Influenzato dall'Art Nouveau e dal post-impressionismo, dipinge con una tavolozza molto ricca i paesaggi del parco Algonquin e dei suoi dintorni. Il quadro *Il pino nero* (1916-17: Ottawa, NG) è emblematico dei risultati a cui è pervenuta la sua personalissima arte troncata nel suo sviluppo da una morte precoce (il *Vento dell'Ovest*, 1916: Toronto, AG of Ontario; le *Gole di Petawawa*). (*jro*).

Thöny, Wilhelm

(Graz 1888 - New York 1949). Nel 1907 si recò a Monaco per studiarvi pittura sotto la guida di G. von Hackl e di A. Jank. Mobilitato dal 1914 al 1918, dopo la guerra risiedette in Svizzera, tornando nel 1923 a Graz dove fondò la Secessione. Collaborò come disegnatore allo «Jugend» di Monaco e allo «Querschnitt» di Berlino. Trasferitosi dal 1931 a Parigi, nel 1933 visitò gli Stati Uniti, dove si stabilì dal 1938. Nel 1948 l'incendio di un deposito distrusse quasi un migliaio di sue opere.

Sensibile all'arte di Kubin, Kokoschka, Bonnard e Dufy, **T** ha sempre cercato di rendere la drammaticità del vivere uma-

no, mostrandosi in questo affine a Daumier, Grosz, Lautrec, Hofer o Beckmann. Dipinse soprattutto a olio, realizzando tele dai toni cupi. Durante i soggiorni a Parigi (1931-38) e a New York (1938-49) si volse al paesaggio, realizzando soprattutto panorami urbani: in questo periodo schiarì la sua tavolozza, ricorrendo talvolta al puntinismo, a dominante azzurra e praticando l'acquerello. La ricerca prospettica che svolge un ruolo decisivo nei dipinti parigini dell'artista, è messa da parte negli acquerelli newyorkesi, nei quali sembra che i grattacieli abbiano due sole dimensioni e l'architettura si dissolva in finestre.

Il ciclo dei disegni dedicati a Beethoven (1924) e le trenta sanguigne (1932-37) che illustrano *La rivoluzione francese* di Carlyle si collocano tra i migliori esiti della grafica di T. La dissoluzione delle forme nei disegni e negli acquerelli raggiunge talora il limite dell'astrattismo, mentre il loro impianto fa pensare a Cézanne. (*jmu*).

Thoré-Bürger (Etienne Joseph Théophile Thoré, detto)

(La Flèche 1807 - Parigi 1869). Dopo studi di diritto, fu membro del foro di Parigi; venne nominato sostituto procuratore a La Flèche, ma presto preferì tentare la strada del giornalismo a Parigi. Socialista umanitario come George Sand, nutrito delle dottrine saint-simoniane, si entusiasmo per le «tre gloriose giornate» del luglio 1830, ma, deluso dalla monarchia di luglio, divenne polemista repubblicano. Amico di Delacroix, di Ary Scheffer, di Decamps e di Théodore Rousseau, pubblicò articoli di critica d'arte; dal 1833 al 1838, su «le Réformateur», difese l'arte romantica di impegno sociale; poi collaborò a «l'Artiste» e alla «Revue de Paris», recensendovi, dal 1844, i salons e informando il pubblico francese dei principali eventi artistici sulle pagine de «le Constitutionnel» e «le Siècle». Partecipò alla rivoluzione del 1848, rifiutò la carica di direttore delle belle arti, ma, implicato nell'insurrezione del 15 maggio 1849, fu condannato a morte in contumacia e fuggì in esilio. Stabilitosi a Bruxelles rinunciò alla politica e pubblicò, con lo pseudonimo di William Bürger, in Francia e all'estero, numerosi studi artistici. Nel 1857 visitò e commentò ampiamente l'importante mostra che raccoglieva a Manchester i principali capolavori delle raccolte inglesi, pubbliche e private (*Trésors d'art exposés à Manchester en 1857*). Nello stesso anno, in

Nouvelles Tendances de l'art, espresse un apprezzamento per il realismo, senza peraltro poter aderire totalmente alle teorie di Courbet: **T-B** restava, come in gioventú, un socialista idealista.

Avendo compiuto numerosi viaggi nei Paesi Bassi durante il suo esilio, tornato a Parigi dopo l'amnistia del 1859 redasse i primi cataloghi approfonditi dei musei da lui visitati (*Musées d'Amsterdam e de La Haye*, 1858; *Musée van der Hoop, à Amsterdam et musée de Rotterdam*, 1860; *Musée d'Anvers*, 1862), e in particolare si dedicò allo studio di Vermeer sul quale pubblicò nel 1866, sulla «Gazette des beaux-arts», *Notices sur van der Meer de Delft*, breve sintesi che resta la base dei successivi studi sul pittore. (tb).

Thorma, János

(Hollós 1870 - Nagybánya 1937). Allievo di Hollósy a Monaco, frequentò a Parigi l'Académie Julian; tornò da Hollósy nel 1896. I *Martiri di Arad* (1896: Budapest, MNG) segnano il trapasso dall'accademismo degli esordi allo stile di Nagybánya (*Tra i cocchieri*, 1901: ivi). Tuttavia, nella sua pittura le tendenze di questa scuola penetrarono solo tardivamente. Rimasto solo a Nagybánya, **T** ne proseguì la tradizione con paesaggi felicemente sorprendenti, di atmosfera primaverile. (dp).

Thornhill, James

(Dorset 1675-1734). Apparteneva a un'antica famiglia del Dorset; fece apprendistato presso Thomas Highmore dal 1689 al 1697. Operò verosimilmente per Verrio ad Hampton Court dal 1702 al 1704 e, attorno al 1706-707 dipinse la *Camera delle Sabine* a Chatsworth, orientandosi da questo momento verso una carriera di decoratore. Gli fu affidata, come primo incarico importante, la decorazione dell'antico refettorio del Greenwich Hospital, cui lavorò dal 1708 al 1727. Fu tra i primi a ispirarsi ad avvenimenti di storia contemporanea (lo *Sbarco di Guglielmo III in Inghilterra*, dandone una versione drammatica alla stregua della grande pittura di storia. Il suo quaderno di schizzi (pubblicato a Utrecht nel 1975; gli originali appartengono a una collezione privata) che tracciò nel 1711 durante un viaggio nei Paesi Bassi e in Belgio, ne attesta l'interesse per l'architettura: uno de-

gli aspetti migliori del suo talento sta negli effetti di prospettiva architettonica. Nel 1715 decorò gli appartamenti del principe ad Hampton Court, nonché la cappella dell'All Soul's College a Oxford. Nello stesso anno fu incaricato di dipingere la cupola di Wren in san Paolo, compito che portò a termine nel 1719 (*Vita di san Paolo*; schizzi nel St. Paul's Cathedral Museum). Succedette a Kneller nel 1716 alla testa dell'Accademia, fondata nel 1711; nel 1718 fu nominato pittore di storia del re e divenne nel 1720 Sergeant Painter; nel contempo veniva fatto cavaliere. Nel 1723 la scelta di William Kent per la decorazione del palazzo di Kensington segnò una svolta nella sua carriera e T dedicò gli ultimi anni a copiare i cartoni di Raffaello ad Hampton Court. Successore di Verrio e soprattutto di Laguerre, che avevano introdotto in Inghilterra la decorazione barocca, T seguì il loro esempio e quello di Pellegrini (a Londra nel 1708), di Marco (a Londra dal 1708 al 1716) e Sebastiano Ricci (a Londra dal 1712 al 1716). Miglior colorista dei suoi predecessori, è però spesso debole, e un tantino molle nell'esecuzione. Ha lasciato numerosi disegni (Londra, BM, Courtauld Institutes (Witt Coll.), VAM; Cambridge, Fitzwilliam Museum; Bedford, Cecil Higgins Museum; Oxford, Ashmolean Museum, All Soul's College, Worcester College; Chicago, Art Institute; Amburgo, KH) e schizzi a olio (Londra, Soane's Museum, VAM; Greenwich, NMM; Oxford, Ashmolean Museum) che al contrario s'impongono per vivacità ed eleganza compositiva. La vendita della sua collezione e dei suoi lavori ebbe luogo il 24-28 febbraio 1735; oltre agli schizzi e disegni di sua mano, vi comparivano opere di Laguerre, Verrio, Sebastiano Ricci, Rubens, e soprattutto un Poussin di grande qualità, *Tancredi ed Erminia* (Birmingham, BIFA), da lui acquistato nel 1717 durante un breve soggiorno a Parigi. Sua figlia Jane sposò William Hogarth. (jns).

Thorn-Prikker, Johan

(L'Aia 1868 - Colonia 1932). Allievo dell'Accademia dell'Aja dal 1883 al 1887, fu anzitutto influenzato dal suo compatriota Breitner e dal *pointillisme*. In rapporto con l'ambiente simbolista belga, espose tra i Venti a Bruxelles e si segnalò presto per uno stile assai spoglio, morbido e corsivo, confinante con l'astrattismo (la *Madonna dei tulipani*, 1892: Otterlo, Kröller-Müller; la *Sposa*, 1893: ivi). Entrato

in contatto con Henry van de Velde, che lo incitò a dedicarsi alle tecniche decorative, nel 1897 **T-P** realizzò il suo primo *batik*. Nella corrispondenza con Henri Borel (dal 1892 al 1896) precisò la sua poetica: fissare l'essenza dei fenomeni e non l'impressione che provocano. Dopo il declino del simbolismo, subì per poco tempo l'influsso di van Gogh (*Strada di Dahlem*, 1904 ca., gesso a cera su carta: L'Aja, GM). Il suo talento, portato alla stilizzazione monumentale diede i propri frutti quando l'artista intraprese, come van de Velde, una carriera di decoratore e d'insegnante in Germania, a Krefeld (1904-910), ad Hagen (1910-19), a Monaco, a Düsseldorf e infine a Colonia, dove si stabilì nel 1926. Gli si devono vetrate per la stazione di Hagen (1910), per San Giorgio a Colonia e per la chiesa della Resurrezione a Essen (1930), nonché mosaici per il palazzo delle esposizioni di Düsseldorf (il *Giorno* e la *Notte*, 1926). (*mas*).

Thovez, Enrico

(Torino 1869-1925). Letterato di vasta cultura, fu critico d'arte e di letteratura, poeta e pittore. Severamente autocritico, limita a pochissimi saggi la sua produzione pittorica: sono conservati alla GAM di Torino, oltre a un *Autoritratto* e al *Ritratto dell'ing. Andrea Torasso* (1916), il sensibilissimo *Ritratto della madre presso la finestra* (1897). All'Esposizione internazionale di Venezia del 1901 presenta *Palpiti di primavera*. Più nota e di ampia risonanza è la sua attività di critico d'arte, svolta sui maggiori quotidiani dell'epoca (riunita nelle raccolte antologiche *Il Vangelo della pittura*, 1921 e *Il filo d'Arianna*, 1924). Partendo dall'idea che l'arte deve essere mimesi della natura e sintesi di reale e di «poesia», **T** inserisce in parametri critici di matrice positivista una *vis* polemica nata da una lettura delle opere istintuale e talvolta contraddittoria. Riguardo all'arte moderna, i suoi strali colpiscono i realisti francesi e gli impressionisti, e in particolare Courbet e Renoir, e ancora Cézanne e van Gogh; a loro predilige Böcklin e i preraffaelliti, non tanto Burne-Jones e Rossetti, secondo **T** rappresentanti di un simbolismo estetizzante, estenuato e stereotipo, ma quelli della prima ora, come Holman Hunt. Fervido sostenitore fin dal 1889 del nuovo stile «decorativo», al quale riconosce quella funzione sociale teorizzata da Crane e Morris, **T** fonda insieme a

L. Bistolfi, D. Calandra, G. Ceragioli e A. Reyceud il mensile «L'arte decorativa moderna» (1902-907), lo stesso anno della Esposizione internazionale di Torino. Fondamentale per il pensiero critico di T è anche la cultura tedesca (Nietzsche, Goethe, Wagner), il cui influsso si mostra rilevante nell'ammirazione dell'ideale classico ellenico che, insieme al naturalismo, è a fondamento della lettura di T dell'arte antica; tra i precursori del realismo, T ammira inoltre profondamente l'arte dei fratelli van Eyck, di Caravaggio e del Seicento olandese e italiano. Spesso in dissenso con Lionello Venturi e Matteo Marangoni, i suoi interventi giornalistici sono raccolti in *Mimi dei moderni* (1919), *L'arco d'Ulisse* (1921), *Il viandante e la sua orma* (1923) e *La ruota d'Issione* (1925). T ricopre dal 1913 al 1921 la carica di direttore della GAM di Torino: sono questi gli anni in cui entrano nel museo sculture di Medardo Rosso. (eca).

Thulden, Theodoor van

(Bois-le-Duc ('s-Hertogenbosch) 1606-69). Apparteneva a una famiglia cattolica e borghese di Oirschot presso Bois-le-Duc. Apprendista di un certo Abraham van Blyenberch (1621-22), nel 1626 venne iscritto come maestro ad Anversa. Si formò forse presso Rubens, dal cui stile era già fortemente influenzato quando dipinse a Parigi dal 1632 al 1634, per i Trinitari, le *Scene della vita di san Giovanni di Matha* (perdute). Sempre a Parigi, pubblicò due raccolte di incisioni dagli affreschi di Primaticcio a Fontainebleau. Tornato ad Anversa, lavorò con Rubens nella decorazione cittadina per l'ingresso del cardinal-infante (1635), di cui eseguì anche incisioni; poi a quella della Torre de la Parada (1636). Colpito da dissesti familiari ed economici, abbandonò Anversa nel 1643 per stabilirsi a Oirschot, poi a Bois-le-Duc, dove restò fino alla morte nel 1669. Qui realizzò, tra il 1648 e il 1651, le sue grandi composizioni per la Huis ten Bosch all'Aja, nonché, nel 1656, i cartoni delle vetrate per la Cattedrale di Santa Gudula a Bruxelles. Sono noti solo tre ritratti, nei musei di Bruxelles e di Tournai. Dipinse alcune tele religiose (*Cristo alla colonna*: ivi; le *Province fiamminghe onorano la Vergine*, 1654: Vienna, KM) e diverse allegorie e scene mitologiche (*Perseo libera Andromeda*, 1664: Nancy, MBA; *La Musica e l'Amore*: Bruxelles, MRBA, dove tenta, con qualche impaccio, di imitare van Dyck), una qua-

rantina delle quali firmate e datate. In generale si mostra fedele a Rubens, senza possederne la forza, tendendo sempre al classicismo. Come disegnatore, dimostra di esser attratto soprattutto dal manierismo della prima scuola di Fontainebleau. (*hl*).

Thutmosi III, tomba di

Degli ipogei identificati nella tebana Valle dei Re, la tomba di **T III** (1479-1425 a. C.) fu, in ordine di tempo, la terza ad essere scavata. Il potente re della XVIII dinastia scelse per la sua sepoltura un sito appartato, in fondo a un anfratto della montagna e a circa dieci metri d'altezza da terra. Benché la decorazione delle pareti (nella XVIII dinastia concentrata sui punti focali della tomba: camera del sarcofago, anticamera e pozzo) fosse già stata introdotta con Thutmosi I, le circostanze della conservazione, nella Valle particolarmente minacciata dalle infiltrazioni d'acqua, fanno dell'ipogeo di **T** il piú antico ad aver serbato le pitture della sua decorazione murale.

Insieme alle tombe di Thutmosi I (1504-1492 a. C.) e di Hatshepsut (1473-1458 a. C.), conserva ancora la pianta ad asse incurvato, eredità del tardo Medio Regno: due corridoi in ripido pendio, interrotti da una piccola camera priva di decorazioni, portano a un pozzo profondo, superabile attraverso un ponte, che conserva ancora tracce della decorazione; da questo punto, l'asse della pianta vira ad angolo quasi retto verso due camere, ambedue ricoperte di pitture a carattere religioso, tratte dal libro dell'*Amduat* (Libro di Colui che è nell'Aldilà). I soffitti delle due sale sono dipinti a imitazione del cielo stellato, con stelle gialle su fondo azzurro. Sulle pareti della prima ampia sala, a pianta rettangolare, si riconosce il catalogo delle 740 divinità dell'*Amduat*. Attraverso una scala si raggiunge la sala del sarcofago, la cui pianta ovale riproduce la forma magicamente protettiva del cartiglio, l'anello che rinchiudeva il nome del re. Sulle sue pareti si dipanano le lunghe teorie di esseri divini e barche che accompagnano il viaggio del dio solare nell'Ade: sul fondo giallino, le figure divine e gli esseri chimerici del mondo sotterraneo sono delineati in nero, a mano libera e senza l'aiuto delle griglie usuali, con tratto rapido e sicuro. Lo stile che ne risulta è calligrafico ma ben lontano dall'essere inaccura-

to o frettoloso come un semplice schizzo: la tecnica, consapevolmente impiegata dagli abilissimi artisti della tomba, mirava appunto a suggerire l'illusione di un gigantesco papiro srotolato, adattandosi duttilmente al mezzo diverso e alle ben maggiori dimensioni. Lo splendido disegno, aggiunto a uno schema cromatico essenziale ma perfettamente armonico, ha dato vita a uno dei capolavori della decorazione murale dell'antico Egitto. (*mcb*).

Thys (Tyssens), Pieter

(Anversa 1624-77). Allievo di Artus Deurweerdens nel 1636, libero maestro ad Anversa nel 1644-45 e decano della gilda nel 1660, operò anche a Bruxelles, poi in Olanda, come pittore dello *statholder* Guglielmo I. S'ispirò direttamente a Rubens e van Dyck nei numerosi dipinti religiosi, conservati in Belgio nelle chiese di San Giacomo ad Anversa, San Pietro a Lovanio, della Vergine a Termonde, nella parrocchiale di Arc-et-Serans (*Madonna col Bambino e devoti*), o ad Anversa (KMSK: *Apparizione della Vergine a san Guglielmo*), Bruxelles (MRBA: *San Benedetto martire*), Gand (MBA: *San Sebastiano martire consolato dagli angeli* e *Conversione di sant'Uberto*). Celebre ritrattista, imitò l'elegante formula di van Dyck nei suoi ritratti dell'*Arciduca Guglielmo* (Vienna, KM), *F. Diericx, abate del Santo Salvatore* (Bruxelles, MRBA) e più ancora nel *Ritratto di David Téniers il Giovane* (Monaco, AP). T eseguì i cartoni per arazzi su progetti di J. van Hoecke, attualmente a Vienna (*Il Giorno e la Notte*). (*php*).

Thyssen-Bornemisza, barone Heinrich

(Mülheim 1875 - Castagnola (Lugano) 1947). Iniziata negli anni Venti, l'attività collezionistica del barone ungherese, amico di Wilhelm Bode e Max J. Friedländer, fu volta principalmente a raccogliere opere di antichi maestri dal sec. XIV al XVIII al fine di comporre un panorama eclettico della cultura pittorica europea di tale periodo con un'attenzione particolare al Cinquecento. L'importanza anche numerica acquistata dalla raccolta, organizzata anche in base ai suggerimenti di Rudolf Heinemann, in un arco cronologico piuttosto limitato, indusse il collezionista prima ad esporre la collezione al pubblico nella NP di Monaco (1930) e in seguito ad acquistare nel 1932 la seicentesca Villa Favorita a Castagnola nei pressi di Lugano, dove (tra il 1933 e il 1937) fu annessa

una galleria, progettata da Giovanni Geiser, destinata ad accogliere in venti sale i dipinti sino a quel momento conservati nel castello di Rohoncz in Ungheria. Accanto alla straordinaria galleria di ritratti (Maestro di Flémalle, *Ritratto di Robert de Masmimes*; Rogier van der Weyden, *Ritratto d'uomo*; Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*; Pontormo, *Ritratto di dama*; H. Holbein il Giovane, *Ritratto di re Enrico VIII d'Inghilterra*), sono conservate opere tre-quattrocentesche da Duccio (*Cristo e la samaritana*), a Jan van Eyck (*Annunciazione*). Il sec. XVI, sezione primaria della raccolta, è tra l'altro illustrato da opere di Vittore Carpaccio (*Giovane cavaliere in un paesaggio*, 1510-20), Dürer (*Cristo tra i Dottori*), Lucas Cranach il Vecchio (*La ninfa coricata*, 1526-30), Zurbarán, Joos van Cleve, Heemskerck, e di molti altri artisti. I secoli XVII e XVIII, con i quali si conclude il percorso collezionistico del barone Heinrich, testimoniano inoltre dell'attività di Caravaggio (*Santa Caterina d'Alessandria*), Frans Hals (*Ritratto di famiglia*), Velázquez (*Maria Anna d'Austria regina di Spagna*), Ruisdael, Steen, Valentin, Tiepolo, Canaletto, Boucher, Fragonard.

Alla morte del barone **T-B**, il di lui figlio Hans Heinrich ha reso definitivamente accessibile al pubblico la galleria (1948), nella quale, per mancanza di spazio, era esposta solo una parte dei dipinti, numerosi dei quali conservati nei depositi continuando ad ampliare la collezione con opere della pittura europea e americana dell'Ottocento e del Novecento (Constable, *La chiusa*; Monet, *La capanna a Trouville*; van Gogh, *Scaricatori ad Arles*; Kandinsky, *Bild mit drei Flecken*; Braque, *Donna con mandolino*; Picasso, *Uomo col clarinetto*, *Arlecchino allo specchio*; Mondrian, *New York City*; Schwitters, *Merzbild 1A*; Balthus, *La partita a carte*; Davis, *Pochade*). La collezione è attualmente composta di circa 1400 dipinti dal XIII al XX secolo (e numerose sculture coeve, mobili antichi, tappeti, oggetti in oro e argento, avori, ceramiche e arazzi). Circa 350 i dipinti esposti nella Villa Favorita fino al 1992; in seguito a un contratto firmato con il governo spagnolo per il prestito decennale sino al 2002, oltre 720 dipinti tra cui il *Cristo e la samaritana* di Duccio da Boninsegna e oggetti d'arte sono trasferiti nel Palazzo di Villahermosa a Madrid. Frutto di un accordo separato con le autorità di Barcellona è il prestito di 82 opere al monastero

di Pedralbes. A Lugano rimangono esposti circa 200 dipinti moderni di artisti europei e americani; nella sede storica della collezione, a partire dal 1983 è stata anche inaugurata una attività espositiva. Innumerevoli i cataloghi scientifici sistematici delle varie sezioni della collezione pubblicati negli anni Ottanta; tra questi più numerosi quelli dedicati alle opere pittoriche (B. Novak, *Nineteenth-Century American Painting*, 1986; C. Eisler, *Early Netherlandish Painting*, 1989; J. Gaskell, *Seventeenth-Century Dutch and Flemish Painting*, 1989; I. Lübbecke, *Early German Painting 1350-1550*, 1991). (pgt).

Tiahuanaco

Antica città e civiltà precolombiana della Bolivia sviluppata nel corso del primo millennio, in particolare dall'VIII al XIV secolo.

Posta 24 km a sud del lago Titicaca, a 3900 m di altitudine, la città di **T** ha dato il nome alla più importante civiltà delle Ande centrali prima della dominazione inca. Le sue origini sono ancora poco note.

La ceramica si compone di scodelle, piatti, brucia-profumi monocromi, decorati con piccole incisioni e pitture disposte a zigzag o a gradini. Il bordo dei piatti per aromi, leggermente svasati, coperti da una decorazione bicolore, si prolunga in una testa di puma o di condor. La civiltà di **T**, caratterizzata da uno stile angoloso e convenzionale, raggiunge il suo apogeo a partire dall'anno 1000. I piatti per aromi e i bicchieri molto svasati, presentano una migliore qualità esecutiva; si fa più frequente l'impiego di incensieri zoomorfi con il capo realizzato a tutto tondo, estremamente definito, e con il corpo sommariamente dipinto. La decorazione policroma, in giallo, bruno, bianco, nero e grigio chiaro, viene eseguita su ingobbio giallastro o rosso-bruno chiaro; linee bianche o scure circoscrivono i motivi stilizzati del puma, del condor e della figura umana, iconografia a cui si unisce l'uso di segni simbolici e motivi geometrici disposti a gradini.

La civiltà di **T** si estese alle regioni costiere del Perù, le cui tombe si sono rivelate ricche di tessuti di ogni sorta: arazzi, broccati, tessuti dipinti, ricami, garze la cui decorazione unisce forme geometriche a figure animali e umane stilizzate, dipinte in nero, bianco, rosso, ocra e verde. Tipico della produzione ceramica della zona è un bicchiere alto, svasato in

sommità, ornato con motivi in nero, ocra e bianco su fondo rosso. Alle raffigurazioni di puma, condor, tridenti, gradini si aggiungono alcuni elementi locali, con una tendenza geometrizzante piú accentuata.

Prima di estinguersi nel corso del sec. XIV, alla fine del XII e all'inizio del XIII, T entra in una fase di decadenza e la sua importanza si riduce. Nel campo dell'ornamentazione e della manifattura del vasellame, si afferma una maggior trascuratezza, un prevalere di motivi astratti e simbolici e i colori, limitati al nero, bianco e rosso, non hanno piú l'antico splendore. Non si conoscono ancora i motivi della scomparsa di T, che era ormai un mucchio di rovine quando i conquistatori inca occuparono il bacino del Tìticaca. Reperti sono conservati nelle raccolte di Cuzco (Museo Arqueológico), di Washington (Textile Museum) e di Monaco (Museum für Völkerkunde). (*sls*).

Tiarini, Alessandro

(Bologna 1577-1668). Formatosi a Bologna, prima presso Prospero Fontana e poi all'ombra di Bartolomeo Cesi, passò nel 1599 a Firenze. Qui venne a trovarsi tra gli epigoni della grande tradizione manieristica locale, seguitando a dipingere in una maniera astratta e agitata, a colori freddi e chiari (affreschi con *Storie di san Marco*: Firenze, San Marco). Tuttavia, tornato in patria si inserì con naturalezza nel gruppo dei carracceschi, ampliando la propria cultura e accogliendo le nuove istanze naturalistiche. Su sollecitazione di Ludovico Carracci eseguì il grandioso *Martirio di santa Barbara* (Bologna, San Petronio), cui seguirono un' *Assunta* per Budrio (1611) e il *Miracolo di san Domenico* (Bologna, San Domenico). In breve tempo iscurì e addensò la propria tavolozza fino a raggiungere effetti di tenebrosità espressivi di un'autentica vena drammatica, scegliendo inoltre i soggetti religiosi tra quegli episodi di storia sacra nei quali la componente umana risulta prevalente (*San Gioacchino e sant'Anna invitano Maria bambina a presentarsi al Tempio*: Bologna, Santa Maria dei Servi; *San Giuseppe chiede perdono alla Vergine per aver dubitato della sua maternità divina*: Bologna, Santa Maria della Pietà). I contatti con gli ambienti pittorici di Parma, Venezia e Ferrara e la profonda riconsiderazione dell'opera di Correggio ne arricchirono la tavo-

lozza, mentre la composizione acquistò in monumentalità e naturalezza (*Nozze mistiche di santa Caterina*: Modena, Pinacoteca Estense; affreschi in Palazzo del Giardino a Parma, 1628; *Rinaldo e Armida*: Lille, MBA). Dalla fine del secondo decennio del Seicento fu assai attivo per Reggio Emilia, in particolare per Santa Maria della Ghiara (cappella Ruggeri, braccio maggiore, presbiterio e coro, 1618-29), per chiese di Modena e di Pavia. La sua fervida vena inventiva dagli anni Trenta sembrò affievolirsi e il confronto con il Reni – del quale peraltro fu amico – lo convinse, a detta del Malvasia, a ritirarsi cedendo i propri pennelli ad Andrea Sirani. Ma le sue opere eseguite entro i primi tre decenni del secolo si collocano tra i portati più significativi della civiltà pittorica avviata in Bologna dai Carracci. (*eb + sr*).

Tibaldi, Pellegrino

(Puria di Valsolda 1527 - Milano 1596). Dopo i primi studi a Bologna, **T** compì la sua formazione a Roma, dove presto entrò nella cerchia di Perino del Vaga se il suo primo importante impegno di lavoro è la partecipazione alla grande impresa decorativa di Castel Sant'Angelo, nell'équipe di Perino, che dal 1545 dirige i lavori. Negli affreschi, ideati da Perino, della Sala Paolina (*San Michele arcangelo*, *Alessandro fa riporre in uno scrigno le opere di Omero*, *Alessandro scioglie il nodo di Gordio*, *Alessandro e la famiglia di Dario*, 1547, ma su questa data non tutti gli studiosi sono concordi) è evidente il rapido evolversi dello stile di **T** in direzione michelangiolesca, dalle eleganze perinesche, vigorosamente interpretate, a un prorompente plasticismo mediato soprattutto da Daniele da Volterra. Nel 1548 dipinge nella Sala di Apollo con Domenico Zaga, che, morto, Perino, aveva assunto la direzione dei lavori, e all'incirca nello stesso tempo realizza l'*Adorazione dei pastori* (1548 o 1549: Roma, Gall. Borghese), in cui **T** esprime in piena autonomia la sua aperta intelligenza dello scultoreo gigantismo di Daniele. L'anno seguente partecipa ai lavori per gli apparati funebri di Paolo III. In questo periodo collabora agli apparati allestiti in occasione della morte di Paolo III (1549); dipinge nel Belvedere vaticano la volta di un corridoio con lo stemma di Giulio III; lavora con Siciolante e Jacopino del Conte nella cappella Dupré a San Luigi dei Francesi e con Daniele da Volterra nella cappella Della Rovere a Trinità dei Monti.

Vasari ricorda alcune opere romane oggi perdute, fra le quali gli affreschi della loggia e della facciata del casino sul Pincio del vescovo bolognese Giovanni Poggi, committente al quale è legato un temporaneo ritorno di T a Bologna. Nel palazzo del Poggi a Bologna l'artista dipinge con accesa fantasia il ciclo delle *Storie di Ulisse*, «dedicandosi ad una cordiale divulgazione del “terribile” mondo michelangiolesco che lo condusse ad una variante originalissima della “maniera” in senso spregiudicato, giocoso, talvolta addirittura caricaturale» (Briganti). Se la pittura ricca ed esuberante degli affreschi delle due Stanze dell'Odissea di Palazzo Poggi nasce anche da forti suggestioni salviatesche combinate con la rimeditazione su Parmigianino, quella della cappella Poggi in San Giacomo è più decisamente condizionata dall'influenza di Daniele da Volterra. La datazione e la successione di queste opere è da tempo oggetto di discussione, oscillando fra l'inizio e la fine del sesto decennio, ma è da tenere conto che le scarse indicazioni cronologiche che possono trarsi da fonti e documenti orientano verso il primo dei due termini. Dopo le *Storie di Ulisse* T eseguì, forse in tempi diversi, in altri ambienti del Palazzo Poggi un fregio con *Storie di san Paolo*; una *Caduta di Fetonte* entro una illusionistica architettura e l'affresco sopra un camino raffigurante *Prometeo che rapisce il fuoco*. A Bologna T dipinse, inoltre, la *Sacra Famiglia* del Museo di Indianapolis; la *Sacra Famiglia con santa Caterina* di Capodimonte; le due *Sibille* della PN di Bologna. Tornato a Roma T dipinge in Palazzo Ricci, poi Sacchetti, il fregio di una stanza (*Storie di Mosè*, 1553) e in Sant'Andrea sulla via Flaminia.

In questo periodo T riceve dal cardinale di Augusta Otto Truchsess l'incarico della decorazione della cappella del Battista nella Basilica della Santa Casa a Loreto (1554-55), di cui restano due affreschi staccati ora conservati nel Palazzo Apostolico, la *Predica del Battista* e la *Decollazione*. Questi dipinti e ancor più quelli eseguiti ad Ancona (Loggia della Mercanzia, affreschi, 1558-61; *Battesimo di Cristo*: già in Sant'Agostino e ora in San Francesco alle Scale; Palazzo Ferretti, affreschi) introducono la grande maniera nelle Marche e avranno un ruolo non secondario nella storia pittorica della regione. Nelle Marche T svolge anche quella attività di architetto che sarà prevalente nel ventennio trascorso in

Lombardia. La sua presenza a Ferrara, dove secondo Vasari lavora per gli Olivetani, verso il '62-63 è probabilmente in relazione con un ritorno a Bologna, che lascia per Milano, dove nel '66 diviene architetto della Fabbrica del Duomo. Il soggiorno lombardo, nel corso del quale T lavora a Pavia, a Novara, a Varallo, si protrae fino al 1588. Chiamato in Spagna da Filippo II per lavorare all'Escorial, dopo Federico Zuccari e Luca Cambiaso, T lavorò fra il 1588 e il 1596 alla realizzazione di due grandiosi cicli di affreschi: nel chiostro (46 scene della *Vita di Cristo*) e nella biblioteca, in cui «la struttura compositiva della volta, le finte architetture e la divisione degli spazi figurati rappresentano il più devoto e ortodosso degli omaggi alla Sistina» (Briganti) ma le figure sono il risultato di un processo di astrazione, di riduzione dei modelli michelangioteschi, tradotti in forme geometrizzanti dai colori freddi e immerse in una luce nitida e uniforme. (sr).

Tibet

La pittura, a carattere essenzialmente religioso, ha sempre avuto un posto importante nell'arte della regione del T: le grandi composizioni dipinte hanno incessantemente ricoperto le pareti delle biblioteche, delle sale di riunione e dei santuari dei conventi lamaici.

Le tecniche delle pitture murali del mondo tibetano non sono state studiate con precisione. La maggior parte delle decorazioni sembra tuttavia essere stata eseguita a secco, su un intonaco più o meno puro, che in certi casi ha aderito malamente alla parete. La tecnica dell'affresco pare sconosciuta. Il legno è stato utilizzato come supporto per ornare le pale d'altare e i soffitti. Le pitture dei monasteri tibetani, difficilmente accessibili a causa della loro ubicazione, sono tuttora poco conosciute; tuttavia numerose affinità, per stile e contenuto, le collegano alle opere «mobili» di quest'area, pervenute in gran numero anche in Europa e in America. Queste, oltre alle illustrazioni dei manoscritti e delle loro rilegature lignee, sono costituite principalmente da stendardi dipinti su tela, qualche volta su seta, su carta o su cuoio. La tecnica impiegata ricorda quella della tempera: il supporto è approntato e pulito con un corno o una conchiglia per ricevere il disegno a inchiostro di china nera o rossa, disegno che talvolta è tracciato con l'aiuto dello spolvero. Segue l'ap-

plicazione dei colori minerali o vegetali mescolati a una colla, poi la ripresa del contorno, l'apposizione dell'oro e dei molteplici dettagli. Sovente i toni sono vivaci e donano all'insieme un aspetto brillante, dai contrasti intensi; tuttavia certe pitture hanno colori piú sbiaditi oppure, a seconda del soggetto, adottano tinte scure. Queste specie di stendardi, denominati **tanka** (→), sono inquadrati da nastri e seta broccata, le cui tonalità s'armonizzano con quelle dell'oggetto in questione. Raramente anteriori al sec. XVI, le *tanka* risalgono in gran parte al Settecento, ma la loro datazione è difficile: infatti la loro tipologia rimane invariata fino ai nostri giorni e le varianti stilistiche nella produzione dei diversi conventi furono principalmente dovute all'influsso di aree geografiche, a seconda che fossero piú o meno vicini all'India, al Kashmir oppure alla Cina.

Le *tanka*, opere religiose e rituali I prodotti di quest'arte sacra, fortemente conservatrice, si conformano a regole prestabilite estratte dai testi canonici del buddismo indiano, dai trattati d'iconografia o d'iconometria dove sono descritte le gesta, le attitudini e gli attributi delle divinità, così come il colore della carnagione e dell'abbigliamento. Alla realizzazione delle diverse parti delle *tanka* presiedono regole assai rigide che insistono sullo stato di purezza fisica e mentale del monaco artigiano e indicano gli incantesimi e le formule necessari al compimento del lavoro, alla fine del quale alcuni riti di consacrazione assicurano al manufatto tutta la sua efficacia. Destinati ad essere appesi alle pareti, questi stendardi erano, e sono ancora, eseguiti con diverse intenzioni: acquisire dei meriti, raggiungere uno scopo magico, istruire i fedeli, orientare e sostenere la meditazione. Inoltre possono essere allineati a gruppi di tre, cinque o sette e costituire così, quando il soggetto è analogo, un ciclo narrativo. La diversità dei temi è conforme alla complessità del pantheon lamaico. Infatti la religione dei lama ha assunto un carattere particolare: le credenze autoctone tibetane, quelle del *bon* di tendenza animista e dal rituale magico, si sono mescolate a forme evolute del buddismo (*mahāyāna* e tantrismo) introdotte a partire dal sec. VII. In questo modo, l'iconografia buddista di origine indiana, spesso modificata, si è arricchita di nuove formule. I diversi buddha e bodhisattva (creature della benevolenza e della meditazione) so-

no sovente rappresentati assieme alla loro controparte femminile, le *tārā*; quest'ultime hanno conosciuto un particolare favore, poiché due di loro furono le spose deificate del primo re del **T** (la *tārā* bianca e la *tārā* verde). Queste divinità mistiche sono spesso raffigurate con il loro aspetto idealizzato tradizionale, ma a volte sono rappresentate con aspetti terribili, considerati più efficaci nella lotta contro le forze malefiche. A queste si sono aggiunte una serie di divinità protettrici (*Dharmapala* e *Yidam*): rappresentate con carnagioni scure, in atteggiamenti dinamici, con lineamenti corrucciati e dalle innumerevoli braccia, brandiscono attributi e armi simboliche e sono accompagnate da un macabro armamentario (collane di teschi e teste tagliate, coppe colme di sangue). Nel **T** sono state venerate anche alcune divinità d'origine straniera come quelle di Lhasa e Lhamo a cavallo di un mulo, stagliate sempre contro un fondo scuro, simbolo della notte cosmica: molti di questi spiriti protettori vengono raffigurati abbracciati alla loro sposa, in un abbraccio simbolo dell'«energia dello slancio vitale» e sinonimo di beatitudine. Un nuovo apporto venne fornito all'iconografia dalla rappresentazione di personaggi religiosi, in particolare dei grandi lama dai sontuosi costumi gialli o arancioni, a seconda della setta d'appartenenza. Fra i santi figurano i saggi (*arbat*) e il poeta Milarepa che visse durante il sec. XI. Malgrado un'apparente monotonia iconografica, la varietà dei soggetti ha determinato quella degli effetti pittorici. La particolarità dell'arte tibetana risiede nel contrasto fra le divinità mistiche e i numi tutelari della legge buddista, dall'atteggiamento terrificante, sovente associati nello stesso stendardo. Raffigurati in scala ridotta, gli uni e gli altri accompagnano una figura di grandi dimensioni (divinità, santo o essere demoniaco), considerata a «nocciolo spirituale» dell'opera. Molte composizioni sono simmetriche; guidando la meditazione d'immagine in immagine, rispondono allo stesso scopo dei *mandala*, schemi geometrici considerati come una proiezione dell'universo spirituale. Al centro è raffigurata una divinità, verso la quale l'attenzione del fedele si concentra progressivamente per raggiungere la liberazione. Un altro tratto caratteristico della pittura tibetana è riscontrabile nelle piccole scene secondarie, sovente raggruppate intorno alle figure principali, il cui aspetto è stato codificato nel corso dei secoli. A seconda della destinazione dell'ope-

ra, gli episodi sono talvolta moltiplicati per illustrare le vite del buddha, dei santi, degli eremiti e dei lama, oppure, piú eccezionalmente, degli eroi divinizzati. Le qualità narrative si palesano in scenette pittoresche trattate sovente con umorismo.

L'arte pittorica tibetana ha cosí assunto un aspetto nettamente originale, malgrado il peso delle influenze esercitate su di essa dall'arte dell'India e della Cina. Il Nepal è stato spesso intermediario per gli influssi indiani, pervenuti soprattutto nella raffinata forma dello stile *pala* del Bengala (VIII-XII secolo): alle tendenze generali dell'estetica indiana s'aggiunge cosí la preziosità dei movimenti e l'eleganza negli atteggiamenti. D'altronde i pittori del Kashmír hanno contribuito alla formazione di alcuni ateliers della regione occidentale (del Guge). Gli apporti cinesi sono diventati abbondanti nella parte orientale del T a partire dal sec. XVIII e si manifestano nella propensione a sfasare le composizioni e ad introdurre talvolta il senso dello spazio attraverso paesaggi, in cui compaiono gli elementi preferiti dai pittori cinesi: montagne, rocce, acque, nevi, peonie e architetture leggere dalle coperture incurvate. Qualche opera tarda sembra riflettere tendenze delle miniature *rajpute*, per esempio nel naturalismo degli animali rappresentati e nel dissolversi delle forme. Quanto all'illustrazione dei libri sacri, essa s'ispira direttamente ai manoscritti indiani e nepalesi e le tavole lignee utilizzate per la loro impressione attestano l'alta qualità raggiunta da questa particolare tecnica. L'ascendente della pittura tibetana si è fatto sentire nelle regioni vicine (Nepal e Bhutan) fino ai conventi lamaici della Mongolia. Le piú belle collezioni tibetane sono quelle del Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma, del Museo Guimet (Parigi), del Rijksmuseum di Amsterdam, del BM e del VAM di Londra, cosí come quelle dei grandi musei americani (Boston, MFA; Philadelphia, Los Angeles). (*mha*).

Ticho, Anna

(Brno 1894 - Gerusalemme 1980). A Vienna (1904-12) conosce la pittura dei secessionisti Klimt, Kokoschka e Schiele, accanto a questi, è la pittura degli antichi maestri – specie Dürer e Seghers, osservati nelle sale dell'Albertina – a informare la sua arte. T utilizza quasi esclusivamente il bian-

co e nero nei nudi, ma soprattutto nei paesaggi ispirati alla città di Gerusalemme (dove vive dal 1912 fino alla morte, tranne un breve periodo tra il 1917 e il 1919 trascorso a Damasco) e ad Israele (*Tramonto su Gerusalemme*, 1964, carboncino su carta; *Wadi*, 1974 e *Orizzonte lontano*, 1977 entrambi carboncino e pastello su carta).

Nel 1932 è tra i fondatori di quella che diverrà l'Accademia Bezalel; la sua prima personale data al 1934 (Gerusalemme, Gall. Steimatsky). In seguito espone ad Amsterdam (SM, 1959), Baltimore (AM, 1962), Rotterdam (BVB, 1964), Chicago (Art Institute, 1964), Oxford (Ashmolean Museum, 1972); sue opere sono presenti a Londra (NG), Amsterdam (SM e Rijksmuseum) e nei principali musei d'Israele. Cittadina onoraria di Gerusalemme nel 1970, **T** ha donato i propri disegni all'Israel Museum (che le aveva conferito nel 1975 il premio Sandberg); la casa della pittrice, con le sue collezioni d'arte, è divenuta pubblico museo. (*mt*).

Tichý, František

(Praga 1896-1961). Dopo un apprendistato in uno studio di litografia, dove imparò a disegnare, entra all'Accademia di belle arti di Praga (1917-23). **T** appartiene alla generazione che vede l'affermarsi in Cecoslovacchia dei «poetisti», anche se personalmente scelse di rimanere estraneo alle discussioni teoriche del suo tempo. Pittore e incisore, **T** crea una propria morfologia in cui è evidente l'influsso di Daumier e Seurat. Dopo un periodo trascorso in Francia (1929-35), abbandona l'ispirazione realista per un mondo irrealista, tra il grottesco e il melanconico (*Prestigiatore*, 1934: Praga, NG). Dal 1938, l'artista si è dedicato soprattutto alla litografia e alla puntasecca: lo contraddistingue un segno vibrante negli spazi percorsi da una luce diffusa (illustrazioni per S. T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, 1949). Nella sua opera sono ricorrenti i temi del circo e dell'erotismo. (*ivj*).

Ticozzi, Stefano

(Pasturo 1762 - Milano 1836). Dopo aver parteggiato per il movimento rivoluzionario, in età napoleonica fu nominato prefetto del Dipartimento del Piave. Intraprese la sua opera di erudito con la *Storia dei letterati e degli artisti del Dipartimento del Piave* (Belluno 1813). Con la restaurazione dovette abbandonare la vita politica ed ebbe la possibilità di

intensificare i suoi studi, pubblicando successivamente la *Vita dei pittori Vecelli di Cadore* (Venezia 1817, 4 voll.), il *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800* (Venezia 1818, 2 voll.) e il *Dizionario degli architetti, scultori, pittori...* (Milano 1831, 4 voll.). T è noto soprattutto per aver dato una nuova edizione accresciuta (Milano 1822-25) della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...* pubblicata nella seconda metà del Settecento da G. G. Bottari e per aver tradotto la *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti...* (Prato 1826-29) del francese Séroux d'Agincourt. (*sag*).

Tidemand, Adolph

(Mandal 1814 - Christiania (Oslo) 1876). Studiò a Copenaghen (1832-37), poi a Düsseldorf (1837-41), infine a Roma (1841-42). Durante un soggiorno in Norvegia (1842-45) studiò la vita e i costumi dei contadini norvegesi che divennero soggetti preferiti dei suoi quadri apprezzati non soltanto in Norvegia, ma anche a Düsseldorf, dove si stabilì nel 1849. Le sue prime opere sono caratterizzate da un idealismo idillico e solenne (*Funzione in una chiesa norvegese*, 1845: Oslo, NG; i *Discepoli di Hauge*, prima versione, 1848: Düsseldorf, KM, la *Lettura della Bibbia*, 1849: Oslo, NG) che lascerà spazio, più tardi a una nota più cupa e drammatica (i *Fanatici* – dal tormentato misticismo religioso – 1866: Stoccolma, NM). Al termine della carriera tornò anche alla pittura di storia. Pittore prolifico, oltre un centinaio delle sue opere sono conservate presso la NG di Oslo. (*lo*).

Tieffenthal (Tiefenthal, Tieffental), Hans

(documentato a Basilea e in Alsazia 1395 ca. - 1448). È conosciuto anche come Hans von Schlettstadt (oggi su territorio francese: Sélestat), cittadina nella quale ebbe probabilmente i natali. È segnalato poi a Metz e a Thann, dove gli si sono voluti attribuire, pur senza nessun dato accertabile, i cartoni per le vetrate del coro della collegiata di Saint-Thiébaud (1445) così come, per via di confronto stilistico e dell'evidente ispirazione borgognona, anche quelli per una vetrata del coro di San Giorgio a Schlettstadt (*Leggenda di santa Caterina*, 1430 ca.). Dal 1413 al '17 ca. si trasferisce, unitamente al compagno Henne Gutterolf da Fran-

coforte a Digione, mettendosi al servizio di un *werkmeister* (ovvero un artista «prestatore d'opera», a sua volta dipendente dal Maestro titolare delle commissioni ducali, che sino al marzo 1414 va identificato con Jean Malouel e da questa data in poi con Henri Bellechose, pittore di corte di Giovanni senza Paura) alla corte dei duchi di Borgogna. Questi anni di nuovo «apprendistato» nel centro culturale piú prestigioso del tempo, debbono aver giocato favorevolmente nella decisione presa dal consiglio di Basilea di affidare nel 1418 proprio a **T** la decorazione dell'interno della, cappella *zum elenden Kreuz* che si trovava di fronte alla Riehentor di Basilea (oggi non piú esistente). Nel contratto si richiama esplicitamente la celebre e mirabile decorazione della Certosa di Digione, ben conosciuta e studiata da **T**, quale modello di riferimento per l'affrescatura della cappella basileense: un cielo tempestato di stelle, penetrato da nervature e costoloni dorati, adorni di fogliame nella volta, sulle pareti drappi di seta operata in oro e nello zoccolo pavoni e bestie esotiche tra ornamenti foliati. Nel 1420 **T** diviene borghese di Basilea, dipinge «di nuovo» una figura di cavaliere sulla Riehentor (perduta ma sommariamente riprodotta in una miniatura della *Cronaca di Lucerna* di D. Schilling, 1507-13) e fornisce opere di soggetto «pagano» (stemmi ecc.) per la dimora di Cuntzman von Ramstein, sindaco di Basilea. A **T** si è attribuita la scena, anch'essa perduta e senza alcun riscontro documentario, dell'*Incontro dei tre vivi con i tre morti* affrescata in San Giacomo a Basilea.

Nel 1421 lo si trova a Schlettstadt, dove è ben presto nominato pittore della città, mentre tra il 1433 e il 1448 soggiorna a Strasburgo: citato accanto a Gutenberg, opera forse insieme a questi come incisore. Qui gli si attribuisce anche una vetrata proveniente da Saint-Pierre-leVieux e oggi al Museo dell'Opera di Notre-Dame. Pittore fra i piú celebri del proprio tempo, ancora lodato in epoca umanistica nell'*Elogio* di Johannes Sapidus (1520), se ne è perduta poi memoria e a tutt'oggi non è possibile attribuirgli con certezza alcun dipinto. Nonostante sia altamente probabile che il suo stile risenta di influenze borgognone, resta soltanto una suggestiva ipotesi l'identificazione, spesso tentata, di **T** con il cosiddetto Maestro del Giardinetto del Paradiso (Francoforte, SKI). Piú difficile ancora da accettare la proposta (Châtelet, 1987) di attribuire a **T** la *Crocifissione* con

un donatore domenicano di Colmar (Unterlinden Museo) copiata a Schlettstadt ancora nel 1450 in una miniatura del codice con testo di J. von Passau, *Die minnende Seele* (Colmar, Bibl., MS 261), mostra di aver avuto una lunga fortuna iconografica (venne forse dipinta per un committente cittadino), elementi entrambi che riporterebbero al solo nome importante del periodo: quello, appunto, di Hans von Schlettstadt. E tuttavia, la datazione precoce, tra 1400 e 1405, della tavola di Colmar riporterebbe agli anni giovanili dell'artista, precedenti al contatto borgognone, certo troppo anticipati per un'opera stilisticamente matura e qualitativamente alta come questa. (*scas*).

Tiepolo

Giambattista (Venezia 1696 - Madrid 1770). Capostipite della famiglia, padre di Giandomenico e Lorenzo, cognato di Francesco Guardi, Giambattista **T** è uno dei massimi protagonisti del rococò europeo. Con Giambattista **T** la decorazione, interpretata secondo la piú pura tradizione veneziana di luminosità e di colore, si carica di un alto valore espressivo. L'ardito plasticismo, l'audacia inedita della composizione, l'esuberanza formale rappresentano da un lato l'estremo frutto del genio decorativo del Veronese e, d'altro canto, il prolungamento e l'apogeo della decorazione barocca nel suo insieme. La grandiosità di **T** si manifesta in tutte le forme della sua arte, dai disegni ai bozzetti, dai quadri di cavalletto ai grandi cicli di affreschi.

L'educazione artistica di **T** si svolge nella bottega di Gregorio Lazzarini. Ben presto, però, il giovane pittore è attratto dalla pittura di Federico Bencovich e del Piazzetta, che opponevano la violenza di un drammatico chiaroscuro alla chiarezza del rococò. Risalgono a questo periodo la *Madonna del Carmine* (1720 ca.: Milano, Brera) e il *Martirio di san Bartolomeo* (Venezia, chiesa di San Stae), di una forza espressiva che s'impone in modo del tutto personale attraverso la nettezza del contorno grafico. A questo stesso periodo risale un gruppo di *Scene mitologiche* (Venezia, Accademia) e l'esordio di **T** nel campo dell'affresco, in cui subito si palesa il riferimento a Paolo Veronese. Una vera svolta è rappresentata dagli affreschi nell'Arcivescovado di Udine, equidistanti dal chiaroscuro piazzettesco e dai fragili arabe-

schì rococò. La decorazione è caratterizzata da una personalissima forza nella struttura, da un audace virtuosismo nella composizione e soprattutto dalla solare festosità dei cieli spalancati dietro ai personaggi. La decorazione (*Scene e personaggi dell'Antico Testamento* lungo la scala, un salone e la galleria dell'Arcivescovado) è di fatto la prima realizzazione completa ispirata a questo atteggiamento assolutamente nuovo, in cui protagonista del dipinto è ormai la luce naturale. Nell'*Apparizione degli angeli ad Abramo* colori chiari si distaccano nel controluce; ma non mancano dettagli naturalistici che, come le figure dei contadini nell'episodio di *Rachele e Giacobbe*, caricano di un'affettività tutta umana la solennità sacra delle scene bibliche. Nello stesso periodo T dipinge per Palazzo Dolfin a Venezia una serie di dieci vaste tele di storia romana, oggi divise tra San Pietroburgo (Ermitage), New York (MMA) e Vienna (KM).

Nel corso degli anni Trenta la fama di T si consolida a Venezia e all'estero. L'artista può sviluppare la ricerca di luminosità atmosferica e approfondire il proprio genio decorativo. In questo periodo Giambattista opera ripetutamente in Lombardia. I soffitti milanesi di Palazzo Archinto (*Trionfo delle arti*, distrutto dai bombardamenti nel 1943) e Palazzo Dugnani (*Storie di Scipione*, 1731) sono occasioni fondamentali lungo la conquista di una piena resa spettacolare delle immagini nello spazio. Negli affreschi della cappella Colleoni di Bergamo (*Scene della vita di san Giovanni Battista*, 1732-33) e di Villa Loschi-Zilieri, nei dintorni di Vicenza, le figure allegoriche appartengono a un aulico classicismo, non privo peraltro di accenti drammatici più intimisti. Tra le altre grandi decorazioni di questa fase della carriera di T possono citarsi gli affreschi con *Gloria di san Domenico* in Santa Maria dei Gesuati a Venezia (1737-39), le grandi tele (*Caduta della manna*; *Sacrificio di Melchisedec*) nella chiesa di Verolanuova, le tre scene della *Passione* in Sant'Alvise a Venezia e la scenografica *Corsa del carro del sole* in Palazzo Clerici a Milano (1740). Risale al 1743 uno dei massimi capolavori del maestro, le nove tele del soffitto della Scuola del Carmine a Venezia, imperniato sulla scena con l'*Apparizione della Madonna del Carmine a san Simone Stock*, con l'emozionante invenzione della veste bianca della Vergine contro un cielo di luce. Ha inizio la felice collaborazione con il pittore di quadrature Mengozzi-Colonna, che com-

porrà e dipingerà per **T** le decorazioni a finte architetture che inquadrano gli affreschi. Il punto di massima riuscita di questo sodalizio è il complesso decorativo di Palazzo Labia a Venezia (1747-50) con le *Storie di Antonio e Cleopatra*: il fondo di architetture aperte sul cielo consente a **T** di realizzare una splendida coreografia laica, su un ritmo da melodramma, recitato da eroi vestiti con sontuosi costumi contemporanei. La rievocazione dei fasti, veri o immaginari, della famiglia del committente dà qui luogo a una traduzione artistica tra le più straordinarie.

La decorazione della scala monumentale e del salone (Kaisersaal) della Residenza di Würzburg viene spesso considerata il momento più felice della produzione di **T**. Eseguita dopo il 1750, la *Storia di Federico Barbarossa*, nel salone, raggiunge un effetto solenne e fastoso sfruttando l'accordo tra la pittura e gli stucchi bianchi e oro. Ancor più grandiosa è la rappresentazione dell'*Olimpo attorniato dalle quattro parti del mondo* (bozzetto nella sg di Stoccarda) sul grande scalone d'onore: le folle multiformi e multicolori, ammassate su due lati del soffitto, lasciano libero un cielo immerso nella luce. Qui la fantasia geniale dell'artista traduce mito e realtà in una cosmografia insieme pagana e sacra, la cui bellezza formale trasfigura la banalità allegorica del soggetto. Tornato a Venezia alla fine del 1753, **T** lavora senza posa come illustratore dei fasti della Repubblica (*Venezia riceve doni da Nettuno* in Palazzo Ducale) o delle sue grandi famiglie (*Gloria della famiglia Rezzonico* in Ca' Rezzonico). Una dopo l'altra si susseguono le decorazioni: della chiesa della Pietà a Venezia (1754-55); di Villa Valmarana presso Vicenza (1757: Sale di Ifigenia, dell'Iliade, della Gerusalemme liberata, dell'Eneide e dell'Orlando Furioso nella palazzina; Sala dell'Olimpo nella Foresteria, in cui è attivo il figlio Giandomenico); di Palazzo Canossa a Verona (*Trionfo di Ercole*, 1761, gravemente danneggiato dalla seconda guerra mondiale); e di Villa Pisani a Stra (*Apoteosi della famiglia Pisani*, 1761-62), l'ultimo grande lavoro eseguito in Italia. La tecnica dell'artista si fa sempre più leggera, il tocco più rapido e nervoso, la luminosità più intensa, la composizione più abile e ricca di nuovi espedienti.

Nel 1761 Carlo III di Spagna chiama **T** a Madrid per decorate con affreschi le sale del nuovo Palazzo Reale. Il pittore

porta con sé i figli Lorenzo e Giandomenico. La produzione spagnola appare segnata da un'intima inquietudine che smorza la brillante fantasia delle composizioni precedenti, forse per il contrasto con l'atmosfera di cultura neoclassica introdotta da Anton Raphael Mengs, il personaggio più in vista di Madrid. Certo è che l'opera del veneziano non riscosse unanime favore. Pure, questo gusto di commossa intimità poteva già essere percepito in qualche opera degli anni precedenti, come la mirabile pala con *Santa Tecla che libera Este dalla peste* (1759: Duomo di Este), che lascia trasparire un ripiegarsi dell'artista su se stesso e una certa tendenza drammatica, tradotta dall'atmosfera livida. Qualche ritratto, dove la pompa degli abbigliamenti di circostanza non nasconde la vivacità acuta dell'espressione dei personaggi, testimonia ulteriormente l'adesione del maestro alla realtà. Nel Palazzo Reale di Madrid **T** dipinge tre soffitti: l'*Apoteosi di Enea*, la *Grandezza della monarchia spagnola* e l'*Apoteosi della Spagna* nella vasta Sala del Trono (terminata nel 1764). **T** troverà soluzioni e strade nuove in un'epoca che volge chiaramente alla fine ma ha ancora in serbo aspetti emozionanti e suggestivi. Appartengono a questo spirito alcune tele, fra cui un gruppo di quadri d'altare dipinti tra il 1767 e il 1769 per la chiesa del convento di Aranjuez, oggi divisi tra il Prado e il Palazzo Reale di Madrid, composti da figure solitarie di santi collocati in paesaggi vuoti e realistici, di una nuova semplicità d'effetti ma ricchi di una più profonda osservazione psicologica. Infine, negli episodi della *Fuga in Egitto* (Lisbona, MAA e coll. priv.) l'artista attinge un'espressione di pungente intimità e di misticismo profondo attraverso l'originale accostamento dei colori, smorzati da una luce cinerea, e dalle linee spezzate e nervose della grafia.

A parte i numerosi impegni «ufficiali», **T** lascia numerose opere di minor formato, di soggetto sacro o profano, senza contare gli schizzi preparatori e i bozzetti per le grandi decorazioni. Tra le prime composizioni figura l'assai fresca *Tentazione di sant'Antonio* (1725 ca.: Milano, Brera), ancora piena di reminiscenze della pittura di Sebastiano e Marco Ricci (quest'ultimo soprattutto per il paesaggio, pennellato a rapidi tocchi). *Agar nel deserto* e *Abramo con gli angeli* (Venezia, Scuola di San Rocco), caratteristiche composizioni sacre improntate da una forte carica di sensualità, apparten-

gono alla fase che segue il primo soggiorno a Milano (1733). Al 1736 risale *Giove e Danae* (Stoccolma, Università), nel quale la leggenda mitologica prende un tono umoristico di dissacrante fantasia.

Di **T** ritrattista rammentiamo il *Ritratto di Antonio Riccobono* (1745 ca.) all'Accademia dei Concordi a Rovigo. Forte è il contrasto tra quest'opera e il *Ritratto di procuratore* (1750 ca.: Venezia, Gall. Querini-Stampalia), col mantello che si espande in chiazze di colore vivo, mentre lo spirito caustico di **T** riappare nell'acuta analisi del volto. L'opera grafica di **T** è particolarmente importante sia per i disegni (1500 ca.) che per le acqueforti; tra queste ultime ricordiamo i ventiquattro *Scherzi* e i dieci *Capricci*, di data incerta. I disegni sono per la maggior parte a Londra (VAM), al Museo Horne di Firenze, nel Gabinetto delle stampe di Stoccolma, al MC di Trieste e nelle principali collezioni grafiche italiane o internazionali. Consentono di seguire l'evoluzione stilistica del maestro continua e parallela alle incessanti conquiste nel campo della grande pittura decorativa. Nei disegni giovanili il contorno delle figure è morbido e l'uso dell'acquerellato determina effetti chiaroscurali. Intorno al 1730 il tratto si fa più incisivo e vibrante, come mostrano i numerosi schizzi per gli affreschi milanesi o di Villa Loschi-Zilieri, finendo per diventare un arabesco vaporoso negli studi per le *Storie di Cleopatra*. Più tormentati e ricchi di ombre appaiono i disegni del periodo tedesco, mentre in quelli della fase successiva (schizzi preparatori per Villa Valmarana) riappare una straordinaria limpidezza, la scrittura si fa «a unghiate», e i personaggi s'impongono con maestosa gravità. Il decennio 1740-50 è comunque il periodo più fecondo per l'attività grafica di **T**. A questi anni risalgono disegni di cani e di paesaggi che dimostrano la varietà degli interessi dell'artista, mentre le *Caricature* e la serie dei *Pulcinella* (Milano, Castello Sforzesco; Trieste, MC) riflettono una straordinaria fantasia e, nel contempo, una acuta vena satirica e caustica, nella quale si può scorgere una sorta di controparte della pittura ufficiale ed elogiativa delle grandi decorazioni su commissione.

Giandomenico (Venezia 1727-1804). Figlio di Giambattista, fu spesso collaboratore del padre in imprese monumentali; la sua attività è stata per questo a lungo ritenuta sem-

plicemente un riflesso di quella paterna, mentre rivela caratteristiche di grande novità e personalità inventiva. Nelle prime opere Giandomenico non si distacca dal modello paterno: tuttavia, già in alcuni dipinti eseguiti a Würzburg (1751-53), come *Alessandro e le figlie di Dario* (Detroit, Institute of Arts) se ne distingue per una fattura piú nervosa e movimentata. Al ritorno dalla Germania cura le decorazioni della chiesa bresciana dei Santi Faustino e Giovita. Nella *Guarigione del cieco* (1753: Los Angeles, coll. Loewi) il gruppo dei personaggi in primo piano conferisce alla composizione un originale ritmo drammatico, mentre nella scena notturna dell'*Adorazione dei pastori* (Stoccolma, NM) rivela una personalissima sensibilità nei confronti della luce. La vera svolta nella carriera di Giandomenico, l'occasione per rivelare doti autonome e originali, cade nel 1757, quando viene chiamato insieme al padre a decorare la Villa Valmarana di Vicenza e gli viene affidata piena responsabilità sugli affreschi delle sale della Foresteria. Una grande libertà narrativa e una sottile vena satirica caratterizzano le scene di vita quotidiana (*Il ciarlatano*, *Il mondo nuovo*), inserite entro paesaggi di diafana delicatezza. Nelle Sale del *Padiglione gotico*, delle *Scene campestri* e delle *Cineserie* Giandomenico affronta con sicurezza temi e modelli decorativi diversi e aggiornati. La rappresentazione realistica di episodi di vita signorile o contadina appare in decisa evoluzione rispetto allo stile rococò. La stessa curiosità per la realtà contemporanea si fa luce in una serie di quadri da cavalletto che rappresentano scene carnevalesche o la vita veneziana (*Il Burchiello*: Vienna, KM).

Durante il soggiorno in Spagna (1761-70), raccoglie l'ultimo retaggio del padre nell'espressione piú intima dei sentimenti e nel tratto nervoso (*Predica di san Giovanni*: Treviso, MC). Ma il soffitto di Palazzo Contarini a Venezia, ultima grande opera ufficiale (1789), in cui riprende antichi schemi decorativi, ha un aspetto freddo e non raggiunge piú quell'elegante sottigliezza di disegno, tranne che nei monocromi a chiaroscuro. Da questo momento Giandomenico si ritira nella sua villa di Zianigo che, tra un incarico e l'altro, decora con affreschi. Fuori dei soggetti convenzionali, con un sentimento malinconico e satirico quasi crudele, orna le sale con scene di genere, pulcinella, satiri, centauri, consegnandoci un'ultima immagine tragicomica di un mondo or-

mai crollante, ove solo la maschera di Pulcinella resta realtà vivente. Il complesso è stato ricostruito in Ca' Rezzonico a Venezia. Interessante è anche l'attività grafica di Giandomenico, brillante incisore di teste di carattere e di scene narrative. La serie di stampe con la *Fuga in Egitto* è uno dei complessi piú affascinanti della grafica veneziana del sec. XVIII. **Lorenzo** (Venezia 1736 - Madrid 1776). Secondo figlio pittore di Giambattista, a sua volta formatosi presso il padre, operò con lui e con Giandomenico nella decorazione della Residenza di Würzburg. Ancora giovanissimo trova una particolare via espressiva nei ritratti a pastello, la cui delicata fattura ricorda Rosalba Carriera. Tale carattere è confermato nell'unica opera da lui firmata e datata, il *Ritratto della madre Cecilia Guardi* (1757: Venezia, Museo Correr). Il linguaggio si distingue da quello del padre per la cura di una piú sottile rassomiglianza e per una tecnica meno salda, che alleggerisce il contorno delle figure. Nel 1762 segue il padre e il fratello a Madrid, dove rimane fino alla morte, lavorando nell'ambiente della corte. Molte delle opere eseguite in questo periodo risultano oggi scomparse, ma quelle superstiti (specie le scene di genere) rivelano una personalità autonoma. Ritratti ed episodi carnevaleschi, sempre eseguiti a pastello, sono conservati al Prado e nel Palazzo Reale di Madrid. Da non sottovalutare anche l'attività di incisore, spesso impegnato a tradurre in stampa le celebri composizioni del padre (come la grande lastra con *Santa Tecla che libera Este*). (fd'a).

Tietze, Hans

(Praga 1880 - New York 1954). Storico dell'arte, allievo di Wickhoff, prosecutore della tendenza analitica di Dvořák e docente presso l'Istituto per la storia dell'arte dell'Università di Vienna fino all'avvento del nazismo, che lo costrinse all'emigrazione. Piú che nel ponderoso *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch* (Leipzig 1913), dedicato a Riegl e Wickhoff, in cui tratta del contributo autonomo della storia dell'arte alla ricerca storica generale e degli strumenti dello studio filologico delle opere, è nei successivi *Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte* (in *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924) in cui corregge l'impronta fortemente positivista del contributo pre-

cedente, e *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte* (Wien 1925) che **T**, pur confermando la sua concezione della storia dell'arte come investigazione delle grandi imprese degli artisti-eroi, riconosce il problema storiografico del contesto sociale e temporale della produzione artistica. Il rischio «fisiognomico» (l'opera di un autore come simbolo delle correnti di un'epoca) di una tale dicotomia analitica emerge in *Tizian* (Wien 1936 sul quale ritornerà successivamente nel 1950). Oltre agli scritti sugli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria Farnese, sui bozzetti degli affreschi barocchi, su Pontormo, si ricordano quelli su *Domenico Martinelli* (Wien 1922); sul disegno veneziano (New York 1944); su *Tintoretto* (London 1948); su *Dürer* (Wien 1951) e in particolare i suoi importanti contributi sui falsi: *The psychology and aesthetics of forgery in art*, del 1934 e *Genuine and False. Copies, imitations, forgeries*, del 1948. (ss).

Tihanyi, Lajos

(Budapest 1885 - Parigi 1938). Fu membro del gruppo degli Otto, poi degli Attivisti. Nelle sue composizioni lo spazio è espresso da forme chiare e concentrate (*Nudo*, 1917; *Cactus*, 1922: coll. priv.; *Natura morta con boccale*: Pécs, Museo Janus Pannonius). Tali qualità costruttive si ritrovano nei ritratti, dove egli esprime gli elementi caratteristici del modello attraverso le deformazioni dell'espressionismo (*Ragazzo con camicia rossa*: coll. L. Fábíán; *Autoritratto*, 1912: Budapest, MNG; *Ritratto di Lajos Kassak*, 1918: Budapest, Museo letterario). Dopo la prima guerra mondiale **T** si stabilì a Berlino, poi a New York e infine a Parigi, dove pratica l'astrattismo geometrico. È ben rappresentato a Budapest (MNG) e a New York (Brooklyn Museum). (dp).

Tikal, Václav

(Ptenín (Boemia occidentale) 1906 - Praga 1965). Dopo un esordio da autodidatta, completò i suoi studi presso l'Accademia di belle arti di Praga. L'incontro con le opere di De Chirico e Dalí, all'inizio della seconda guerra mondiale, lo indirizzarono verso il surrealismo. I dipinti degli anni Quaranta, talvolta ispirati all'esperienza bellica (*Lidice*, 1944; *Il dittatore*, 1944), sono evocazioni melanconiche di paradisi perduti poste a confronto con la brutale realtà dell'epoca (*Il-*

lusione di un'illusione, 1943; *Paura*, 1944). Dopo la guerra T fece parte del gruppo surrealista RA (1945-48). Attraverso una trama di linee mutevoli, l'autore crea paesaggi irreali che qualche volta ricordano le selvagge vegetazioni di Max Ernst (*Paesaggio incontaminato*, 1945: Praga, NG); contemporaneamente dà vita a un mondo fantastico di meccanismi e di apparecchi insoliti, di costruzioni e di diagrammi enigmatici, ispirati al mondo della scienza (*Omaggio ad Einstein*, 1946; *L'osservatorio astronomico*, 1947), proponendo una propria visione mitica della civiltà. Verso la fine degli anni Cinquanta, dopo un silenzio durato alcuni anni a causa dello sfavorevole clima culturale, riprende, senza grande successo, i temi della modernità di cui si era occupato in precedenza, abbandonando definitivamente il principio della rappresentazione verista per approdare a una sorta di lirismo astratto che si concreta nell'universo dinamico e mutevole delle *Illusioni mobili* (1963-65) e dei *Fantasmî meccanici* (1964-65), cicli in cui s'incontrano natura e cosmo, il reale e l'immaginario. (ivj).

Tilborch, Giffis van

(Bruxelles 1625 ca. - 1678 ca.). Venne accolto tra i liberi maestri a Bruxelles nel 1654; la sua bottega attirò numerosi allievi. Nel 1666 fu incaricato di sovrintendere alle raccolte di Tervueren. Probabilmente verso il 1670 soggiornò in Inghilterra. Le sue scene popolari si ispirano a G. Téniers (*Banchetto di nozze*: Dresda, GG; i *Cinque sensi*: Bruxelles, MRBA e Digione, MBA) e a Craesbeck, da cui trae temi, composizioni e uso del colore. Nei dipinti in cui raffigura scene di società, introduce ritratti alla maniera di Gonzales Coques (*Udienza accordata a Claude de Ligne*: castello di Belœil, coll. de Ligne; *Gruppo di famiglia*: Bruxelles, MRBA e L'Aja, Mauritshuis). (hl).

Tillemans, Peter

(Anversa 1680 - Norton (Suffolk) 1734). Si recò a Londra nel 1708 in compagnia del cognato Casteels, pittore di battaglie. Seguendo il genere ideato da John Wootton, T si specializzò nella rappresentazione di cavalli in corsa in un parco o dinanzi a un castello. I suoi dipinti erano molto apprezzati dall'aristocrazia inglese (*Vedute del castello di*

Chatsworth: coll. del duca del Devonshire; *Corse di cavalli*: coll. del conte di Derby a Knowley Hall). Nei suoi quadri di battaglie imitò il francese Jacques Courtois (*Attacco a un convoglio*: Bruxelles, MRBA); realizzò anche vedute del Northamptonshire, incise da John Bridges e pubblicate a Oxford nel 1791. Influenzò pittori inglesi, come Joseph Francis Nollekens. (*php*).

Tilman (Tilemann) (Simon Peter, Shenk, detto)

(Lemgo 1601 - Brema 1668). Figlio del pittore Johann T, il pittore, che si trovava a Brema nel 1614, appartenne a quella piccola cerchia di artisti barocchi tedeschi iniziati allo stile di Caravaggio dai caravaggisti di Utrecht, anche se è possibile che durante i suoi viaggi in Ungheria e in Italia (Roma), seguiti a un periodo di formazione a Utrecht, T abbia avuto occasione di vedere direttamente opere di Caravaggio. Svolsse la maggior parte della sua attività a Brema, dove si rese noto come ritrattista. L'artista è rappresentato soprattutto a Brema (KH C Focke Museum: Heinrich Meier, 1667), al Museo di Kassel (la *Buona ventura*, 1633) e al Museo di Budapest. (*ga*).

Timante (Timanthes)

(isola di Cinto nelle Cicladi, fine del sec. v - inizio sec. iv a. C.). Dipinse quadri che furono celebri per la tensione drammatica (*Sacrificio di Ifigenia*, *Lapidazione di Palamede*, *Ciclope dormiente*), opere tutte scomparse. In un mosaico di Ampurias (Barcellona, MA) si ha forse un'eco del *Sacrificio di Ifigenia*. Fu considerato il fondatore della scuola di Sicione. (*mfb*).

timuridi

La continuità dello stile tardo gialairide dell'epoca di Sulṭān Aḥmad fu assicurata dallo stesso Tīmūr (Tamerlano) il quale fece trasferire il famoso pittore 'Abd al-Hayy da Baghdad alla nuova capitale Samarcanda. Della produzione di questo periodo, inizio del sec. xv, a Samarcanda non è rimasto nulla, ma le fonti hanno tramandato una grande attività pittorica murale a opera dello stesso 'Abd al-Hayy e di Pīr 'Alī Bāghshimālī.

Il periodo timuride comprende l'intero sec. xv e può essere diviso in due periodi. Il primo e più importante è quello che

coincide con il lungo regno di Shāh Rukh (1405-47), durante il quale i canoni estetici le cui basi erano state poste in epoca gialairide vennero codificati e un dinamico mecenatismo favorì la produzione di splendidi manoscritti illustrati. Shāh Rukh spostò la capitale da Samarcanda ad Herat e mantenne un atelier di pittura nel quale i testi copiati erano soprattutto di carattere storico, quali il rifacimento della *Storia Universale* di epoca ilkhanide da parte di Ḥāfiz-i Abrū (ante 1427) e un'antologia storica (*Kulliyāt-i tārikhi* del 1415-16). Shāh Rukh, infatti, intendeva proclamare la discendenza dei t dagli ilkhanidi e quindi il diritto dinastico a governare sulla regione. Un importante manoscritto di carattere storico-religioso probabilmente prodotto per Shāh Rukh è un *Mi'rāj-nāma* (Ascensione di Muḥammad) completato nel 1435. Altri manoscritti prodotti per Shāh Rukh sono una raccolta poetica di Nizāmī (un *Khamsa* datato 1431) e due volumi di poesie di 'Aṭṭār (uno dei quali datato 1438).

Shāh Rukh favorì il decentramento delle attività artistiche nei centri controllati dal nipote Iskandar Sulṭān e dai propri figli Bāysunqur, Ibrāhīm Sulṭān, Ūlūgh Bēg e Muḥammad Jūkī, a Shiraz, Samarcanda e nella stessa Herat. Alcuni tra i piú grandi capolavori dell'illustrazione e della decorazione del libro timuride furono prodotti per tali principi. Iskandar Sulṭān fu governatore a Shiraz dal 1409 al 1414. Un gruppo di manoscritti può essere associato alla sua figura in quegli anni: sono particolarmente interessanti perché il loro stile sobrio e intimo può essere descritto come una fusione dello stile classico gialairide con quello locale muzaffaride, in cui anche l'influenza della pittura cinese è molto evidente. Due *Antologie poetiche* del 1410-11 sono i manoscritti piú rappresentativi di tale stile. Anche un testo del 1411 contenente il suo oroscopo finemente decorato è giunto fino a noi.

Il mecenate di maggior spicco dell'epoca di Shāh Rukh è senza dubbio Bāysunqur (1397-1434), il quale fu governatore prima a Tabriz e poi a Herat dove fece trasferire tutti i suoi pittori, calligrafi e rilegatori. I dipinti prodotti nell'atelier di Bāysunqur dimostrano un perfetto equilibrio compositivo e cromatico, un'ideale integrazione dei personaggi nel paesaggio, una completa assenza di drammaticità che si av-

vicina tuttavia a un puro accademismo, seppur di altissimo livello. I dipinti di manoscritti quali una copia delle poesie del *Gulistān* di Sa'dī e di un' *Antologia poetica*, entrambi del 1426-27, dell' *Humāy e Humāyūn* del 1427-28, di un *Kalīla e Dimna* del 1429 e di uno *Shāhnāma* del 1430 sono individualmente dei capolavori in cui il brillante e freddo cromatismo fa quasi pensare che siano illuminati da una fonte di luce interiore. I manoscritti prodotti per Bāysunqur raggiunsero una completezza armonica ottenuta dalla perfetta fusione delle singole arti della calligrafia, della decorazione, della pittura e della rilegatura.

Altri principi mecenati durante il regno di Shāh Rukh furono Ibrāhīm Sulṭān (1394-1435) che succedette a Iskandar Sulṭān a Shiraz, Ūlūgh Bēg (1394-1449) a Samarcanda e Muḥammad Jūkī (1402-44) governatore di Transoxiana e Khorasan. Durante il periodo di Ibrāhīm, lo stile cosiddetto «provinciale» di Shiraz continuò a fiorire: testimonianza di ciò è soprattutto uno *Zafar-nāma* (Il libro del conquistatore [Tīmūr] oggi disperso, opera dello storico Vazdī, un testo che ebbe molta fortuna in epoca timuride e del quale esistono circa trenta copie nel sec. xv. Ūlūgh Bēg coltivò un grande interesse per le scienze astronomiche e a lui si deve la costruzione dell'osservatorio di Samarcanda nel 1428-29, la compilazione di importanti tavole astronomiche e di una copia illustrata del *Ṣuwar al-kaṵākib al-thābita* (Le rappresentazioni delle stelle fisse). Muḥammad Jūkī il figlio piú giovane di Shāh Rukh, sembra avere una parte minore in ambito artistico, tuttavia una copia dello *Shān-nāma* datata 1440 e un *Khamsa* dedicato a sua moglie nel 1445-46 sono testimonianza del suo mecenatismo.

Quando Shāh Rukh morì nel 1447, l'unico figlio ancora vivente era Ūlūgh Bēg, il quale gli succedette al trono ma fu ucciso nel 1449: l'epoca del grande mecenatismo principesco della famiglia di Shāh Rukh si esaurì prima della fine degli anni '40 del secolo.

Dopo un ventennio di scarso interesse per la produzione del libro illustrato in epoca timuride, dovuto soprattutto a motivazioni di successione dinastica, si può aprire il secondo periodo di attività artistiche di alto livello. Due pronipoti di Tīmūr Sulṭān Husayn Mīrzā (regnante dal 1470 al 1506) e suo figlio Badī al-Zamān († 1514), furono poeti essi stessi e gli ultimi regnanti a mantenere un atelier di illustrazione

del libro a Herat, dopo il 1468. I piú celebri manoscritti prodotti alla fine del sec. xv sono i testi poetici del famoso visir di Husayn, Mīr ‘Alī Shīr Navā’ī del 1485, il *Gulistān* e il *Bustān* del poeta Sa’dī, copiati rispettivamente nel 1486 e 1488, e una copia del *Dīwān* poetico dello stesso Sulṭān Ḥusayn (1490 ca.). L’epoca di Sulṭān Ḥusayn fu largamente imitativa dei passati splendori delle corti di Shāh Rukh; le composizioni delle miniature degli splendidi manoscritti prodotti nell’ultimo ventennio del sec. xv si basano su indubbi modelli precedenti, sebbene il colorismo sia piú sobrio e meno brillante: buoni esempi sono una copia del *Mantiq al-ṭayr* (Il discorso degli uccelli) del poeta ‘Aṭṭār del 1483 e un *Kkamsa* di Nizāmī del 1494-95.

Durante il regno di Sulṭān Ḥusayn fu attivo il piú celebrato pittore persiano di tutte le epoche, Kamāl al-Dīn Bihzād, il quale diresse l’atelier di Herat ed ebbe collaboratori di altissimo livello quali Qāsim ibn ‘Alī e Mīrāk Naqqāsh. L’epoca di Bihzād può essere considerata come il superamento dell’accademismo dei pittori della prima metà del secolo tramite una maggior varietà compositiva e una partecipazione emotiva alle scene illustrate, che molto spesso narrano scene di vita quotidiana e si differenziano, in questo dalle scene celebrative di tutti i dipinti dell’epoca di Shāh Rukh. Bihzād dipinse alcune miniature in quasi tutti i manoscritti citati in precedenza, il *Gulistān*, il *Bustān* e il *Khamsa*; tra i suoi primi lavori sono alcuni dipinti in un *Zafarnāma* del 1467-68; egli completò anche le illustrazioni di un *Kkamsa* copiato nel 1442 e terminato nel 1493. Bihzād è celebrato da Qāḍī Aḥmad nel sec. xvii come allo stesso livello artistico del legendario Mani, «l’inventore della pittura persiana», tuttavia egli fu con ogni probabilità solo il miglior rappresentante di una scuola artistica di altissimo livello ad Herat alla fine del sec. xv: i lavori dei suoi compagni Qāsim e Mīrāk, i quali produssero dipinti negli stessi manoscritti in cui lavorò Bihzād, sono di qualità molto vicina a quella del celebrato maestro. L’importanza della figura di Bihzād si estende anche al fatto che Shāh Ismā‘il, il fondatore della dinastia safavide che successe ai t, lo scelse come direttore della Biblioteca reale a Tabriz nel 1522, assicurando così una continuità di stile pittorico nei due secoli successivi. (*sca*).

Tinelli, Tiberio

(Venezia 1580-1638). Allievo di Giovanni Contarini e Leandro Bassano, è uno dei protagonisti della pittura veneziana fra terzo e quarto decennio del Seicento, sia nelle rare prove nel campo della pittura devozionale (telero della Rotonda di Vicenza, 1636, dove inaugura un gusto sviluppato poi da Forabosco e Carpioni) sia in quella mitologica, sia soprattutto nella ritrattistica, dove dà le sue prove migliori e dove raggiunge il massimo della fama (tanto che nel 1633 è invitato in Francia da Luigi XIII). In questo campo alla lezione bassanesca del naturale si aggiungono stimoli da Anton van Dyck (in Italia dal 1622), dalla ritrattistica francese (Vouet e Bourdon) e da Bernardo Strozzi (*Ritratto di Niccolò da Mula*: Milano, MPP; *Conte Ludovico Widmann*: Washington, NG; *Marcantonio Viaro*, 1636: Hartford, Wadsworth Museum). (*elr*).

Tinti, Giovan Battista

(Parma 1558-1604). È uno dei più interessanti rappresentanti della cosiddetta seconda «maniera parmense»: quella stagione cioè, che nel tardo Cinquecento, riprende e rielabora tematiche e soluzioni stilistiche parmigianesche e beolesche arricchendole con le soluzioni di volta in volta proposte da Orazio Sammacchini, Pellegrino Tibaldi, dai Procaccini.

La sua prima opera nota è la decorazione della cupola della chiesa delle Cappuccine a Parma (1588) in cui si ritrova una notevole sintesi dei contenuti post-tridentini, giocati su un cromatismo brillante di derivazione fiamminga.

Altre opere, sempre di soggetto religioso, sono conservate in alcune chiese di Parma e nella GN della stessa città. Si ricordano *La lavanda dei piedi* e lo stendardo processionale della Confraternita delle Cinque piaghe con *Cristo risorto*. (*lfs*).

Tintoretto Jacopo Robusti detto)

(Venezia 1519-94). Il pittore deve il soprannome all'attività del padre, tintore di panni di seta, e alle minute proporzioni del fisico. Protagonista del dibattito figurativo e dell'evoluzione della pittura veneziana nel corso del sec. XVI, rappresenta il versante eclettico e spettacolare della più vivace stagione dell'arte lagunare. Pur senza aver compiuto lunghi

viaggi di studio, **T** mostra un costante aggiornamento sulle piú avanzate espressioni della ricerca artistica, interpretando gli stimoli centro-italiani con personale padronanza degli effetti cromatici e luministici.

Il percorso giovanile di **T** costituisce un capitolo particolarmente complesso e importante, non solo per comprendere le basi su cui si fonda l'evoluzione del pittore, ma anche per osservare la grande varietà di stimoli che offriva Venezia nel secondo quarto del Cinquecento. A parte un brevissimo e tempestoso alunnato presso Tiziano, **T** fonda il proprio apprendistato su una grande forza di volontà e su una strenua autonomia. Nel 1539, a vent'anni, apre bottega: fanno già parte della sua esperienza il confronto con le idee di Bonifacio de' Pitati, del Pordenone, di Lorenzo Lotto. L'arrivo a Venezia di artisti toscani (Francesco Salviati, Giuseppe Porta, Giorgio Vasari) stimola il giovane **T** al diretto confronto con il manierismo e in particolare con Michelangelo. Non è giunta alcuna testimonianza su un viaggio a Roma di **T** giovane: la sua ampia conoscenza dell'arte michelangiolesca si formò anche grazie alla circolazione di stampe e di calchi. Fin dalle prime opere importanti (*Episodi delle Metamorfosi*: Modena, Gall. Estense; *Cristo fra i dottori*: Milano, Museo del Duomo; varie versioni di *Cristo e l'adultera*) **T** si cimenta con composizioni di dichiarato virtuosismo prospettico, con pose forzate e torsioni innaturali. Le prime commissioni importanti cadono nel 1547, data che segna l'esordio ufficiale di **T** sulla scena veneta. Le due tele della chiesa di San Marcuola sottolineano l'importante ruolo che **T** affida alla luce: l'*Ultima Cena*, tuttora in situ, è la prima versione di un soggetto ripetutamente affrontato dal pittore; la *Lavanda dei piedi* (oggi a Madrid, Prado) è ambientata in una vasta scena architettonica in cui i gruppi di personaggi si dispongono in modo libero e asimmetrico. L'anno successivo **T** si impone all'attenzione generale con il maestoso *Miracolo di san Marco* (Venezia, Accademia), richiesto dalla prestigiosa Scuola Grande di San Marco. La gestualità accentuata e il senso dello spettacolo si combinano con il fresco gioco delle luci e dei colori. È possibile che già in quest'opera **T** abbia fatto ricorso a uno studio con modellini in cera di un piccolo palcoscenico: secondo il biografo seicentesco Claudio Ridolfi, il pittore aveva l'abitudine di costruire

veri e propri «teatrini» in cui disponeva manichini, illuminandoli con fonti di luce diverse.

Nonostante la dichiarata avversione di Tiziano, la carriera di **T** procede senza soste. A trent'anni il pittore comincia a lavorare per la chiesa di San Rocco (la prima tela è il *San Rocco che risana gli appestati*) e riceve numerose richieste di ritratti da parte dei membri delle più influenti famiglie veneziane. Durante gli anni '50 si avverte l'accostamento ai modi del Veronese, da poco trasferitosi a Venezia, specie nelle scene di carattere mitologico o nei temi biblici trattati in modo profano. Risalgono a questi anni tele come *La liberazione di Arsinoe* (Dresda, GG), *Narciso alla fonte* (Roma, Gall. Colonna), *Marte, Venere e Vulcano* (Monaco, AP), *Susanna e i vecchioni* (Vienna, KM) e le vivaci tavolette con *Storie bibliche* del Prado. Toni vivacissimi caratterizzano anche *San Giorgio e il drago* (Londra, NG). Incessante è l'attività per le istituzioni veneziane: per la Scuola della Trinità **T** dipinge con fantasia estrosa le *Storie della Genesi* (1550-53: oggi all'Accademia); spettacolari sono le ante d'organo con la *Presentazione di Maria al Tempio* della chiesa della Madonna dell'Orto (1552); la pala con *San Giorgio, la principessa e san Ludovico* già nella chiesetta di Palazzo Ducale, ora all'Accademia. L'affollata, e drammatica, *Probativa Piscina* della chiesa di San Rocco (1559) conclude questa fase e propone in modo grandioso l'espressione violenta dei gesti e dei sentimenti congeniale a **T**. Seguono imprese molto impegnative, come le due immense tele per il presbiterio della Madonna dell'Orto (*Giudizio Universale* e *Caduta della manna*, 1562-66). La conferma dell'altissimo prestigio raggiunto dal pittore viene dalla richiesta di Tommaso Rangone, Guardian Grande della Scuola di San Marco, che gli commissiona tre vaste tele con episodi della vita del santo patrono, compiute tra il 1562 e il 1566. Rappresentano uno dei momenti di massimo impegno della carriera di **T**, specie sotto il profilo dell'elaborazione di ardite scenografie prospettiche: due tele (*Trafugamento del corpo di san Marco* e *San Marco salva un saraceno durante una tempesta*) sono all'Accademia di Venezia, mentre il *Ritrovamento del corpo di san Marco* è a Brera.

Il 31 maggio 1564 i consiglieri della Scuola di San Rocco indicano un concorso fra i pittori per assegnare l'ambito compito di decorare le sale della sede. Tema da svolgere è il boz-

zetto per una tela ovale con *San Rocco in gloria*. Con un riuscito colpo d'astuzia **T** sconfigge la concorrenza di altri maestri e si aggiudica la commissione. Inizia così la lunga serie di interventi del pittore nella Scuola di San Rocco, tanto frequenti e importanti da diventare il *leit-motiv* della fase avanzata della sua produzione. Il risultato finale è uno dei più importanti cicli di pittura del tardorinascimento, conservato integralmente nella sede originaria. Il lavoro inizia con la Stanza dell'Albergo (1565-67), con *Scene della Passione di Cristo*, culminanti nella grandiosa *Crocifissione*. Seguirà (dal 1576) l'ampia serie di tele per il soffitto (*Storie bibliche*) e le pareti (*Storie del Nuovo Testamento*) del Salone del Capitolo. Negli anni che intercorrono fra l'una e l'altra serie si collocano altre opere significative, sempre improntate alla ricerca di forti effetti chiaroscurali e di stravaganti ribaltamenti scenografici. Numerosi dipinti soddisfano richieste ufficiali del governo della Repubblica: i cinque *Profeti* della Libreria Marciana, pale votive per i procuratori, gli avvocatori e la famiglia del doge Mocenigo, quattro *Allegorie civili* ora nella sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale (terminate nel 1577). Di poco successiva è l'esecuzione degli otto *Fasti gonzagheschi* (1579-80), tele storiche destinate alla corte mantovana (Monaco, AP), **T** è in prima fila tra gli artisti impegnati nella ri-decorazione di Palazzo Ducale, devastato da un incendio nel 1577. L'impresa ha un significato simbolico molto sentito: mentre la Serenissima si sta avviando verso un lento declino, **T** ha il compito di celebrarne per immagini il mito. Il maestro organizza il lavoro di una schiera di collaboratori e pone il proprio marchio sull'aspetto delle Sale delle Quattro Porte, del Senato, del Collegio e dello Scrutinio. Dalla necessità di procedere rapidamente e di uniformare lo stile dei dipinti nasce una certa monotonia esecutiva, che diventa pesantezza inerte nelle opere dei più modesti continuatori. L'attività di **T** in Palazzo Ducale culmina con l'esecuzione delle tele ornamentali nella Sala del Maggior Consiglio: l'intera parete di fondo è occupata dal *Paradiso*, iniziato nel 1588.

Poco prima il maestro aveva portato a termine il terzo ciclo di grandi tele per la Scuola di San Rocco, le *Storie dell'infanzia di Cristo* nel salone a piano terra. Alla dichiarata spettacolarità dei dipinti al piano superiore fa ora seguito un at-

teggimento contemplativo, una fine ricerca sulla luce, un lirismo commosso. Le ultime energie creative di **T** sono dedicate a importanti dipinti per la chiesa di San Giorgio Maggiore (*Caduta della manna*, *Deposizione*, *Ultima Cena*). Insistendo sull'estremo tasto della sua inventiva, **T** dipinge scene cariche di mistero e di intensa partecipazione. Famosa è soprattutto l'*Ultima Cena*, con la tavolata disposta in diagonale e un complicato gioco di luci fioche. (*szu*).

Tirolo → Trentino - Alto Adige

Tischbein

Appartenenti a una famiglia di artigiani originaria dell'Assia, operarono con successo tra la seconda metà del sec. XVIII e l'inizio del XIX. Tra gli esponenti di maggior rilievo:

Johann Friedrich August, detto **il T di Lipsia** (Maastricht 1750 - Heidelberg 1812), nipote di Johann Heinrich il Vecchio e cugino di Johann Heinrich Wilhelm. Allievo del padre, poi dello zio, divenne il protetto del principe von Waldeck, che gli diede l'opportunità di studiare a Parigi (1772-77); si recò poi a Roma e a Napoli (1777-80) per tornare in Germania dapprima al servizio del principe ad Arolsen, poi, nel 1795, di Leopoldo III, principe di Anhalt-Dessau. Direttore dell'Accademia di Lipsia dal 1800 operò anche a San Pietroburgo (1806-809). Fu ritrattista ufficiale e mondano: unì alla maniera francese, che poté apprendere a Parigi (guardando in particolare alle opere di M.me Vigée-Lebrun), le novità iconografiche e stilistiche provenienti dall'Inghilterra (*Dama che suona il liuto*, 1786; Berlino, NG; *Ritratto di M.me Dufour-Feronce col figlio*, 1802: Kassel, Museo; *Ritratto del duca Carlo Augusto di Sassonia-Weimar*, 1795: Weimar, Museo).

Johann Heinrich, detto **T il Vecchio** o **il T di Kassel** (Haina 1722 - Kassel 1789). Dopo l'apprendistato svolto presso un pittore di Kassel, fu notato dal conte Stadion che lo inviò a Parigi, dove fu allievo di Carle van Loo (1744-48). Operò in seguito a Venezia, presso il Piazzetta, poi a Roma. Tornato a Kassel nel 1752, passò al servizio del langravio Guglielmo VIII d'Assia e divenne docente, poi direttore, dell'Accademia della città. In uno stile che dimostra la solidità della sua formazione pur non approdando a risultati originali, trattò vari soggetti dalla storia antica (*Contesa tra Achille e Aga-*

mennone, 1776: Amburgo, KH, dal quadro di A. Coypel conservato nel Museo di Tours) alle scene di genere e familiari (*Autoritratto con la moglie alla spinetta*, 1769: Berlino, SM, GG). Tra i suoi lavori per il langravio, il piú famoso è senza dubbio il complesso di ritratti di donne costituenti la «galleria delle bellezze» nel castello di Wilhelmstal nelle vicinanze di Kassel.

Johann Heinrich Wilhelm, detto **Wilhelm T** o il **T di Goethe** (Haina 1751 - Eutin 1829). Cresciuto in un clima tardobarocco presso i due zii J. Heinrich a Kassel e Jacob ad Amburgo, durante un viaggio nei Paesi Bassi scopre la pittura olandese, mentre in Svizzera risente dello Sturm und Drang. Aderirà al classicismo a partire dal suo secondo soggiorno a Roma. Si stabilí nel 1777 a Berlino, dove conobbe un rapido successo come ritrattista. Nel 1779 l'Accademia di Kassel gli assegna una borsa di studi in Italia; in questa occasione il giovane **T** soggiorna a Monaco e Norimberga per studiare le opere di Dürer del quale copia gli *Apostoli*. A Zurigo nel 1781 incontra Lavater che lo mette in contatto con Goethe; in questi anni realizza il *Ritratto di Bodmer* (Zurigo, KH) immagine, istantanea che risente della «teoria dei caratteri» di Lavater, *Götz e Weislingen* (Weimar, Goethe Nationalmuseum), in cui il soggetto medievale è in apparente contrasto con la classica disposizione dei personaggi (l'opera tradisce ancora le origini barocche dell'artista nella sua concezione e nel pathos), e la *Vista dal San Gottardo* (ivi), tra le prime interpretazioni romantiche del carattere selvaggio del paesaggio svizzero. Nel 1783 Goethe convince il duca di Gotha ad elargirgli una borsa di studio per un secondo viaggio in Italia. Agli inizi **T** continuerà a trattare temi ispirati alla storia nazionale, ma presto si convertirà all'antichità greco-romana sull'esempio di David. Del 1787 è il celebre ritratto di *Goethe nella campagna romana* (Francoforte, SKI), opera carica di simboli e allegorie che elevano il modello al di sopra della sua sfera reale. Lo stesso anno si reca a Napoli dove è nominato direttore dell'Accademia: la presa della città da parte dei Francesi ne determinò il ritorno in Germania, dove si stabilí ad Amburgo (1800) e poi a Eutin (1809), al servizio del duca di Oldenburg. La sua personalità è interessante soprattutto per i legami che intrattenne con la cerchia di Bodmer e con Goethe: della sua attività di

grafico notevoli si dimostrano le incisioni di vasi della coll. Hamilton e le illustrazioni del testo di Omero. (*pv + sr*).

Tisi, Benvenuto → Garofalo

Tiso, Oronzo

(Lecce 1726-1800). Di agiata famiglia leccese, riceve in giovane età la tonsura; tra il 1746 e il 1749 è a Napoli per studiare legge. La sua attività artistica è documentata dal 1757, anno in cui esordisce a Lecce con i teloni della Cattedrale mostrando già una fisionomia ben definita (l'*Assunta*, 1757: Lecce, Cattedrale). Dominante risulta essere la componente solimenesca fusa ad echi del De Mura e del Giaquinto, rielaborati in un linguaggio autonomo affidato a una ricca e cangiante intelaiatura cromatica, che riscuote notevole successo fruttandogli commissioni in tutto il Salento. (*ils*).

Tissot, Jacques-Joseph, detto James

(Nantes 1836 - Bullion (Doubs) 1902). Artista eclettico, dal carattere complesso, divide la sua vita tra Parigi e Londra, dove riscosse immenso successo. Subì influssi opposti, che spiegano l'aspetto eterogeneo della sua opera. Un viaggio in Belgio nel 1859 gli fece scoprire Henri Leys e i «prerubensiani» che non mancarono di esercitare un profondo influsso sulla sua opera, evidente in numerosi quadri non alieni da certa pesantezza d'ideazione: allegorie (la *Danza macabra*, 1860: Providence, Rhode Island School of Design) e scene di genere con personaggi in costume antico (*Una storia interessante*, 1872: Melbourne, NG). L'influsso di Degas, suo intimo amico, è manifesto in molte tele (la *Veste rossa*, 1864: Parigi, Louvre; l'*Acrobata*, 1883 ca.: Boston, MIFA). Oltre ad essere abile ritrattista della società elegante (il *Circolo di rue Royale*, 1868: Parigi, coll. priv.), si dedicò anche all'incisione dal 1860 lasciando un complesso di ca. 90 lastre. Dal 1886 si recò spesso in Palestina per preparare l'illustrazione della *Vita di Cristo* (edita nel 1896) e poi della *Sacra Bibbia* (edita nel 1904). I suoi dipinti sono numerosi nei musei inglesi (Londra, NPG, Tate Gall.; Manchester), americani (New York, Brooklyn Museum; San Francisco; Toledo; Worcester; Boston) e del Commonwealth (Hamilton, Toronto, Ottawa, Auckland). In Francia è presente nei musei di Nantes (serie di quattro quadri sul tema del *Figliol prodigo*, 1880) e di Gray. (*ht*).

Titi, Filippo

(Città di Castello 1639-1702). Canonico della Cattedrale di Città di Castello dal 1658 e protonotario apostolico, aveva condotto, probabilmente a Roma, studi universitari di diritto. In patria aveva appreso il disegno da Virgilio Ducci: ciò gli fu senz'altro utile quando scrisse lo *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, comparso a Roma nel 1674 e ampliato a cura dell'autore, con il titolo di *Ammaestramento utile e curioso di pittura scoltura e architettura nelle chiese di Roma* nel 1686, con un'appendice contenente la descrizione del Duomo di Città di Castello. In esso, **T** dava un quadro accurato ed esauriente delle opere e degli aspetti presenti nelle chiese utilizzando come principale fonte informativa le *Vite* (1642) e *Le nove chiese di Roma* (1639) di Giovanni Baglione, ma arricchendole con nuovi dati e osservazioni. L'esigenza di offrire a «forastieri e curiosi» una guida di buona qualità fece sí che attraverso numerose ristampe aggiornate, le principali apparse nel 1708 (a cura di Francesco Posterla), nel 1721 e nel 1763 (quest'ultima dovuta a Giovanni Gaetano Bottari), l'opera del **T** rimanesse insuperata fino oltre la metà del sec. XVIII. Il **T** fu anche architetto e cartografo. (*sag*).

Tito, Ettore

(Castellamare del Golfo (Trapani) 1859 - Venezia 1941). Inizialmente allievo a Napoli dell'olandese van Haanen, si stabilisce con la famiglia a Venezia, studiando all'Accademia con Pompeo Molmenti. L'opera con cui esordisce nel 1887, *Pescheria vecchia a Venezia*, di ispirazione decisamente favrettiana, riscuote un notevole successo e viene acquistata dal Governo per la GNAM di Roma. Dopo aver presentato alla I Esposizione internazionale veneziana, nel 1895, *Fortuna e Processione*, **T** ottiene il primo premio all'edizione successiva con *Sulla laguna*; nel 1899, alla terza, è presente con *Ondine, San Marco, Sulla diga, In laguna, Chioggia, Pelatrici di noci* (disegno) e tre studi. **T** parteciperà in seguito a quasi tutte le edizioni della manifestazione, con mostre individuali nel 1912 e nel 1922. Alle prime opere, che sulla scia di Favretto ritraggono con stile realistico e virtuosismo tecnico e luministico scene di ambiente popolare veneziano (*La cbiromante*, 1886; *Ragazza allo specchio*, 1895: entrambi a

Venezia, coll. **T**), fa seguito la produzione matura, improntata a un eclettismo la cui fonte di ispirazione è la fastosa pittura veneta del Cinquecento e soprattutto del Settecento. Ai paesaggi, soprattutto marine (*Sulla laguna*, 1901: Udine, GAM; *Chioggia dopo la pioggia*: coll. priv.), vengono ad aggiungersi scene allegoriche dal vago mitologismo, popolate da ninfe, veneri e amorini (*Nascita di Venere*, 1903: Venezia, Ca' Pesaro; *Baccanale*, 1906: Milano, GAM; *Amore e le Parche*: Roma, GNAM). L'artista sviluppa una tecnica dal colore brillante e dalla pennellata briosa che denuncia anche la suggestione della pittura di successo di Zorn, Besnard, Sorolla, Sargent. I suoi preziosi ritratti femminili (*L'amazzone*, 1906: Genova-Nervi, GAM; *Donne*: Trieste, Civico Museo Revoltella) hanno tangenze con la pittura boldiniana. **T** si cimenta inoltre in ampi affreschi allegorici e religiosi, come quelli nella Villa Berlinghieri a Roma e quelli nella chiesa degli Scalzi a Venezia (1933), che vanno a sostituire l'opera tiepolesca distrutta nel 1915.

La personale del 1919 alla Galleria Pesaro di Milano ne sancisce definitivamente il successo. Nel 1929 **T**, che già insegnava all'Istituto delle belle arti, è nominato Accademico d'Italia. Nel 1932, alla XVIII Biennale veneziana che gli dedica una mostra retrospettiva, l'anziano **T** espone tra l'altro *L'eterna storia*, *Quasimodo*, *La stalla*, *Alto Adige*, *Canefora*. Alla Mostra dei Quarant'anni della Biennale (1935) sono presenti quindici sue opere, tra le quali l'importante tondo allegorico del 1910 raffigurante *Il trionfo di Venezia*. Fu anche scultore, con una totale adesione ai canoni classicistici (*La sorgente*, 1901: Venezia, coll. **T**). (eca).

Tito Bustillo

Caverna, denominata talvolta El Ramu, a Ribadesella in Spagna (Oviedo), decorata da dipinti preistorici scoperti nel 1968 da un gruppo di giovani speleologi, appartenenti per stile e composizione alle testimonianze parietali franco-cantabrichi.

Dopo un difficile accesso e un percorso di gallerie con qualche figura isolata, si apre una vasta sala la cui parete è adornata di una serie di dipinti, alcuni di 2 m di lunghezza. L'insieme è impressionante per la qualità pittorica degli animali, per il colore, dalle dominanti viola, rosso e nero, e per il numero delle raffigurazioni organizzate in pannelli. La com-

posizione centrale sviluppa, su una dozzina di metri di lunghezza, le consuete associazioni animali e i segni astratti tipici dell'ambito franco-cantabrico. Alla base della composizione e sul perimetro sono raffigurati dei cervi. Il centro è occupato da una serie di magnifici cavalli sui quali si sovrappongono teste di bovidi. Una renna è notevole per la finezza del contorno della testa e del collo e per le tinte nere e brune che realizzano effetti di rilievo nel pelame. L'insieme è dominato da due grandi cavalli in sequenza, uno tracciato in nero con campitura viola, l'altro violetto, con bande parallele sulle zampe. Di fronte, mirabile è un contorno in nero con una testa di cavallo. A queste figurazioni si aggiungono segni astratti, dipinti o incisi, nella tradizione dell'arte franco-cantabrica.

In fondo alla grotta, a 500 m dalla sala dipinta, uno stretto corridoio è ornato da una serie di segni, tra cui vulve, punti e bande rosse. Numerose incisioni di cervidi in particolare, completano la decorazione parietale. Le qualità tecniche dei dipinti sono notevoli. Spesso i contorni sono risolti da un tratto scuro e campiti in uno o più colori, le cui gradazioni determinano il rilievo. I dettagli sono originali, come le barre dipinte sulle zampe dei cavalli, che si riscontrano in altre grotte spagnole (Altxerri). Il viola, che nell'arte franco-cantabrica non è molto usato, qui compare in numerose sfumature. La preparazione dei fondi, le raschiature e l'uso di tratti incisi finemente sui dipinti indicano una certa evoluzione stilistica. Sembra che il complesso appartenga allo stile IV del Maddaleniano medio. (*yt*).

Tivoli, Serafino de → De Tivoli, Serafino

Tizatlàn

Le rovine di un edificio precolombiano nel villaggio di San Esteban a T (località del Messico, Stato di Tlaxcala), situato su una piccola collina a nord-est di Tlaxcala, furono rinvenute poco prima del 1927. Una larga piattaforma conduceva a un tempio, il cui ingresso era preceduto da un porticato di possenti colonne dietro al quale sono due altari di pietra dipinti a fresco. La parte superiore di questi altari è incavata e contiene un piccolo recipiente chiuso da un coperchio dipinto di rosso, prolungato, frontalmente, da un

canale dipinto di nero. Sulla parte anteriore dell'altare «A», separate dal canale, si fronteggiano due figure divine: quella di destra rappresenta Tezcatlipoca, riconoscibile dal volto a strisce nere e gialle. La divinità della guerra, con la tipica acconciatura dei guerrieri e ornata da piume bianche, regge nella mano sinistra uno scudo decorato da piume e da un'insegna composta da tre bande nere e due dardi, nell'altra mano un simbolo composto da fasce e da dischi di colore azzurro. L'altra figura, Tlahuizcalpantecuhtli, personificazione del pianeta Venere, ha il corpo rosso rigato di bianco e una testa di morto con due bande nere. I suoi capelli gialli, simbolo della luce aurorale, sono coronati da piume bianche e nere; due stendardi (uno azzurro e giallo, l'altro giallo e nero) tenuti in una mano e una freccia di turchesi nell'altra, completano gli attributi di questa divinità. La decorazione delle parti laterali dell'altare presenta, al centro, uno scudo costituito da un cerchio blu, circondato da un anello rosso e attraversato da una striscia colorata; ai suoi fianchi sono dipinti tre motivi in blu e in giallo un cuore, un teschio e un volto umano raffigurante il dio Xipe-Totec.

La parte frontale dell'altare «B» è decorata da due scene dipinte ai lati del canale che discende dalla parte superiore. Nella prima, una donna nuda, circondata da pesci, nuota in un bacino, mentre tre vegliardi barbuti, raffiguranti le divinità, le s'avvicinano. I tre vecchi compaiono nuovamente nella seconda scena accanto a un vaso colmo d'acqua in cui nuota un pesce in mezzo a conchiglie e molluschi. I fianchi dell'altare presentano delle bande orizzontali suddivise ciascuna in tre quadrati, al cui interno è ripetuto lo stesso motivo: uno scorpione. I colori – blu, giallo, nero, bianco e rosso – sono distribuiti con giusto senso di equilibrio e di armonia.

La decorazione di questi altari, che dovevano servire per i sacrifici, è così prossima a quella del *Codex Borgia* per cui si possono far risalire, senza esitazione, alla civiltà azteca. (*sls*).

Tiziano (Tiziano Vecellio)

(Pieve di Cadore (Belluno) 1488/90 - Venezia 1576). Pittore «universale», tra i pochi che allora conquistarono un mercato dell'arte di portata europea, accorto imprenditore di se stesso e di una bottega impostata secondo inedite regole produttive, in contatto con tutte le massime autorità culturali

e politiche del suo tempo; autore di un profondo rinnovamento della pittura basato sull'uso del colore, contraltare critico del «primato del disegno» di Michelangelo, attento a creare una rete di propaganda sostenuta da illustri letterati, **T** è uno dei grandi protagonisti del sec. XVI. La vicenda biografica e creativa è molto ben documentata dagli scrittori d'arte contemporanei (l'epistolario di Pietro Aretino, il *Dialogo di pittura* di Ludovico Dolce, la seconda edizione delle *Vite* di Vasari) e da numerose lettere inviate da **T** stesso ai committenti, in particolare alla corte spagnola. Nel sec. XVII si moltiplicano le biografie (Anonimo del Tizianello, Boschini, Ridolfi) e gli studi critici.

L'unico punto su cui le fonti antiche non trovano un convincente accordo è la data di nascita che ha a lungo oscillato tra il 1473 il 1490. La questione è complicata dal fatto che **T** stesso, in alcune lettere, sembra aver aumentato a bella posta la propria età, per sollecitare pagamenti ritardati e anche per circondarsi di un'aura mitica, da vero patriarca dell'arte veneziana. Nell'atto di morte, per di più, il pittore viene registrato come defunto a 103 anni. La critica più recente sembra aver fissato la nascita del maestro, secondo figlio del notevole cadorino Gregorio Vecellio, al 1488/90 (si veda a tal proposito la grande mostra organizzata a Venezia e a Washington nel 1990, in occasione del presunto quinto centenario dalla nascita). La migliore ragione per sostenere questa data, oltre ad alcuni importanti appigli forniti dalle fonti cinquecentesche, è l'impossibilità di individuare con certezza opere di **T** anteriori al 1506-08. Lasciata Pieve di Cadore ancora bambino, **T** si stabilisce a Venezia insieme al fratello maggiore Francesco. Il suo apprendistato di pittore inizia presso Sebastiano Zuccato, specialista del mosaico. Ricevuti i primi rudimenti tecnici, l'adolescente **T** si sposta nell'atelier di Gentile Bellini, e da qui passa a collaborare con Giovanni Bellini, pittore ufficiale della Repubblica. Possiamo ipotizzare che questo trasferimento sia avvenuto nel 1507, anno della morte di Gentile: **T** è dunque vicino ai diciott'anni, prossimo all'avvio di una carriera autonoma. Un'interessante testimonianza degli snodi della formazione di **T** è la pala con *Jacopo Pesaro davanti a san Pietro* dei Musei reali di Anversa, dipinta come ricordo votivo per una vittoria sul mare del committente. Nel 1508 cade l'avveni-

mento intorno al quale ruota tutta la giovinezza di T: il contatto con Giorgione, in occasione dell'esecuzione degli affreschi ornamentali sulle due facciate del Fondaco dei Tedeschi, l'emporio dei mercanti nordici, vicino al ponte di Rialto. Giorgione, titolare del contratto, si occupa della facciata principale, sul Canal Grande, mentre a T viene assegnata la fronte verso le Mercerie. Degli affreschi rimangono pochi frammenti, conservati nella Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro: una serie di incisioni, realizzate verso la metà del sec. XVIII da Anton Maria Zanetti restituisce almeno un ricordo delle figure che decoravano le due facciate. Da queste scarse testimonianze e dal confronto con altre opere di Giorgione e di T di questo periodo appare chiaro che il rapporto fra i due pittori non segue la tradizionale gerarchia maestro-allievo ma è un confronto reciproco di idee compositive. Da parte di T sono già evidenti un temperamento drammatico, un'animazione gestuale, una vivacità cromatica ben differenti dalla lirica serenità contemplativa e dagli accordi tonali di Giorgione. Tuttavia, la collaborazione tra i due è intensa fino alla morte di Giorgione nella peste del 1510. T porta a termine la *Venere di Dresda* (Dresda, GG), esegue ritratti tanto simili a quelli giorgioneschi che lo stesso Vasari ammette di essere stato tratto in inganno (si vedano il cosiddetto *Ariosto* e la *Schiavona*: entrambi a Londra, NG, o il *Gentiluomo con un libro*: Washington, NG), riprende il tema delle «tre età dell'uomo», caro a Giorgione, nel *Concerto* (Firenze, Pitti), gli si avvicina tanto da confondersi con lui nel devozionale *Cristo portacroce* (o *Cristo e il manigoldo*: Venezia, Scuola di San Rocco) e nel *Concerto Campestre* (Parigi, Louvre). Perfino composizioni religiose come la *Madonna tra i santi Francesco e Rocco* (Madrid, Prado) hanno suscitato dubbi attributivi: e benché tutte queste opere siano oggi generalmente attribuite a T non mancano importanti opinioni contrarie. La prima grande, autonoma dimostrazione di energica personalità è costituita dai tre *Miracoli di sant'Antonio*, affrescati nella primavera del 1511 nella Scuola del Santo a Padova. Composizioni di ampio respiro, con un metro spaziale di ritmo classico, costruite intorno ai volumi robusti dei gruppi di figure nel paesaggio, corpose masse di colore, dimostrano la completa acquisizione di un lessico personale e variato da parte di T: le figure si gonfiano nello spazio, lo conquistano con una presenza e

una personalità fino ad allora sconosciute in Veneto. L'aggressività dinamica, l'esplosiva forza delle tinte, la gestualità accentuata (specie nel *Miracolo del marito geloso*) hanno immediate conseguenze nell'arte locale: **T** si impone all'attenzione come vero erede di Giorgione, pronto a sostituirsi all'ultraottantenne Giovanni Bellini alla guida della scuola veneta. Sebastiano del Piombo, travolto dall'impeto di **T**, lascia Venezia per Roma; la tradizione narrativa locale, rappresentata da Carpaccio, invecchia di colpo. La pala votiva con *San Marco in trono* (1511: Venezia, Santa Maria della Salute) è la prima opera di **T** su un altare veneziano, dimostrazione di pienezza cromatica e di spregiudicata concezione delle luci. Il successo è immediato: su **T**, che ha ormai aperto una bottega autonoma, piovono richieste di ritratti (come la *Violante*: Vienna, KM), soggetti mitologici per cassoni (*Nascita di Adone* e *Favola di Polidoro*: Padova, MC), piccoli dipinti religiosi inseriti nel paesaggio (*Noli me tangere*: Londra, NG), composizioni allegoriche (*Le tre età dell'uomo*: Edimburgo, NG of Scotland). Nel 1513 arriva il primo incarico ufficiale, la *Battaglia di Cadore* commissionata dal Senato della Repubblica (sarà consegnata solo nel 1537: nel 1577 la tela è bruciata nel rogo della Sala del Maggior Consiglio e di gran parte di Palazzo Ducale).

Con l'esecuzione della tela allegorica nota come *Amor Sacro e Amor Profano* (1514 ca.: Roma, Gall. Borghese), prende avvio una nuova fase dell'arte di **T**. Superato in modo definitivo il rapporto con le delicate atmosfere tonali di Giorgione, il maestro procede verso l'affermazione di una monumentale forma classica. Le figure umane si dispiegano con serena maestosità in un paesaggio denso e corposo. Il successo commerciale del classicismo tizianesco è immediato e trova applicazione in un genere nuovo di dipinti: intorno al 1515 escono dalla bottega del pittore numerose tele profane, occupate da prorompenti mezze figure femminili nate con i pretesti più diversi (*Salomè con la testa del Battista*: Roma, Gall. Doria-Pamphilj; *Donna allo specchio*: Parigi, Louvre; *Flora*: Firenze, Uffizi). Ben presto questa stessa conquista di una bellezza distesa e sicura si applica ai soggetti religiosi, destinati al collezionismo o alla devozione privata: emblematiche sono la *Sacra Conversazione* della Fondazione Magnani Rocca a Mamiano (Parma), la *Madonna delle cilie-*

ge (Vienna, KM) e la *Madonna con i santi Ulfo e Brigida* (Madrid, Prado), in cui si cela un autoritratto giovanile.

T è ormai pronto a trasferire questa nuova concezione della pittura su scala monumentale. L'occasione viene con la pala dell'*Assunta* per la Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Commissionata nel 1516 e consegnata nel 1518, l'enorme tavola segna una svolta nella pittura del Rinascimento, non solo in Veneto. La composizione si sviluppa in altezza, senza mai perdere un corposo contatto con la realtà: i colori, accesi e densi, colpiscono per l'aggressiva vivacità. Nel frattempo, **T** è diventato pittore ufficiale della Repubblica, incarico assunto nel dicembre 1516, dopo la morte di Giovanni Bellini. Il ruolo è ben retribuito, godendo delle rendite delle imposte sul sale: su questa base **T** costruisce un'eccezionale fortuna economica, che lo condurrà presto a diventare l'artista forse più ricco della storia. Il successo commerciale è legato al favore ricevuto presso i signori delle corti italiane ed europee, grandi e piccole. Il primo a commissionare opere importanti è il duca di Ferrara Alfonso d'Este: a partire dal 1518 il pittore si occupa di una serie di tele profane, note come «Baccanali», destinate al camerino privato del signore, completate nel 1521: queste tele compongono uno dei più importanti cicli mitologici del Cinquecento, penalizzato purtroppo dalla dispersione conseguente allo smembramento dello studiolo. **T** esegue *L'arrivo di Bacco ad Andros*, *L'offerta a Venere* (entrambe a Madrid, Prado) e *Bacco e Arianna* (Londra, NG); inoltre, ritocca il paesaggio del *Festino degli dèi*, dipinto nel 1514 da Giovanni Bellini. Al lungo rapporto con la corte estense risalgono altre opere importanti, come il trepido e profondo *Ritratto di Vincenzo Mosti* (Firenze, Pitti), il raffinato *Cristo della moneta* (Dresda, GG) e il *Trasporto di Cristo al sepolcro* (Parigi, Louvre). Intanto, il raggio dei committenti si allarga: fra i signori degli stati confinanti con la Serenissima, agli Este si affiancano i Gonzaga e il maestro riceve inoltre numerose richieste di opere di grande formato. Intorno al 1520 nascono l'*Annunciazione*, tuttora nella cappella Malchiostro del Duomo di Treviso, la spettacolare *Pala Gozzi*, così chiamata dal nome del committente per San Francesco ad Ancona, e soprattutto il *Polittico Averoldi*, commissionato dal legato apostolico Altobello Averoldi per la chiesa bresciana dei Santi Nazaro e Gelso, terminato nel 1522 e tuttora in situ. Ope-

ra fondamentale per il percorso di **T** e per la scuola bresciana, il polittico presenta raffinati effetti di luce e un dinamismo compositivo che supera di slancio l'invecchiata divisione in cinque scomparti. Nel 1523 viene eletto doge l'ambizioso Andrea Gritti e il classicismo di **T** diventa il modello per un piú vasto piano di rinnovamento dell'immagine e dell'arte di Venezia, un progetto che riceverà particolare impulso nel 1527, con l'arrivo di intellettuali e artisti (fra cui Jacopo Sansovino) in fuga dopo il Sacco di Roma. Fra le opere eseguite da **T** per il doge è da ricordare l'affresco con *San Cristoforo* in Palazzo Ducale (1524). Risale a questo periodo il compimento della *Pala Pesaro* (attorno al 1525), con la famiglia dei committenti presentata alla Madonna dai santi protettori. La collocazione del dipinto su un altare laterale dei Frari suggerisce a **T** un profondo rinnovamento dell'impostazione architettonica, simmetrica e centrale della tradizione: il gruppo di personaggi è infatti disposto in modo nuovo, spostato verso destra, mentre gli unici accenni a una struttura spaziale sono due colonne che si perdono nell'alto della pala. Le caratteristiche di novità e di energia della *Pala Pesaro* pare fossero confermate dall'*Assassinio di san Pietro martire* dipinto fra il 1528 e il 1530 per la Basilica di San Zanipolo e purtroppo bruciato in un disastroso incendio nel 1867.

L'incoronazione di Carlo V a Bologna (1529, replicata l'anno successivo) consente a **T** di entrare in contatto con il piú potente monarca europeo. Affiancato da Pietro Aretino, che agisce come agente e tesse i rapporti con i committenti, **T** diventa il pittore preferito della corte spagnola. Riceve onorificenze e titoli di nobiltà, ma soprattutto richieste di ritratti e di dipinti, suscitando una concorrenza che ben presto coinvolge molti stati e famiglie aristocratiche. La richiesta di numerosi ritratti accentua i caratteri di ricerca realistica e, insieme, di posa nobilmente intonata, il colore si fa sempre piú corposo e denso. Nel corso degli anni '30 **T** esegue per i Gonzaga la serie dei *Dodici Cesari*, ritratti immaginari di imperatori romani andati dispersi e il *Ritratto di Isabella d'Este* (1536: Vienna, KM); per la corte spagnola il *Ritratto di Carlo V con un cane* (1532: Madrid, Prado); per quella francese il *Ritratto di Francesco I* (1538: Parigi, Louvre). Inizia inoltre il rapporto con i duchi di Urbino, al qua-

le si devono tre dipinti oggi a Firenze (Uffizi): i ritratti di *Francesco Maria Della Rovere* e di *Paola Gonzaga* e la celebre e sensuale *Venere di Urbino* (1538). La stessa modella ricompare nella *Giovane in pelliccia* (Vienna, KM) e nella *Bella* (Firenze, Pitti). All'attività internazionale corrisponde un rallentamento di produzione per Venezia, fino a suscitare i malumori del Senato, che contrappone a T l'emergente Pordenone. In ogni caso, T realizza anche in patria opere importanti, fra cui la *Sacra Conversazione* già in San Nicolò dei Frari e oggi nella PV di Roma, l'*Annunciazione* della Scuola di San Rocco e la già citata *Battaglia di Cadore* per Palazzo Ducale. Un posto particolare occupa la *Presentazione di Maria al Tempio* (1536-38) rimasta nella Scuola della Carità, trasformata in una sala delle Gallerie dell'Accademia: si tratta di un raro dipinto di T nel genere narrativo, tanto caro alla tradizione veneziana, impostato però in chiave teatrale, con uno scenario architettonico che confina con una forte presenza del paesaggio. I contatti internazionali di T si accenteranno nel decennio successivo, quando il maestro affronterà lunghi viaggi.

Intorno al 1540 tutta la cultura veneta è chiamata a un confronto con la «maniera moderna», diffusa tra Roma e Firenze. Lo stile, che, partendo dal riferimento ai grandi maestri del primo Cinquecento e dalla rilettura dell'antichità cerca di suggerire una «natura artificiosa», viene importato a Venezia in prima persona da alcuni protagonisti, come Francesco Salviati e lo stesso Giorgio Vasari. T, che, come scrive Pietro Aretino, sta cercando «una nuova natura», è coinvolto in prima persona: la sua arte cerca un accordo tra il senso del colore e della realtà e il disegno raffinato e cerebrale dei manieristi. Un compatto gruppo di opere, databili tra il 1540 e il 1544, consente di seguire l'evoluzione dell'esperimento: spiccano il *San Giovanni Battista* (Venezia, Accademia), l'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos* (Madrid, Prado), le tre *Scene bibliche* già nel soffitto di Santo Spirito in Isola e oggi nella sacrestia di Santa Maria della Salute. Il punto di massimo contatto tra T e il manierismo toscano-romano è la grande pala dell'*Incoronazione di spine* (già a Milano, Santa Maria delle Grazie e oggi a Parigi, Louvre): una composizione violentemente drammatica in cui compaiono rimandi al classicismo e a Michelangelo, filtrati però attraverso la grana sempre più spessa del colore di T. Nel 1545

il pittore, da tempo in contatto con la famiglia Farnese, decide di compiere un lungo viaggio nell'Italia centrale, culminato in un soggiorno di alcuni mesi a Roma tra il 1545 e il 1546, ospite di papa Paolo III e dell'influente cardinal nipote Alessandro Farnese. Nel corso di questo soggiorno **T** si confronta direttamente con Michelangelo, che ha appena terminato il *Giudizio Universale* della Sistina. Per i Farnese dipinge la morbida *Danae* (Napoli, Capodimonte) e alcuni ritratti, fra cui il *Paolo III con i due nipoti* (ivi), in cui molti particolari sono lasciati volutamente allo stato di abbozzo. Questa tendenza espressiva, chiave per la fase tarda dell'arte di **T**, sperimentata proprio nel periodo di piú diretto contatto con il manierismo, rappresenta la risposta piú decisa di **T** all'ambiente romano, del colore al disegno. Lo stesso Pietro Aretino stenta a comprendere la portata dell'operazione, quando definisce il ritratto che **T** gli dedica (oggi a Firenze, Pitti) «piuttosto abbozzato che non finito». Al ritorno a Venezia dal viaggio a Roma e a Firenze **T** trova la situazione alquanto mutata: sta salendo alla ribalta il giovane Tintoretto, i maestri piú anziani sono in parabola discendente. **T** viaggia ancora per seguire l'imperatore Carlo V alle sedute della Dieta di Augusta (1548 e 1551): è l'occasione per una rinnovata serie di ritratti di illustri personaggi della storia europea e di dipinti mitologici di carattere erotico come la *Venere con l'organista* (Madrid, Prado). Fra i ritratti è memorabile l'immagine equestre di *Carlo V vittorioso alla battaglia di Mühlberg* (ivi), cui fa da contraltare la penosa e fragile figura di *Carlo V seduto* (Monaco, AP). Si apre in questi anni il rapporto con il principe Filippo, futuro committente di numerose tele di soggetto sacro e mitologico.

Durante gli anni '50 **T** concepisce e realizza il capolavoro con cui si apre l'ultimo tempo della sua creatività: il *Martirio di san Lorenzo* della chiesa dei Gesuiti a Venezia. La terribile tela, carica di presenze spettrali, costituisce la disgregazione finale della pala d'altare rinascimentale, trasformata in un campo scuro su cui si agitano luci e personaggi, con un'instabilità compositiva che diventa forza espressiva. Nessun dettaglio è definito con precisione: i contorni sono mossi, incerti, sgranati. A parte rare eccezioni (come le diverse redazioni dell'*Addio di Venere ad Adone*, il cui primo esem-

plare, dipinto per Filippo II, è a Madrid, Prado, e la *Venere allo specchio* del 1555: Washington, NG), la pittura di T procede verso la disgregazione dell'immagine attraverso A segno e il colore. Ogni singola pennellata lascia un'impronta, una traccia. Sintomi importanti di questo processo si notano nelle opere mitologiche della fine degli anni '50, come le due *Storie di Diana* (Edimburgo, NG of Scotland), il *Ratto di Europa* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), *Perseo e Andromeda* (Londra, Wallace Coll.) e *Diana saetta Atteone* (Londra, NG). Altrettanto vale per le opere sacre inviate nei primi anni '60 in Spagna, per lo più destinate al monastero dell'Escorial, dove tuttora si trovano: la seconda versione del *Martirio di san Lorenzo*, solo in parte ripresa dal capolavoro veneziano, le due redazioni della *Santa Margherita*, una piccola ma drammatica *Crocifissione*. Non ben valutabile è l'*Ultima Cena* del refettorio, mutila ai lati e manomessa. Anche in opere meno intensamente caricate di passione drammatica, come *Venere che benda Amore* (Roma, Gall. Borghese) o l'allegoria della *Sapienza* (Venezia, Libreria Marciana), si osserva lo stesso processo di disfacimento della pennellata, qui esercitato su toni chiari. Non si interrompe la produzione di pale d'altare per le chiese di Venezia: al 1566 risale l'*Annunciazione* di San Salvador, addirittura esplosiva nell'impasto di luci e colori. Anche nel campo del ritratto T prosegue con successo la propria attività: al *Ritratto dell'antiquario Jacopo Strada* (1567: Vienna, KM) si affiancano due *Autoritratti*, il primo nei Musei di Berlino e il secondo di profilo, a Madrid (Prado). Ma ormai la ricerca del maestro è tesa alla conquista di un mezzo espressivo, un linguaggio fatto di macchie di colore e di grumi di materia, steso in modo apparentemente grossolano, talvolta perfino con le dita. Simile, per effetto, al nonfinito michelangiolesco, la pittura tarda di T perviene a capolavori di commovente espressione interiore. Intorno al 1570 si data il *Tarquinio e Lucrezia* dell'Accademia di Arti Figurative di Vienna, la *Ninfa e pastore* (Vienna, KM), il *San Sebastiano* (San Pietroburgo, Ermitage). Di poco posteriori sono due grandi tele in cui il supplizio dell'innocente, nelle due versioni della religione e della mitologia, tocca accenti di sofferta tragedia: l'*Incoronazione di spine* (Monaco, AP) e il *Supplizio di Marsia* (Kromeríz, Residenza). Durante i suoi ultimi anni T sembra rileggere tutta la propria produzione,

ritornando con una tecnica completamente mutata su temi e soggetti già trattati in diversi momenti della carriera. Al termine di questo itinerario si colloca la grande *Pietà* (Venezia, Accademia) dipinta da T per la propria tomba dei Frari e rimasta incompiuta alla morte del maestro, il 27 agosto 1576, nell'infuriare della peste. (szu).

Tkadlík, František

(Praga 1786-1840). Formatosi presso l'Accademia di pittura di Praga, fu allievo di Josef Bergler. Nel 1817 divenne ispettore della Galleria Czernin di Vienna. Conseguì una borsa di studio per un soggiorno a Roma nel 1825, vi restò fino al 1832. Le prime opere dell'artista sono ritratti dal disegno realista, percorsi da un'aspirazione classica che ricerca la definizione di un tipo universale. La sua tecnica, dapprima legata al genere realista viennese, si modificò sotto l'influsso della pittura religiosa romana dell'epoca e, soprattutto, per l'adozione di quella materia densa e dell'operare tipico dei pittori barocchi italiani (*Il diluvio*, 1832: Praga, NG). Nel 1836, T venne nominato direttore dell'Accademia di pittura praghese, per la quale s'adoperò nel tentativo di elevare l'insegnamento a livelli europei. Introdusse il programma dei Nazareni, mise l'accento sui colori e sullo studio del corpo umano, la cui pienezza di forme è chiamata a conferire carattere monumentale alle composizioni classiche. La sua opera culminò con dipinti come *Santa Rosalia* (1837-39: Praga, NG) e la *Comunione di san Venceslao* (ivi), nei quali la severa forma classica è animata da un soffio di magico realismo, che l'artista deve al contatto con il romanticismo. (ivi).

Tobar, Alonso Miguel de

(Higuera de la Sierra 1678 - Madrid 1758). Nato troppo tardi per essere allievo di Murillo, ne fu l'epigono più brillante e la sua importanza storica è innegabile; contribuì a diffondere l'opera e il culto del maestro, e nel contempo a complicare il compito dei suoi studiosi. Si fece conoscere con copie da Murillo, riproducendone le *Immacolate*, le *Madonne col Bambino* e l'*Autoritratto* (copia ridotta a Madrid, Prado) con tanta esattezza che le copie vennero confuse con gli originali già a detta dei contemporanei. La sua *Vergine della Misericordia con san Francesco e sant'Antonio* (1720: Cat-

tedrale di Siviglia) è tra i migliori dipinti religiosi del sec. XVIII in Spagna. Fu anche buon ritrattista (*Ritratto d'uomo*, 1711: Museo di Providence, Rhode Island).

Filippo V e Isabella Farnese, ammiratori e collezionisti di Murillo, lo notarono durante il loro soggiorno a Siviglia. Nominato «pintor de Cámara» nel 1729, seguì la corte a Madrid, dove rimase attivo fino alla fine della sua carriera dedicandosi al ritratto (*Ritratto di bambina*: Museo di Meiningen). (pg).

Tobey, Mark

(Centerville (Wisconsin) 1890 - Basilea 1976). Si trasferì con la famiglia a Chicago, dove iniziò a lavorare come disegnatore di moda, poi a New York. La sua prima personale fu alla Knoedler Gallery (New York) nel 1917. L'anno successivo aderì al bahaismo, la religione orientale che lo guidò attraverso tutte le sue esperienze artistiche. **T** lasciò New York nel 1922 per tornare a Chicago, poi a Seattle, dove insegnò disegno alla Cornish School per due anni; nel 1925 raggiunse a Parigi gli artisti americani che là risiedevano: viaggiò nel Vicino Oriente per visitare i luoghi santi bahaisti, tornò per breve tempo a Parigi ma nel 1926 era già di ritorno negli Stati Uniti, tra New York e Seattle. Pur risiedendo in Inghilterra tra il 1931 e il '38 (a Dartington Hall, nel Devonshire), visitò il Messico, tornò in Medio Oriente e finalmente compì il viaggio che doveva avere i maggiori riflessi sulla sua arte: si recò in Cina, a Shangai (dove il pittore Teng Kisei, già conosciuto a Seattle, perfezionò con i suoi suggerimenti le tecniche dell'acquerello e della calligrafia di **T**, fino ad allora quasi totalmente autodidatta) e in Giappone, dove in un monastero zen di Tokyo gli furono rivelati lo spirito universale e il significato cosmico del percorso ininterrotto della linea calligrafica nello spazio. Tornato in America alla fine degli anni Trenta, elaborò quanto egli stesso chiamò *white writing* (scrittura bianca), di cui uno dei primi esempi è la tempera *Broadway* (1937: New York, MOMA), alla quale seguirono due serie parallele di lavori, alcuni più calmi e descrittivi, altri ritmici e frenetici, spaccato della città moderna. Gli anni Quaranta segnano una delle punte più alte del percorso di **T**: i disegni calligrafici coprono ormai l'intera superficie della tela: in questo suo *all-over*, **T**, si può dire, anticipò certe concezioni di Pollock. A partire dal 1944 **T** si legò artisticamente a Maryan Willard, ed espose regolar-

mente nella sua galleria a New York; intanto, Jeanne Bucher lo fece conoscere a Parigi. Dopo una fase di transizione, caratterizzata dall'uso preponderante di colori scuri, nel 1953 il *white writing* riapparve in tutta la sua forza espressiva: la sua influenza sul *tachisme* non può venire ignorata, come a rifiuto, da parte di T, dell'Action Painting, preferendo, come lui stesso ebbe a dire, la meditazione all'azione. La sua continua ricerca fu indirizzata alla corrispondenza tra l'arte e la vita vissuta, tra i suoi ritmi interiori e quelli cosmici dell'universo. Nel 1957, riconoscendo l'influenza sul suo lavoro dell'Estremo Oriente, denominò *sumi* alcune opere (*Natura morta sumi*; *Calligrafia in bianco*: Seattle, coll. Seligman). Verso la fine degli anni Cinquanta si stabilì a Basilea, continuando una intensa produzione (*Rosso sagittario*, 1963: Basilea, KM; *Echi di tamburi*, 1965: coll. priv.; *Sei impromptus su Omar Khayyam*, 1970, acquatinte). T incontrò apprezzamenti tanto in Europa che negli Stati Uniti, a partire dagli anni Cinquanta. Sue opere sono conservate in particolare a New York (MOMA, MMA), a Londra (Tate Gall.) e a Parigi (MNAM). (rvg).

Tocqué, Louis

(Parigi 1696-1772). Figlio del pittore di architetture Luc T, intorno al 1710 fu allievo di Nicolas Bertin e verso il 1718-24 di Nattier, di cui sposò la figlia. Alcuni incarichi ufficiali contrassegnano il periodo intercorso tra l'ammissione all'Accademia (*Louis Galloche* e *Jean-Louis Lemoyne*, 1734: Parigi, Louvre) e il viaggio nell'Europa settentrionale; la sua arte è allora caratterizzata da una franchezza di tratto che ricorda A. S. Belle (il *Delfino*, 1739: ivi; *Maria Liczinska*, 1740: ivi). Chiamato dall'imperatrice Elisabetta a San Pietroburgo a prendere il posto del ritrattista Louis Caravaque, morto nel 1754, realizzò alcuni ritratti a corte (*Elisabetta*, 1756-58: San Pietroburgo, Ermitage); la sua attività a San Pietroburgo fu interrotta da un soggiorno a Copenhagen dove tornò nel 1769.

Una tavolozza sobria, un complesso di armonie smorzate e raccordate a uno sfondo austero attestano la grande sensibilità di un artista che s'impegnò nella resa dello splendore degli accessori (*Contessa Loménie de Brienne*, 1737: Strasburgo, MBA; *Madame Dangé*, 1753: Parigi, Louvre), nello studio fi-

sionomico (*Madame Doyen*: Parigi, Museo Carnavalet), dell'autorità e del prestigio sociale dei personaggi che ritrae (*Marchese de Lückler*, 1743: Orléans, MBA).

Il suo stile è trasposizione addolcita di quello di Rigaud e venne imitato da artisti come Valade e Voiriot. (cc).

Todeschini, Giacomo Francesco, detto Cipper

(prima metà del sec. XVIII). Non se ne conoscono i dati biografici; forse oriundo del Tirolo, fu attivo nell'Italia settentrionale (soprattutto nel bergamasco e nel bresciano) nella prima metà del Settecento. Alcune delle sue numerose opere, firmate Cipper, Zipper o Cipri affiancato dall'appellativo tedesco, sono datate tra il 1705 (*Scena zingaresca* della raccolta Geri a Milano) e il 1736 (*Pittore nel suo studio*: Hampton Court Palace). Pittore di genere, aderì alla cultura nordica e guardò con interesse alle opere di Pietro Bellotto. La feconda attività del T si inserisce, con un tono di facile divertimento, nella variegata corrente della pittura a soggetto popolare che ebbe particolare fortuna in Lombardia e nell'Europa centrale raggiungendo l'espressione più schietta e più forte in Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto. (gp).

Toepffer, Adam Wolfgang

(Ginevra 1766 - Morillon 1847). Esordisce come incisore ma dal 1791 si dedica totalmente al disegno e alla pittura, lavorando a Parigi nell'atelier di J. B. Suvèe (direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal 1792). Stabilitosi a Ginevra, produce una serie di disegni che hanno per tema lo studio della natura. Professore di disegno e acquerello dal 1793, debutta al Salon di Ginevra come caricaturista. Tuttavia predilige paesaggi, ritratti, scene di genere, ripresi soprattutto durante lunghe escursioni in Savoia. Ormai celebre, è invitato a corte per impartire lezioni di disegno a Giuseppina Bonaparte (1807). Le sue opere vengono esposte ai *salons* parigini (1804, 1812), alla RA di Londra (1816), a Ginevra (1798), a Berna (1830) e sono conservate presso il Museo Rath di Ginevra, a Lione, Zurigo, Narbonne.

Rodolphe T (Ginevra 1799-1846) eredita dal padre Adam Wolfgang la passione per la pittura e il gusto per le scene locali e famigliari. Si dedica all'insegnamento del disegno e durante escursioni con gli allievi fissa su fogli di album la vita popolare di campagne e paesi. I disegni litografati fanno da

supporto al testo, e nel 1844 esce a Parigi la raccolta degli album prodotti tra il 1833 e il '42, intitolata *Viaggi a zig-zag*, elogiata dal critico letterario C. A. Saint-Beuve. Nel saggio intitolato *Réflexions et menus propos* (1843) tratta del rapporto tra uomo e natura nell'arte. Precursori del moderno fumetto sono gli album di caricature, illustrati con uno stile che richiama quello di W. Hogart e T. Rowlandson (*Il dr. Festus*, 1829; *Mr. Pencit*, 1840; *Storia del Signor Jabot*; *Mr. Crepin*; *Mr. Cryptogame*; *Mr. Vieuxbois*, 1845). Oltre alle valli svizzere, della Savoia e del Delfinato, visita l'Italia tra il 1833 e il '41 scrivendo memorie di viaggio. Negli ultimi anni ritorna alla pittura sotto la guida di A. Calame. (r).

Toeput, Lodewijk (Ludovico) detto Pozzoserrato

(Anversa? 1550 c. - Treviso 1604/605). Scarsi sono i dati biografici relativi al periodo di formazione del pittore originario probabilmente di Anversa e che dovette iniziare il suo lungo soggiorno italiano negli anni Ottanta, con soste a Roma – dove realizza vedute della città con rovine (*Interno del Colosseo*, 1581: Vienna, Albertina), note attraverso le incisioni che ne trassero Joris Hoefnagel e Francesco Camocio – e Firenze (*Autunno*: Praga, NG). La critica tende a negare le possibilità di un suo soggiorno veneziano anteriore al trasferimento a Treviso (1582: anno in cui data la *Veduta di Treviso*, disegno: Parigi, Fondation Custodia), città che di certo poteva dare maggiori occasioni di lavoro. A cavallo tra l'ottavo e il nono decennio del secolo lavora ai sei *Paesaggi* con scene bibliche che decorano la cappella del Monte di Pietà di Treviso, agli affreschi di Praglia e alla villa Chiericati Mugna di Schiavon (allegoria dei *Mesi* e dello *Zodiaco*); in essi è evidente la lezione veneziana, in particolare di Tintoretto e Veronese, modelli non ancora pienamente assimilati in opere quali la *Torre di Babele*, dipinta per Hans Fugger nel 1583 o 1587 (castello di Kirckheim). Verso la fine del Cinquecento inizia a dedicarsi al paesaggio come genere autonomo, divenendo uno dei maggiori interpreti del genere del paesaggio con i suoi vasti e suggestivi panorami. L'aspetto fantastico della *Caduta di Fetonte* (1599: Hannover, Niedersächsisches Landes-museum), o del *Paesaggio con eremita* (1601: Monaco, SGS), la larghezza di concezione e la qualità cromatica del *Paesaggio di Venezia* (Ca' d'Oro) e della *Veduta di una villa veneziana* (Bergamo, Car-

rara) trovarono un discepolo nel giovane Joos de Momper e nei paesaggisti fiamminghi della generazione anteriore a Rubens. (sr).

Toesca, Pietro

(Pietra Ligure 1877 - Roma 1962). Laureatosi all'Università di Torino, alla scuola del «metodo storico», con una tesi sugli scritti d'arte dal Tre al Cinquecento (*Precetti d'Arte italiani, Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*, Livorno 1900), T prosegue i propri studi a Roma, seguendo il perfezionamento venturiano. Fin dai primi anni (*Gli affreschi della Cattedrale di Anagni*, in «Le Gallerie nazionali italiane», 1902; i numerosi articoli apparsi su «L'Arte», rivista di cui resse per un breve periodo la redazione), le sue ricerche si contraddistinguono per rigore filologico, metodo, erudizione. Le sue qualità di fine conoscitore, che si esprimono in una lettura dell'opera sempre rispettosa della sua natura, e l'apertura mentale con la quale, rifiutando l'idea di progresso artistico, affronta, aggiornato sugli esiti più attuali della ricerca, periodi storico-artistici o aree culturali quasi inesplorate (*La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912), costituiscono le premesse alle quali T si manterrà sempre fedele. Infatti, mantenendosi cautamente lontano dall'insorgere delle tendenze idealiste nella critica d'arte, T si colloca tra i più autorevoli rappresentanti della tendenza filologica degli studi di storia dell'arte. I suoi interessi, seppur privilegiando il Medioevo, spaziano dall'arte tardoromana al primo Cinquecento e spesso approdano a opere di carattere generale (*Storia dell'arte italiana: il Medioevo*, Torino 1913-27, alle cui pagine introduttive è affidata l'enunciazione del proprio credo metodologico; *Storia dell'arte italiana: il Trecento*, Torino 1951). Tra le monografie: *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908 e *Giotto*, Torino 1941. Ai numerosi interventi sull'arte della miniatura, specie quelli relativi a Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi, si aggiungano i *Monumenti e studi per la storia della Miniatura Italiana* (Milano 1929). Libero docente per un breve periodo a Milano (1906-907), gli fu affidata la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna appena istituita presso l'Università di Torino (1907-14); in seguito si trasferì a Firenze (1914-26) e Roma (1926-48). Lo scritto *Saper vedere* (gennaio 1932, «Annali dell'Istru-

zione Media») attesta la sensibilità e l'attenzione dello studioso per problemi di tipo didattico e divulgativo, e ne riassume il credo. (*mal*).

Tōhaku

(cognome Hasegawa; 1539-1610). Originario del Giappone settentrionale, assimilò così bene la tecnica monocroma di Sesshū che se ne proclamò discendente alla quinta generazione, filiazione certamente tutta spirituale e priva di attendibilità quanto quella di Unkoku, **T** visse a Kyoto, dove passò breve tempo in una bottega Kanō, ma subì soprattutto l'influsso del grande pittore cinese Mou-k'i, che studiò probabilmente attraverso le opere di Ami. I suoi lavori migliori sono infatti *lavis* monocromi, suggestivi e potenti, di uno spirito anticipatamente romantico, qualità che lo fece apprezzare dai monaci zen (*Scimmie e bambú*: paraventi dello Shōkokuji di Kyoto; *Pini nella nebbia*: paraventi del MN di Tokyo, con una tecnica particolare nell'impiego di un pennello di paglia di riso). Fu comunque richiesto per opere di decorazione di palazzi privati e templi, fondando, assistito dal figlio Kyūzō, una propria scuola. Realizzò i più interessanti complessi decorativi dell'arte Momoyama, unendo allo studio armonico della composizione l'intensità dei colori, abilmente combinati a *lavis* con gli ori dei fondi (*Acero circondato da erbe d'autunno*; porte scorrevoli del Chishakuin, Kyoto; *Pini ed erbe*: paraventi al MN di Tokyo). (*ol*).

tokonoma

Termine giapponese che significa «alcova». Il **t** giapponese svolge il ruolo che, in una casa cinese, è esercitato dall'ambiente principale di una dimora. In esso viene sospeso, in accordo con la stagione e l'umore del momento, un rotolo verticale di calligrafia o di pittura, accompagnato spesso da un mazzolino di fiori oppure da un oggetto prezioso o prediletto, posati su un tavolino basso. Il **t**, la cui creazione fu legata all'evoluzione della casa giapponese avvenuta verso il sec. xv all'epoca degli Ashikaga, si diffuse particolarmente dopo i Tokugawa (xvii-xix secolo), epoca nella quale, rivaleggiando col lustro dei guerrieri che esponevano le loro armi o insegne più belle, i borghesi esibirono il proprio lusso attraverso le opere d'arte. (*ol*).

Tokugawa

Periodo della storia del Giappone compreso tra il 1615 e il 1868. La vittoria dello shōgun Ieyasu sui rivali lo indusse a trasferire la capitale da Kyoto – che restò comunque sede dell'imperatore – a Edo (l'attuale Tokyo), donde il nome di periodo Edo talvolta conferito all'epoca dominata dagli shōgun **T**. L'ascesa della classe borghese dei mercanti, che, anche sul piano del mecenatismo artistico, sostituirono gradatamente gli aristocratici decaduti, è il fenomeno sociale che caratterizza quest'età. Il gusto propriamente insulare dei nuovi ricchi, comportò una rinascita della corrente nazionale di «pittura alla giapponese» (→ *yamatōe*), parallelamente alla nascita dell'*ukiyo*e (→). Tali dipinti di genere erano difatti piú accessibili dello stile decorativo dei Kanō, la cui accademia ufficiale cominciava a sclerotizzarsi nella ripetizione. Il gusto borghese favorí inoltre il trionfo delle maniere colorate della scuola Sōtatsu-Kōrin, realisti della scuola Maruyama-Shijō.

Fu sotto i **T** che la città di Nagasaki svolse il suo ruolo piú importante: rifugio dei cinesi che fuggivano il dominio manciú dei Qing, divenne luogo privilegiato per i pittori giapponesi i quali poterono prendere conoscenza dell'arte dei letterati (quello che, in termini nipponici, divenne il *nanga*). (ol).

Tol, Dominicus van

(Bodegraven 1635 ca. - Leida 1676). Nipote e allievo di Gerrit Dou, era iscritto alla gilda di San Luca di Leida nel 1664. Dipinse scene di genere (*Donna all'arcolajo*: Dresda, GG; *Donna che prepara frittelle*: Leida, SM; *Vecchio che si taglia le unghie*: Rennes, MBA) imitando lo stile di Brekelenkam e soprattutto dello zio. (jv).

Toledo

Non si può parlare per **T** (Nuova Castiglia) di una scuola cittadina paragonabile per importanza e continuità con quelle di Valenza e di Siviglia. Un certo sviluppo locale si ebbe nella prima metà del sec. XVI con l'influsso di Juan de Borgoña, apportatore dell'influsso italianizzante, di marca fiorentina, che i pittori locali accolsero tiepidamente, e all'inizio del secolo successivo con la geniale «meteora» di El Greco. Tut-

tavia T, metropoli religiosa della Spagna, crocevia di artisti e di influssi, occupa un ruolo importante nella storia della pittura spagnola sin dai primi tempi della riconquista (affreschi del sec. XII, nelle absidi di Cristo de la Luz, antica moschea, e della cappella della chiesa di Cristo de la Vega) fino alla fine del sec. XVIII con le decorazioni del chiostro della Cattedrale di F. Bayeux, attraverso le grandi composizioni celebrative sulla storia della diocesi e dei suoi santi. L'alternarsi di correnti italiane, francesi e fiamminghe, dall'età gotica al rinascimento, si manifesta eloquentemente nella Cattedrale, con la mirabile *Bibbia* francese donata da san Luigi (1250), con gli affreschi italiani della cappella di San Blas (inizio del sec. XIV), con i retabli ispano-fiamminghi del sec. XV nella cappella di Santiago (e con quelli di F. de Amberes nella chiesa di San Andrés), con i dipinti della Sala capitolare di Juan de Borgoña, artista francese che introdusse a T uno stile mediterraneo (in rapporto con la maniera lombarda e con quella provenzale). Queste opere documentano la fioritura della pittura toledana del sec. XVI e dell'inizio del sec. XVII, prima della decadenza irrimediabile che seguì all'espulsione dei Mori. Dopo artisti italianizzanti come Correa e Comontes, fa la sua comparsa il genio solitario ma fortemente radicato nella vita e nella spiritualità toledana di El Greco il quale sarà interprete dell'influsso veneto di Tintoretto e Bassano, rivisto attraverso un sentimento religioso personale, ascetico e lirico, che appartiene già al «secolo d'oro». Suoi discepoli diretti o indiretti come Tristan, Orrente, Maino, Sánchez Cótan, volgeranno il suo stile verso inflessioni più realiste o più tenebriste.

Ma a parte Luis Tristan (retablo di Santa Clara), poche sono le opere che di questi pittori si conservano nelle chiese della città. Dello stesso El Greco, mentre la cappella di San Tomé (*Sepoltura del conte di Orgaz*) è divenuta una sorta di luogo di pellegrinaggio, sono stati smembrati due suoi grandi complessi, quello di Santo Domingo el Antiguo, suo primo incarico a T, e quello della cappella di San José. A Santo Domingo si conservano ormai soltanto la *Resurrezione* e grisailles michelangiolesche (*San Giovanni Battista*), mentre nella cappella di San José, fondata da santa Teresa, è ancora in loco il grande quadro di *San Giuseppe e il Bambin Gesù*.

I quattro musei della città conservano, attorno al corposo nucleo di opere di El Greco, dipinti di diversi artisti spagnoli. L'emozionante chiazza color porpora dell'*Espolio* domina la sacrestia della Cattedrale, che possiede anche uno degli *Apostolados* di El Greco, oltre a quadri castigliani dell'inizio, del sec. xvii (Orrente, B. González) e un emozionante Goya (*Cattura di Cristo*, 1799).

I due grandi ospedali, capolavori del rinascimento toledano, sono stati trasformati in museo. Nel Santa Cruz il Museo provinciale di belle arti presenta opere interessanti dei toledani Comontes e Correa (in parte depositi del Prado) e una *Sacra Famiglia* di Ribera; in un braccio della sala cruciforme sono stati raggruppati tutti i quadri di El Greco reperiti nelle parrocchie di T, ai quali si aggiunge il *Retablo di Talavera la Vieja* (1592), proveniente dai confini dell'Estremadura, opera che segna l'esordio dello stile «visionario» dell'ultimio periodo. Tra i dipinti, di notevole interesse, spicca l'*Assunzione* di San Vicente, capolavoro della vecchiaia di El Greco.

L'altro ospedale, fuori le mura, di «Tavera» o di «San Juan Bautista», possiede l'ultima opera lasciata incompiuta dal maestro (il *Battesimo di Cristo*), il ritratto del fondatore e un'interessantissima statuetta del *Cristo nudo*. Queste opere sono state integrate dai dipinti provenienti dalla donazione della duchessa di Lerma, morta senza eredi. Tra questi alcuni ritratti di famiglia di grande valore (opere di Sánchez Coello, Pantoja, Zurbarán), e, tra l'altro, la celebre *Donna barbata* di Ribera.

Vanno poi citati il «museo» di El Greco, edificio restaurato dal marchese de la Vega Inclan insieme al complesso delle «Casas de Villena». Nel museo sono raccolte alcune opere importanti della vecchiaia del pittore: il singolare *San Bernardino*, gli *Apostoli*, e la grande *Veduta di Toledo*, di fattura sorprendentemente «moderna», che El Greco dipinse per il comune. Vi sono inoltre conservati numerosi e spesso eccellenti lavori (come la *Pentecoste* di Herrera il Vecchio, il *Monaco martire* di Zurbarán, la *Madonna d'Atocha* di Carreño). (pg).

Toledo (Ohio, Usa)

The Toledo Museum of Art Fu fondato nel 1901 su iniziativa di Edward Drummond Libbey, che alla sua morte, nel 1924, lasciò al museo tutta la sua collezione e cospicui fon-

di per gli acquisti. Dopo la seconda guerra mondiale, una serie di acquisizioni ha dotato l'istituzione di un notevole complesso di dipinti del XVII e del XVIII secolo; è particolarmente ben rappresentata la scuola francese con Blanchard, Le Sueur (*Annunciazione*), Poussin (*Didone ed Enea*), Largillière, Rigaud, Lorrain, Francisque Millet, Le Nain, Boucher (*Mulino a Charenton*), Fragonard (il *Colin-Maillard*). Vi figurano inoltre opere di Piero di Cosimo, El Greco, Bronzino, Primaticcio (*Ulisse e Penelope*), Velázquez, Salvator Rosa, Pietro da Cortona Preti (*Festino di Erode*), Rubens (*Matrimonio di santa Caterina*), Avercamp, Ter Borch, de Hooch, Maes e Rembrandt (*Autoritratto*, 1631). Rappresentano la pittura francese del sec. XIX e dell'inizio del sec. XX Delacroix (*Ritorno di Cristoforo Colombo*), Courbet, Renoir, Manet, Degas, Cézanne, Matisse; mentre per il sec. XX domina la scuola americana. (jbr).

Toledo, Juan de

(Lorca 1611 - Madrid 1665). Nato nel regno di Murcia, e formatosi presso il padre, fu un pittore itinerante e in qualche modo fuori dalla norma. Fu soldato in Italia, raggiungendovi il grado di capitano di cavalleria. A Roma si sarebbe legato a Cerquozzi, il «Michelangelo delle battaglie», e da questi avrebbe appreso a dipingere soggetti militari, benché le sue opere facciano piuttosto pensare a Salvator Rosa e ai pittori dell'Italia meridionale. Tornato in Spagna si stabilì prima a Granada, ottenendovi il successo con quadri di battaglie, terrestri e navali. Soggiornò in seguito a Murcia, collaborando con Gilarte nella cappella del Rosario di Santo Domingo, e dipingendovi la grande *Battaglia di Lepanto*, per la quale Gilarte lavorò solo alla parte decorativa. Si stabilì infine a Madrid, dove terminò la sua vita.

Le opere conservate al Prado (con sei dipinti di combattimenti navali tra Spagnoli e Turchi, sbarchi, naufragi), nei musei di Murcia e di Porto, nel Bowes Museum a Barnard Castle, nella coll. Harrach di Vienna lo accreditano – per le agitate figure abilmente raggruppate e la luce un po' glauca – come pittore abile e sensibile, il migliore interprete spagnolo di questo genere. Ma non va dimenticato che T, nel suo periodo madrilenò, fu autore di importanti quadri religiosi: le sue opere alle Mercedarias di Madrid (*Immacolata*

del grande retablo, *San Pietro Nolasco*), pur improntate dallo stile ancora un po' rigido degli allievi di Carducho, aprono al primo barocco madrilenno. (pg).

Tolentino

Gli affreschi della cappella di San Nicola (nella Basilica intitolata al santo) costituiscono uno dei testi piú importanti nell'ambito della cultura pittorica marchigiana della prima metà del Trecento. Sono espressione della frequentazione marchigiana da parte dei pittori riminesi, i quali, partendo dalla lezione giottesca, svilupparono un linguaggio con caratteri autonomi che ebbe larga diffusione nelle Marche. Il ciclo di T è stato al centro di una dibattuta vicenda critica, che ne ha visto tra l'altro l'attribuzione a un Maestro di T, ma è ormai pressoché concordemente accettato che le pitture siano state realizzate da Pietro e da Giuliano da Rimini – i due lavorarono insieme nel 1324 a un polittico per gli Eremitani di Padova –, i cui caratteri sono ravvisabili in tutto il ciclo, con aiuti marchigiani. Le pitture furono eseguite con ogni probabilità tra il terzo e il quarto decennio del secolo. Nella volta della cappella sono raffigurati gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa*; nelle pareti, su due registri, episodi della vita di Cristo ed episodi della vita e miracoli di san Nicola. (mrv).

Tolmezzo, Domenico da (Domenico Mioni)

(Tolmezzo 1448 ca. - Udine 1507). Pittore e soprattutto intagliatore, è allievo dal 1462 di Giovanni Francione che appunto in quell'anno aveva aperto bottega a Udine. Poiché nulla ci resta di quest'ultimo, è difficile farsi un'idea precisa degli elementi che contribuirono alla formazione di Domenico. Dalle due sole opere documentate pervenuteci, l'*Ancona di santa Lucia* per il Duomo di Udine firmata e datata 1479 (oggi Udine, MC) e le figure di quattro *Angeli adoranti* dipinti all'interno di un'edicola unite al gruppo ligneo della *Trinità* della chiesa della Trinità a Coltura Polcenigo (1494), se ne può dedurre la conoscenza dell'ambiente muranese e veronese (Benaglio in specie). Se la sua attività principale – per la quale fu sempre molto ricercato da una clientela friulana di gusti «popolari» e conservatori – è senz'altro quella di intagliatore di ancone lignee (attività che naturalmente comprendeva l'elaborata operazione della policromatura e

doratura finale delle sculture), è citato in alcuni documenti anche come frescante: suoi erano gli affreschi, perduti, per Domegge di Cadore, del 1477 e per il Duomo di Venzone del 1502. Gli si attribuiscono inoltre le due tavolette frammentarie con *Davide penitente* e un *Angelo* dei MC di Udine, così come il trittico con il *Battesimo di Cristo tra i santi Giacomo e Francesco* del Duomo di Udine, solitamente assegnato ad Antonio Vivarini.

Il figlio **Giovanni Mioni da T** (notizie dal 1505 - † 1531) si forma nella bottega paterna e ne prosegue l'attività di intagliatore e di pittore, abbandonandone tuttavia le inclinazioni e gli elementi più fortemente gotici. Il suo linguaggio unisce acquisizioni rinascimentali a una vena più espressiva, anche se assai semplice. Non ci sono pervenute opere pittoriche certe. Lo stesso valga per il fratello, **Martino Mioni da T** (Udine, documentato dal 1483 - † 1507), del quale rimane un'unica opera scolpita (*Madonna in trono col Bambino*, 1498: Udine, MC). Il figlio di quest'ultimo, Giovanni Martini, dapprima quasi esclusivamente pittore, ne rileverà la bottega nel 1507, che era poi quella del nonno Domenico, dedicandosi da allora in poi all'intaglio ligneo. Va considerato, in entrambi i campi, il vero protagonista di una svolta artistica decisiva per l'arte friulana del sec. XVI. (*scas*).

Tolnay, Charles de (Karl von Tolnai)

(Budapest 1899 - Firenze 1981). Formatosi a Budapest durante la prima guerra mondiale, frequentò la Libera scuola di Scienze intellettuali e il Circolo della Domenica, animato tra gli altri da personaggi quali Arnold Hauser e Frederik Antal, oltre che da Lajos Fulep, direttore della rivista filosofica «Szellem» (Spirito), dal 1915 maestro di T introducendolo allo studio dell'arte novecentesca (1924, saggio su Cézanne). Iscrittosi nel 1918 alla Scuola di storia dell'arte dell'Università di Vienna, dove alla fine del primo conflitto mondiale insegnavano Max Dvořák e Julius van Schlosser, T, dopo un biennio trascorso a Berlino per seguire i corsi del medievalista Adolph Goldschmidt e un periodo a Francoforte con Robert Kautsch, si laureò nel 1925 con una tesi su Hieronimus Bosch di cui nel 1937 avrebbe pubblicato la monografia. Ad Amburgo T tenne i primi corsi universitari, frequentando altresì insieme a Saxl, Cassirer, Panofsky

la Biblioteca Warburg. Lasciata Amburgo nel 1934 per Parigi (1934-39), allo scoppio del conflitto mondiale T si trasferì a Princeton dove sino al 1948 fu membro dell'Institute for Advanced Studies e dove avrebbe ritrovato Panofsky. Nel 1965 T, quale eminente studioso dell'arte rinascimentale italiana e insigne michelangiolista, assunse la direzione della Casa Buonarroti nella sede di via Ghibellina a Firenze, incarico che avrebbe mantenuto sino alla morte. Si distinse negli anni Trenta come autore di studi fondamentali sulla pittura fiamminga (*Pieter Bruegel il Vecchio*, 1935) e contemporaneamente si afferma tra i maggiori studiosi di Michelangelo. Dopo contributi in lingua tedesca sui disegni michelangioleschi del Codex Vaticanus (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1927) e dell'Archivio Buonarroti (*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1928), a partire dal 1943, anno di uscita di *History and technique of old master drawings. A handbook*, T avrebbe iniziato la pubblicazione di una serie di saggi volti a ripercorrere in ordine cronologico l'intera vicenda del maestro. Gli anni che videro la genesi di tali contributi furono scanditi da interventi dedicati ai maestri dell'arte del Quattro e Cinquecento italiano di area toscana e veneta. Negli anni della direzione di Casa Buonarroti T coordinò mostre quali *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane* (1975), *Brunelleschi e Michelangelo* (1977), *Michelangelo e i Medici* (1980). Il suo lavoro è confluito in ultimo nei quattro volumi del *Corpus dei disegni di Michelangelo* (Novara 1975-80). Oltre al riordinamento delle collezioni di Casa Buonarroti, già parzialmente operato da Ugo Procacci nel 1964, tra il 1965 e il 1970 T avrebbe trasformato notevolmente l'assetto museografico dell'istituzione fiorentina con riguardo particolare per la sala delle opere giovanili di Michelangelo con la *Battaglia dei Centauri* posta accanto ai bozzetti in terracotta e la *Madonna della Scala* situata vicino al *Crocifisso* ligneo, opera tarda del maestro. Ha inoltre lasciato una importante biblioteca acquisita nel 1982 dal Comune di Firenze per Casa Buonarroti. (pgt).

Tolosa

Musée des Augustins La fondazione di un museo a T venne decisa il 19 dicembre 1793 a garantire la salvaguardia degli oggetti d'arte provenienti dalle proprietà confiscate della Chiesa e degli emigrati. Le collezioni vennero ospitate nel-

la chiesa del convento degli agostiniani, bell'edificio del sec. XIV, e nei corpi annessi, che tuttora le ospitano. Aperto al pubblico il 17 agosto 1795, assunse ben presto il nome di Muséum central du Midi de la République. Le chiese e i conventi, allora numerosissimi, il municipio, l'antica Accademia di pittura fornirono tele di grande interesse: di esse una parte illustrava la scuola locale, tanto fiorente tra la fine del XVII e l'inizio del sec. XVIII da essere definita come l'«età d'oro della pittura tolosana», Tali sono i *Portraits des capitouls* di Chalette e di A. Lebré, le grandi composizioni storiche destinate ad adornare le sale del municipio, le composizioni religiose (*Papa Urbano II consacra la chiesa di Saint-Sernin* di A. Rivalz), i ritratti (il *Farmacista dei Cordiglieri*, sempre di Rivalz) varie opere di Chalette, Fredeau (*San Niccolò da Tolentino*), Pader, Tournier (*Deposizione dalla Croce*), Subleyras (*Giuseppe spiega i sogni*), i *Ritratti dei de Troy*. A questi si aggiungono un'opera del sec. XV, il *Crocifisso* del parlamento di T, e dipinti «parigini» eseguiti per la città (Vouet, La Fosse).

Tra le collezioni private confiscate, si possono citare quelle del cardinal de Bernis, di Jean du Barry, questa ben presto restituita e sostituita da quella del vescovo di Montauban, di Marie Anne François de Breteuil, che raccoglieva in particolare quadri fiamminghi e olandesi e interessanti dipinti francesi del sec. XVII e del sec. XVIII.

Incluso nel decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX che creava quindici musei dipartimentali, nonché nel decreto del 15 febbraio 1811, che completava la prima distribuzione, il museo ricevette 72 dipinti, tra cui alcune opere fondamentali, come *Cristo tra i due ladroni* di Rubens, numerosi Philippe de Champaigne (*Il Duca de Longueville accolto nell'ordine dello Spirito Santo*), opere fiamminghe e olandesi (Seghers, Gérard de Lairesse, Gaspard de Crayer), opere francesi del XVII e del XVIII secolo (Largillière; Oudry, *Caccia al cervo*), dipinti italiani (*San Giovanni Evangelista* e *Sant'Agostino* del Perugino; Guercino, Crespi, Guido Reni, Solimena, Guardi). Tra i dipinti dell'Ottocento che hanno accresciuto il fondo originario del museo, vanno citati lavori importanti di Gros, Ingres, Corot, Courbet, tele di Toulouse-Lautrec (*Il giorno della prima comunione*) e il mirabile *Sultano del Marocco mentre esce dal suo palazzo* di Delacroix.

Sono ben rappresentati i pittori tolosani (Valenciennes, Roques) o della Linguadocia (Gamelin) del XVIII e del XIX secolo. (gb).

Capitole Il municipio di T, vero e proprio museo, è ornato da numerose e interessanti decorazioni murali. Per la Sala degli Illustri (1892), Jean-Paul Laurens eseguì una vasta rievocazione storica, dallo stile preciso (la *Muraglia*, 1895) e un grande paesaggio di un realismo di qualità (il *Lauragais*, 1897). Benjamin-Constant vi dipinse la lirica *Entrata di Urbano II a Tolosa* (1900), dal colore fiammeggiante, e Alexandre Falguière un soffitto (*Apoteosi di Clémence Isaure*). Lo scalone fu ornato da Jean-Paul Laurens (i *Giocchi Floreali*, 1915), e dal figlio Paul-Albert (la *Musica*), mentre Paul Gervais realizzava per il grande salone, in un colorato stile impressionista, un interessante complesso (*Citera*). Henri Martin, infine, coprì un'intera sala con pannelli divisionisti che, per l'abile composizione e le raffinate armonie, attingono una sicura poesia simbolista (la *Passeggiata*, la *Fienagione*). (tb).

Tolstoj, Fiodor Petrovic

(San Pietroburgo 1783-1873). Medaglista, pittore, disegnatore e incisore russo, si formò nei laboratori di scultura dell'Accademia di San Pietroburgo, divenendo in seguito professore (1824) e direttore della sezione medaglie. Ha lasciato alcuni dipinti d'interni e disegni al tratto di stile neoclassico: *Ritratto dell'artista con la sua famiglia* (1830 ca.: San Pietroburgo, Museo russo), *Interno con suonatrice di chitarra al chiaro di luna* (1822: Mosca, Gall. Tret'jakov), disegni per il balletto *Eco* (San Pietroburgo, Museo russo) e incisioni come quelle per la *Dugenka* di Bogdanovic (1829), in cui il tema mitologico della *Storia di Psiche* è trattato con linearità finissima benché conservi un'impronta classica. (bl).

Toltechi

Popolazione e civiltà precolombiana del Messico centrale (800-1246 ca.), i T invasero lo Yucatan verso il 950 ed esercitarono il loro dominio sulla quasi totalità degli altopiani della regione. La loro potenza fu scossa, a partire dal 1168, da popolazioni barbariche, forse azteche; alcuni gruppi familiari toltechi sopravvissero nella città di Colhuacán e conservarono la loro indipendenza fino al 1246, quando furono sottomessi da tribù guerriere provenienti da nord. La capi-

tale dello Stato tolteco, Tula (Stato dell'Hidalgo), fondata nell'856, fu distrutta nel 1164 da conquistatori non identificati. Dalla moltitudine di frammenti ritrovati si deduce che gli edifici fossero decorati da pitture; l'edificio piú interessante è una piramide a cinque corpi, detta «edificio B», che aveva funzione di zoccolo per il tempio di Tlahuizcalpantecuhtli. Un ampio vestibolo con colonne quadrate, ornate da guerrieri scolpiti e dipinti, precedeva la piramide; il frontone era decorato con greche e animali, analogamente scolpiti e dipinti. Alcuni fregi zoomorfi, intagliati con leggero rilievo, ornavano la base della piramide propriamente detta: aquile, avvoltoi verdi e gialli, puma, tigri oca o bianche, tutti dipinti su un fondo rosso sangue.

La ceramica La ceramica, poco decorata, comporta diversi tipi di oggetti: incensori e piatti con lunghi manici, vasi e coppe tripodi, di colore oca o crema. La cosiddetta ceramica di «Mayapán» si compone di ciotole, di piatti e di grandi vasi cilindrici rosso-brunastri, decorati con incisioni e pitture lineari bianche e oca. La terracotta di Jalapasco, modellata a mano, veniva dipinta, dopo la cottura, con colori rossi, blu e gialli.

La decorazione della ceramica rinvenuta durante gli scavi archeologici a Tenayuca (Stato di Città del Messico), dipinta di nero su fondo arancione, presenta una grande libertà nell'esecuzione delle linee concentriche, collocate ai bordi dei vasi, e delle linee curve disposte come a formare una frangia, interrotta da piccoli cerchi; i motivi geometrici e le greche danno l'impressione di una treccia sottile che si posa sui vasi. Di colore nero con filettature bianche, la decorazione delle coppe e delle ciotole, costituita da zanne, greche e piccole bande longitudinali, è dipinta sopra un fondo rosso scuro. Un'altra ceramica, tipicamente tolteca, è stata rinvenuta soltanto in cocci. La sua decorazione esterna s'articola in linee spezzate intrecciate, a forma di «X» oppure di figura (Città del Messico, MN di Archeologia, Storia ed Etnografia). (s/s).

Toma, Giacchino

(Galatina (Lecce) 1836 - Napoli 1891). Riceve i primi rudimenti artistici presso l'Ospizio dei poveri di Giovinazzo. Trasferitosi a Napoli nel 1854, sotto la guida del Fergola è attivo come pittore ornamentista partecipando alle decora-

zioni della villa reale della Favorita a Portici. Casualmente coinvolto in una retata della polizia borbonica, nel 1857 viene confinato per un anno a Piedimonte d'Alife dove si mantiene dipingendo ritratti, nature morte e immagini sacre. In questo soggiorno forzato l'artista entra in contatto con i movimenti di cospirazione antiborbonica che lo portano a partecipare inizialmente ai moti del 1859 e in seguito, nel 1860, all'avventura garibaldina come ufficiale. Nel 1859 esordisce alla Mostra napoletana di belle arti, con *Erminia* (Napoli, Palazzo Reale), un'opera ancora di derivazione romantico-accademica ispirata alla *Gerusalemme liberata*, ma già dal 1861 i soggetti dipinti risentono della sua esperienza militare e dei suoi ideali politici trattati attraverso un naturalismo di marca palizziana (*Figli del popolo*: Bari, PC; *Roma o morte*, 1863: Lecce, MC). Nella produzione degli anni Sessanta si riscontra ormai ben evidente la tendenza a trattare il tema storico senza accademismo, ma con umanità e naturalismo quieto. Tali caratteristiche pongono l'artista su di un piano di assoluta originalità, lontano dalla fantasiosità di Morelli e dal minuzioso verismo di Palizzi. Dopo un periodo di assenza dalle esposizioni pubbliche in cui il pittore si dedica all'insegnamento nelle scuole municipali per l'artigianato creando mobili e modelli per ricami e merletti, nel 1874 l'artista si ripresenta al pubblico esponendo la prima versione della *Luisa Sanfelice in carcere* (già Milano, coll. Giussani) a cui segue, nel 1877, la versione conservata nella GNAM di Roma, opera unanimemente considerata il suo capolavoro. Di questo periodo sono anche *Il viatico dell'orfana*, *La guardia alla ruota dell'Annunciata* (entrambi 1877: ivi) e *La messa in casa* (1877: Napoli, Palazzo municipale). Chiamato da Domenico Morelli, nel 1878 entra all'Accademia come professore di disegno ed esegue alcuni dei suoi lavori migliori (*La pioggia di cenere del Vesuvio*, 1880: Firenze, GAM; *L'onomastico della maestra*, 1879: Napoli, Galleria dell'Accademia; *Luisa Sanfelice deportata a Palermo*, 1884: Napoli, Museo di San Martino). Dopo il 1879 esegue anche alcune marine e ritratti (*I sommozzatori*, 1887 ca.: Lecce, MC; *Ritratto di signora*: Torino, GAM). (apa).

Toma, Mathias Rudolf

(Vienna 1792-1845). Paesaggista dell'epoca Biedermeier, fu allievo dell'Accademia di Vienna. Di carattere intrapren-

dente e dotato di senso degli affari, fondò a Schaffhausen, in Svizzera, dove si trasferì nel 1820, una ditta per la vendita di opere d'arte e una stamperia litografica. Stampò anche alcune sue opere: vedute litografate, in particolare dei dintorni di Schaffhausen. Altri paesaggi si ispirano ai dintorni di Vienna e alla regione stiriana di frontiera nella Bassa Austria. Nel 1830 tornò a Vienna e fino al 1843 espose regolarmente nella mostra annuale dell'Accademia. La sua piccola *Veduta di Vienna dal Krapfenwaldl* (1834: Vienna, ÖG), ne illustra la vena realistica e l'accurata resa delle luminose trasparenze atmosferiche. (g + vk).

Tomasini, Giuseppe

(Vicenza 1652 - post 1730). Formatosi nella bottega di Giulio Carpioni, **T** fu, tra gli allievi del maestro il più fedele traduttore della sua maniera, dalla quale derivò il peculiare timbro acidulo dei colori, la solidità delle strutture compositive e la compattezza degli incarnati. Documenta la sua adesione all'insegnamento carpionesco la tela con *Il regno di Hypnos* del Municipio di Dueville (Vicenza), ispirata al dipinto di soggetto analogo di Giulio Carpioni del KM di Vienna.

L'influenza di Giulio è percepibile ancora nell'*Apoteosi di san Nicola* (1698) della chiesa del castello di Arzignano, nelle tele con *San Nicola e le melodie angeliche* dell'Oratorio di San Nicola da Tolentino di Vicenza e nella pala con la *Vergine col Bambino, sant'Antonio abate, san Nicola e santa Rita* (1714) della parrocchiale di Povolaro.

T non rimase indifferente alle suggestioni della pittura «tenebrosa», introdottesi a Vicenza già a partire dal settimo decennio del secolo. Nel telerò, firmato e datato 1694, con la *Vergine di Monte Berico che, implorata dalla popolana Vincenza Pasini, mette in fuga la Peste* (Vicenza, Basilica di Santa Maria di Monte Berico), l'artista rivela di essere aggiornato del naturalismo di derivazione veneziana, nella plastica corposità delle figure e nella drammatica intensità chiaroscurale della composizione, sia della corrente neovetonesiana di fine secolo, nella rappresentazione di impianti architettonici arditamente scorciati.

Altre opere di **T** sono segnalate nelle parrocchiali di Pieris (Gorizia), di Vigardolo (Vicenza) e di Lisiera (Vicenza) del 1730. (mbi).

Tomea, Fiorenzo

(Zoppè di Cadore (Belluno) 1910 - Milano 1960). Si trasferisce dapprima a Milano (1922) poi nel 1926 a Verona dove si iscrive ai corsi serali dell'Accademia Cignaroli e conosce Manzú e Birolli. Nuovamente a Milano nel 1928, approfondisce l'amicizia con Birolli e Manzú, conosce Sassu, Cassinari, Messina e poi Edoardo Persico che lo invita nel 1932 ad esporre alla Galleria Il Milione, dove terrà una personale di disegni due anni dopo, condotti secondo un primitivismo lontano da ogni intellettualismo che sarà una costante della sua ispirazione. Dopo un viaggio a Parigi nel 1934-35 con Sassu, T si stabilisce definitivamente a Milano. Nel 1937 ottiene il primo premio alla VII Mostra del Sindacato interprovinciale di Bergamo (*Candele e maschere*) e nel marzo 1939 espone alla prima mostra del gruppo di Corrente. Nel suo linguaggio, già maturo a partire dal 1937, è presente la lezione di Cézanne, Tosi, Carrà, Morandi, De Pisis. Dai primi paesaggi cadorini e dalle prime nature morte, T è approdato a opere più rigorose ed essenziali nella composizione, volutamente semplici, dalla vena surreale, tra il grottesco e il macabro, con soggetti che diventano la sua cifra: le candele, le maschere, oltre ai teschi, agli scheletri (*Solitudine*, 1937: Milano, coll. priv.), alle processioni (*Corteo*, 1940: Ferrara, coll. C. Tubi), alle danze, ai fiori appassiti. È una pittura amara, cupa, anche ossessiva, di sentimento romantico, in aperta rottura con l'ottimismo di facciata del Novecento. Stilisticamente, è sfatta, grumosa, screziata. Il profondo senso religioso lo accomuna a Tullio Garbari e informa le opere della guerra («profughi», «emigranti», «montanari»). Dopo la guerra introduce, all'interno dei suoi temi abituali, un nuovo senso di malinconia che pittoricamente si risolve in una perdita di corposità e di sostanza pittorica dei soggetti, che appaiono ora radi simulacri (*Candele*, 1949: Laggio di Cadore, coll. N. Schiesaro), Il pittore intensifica la rappresentazione dei paesaggi cadorini dal tono elegiaco (*Case di Cadore*, 1945: Trieste, Civico Museo Revoltella). La sua fama cresce e, tra gli altri riconoscimenti, ottiene il primo premio Auronzo nel 1947 e il secondo premio Marzotto nel 1954. Ha eseguito opere di stampo monumentale come affreschi (*San Pietro che fa l'elemosina*, 1945: chiesa di Marzio presso Varese) e mosaici (*Calvario* nella chiesa di Santa Barbara a Metanopoli). (*eca*).

Tominz, Giuseppe

(Gorizia 1790 - Gradiscutta (Gorizia) 1866). Nato da una famiglia della piccola borghesia di origine slovena, nel 1803, dopo la morte della madre, abbandona la casa paterna soggiornando in diverse località nei dintorni di Gorizia e forse ricevendo le prime nozioni artistiche dal disegnatore viennese Johann Zeindl o dall'incisore Johann Kern. Tra la fine del 1808 e i primi mesi del 1809 il suo talento artistico viene notato dalla sorella dell'imperatore Francesco I, l'arciduchessa Marianna d'Austria, che promette il suo appoggio economico affinché **T** possa studiare a Roma. All'inizio del marzo 1809 l'artista era già a Roma, ma nell'ottobre dello stesso anno l'arciduchessa morì lasciando **T** in gravi difficoltà. A Roma il giovane pittore viene aiutato dal nobile goriziano Giuseppe della Torre e in seguito accolto alla scuola del pittore Domenico Conti Bazzani presso il quale studia e abita sino al 1818. Contemporaneamente frequenta la Scuola del Nudo dell'Accademia di San Luca dove viene premiato nel 1814. Del periodo romano, in cui entra in contatto con teorici e maestri del neoclassicismo come Camuccini, Canova e Thorvaldsen, sono noti solamente un dipinto e un disegno (*La lettrice*, 1812: Gorizia, Musei Provinciali; *Studio di Apostolo*: Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca) che dichiarano i due elementi caratteristici dell'arte di **T**: l'attenzione in qualche modo realistica e la linea incisiva. Rientrato a Gorizia nel 1818 ottiene la commissione di una pala per la chiesa di San Carlo, annessa al Seminario Arcivescovile, e nello stesso anno esegue due ritratti ufficiali dell'imperatore Francesco I e il noto *Autoritratto col fratello Francesco* (Gorizia, Musei Provinciali). Tra il 1818 e il 1821 si collocano i soggiorni a Venezia, Vienna e Lubiana e verso la fine del terzo decennio l'artista è sempre più spesso a Trieste dove si stabilisce per soddisfare una committenza facoltosa e a lui congeniale e dove consolida la sua fama di ritrattista alla moda. Di questo periodo sono anche i ritratti multipli, ambientati in interni o con sfondi paesaggistici, una delle parti più interessanti della sua produzione (*Famiglia de Brucker*: Trieste, Civico Museo Revoltella; *Famiglia Moscon*: Lubiana, NG). Intorno alla metà degli anni Trenta data una delle opere più note e originali del **T**, l'irriverente *Autoritratto* (Trieste, Civico Museo Revoltella), di-

pinto sulla porta della latrina della villa di Gradiscutta, da considerare il capolavoro assoluto dell'artista. Dopo la metà del secolo, negli ultimi anni triestini e dopo il trasferimento a Gorizia (1855) e in seguito a Gradiscutta, le sue opere si fanno piú piatte e di maniera, mentre i ritratti sono spesso derivati da originali in dagherrotipia. Prima che una malattia agli occhi gli impedisse di continuare la sua attività, portandolo a morire quasi dimenticato, **T** realizza diverse opere di soggetto religioso per la chiesa di Gradiscutta e per altre dei dintorni. (*apa*).

Tomlin, Bradley Walker

(Syracuse (New York) 1899 - New York 1953). Conseguito il titolo di *bachelor* in pittura preso l'Università di Syracuse (1917-21), si trasferì a Parigi nel 1923 iscrivendosi all'Académie de la Grande Chaumière. Qui venne in contatto con l'arte di Cézanne, van Gogh, Gauguin e dei cubisti, la cui impronta sulla sua opera fu di lunga durata. Tornato a New York, eseguì alcune nature morte nella scia dei precisionisti Sheeler e Demuth, prima di essere iniziato da Motherwell alle tecniche automatiche del surrealismo. Passando verso la fine degli anni Quaranta all'espressionismo astratto, **T** trovò infine un proprio personale linguaggio: abbandonando il neocubismo per una vera e propria pittografia gigante, continuò a dare grande rilievo a una severa costruzione architettonica dello spazio pittorico. Le sue tele risultano suddivise in piccoli spazi geometrici, specie di griglia sottesa, nei quali si inscrivono in contrappunto grafie bianche o scure (*Number 20*, 1949: New York, MOMA; *Number 9: tribute to Gertrude Stein*, 1950: ivi). Gli ultimi lavori di **T**, nel periodo che segnò il culmine dell'espressionismo astratto, sono vaste tele dove forme e linee, subitaneamente spezzate, si organizzano secondo una dinamica interna attenta a perseguire un effetto decorativo (*Number 10*, 1952-53: Utica, Munson-Williams-Proctor Institute). Fece parte del gruppo The Irascible Eighteen. Il Whitney Museum of American Art di New York ha dedicato all'artista un'ampia retrospettiva postuma nel 1957. (*em*).

Tommaso da Modena

(Modena 1325/26 - documentato fino al 1368). La biografia documentaria di **T** non offre informazioni riguardanti specificamente la sua attività di pittore, è solo un'utile gri-

glia cronologica di riferimento (documenti lo attestano a Modena dal 1340-44, e poi tra il 1366 e il 1368; a Treviso dal 1349 al 1354) per una vicenda artistica che non ha ancora raggiunto un definitivo assestamento e che presenta aspetti di particolare problematicità riguardo alla fase giovanile e, soprattutto, riguardo a quella piú tarda. Il primo apprendistato di T si svolse credibilmente presso la bottega paterna (il pittore Barisino de' Barisini), ma gli stimoli culturali che diedero sostanza alla sua formazione gli derivarono dal diretto confronto con le esperienze figurative del vivace ambiente artistico bolognese degli anni Quaranta. Le sue referenze culturali sono bene dichiarate nel trittichetto della Pinacoteca Estense di Modena che, con la sua firma «Thomas fecit» e la data lacunosa interpretabile come 1345, si pone a buon diritto come prima opera nota del catalogo. Vi è chiaro, in particolare, il debito verso i modi di Vitale e il suo «tenerissimo illusionismo d'epidermide», oltre che verso la produzione miniata vivacemente descrittiva dell'«Illustratore»; nondimeno, pur trattandosi con evidenza di un dipinto giovanile, vi sono già presenti gli aspetti piú tipici del linguaggio tomasesco: la dolcezza del modellato, la luminosità dei colori, la naturalezza degli atteggiamenti e la libera interpretazione della tradizione iconografica. Al trittichetto si possono collegare, a date cronologicamente successive, ma non troppo lontane, la piccola cuspide con l'*Annunciazione* del MC di Modena e le due anconette della PN di Bologna e della WAG di Baltimore. Nell'insieme configurano una prima produzione che privilegia il lavoro su tavola e la preziosità delle piccole dimensioni; una predisposizione che ha suggerito a molta parte della critica la possibilità di un'estensione dell'attività di T anche nel campo della miniatura trovando un suggestivo appiglio nella piccola *Madonna col Bambino* della coll. Longhi di Firenze.

L'insieme della sua produzione d'ambito trevigiano rivela invece la versatile capacità del pittore di passare dalle piccole dimensioni degli altaroli a quella «grande» degli affreschi, senza perdere in qualità e coerenza. L'unica opera datata e firmata del suo soggiorno nella città veneta, oltre che prima commissione di prestigio, è costituita dalla serie dei quaranta Domenicani illustri dipinta ad affresco nel capitolo di San Nicolò e datata 1352. La gloria dell'ordine è affi-

data alla semplice sequenza dei frati nei loro studi resa avvincente da un' incisiva caratterizzazione fisionomica e psicologica di ognuno di loro: veri e propri ritratti, anche se svincolati da qualsiasi pretesa di veridicità storica, qualificati da una minuta osservazione del dettaglio, ma senza il minimo interesse d'inserimento entro uno spazio praticabile di tradizione giottesca. Questo particolare naturalismo empirico, combinato a una felice vena narrativa, trova un' importante luogo d'espressione nel ciclo di affreschi con le *Storie di sant'Orsola* compiuto nella cappella absidale destra della chiesa di Santa Margherita (oggi nel MC di Treviso). L'intera decorazione è stata a lungo considerata come eseguita durante l'ipotetico secondo soggiorno trevigiano, tra il 1360 e il 1366, ma trova maggiori ragioni una cronologia entro il sesto decennio, precisabile intorno al 1355: sia per l'intonazione stilistica non troppo distante dagli affreschi del 1352 nel capitolo di San Nicolò, che sulla base di un confronto incrociato con altre testimonianze figurative di quegli anni in area trevigiana (per esempio, l'attività del cosiddetto «Compagno di Tomaso», probabile collaboratore del maestro modenese in Santa Margherita, nel santuario dei Santi Vittore e Corona presso Feltre). Oltre ai due importanti cicli decorativi di San Nicolò e di Santa Margherita, restano a Treviso altre opere ad affresco di T a documentare il fitto intreccio di commissioni che lo impegnarono nei quasi dieci anni del suo soggiorno veneto. Si tratta dei due *Angeli reggi-cortina*, affiancati a una ridipinta *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Lucia; *la Madonna e santi* della cappella Giacomelli in San Francesco; i Santi del secondo pilastro a sinistra della chiesa di San Nicolò; il *Cristo Passo* del Palazzo arcivescovile e i frammenti d'affresco provenienti dalla cappella maggiore della chiesa di Santa Margherita (ora presso il MC), parti di un ciclo con *Storie di Cristo*. Si riferiscono inoltre al tardo periodo trevigiano (ante 1358) sia il trittico firmato con la *Madonna col Bambino tra i santi Venceslao e Giorgio*, sia il dittico con la *Madonna col Bambino e il Cristo Passo*, commissionati dall'imperatore Carlo IV e conservati nel castello di Karlstein in Boemia. Entrambe le opere, che non implicano necessariamente alcun viaggio oltramontano di T, presentano uno spiccato carattere aulico, adeguato al prestigio della commissione. La vena piú cordiale del pittore si smorza in un'insisti-

ta ricerca di preziosità che combina eleganza lineare, dolcezza di modellato e profusione di decorazioni dorate, secondo un raffinato formalismo affine a quello della tradizione senese. A prescindere dagli aspetti piú esornativi, la particolare ricerca di finitezza nella stesura pittorica delle due opere boeme individua una precisa linea di maturazione della pittura tomasesca, distinta dall'incisività abbreviata che caratterizza le forme nella serie dei *Domenicani illustri* o delle storie ursulane. Uno sviluppo del suo linguaggio che appare bene documentato dal già citato *Cristo Passo* del Palazzo arcivescovile e dai brani d'affresco (l'immagine di Cristo dall'*Apparizione alla Maddalena* e due figure dall'*Incontro a Emmaus*) della cappella maggiore di Santa Margherita.

Tanto il periodo trevigiano di **T** è, nel suo insieme, bene illustrato dalle molte pitture superstiti a lui riferibili o dai riflessi della sua opera nell'ambiente figurativo locale, quanto il suo successivo soggiorno a Modena offre un quadro di disperante lacunosità sia per scarsità d'opere, sia per mancanza di significative risonanze. Le uniche opere ascrivibili a questa fase di **T** sono la *Madonna col Bambino* della chiesa di Sant'Agostino e quella, di recente acquisizione, della chiesa di San Biagio del Carmine, cui si può integrare il frammento d'affresco d'analogo soggetto sul pilastro del pulpito in Duomo. Tali pitture murali si mostrano coerenti con la linea di ricerca avviata da **T** nel tardo periodo trevigiano, ma sono ben poca cosa per tentare di restituire un quadro coerente dell'ultima attività del pittore a Modena nel decennio tra il 1358 e il 1368, quando viene ricordato in vita per l'ultima volta, (*tf*).

Tommaso De Vigilia

(noto dal 1444 al 1497). Verosimilmente di origine palermitana (si firma «civis Panormi», «Panormita» o «pictoris de urbe Panormi»), si impone nell'ambiente pittorico locale per oltre mezzo secolo. Perduti i lavori piú antichi ricordati nei documenti, scarse restano le notizie sulla sua formazione che si vuole svolta nella bottega di Gaspare da Pesaro. Nel trittico con la *Madonna col Bambino e santi*, firmato e datato 1486 (Palermo, Galleria regionale della Sicilia) si nota, accanto alla presenza di ricordi piú arcaici, la volontà di inserirsi in quel nodo culturale che lega fatti marchigiani,

provenzali e catalani. Caratteristica questa che si ritrova in tutta la sua produzione arricchita talvolta da qualche suggestione antonelliana. Sue opere si conservano a Palermo: *San Nicola di Bari* (1488), *San Giovanni Evangelista* (1492: affreschi staccati già a Risalaimo, Galleria regionale della Sicilia); *Madonna col Bambino, angeli musicanti e santi* (coll. Tascia), e *Battesimo di Cristo* (coll. Santocanale). (rdg).

tondo

Quadro a forma circolare, particolarmente in voga in Italia nel rinascimento, specie a Firenze, dove, sin dall'epoca del gotico internazionale (Maestro del Giudizio di Paride al Bargello) appare nella forma di **desco da parto** (→). Masaccio utilizza questa forma di provenienza artigianale (*Nascita della Vergine*: Berlino, SM, GG) che sarà poi adottata da diversi artisti come Domenico Veneziano (*Adorazione dei Magi*: ivi), l'Angelico e Filippo Lippi (*Adorazione dei Magi*: Washington, NG). Il tema della *Vergine col Bambino* è quello piú frequente. Nella scia di Filippo Lippi, Botticelli (*Madonna del Magnificat*: Firenze, Uffizi), Filippino Lippi, Ghirlandaio e poi Lorenzo di Credi e Piero di Cosimo illustrano la voga fiorentina del **t** nell'ultimo terzo del Quattrocento.

Troverà la sua forma piú alta nel *Tondo Doni* (*Sacra Famiglia*) di Michelangelo (Firenze, Uffizi) e in alcune delle *Madonne* di Raffaello, come la *Madonna d'Alba* (Washington, NG) o nella *Madonna della seggiola* (Firenze, Pitti). La sua fortuna durante il manierismo continuò (cfr. Parmigianino, *Autoritratto allo specchio*: Vienna, KM; Beccafumi). (sr).

Tonitza, Nicolae

(Barlad (Bîrland) 1886 - Iași 1940). Studiò alla Scuola di belle arti di Iași, presso Ch. Popovici, a Monaco (1907-909, nello studio di Habermanns) e a Parigi (1909-11). Esordì come illustratore satirico e teorico d'arte, dapprima collaborando alle riviste «Furnica» e «Arta Romîna», poi al «Simplicissimus» e al «Jugend» monacensi, con uno stile grafico che molto deve a H. Daumier e A. Forain. Fu insegnante di disegno a Iași (dal 1911), giornalista, e decoratore di chiese (a Duran, Poeni-Vaslui ecc.), intensificando la sua attività di illustratore a partire dal difficile periodo della prima guerra mondiale (ciclo su *Guerra e Prigionia*, 1919). Fondò con altri artisti il gruppo *Arta românu* (1920) che si opponeva al-

la politica artistica dei *salons* rumeni, in favore di un'arte dal carattere nazionale, legata alle radici popolari. Così, alle scene di vita rurale, che predominano nelle opere degli epigoni di N. Grigorescu, **T** contrappone immagini di vita urbana, la tristezza lancinante dei quartieri periferici, la greve stanchezza di chi ha perduto la speranza (*Cimitero, Coda per il pane, Poveri*: Bucarest, MN). Esprime la sua solidarietà per i diseredati mediante l'intensità del colore e la straziante bellezza del disegno dalla linea vibrante (ritratti di bambini: *La piccola olandese; Katjuška*; la serie di bambini della Valle di Bicasu e del Neamț, 1934; quella dei tartari di Dobrugia, 1935-37; quella dei *Clowns*). Negli ultimi anni la tavolozza di **T** si fa quasi monocroma, le forme quasi trasparenti e, nella serie dei nudi, una linea ormai d'arabesco assumono toni pallidi per forme oniriche.

T insegnò dal 1933 (e dal '37 ne fu rettore) alla Scuola di belle arti di Jași; partecipò a numerose collettive, particolarmente a Parigi, Amsterdam, New York. Sue opere si trovano in tutti i musei rumeni (Museo Zambaccian e MN d'Arte a Bucarest). (*ij + sr*).

tono → pittura tonale

Toorenvliet, Jacob

(Leida 1635/36 - 1719). Documentato nel 1670 a Roma e a Venezia, e dal 1676 al 1679 a Vienna, operò soprattutto a Leida, dove nel 1686 era iscritto alla gilda di San Luca; ne divenne decano nel 1703. Come molti pittori dei Paesi Bassi settentrionali, il suo viaggio in Italia non ne influenzò lo stile; dipinse infatti scene di genere tipicamente olandesi, nella maniera precisa e fine di Dou e di Mieris (*Lezione di musica*: Amsterdam, Rijksmuseum; il *Mercante di selvaggina*: Dresda, GG; *Donna e uomo che bevono*: Bordeaux, MBA). (*ju*).

Toorop, Johannes Theodorus, detto Jan

(Poerworedjo (Giava) 1858 - L'Aja 1928). Giunto in Olanda frequentò le Accademie di Amsterdam (1880-81) e Bruxelles (1882), dove fu membro dei Venti (1885); nel 1888 si stabilì all'Aja. Dopo un primo avvicinamento alla tecnica impressionista, due viaggi in Inghilterra (1884 e 1886) gli fecero conoscere l'arte di Blake e dei preraffaelliti, inoltre a Parigi

(1889) i suoi contatti con Rops e Redon lo conquistarono alla poetica simbolista nell'alveo della quale T maturò uno stile molto personale, sintetizzando le esperienze del momento, dal divisionismo di Seurat, al sintetismo di Gauguin. L'artista sarà al suo ritorno in Olanda l'esponente principale del simbolismo accanto a Thorn-Prikker. L'impronta essenzialmente grafica stilizzata e dagli effetti ricercati dei suoi lavori tradisce l'influsso di Beardsley (le *Tre fidanzate*, 1893: Otterlo, Kröller-Müller; manifesto per «Delftsche Slaolie», litografia, 1895: Amsterdam, SM).

T tornò dopo il 1900 a una poetica più semplice dove la lezione del neo-impressionismo si fonde con quella di van Gogh (*Canale presso Middelburg*, 1907: ivi). T affrontò diversi temi passando da una pittura di impegno sociale ad allegorie monumentali a sfondo religioso dopo la sua conversione al cattolicesimo (la *Santa fuga*: ivi); al pittore si devono inoltre le vetrate per San Giuseppe a Nimega. È rappresentato nei musei olandesi dell'Aja, di Amsterdam e soprattutto di Otterlo. Contribuì idealmente alla prima formazione di Mondrian. (sr).

Sua figlia **Charley** (Katwijk 1891 - Bergen 1955) fece parte della scuola di Bergen, che dal 1915 aveva introdotto le ricerche espressioniste tramite il pittore francese Le Fauconnier. Stabilitasi a Bergen nel 1921, praticò una pittura piuttosto fluida (*Guardiano notturno*, 1922: Amsterdam, SM). L'ambizione monumentale, unita al vigore della descrizione realista, ne caratterizzò lo stile prossimo alla Neue Sachlichkeit tedesca (*Pranzo tra amici*, 1932: Rotterdam, BVB; *Autoritratto*, 1944-45: Museo di Eindhoven). (mas).

Topor, Roland

(Parigi 1938-1997). Studiò all'École des beaux-arts di Parigi. Fondatore, con Jodorowsky, Arrabal e Olivier del gruppo Panic, va annoverato fra quanti rinnovarono radicalmente il linguaggio del fumetto e del disegno d'animazione introducendovi elementi colti derivanti da una frequentazione delle avanguardie storiche, in particolar modo del surrealismo e dada. L'inventiva di T, fatta di humour nero, horror, erotismo e fantascienza, nonché informata da una violenta tendenza alla dissacrazione, si riversa in riviste e pubblicazioni periodiche («Hara kiri», «Metal hurlant») come in album scritti e illustrati (*Sogni diurni*, 1975) per inte-

ro da lui, sebbene i risultati piú convincenti li abbia raggiunti collaborando con altri. Ricevette nel 1973 a Cannes il riconoscimento piú ambito nel campo del cinema d'animazione per *Il pianeta selvaggio* (prodotto con Laloux, richiese quattro anni di lavorazione) cosí come per la paternità del romanzo da cui Roman Polansky trasse *L'inquilino del terzo piano*. Tale stile di lavoro (inauguratosi nel 1971 collaborando a *Viva la muerte* di Arrabal) rende arduo separare il creatore d'immagini (grafiche, cinematografiche e letterarie) dal provocatorio narratore di storie e inventore di nuovi e trasgressivi linguaggi che paiono convivere nella personalità dell'autore. (rca).

Torbido, Francesco India, detto anche il Moro

(Venezia 1482/85 - Verona 1561/62). Dalla città natale si trasferisce attorno al 1500 a Verona per sottrarsi, a detta del Vasari (1568), alle conseguenze di un violento litigio. Qui entra a servizio del conte Zenovello Giusti, rimanendo in seguito legato a questo casato, e stabilisce un rapporto di lavoro e d'amicizia con Liberale da Verona. Nel 1516 firma il *Ritratto di giovinetto con una rosa* (Monaco, AP) da carattere ancora giorgionesco quale si ritrova anche in altri ritratti un poco piú tardi (quello firmato Milano, Brera e Padova, MC). Rispetto a quanto rivelano questi primi ritratti certi, che hanno fatto ipotizzare una sua formazione e permanenza veneziana, le opere successive appaiono di cultura piú complessa. Il *Cristo morto sorretto da angeli* (Montorio, parrocchiale) lo mostra interessato alla cultura aperta alla Lombardia o all'Emilia della tradizione correggesca propria di G. F. Caroto. Con la *Sacra Conversazione* della Basilica di San Zeno (1520 ca.), sviluppa una complessità formale quasi protomanieristica, accentuata in seguito con le pale di San Fermo Maggiore del 1523 e della parrocchiale di Bagolino, mentre negli affreschi della cappella Fontanelli in Santa Maria in Organo (1526) si fanno anche piú evidenti le accentuazioni cromatiche morettesche.

Nella pala del 1533 con *San Lorenzo Giustiniani, san Michele e san Giorgio* (Verona, Castelvechio) si avverte un doppio interesse sia verso l'ambito bresciano (Moretto), sia piú limitatamente verso Mantova e il manierismo romanista di Giulio Romano. Quest'ultimo interesse diverrà piú forte a

partire dal 1534 allorché, su commissione del vescovo di Verona, Gianmatteo Giberti, accetta di eseguire gli affreschi con *Storie della Vergine* del presbiterio della Cattedrale veronese avvalendosi dei cartoni già predisposti da Giulio Romano. Con essi il **T** assume un'inedita magniloquenza formale non priva di ricercate intemperanze, un poco decantata dall'ampia risonanza paesaggistica nel ciclo di affreschi del 1535, sempre su commissione del Giberti, nell'abbaziale di Rosazzo in Friuli. Su queste direttrici si muove anche la successiva attività del **T** segnata dagli affreschi di San Zenone del 1538 e dalla pala in Sant'Eufemia o ancora piú tardi dal ritratto firmato di Capodimonte (Napoli). Nel 1545 si trasferisce a Venezia; vi esegue tra l'altro alcuni dipinti perduti per la Scuola della Santissima Trinità con episodi della creazione del mondo, per il quale è pagato ancora nel 1550. Non è precisato l'anno del suo ritorno a Verona dove figura dal 1557. (gf).

Torcello

Isola della laguna di Venezia, **T** è dominata dalla Cattedrale di Santa Maria Assunta, basilica fondata nel 639, ampliata nell'824 e ricostruita agli inizi del sec. XI. L'edificio, di tipo basilicale, è preceduto da un nartece del sec. IX, ampliato a partire dal sec. XIV. Davanti alla facciata sono visibili i resti del Battistero del sec. VII. L'interno della chiesa, suddiviso in tre navate da colonne in marmo greco con capitelli corinzi (sec. XI) è decorato con magnifici mosaici. I piú antichi tra essi raffigurano gli *Apostoli*, allineati sull'emiciclo dell'abside; al di sotto, è raffigurata la figura slanciata e leggiadra della *Vergine col Bambino*, eseguita verso il 1190, probabilmente a sostituire il *Cristo in trono* (questa rappresentazione si ritrova, con un'esecuzione piú grossolana, nell'abside della chiesa di San Donato a Murano). Sull'arco trionfale è raffigurata l'*Annunciazione* del sec. XIII; nell'abside laterale di destra, il *Cristo in trono tra gli arcangeli* (sec. XIII); al di sotto sono rappresentati dei *Vescovi* (del sec. XII forse su schema del IX), tra cui compaiono i santi latini *Ambrogio*, *Agostino* e *Martino*, mentre sulla volta quattro angeli recano un medaglione con l'Agnello. Sulla parete occidentale nella controfacciata, al di sotto della *Crocifissione* e della *Discesa di Cristo nel limbo*, la vasta composizione del *Giu-*

dizio Universale (secoli XII-XIII) si divide in quattro campi; la *Vergine orante* occupa la lunetta al di sotto della porta. Per iconografia e stile, questi mosaici, piuttosto restaurati, si rifanno alla tradizione bizantina.

Il Museo di T, allestito nei palazzi trecenteschi dell'Archivio e del Consiglio, conserva reperti archeologici e opere medievali. (*sdn*).

Torelli, Felice

(Verona 1667 - Bologna 1748). Allievo in patria di Santo Prunato, dopo il trasferimento a Bologna entrò nella bottega del Dal Sole sul cui esempio orienterà, dopo un primo momento neocarraccesco (*Cattura di Cristo*, già Zambeccari: Bologna, PN), la sua vasta produzione. L'intonazione cromatica e la materia trasparente di gusto «neoveronesiano», desunti dal Dal Sole, sono particolarmente evidenti nell'*Immacolata* del Museo di Castelvechio di Verona (1710 ca.) e nei quattro ritratti dei Malvezzi (1711-13: Dozza Imolese, castello). A partire dagli anni Venti il pittore si allontana progressivamente dal suo maestro e, pur non abbandonando la materia contrastata e luminosa di timbro veneto, sceglie modi più severi e magniloquenti, particolarmente graditi alla committenza religiosa. Numerose saranno infatti anche nei decenni successivi le opere di soggetto sacro, soprattutto grandiose pale d'altare, che il pittore invierà da Bologna, dove risiede stabilmente, in varie sedi della Romagna (Bagnacavallo, Cesena, Imola), della Valle Padana (Ferrara, Reggio Emilia, Verona) e persino dell'Italia centrale (Pisa, Senigallia ecc.). (*ff*).

Torelli, Stefano

(Bologna 1712 - San Pietroburgo 1784). Pittore, disegnatore e acquafortista allievo del padre Felice, svolge la sua prima attività a Bologna risentendo dell'influenza di Francesco Solimena. Trasferitosi a Venezia, di questo periodo rimane solamente la citazione del Moschini del 1815 relativa alle opere *La Visitazione a santa Elisabetta* e *L'Angelo che appare a Giuseppe* che a tale data si trovavano nelle Gallerie dell'Accademia. Attivo anche all'estero, nel 1740 è a Bayruth, nel 1747 a Dresda come collaboratore di Bernardo Bellotto e tra il 1758 e il 1761 dipinge dieci quadri allegorici

per la Sala d'udienza del Municipio di Lubeca. Nel 1762 viene chiamato a San Pietroburgo e nominato professore della locale Accademia divenendo l'artista preferito di Caterina II e della sua corte. Tra le opere conservate figurano l'*Incoronazione di Caterina II* (San Pietroburgo, Accademia di belle arti), due ritratti (Lubeca, Biblioteca statale) e poche acquaforti, due delle quali derivate da opere di S. Conca e G. M. Crespi. (*apa*).

Torii

Il nome designa nel contempo un laboratorio di stampe giapponesi *ukiyoe* e una serie di stampatori il cui nome cominciava tradizionalmente con Kiyō, specializzati nei soggetti di teatro e nei ritratti di attori, riconoscibili per le loro creste (*mon*). La scuola fu fondata da Kiyonobu I (1664-1729), che ne caratterizzò lo stile e che riuscì ad assicurare alla bottega dei **T** l'esclusiva ufficiale dei manifesti di teatro. La personalità di Kiyomasu (1694-1716 ca.), suo successore, è ancora poco nota, benché il nome dell'artista venga collegato a una serie di ritratti di attori in bianco e nero. La storia del lignaggio dei **T** resta ancora da chiarire a causa delle frequenti omonimie e per la scarsa evoluzione stilistica che connota le diverse personalità artistiche di questa scuola. Le distinzioni attualmente compiute tra Kiyonobu I e Kiyonobu II, tra Kiyomasu I e Kiyomasu II (attivo intorno al 1720-1750) si fondano più su dati d'archivio che sull'analisi stilistica e tengono semplicemente conto della filiazione diretta da maestro a discepolo. La maggior parte dei **T** furono in realtà pittori minori, ad eccezione di Kiyomitsu, che, come più tardi Kiyonaga, suo migliore allievo, eseguì ritratti di donne di buona qualità.

La scuola **T** è a lungo sopravvissuta a se stessa; ancora nel 1925 un certo Kiyotada II eseguiva ritratti di attori nello stile dei suoi predecessori. (*ol*).

Torino

XII-XIV secolo Del periodo della dominazione longobarda, carolingia e ottoniana della città non è rimasta nessuna testimonianza pittorica. Tuttavia, la lotta contro il culto delle reliquie e delle immagini sacre condotta dal vescovo Claudio (a **T** dall'anno 818 all'anno 827) sembrerebbe attestare la presenza a quell'epoca, nelle chiese della diocesi torinese,

di pitture parietali. Per quanto riguarda le età successive (XI, XII e XIII secolo) nessun ciclo a fresco è sopravvissuto, e ciò va ascritto principalmente alle demolizioni subite tra la fine del Quattrocento e la fine del Seicento dalle principali chiese medievali cittadine, sostituite poi da nuove costruzioni: è il caso del monastero di Sant'Andrea (nel quale è però documentato un «Atto pictor» nel sec. XII) del monastero dei Santi Solutore, Avventore e Ottavio, patroni della città, particolarmente beneficiato nel Mille dai membri della dinastia arduinica e del complesso della Cattedrale formato da tre chiese contigue – dedicate al san Salvatore, a santa Maria «de Domino» e a san Giovanni Battista – distrutto nel 1490 per far posto al Duomo nuovo del cardinale Domenico Della Rovere. L'antica chiesa di San Giovanni, sede del vescovato, era delle tre la più importante. Per quanto riguarda il sec. XII, ci sono pervenuti alcuni manoscritti decorati e miniati in area torinese: un *Sacramentario* e due *Leggendari* (conservati rispettivamente a Berlino, Deutsche SB, Ham 441 e a T, Archivio capitolare, codici A e B), probabilmente prodotti per il monastero di San Solutore (i *Leggendari* contengono la Passione dei martiri di T Solutore, Avventore e Ottavio), e un codice con *Vite dei santi* (T, Accademia delle Scienze, ms 0186), scritto e decorato con iniziali a motivi vegetali e geometrici di gusto transalpino verso il 1160 nell'abbazia di San Michele della Chiusa (tra T e Susa), poi passato a San Solutore all'inizio del sec. XIII. Anche la biblioteca dell'antico Duomo possedeva nel Medioevo un considerevole numero di manoscritti (sessantasei nell'inventario più antico di cui disponiamo, redatto nel 1467, contro i dieci conservatisi fino a oggi). Tra questi, anche se codice d'importazione, va segnalata una *Bibbia* atlantica, ricca di iniziali istoriate, opera del Maestro della Bibbia di Avila (T, Archivio Capitolare ms 2; datata alla seconda metà del sec. XII), per la quale è stato supposto un arrivo in Piemonte dall'Italia centrale subito a ridosso della sua esecuzione. Ma l'opera romanica di maggior rilievo è il mosaico pavimentale raffigurante *La Ruota della Fortuna entro una Mappa del Mondo*, proveniente dal presbiterio della distrutta chiesa del San Salvatore (oggi T, MC di Arte Antica). Il mosaico ritenuto opera di maestro lombardo-piemontese, presenta alcuni caratteri stilistici che lo differenziano dai numerosi altri

pavimenti istoriati realizzati in Italia settentrionale in età romanica. Accanto a un linguaggio piú consolidato e tradizionale (usato per raffigurare i mostri della Terra e le coppie di grifi, leoni e gru affrontati araldicamente entro *rotae*), presenta infatti un secondo stile piú libero e sciolto, che sta alla base dei panneggi mossi, morbidi, quasi classicheggianti del vento Septemtrio raffigurato in corsa, della Fortuna, e dell'uomo alla sua destra. Un mosaico, quindi, che continua a fare riferimento a modelli bizantini (in primo luogo i tessuti), ma che arriva a superare in certe sue parti – forse grazie a un'eco dello «stile 1200» – lo stile lineare piú composto tipico degli altri mosaici del sec. XII.

Ancora piú scarse le testimonianze figurative relative al sec. XIII: tra queste si devono annoverare due manoscritti decorati di origine inglese provenienti dalla biblioteca del convento di San Domenico (la *Summa Decretorum* di Stefano di Tournai e l'*Etica* di Aristotele, rispettivamente datati alla prima metà e al terzo quarto del secolo, oggi ms D. IV.40 e E. IV.35 della BN di T); e una *Bibbia* parigina di metà Duecento riccamente miniata – recentemente riferita all'atelier Du Prat – donata al Duomo alla fine del Quattrocento da Antonio da Romagnano, canonico e protonotario apostolico (nell'Archivio Capitolare di Torino fino a pochi anni fa, oggi irreperibile). Se in questo secondo caso non si conosce la data precisa di arrivo del manoscritto in Piemonte (prima del sec. XV), per i manoscritti di San Domenico sappiamo del loro ingresso nella biblioteca del convento (insieme ad altri sessantotto codici oggi dispersi), poco dopo la sua fondazione, nel 1278, in accordo con le disposizioni testamentarie del domenicano Giovanni da T appartenente alla comunità milanese di Sant'Eustorgio.

Per il Trecento le fonti d'archivio trasmettono numerose notizie di pittori attivi tanto nei castelli di Rivoli e Porta Fibellona (entrambi residenza dei principi d'Acaja, signori di T dal 1294), che nelle piú importanti chiese cittadine (San Giovanni, San Domenico, San Francesco), come pure per il Comune (per bandiere, gonfaloni e pennoni dipinti con le immagini dei santi patroni della città). Di questi artisti – della cui opera non è sopravvissuto nulla – va almeno segnalato Giovanni Jaquerio, padre del piú noto Giacomo, impegnato nel 1375 nel rifacimento di un'antica tavola con l'immagine del Precursore – presumibilmente in San Giovanni

– e documentato dal 1380 in avanti al servizio del Comune. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che egli possa essere – ma per ora non ci sono documenti a confermarlo – l'autore dell'unico ciclo pittorico conservato di quest'epoca, quello della cappella delle Grazie in San Domenico, raffigurante la *Maiestas Domini*, l'*Annunciazione*, i dodici *Apostoli* e una scena di dedica, realizzato tra 1350 e 1360 ca. È stato notato che il linguaggio del Maestro di San Domenico rimanda alle storie francescane di Assisi (per le incorniciature architettoniche in prospettiva entro cui si trovano gli Apostoli) e a certi aspetti della pittura giottesca di inizio Trecento (per le fisionomie quasi caricaturali di alcuni personaggi, come l'angelo annunziante e i donatori presentati da san Tommaso d'Aquino). L'opera di questo maestro (ampiamente documentata ma perduta) poté fare scuola tanto al Maestro di Vezzolano e Montiglio (attivo verso metà secolo), che al Maestro di San Domenico, il che spiega i rapporti stilistici tra il ciclo di San Domenico, quello dei Rivalba nel chiostro di Vezzolano e quello del Castello di Montiglio. Ed è significativo che lo stesso linguaggio si ritrovi in ambito torinese sia a San Pietro di Avigliana in Val di Susa (affreschi trecenteschi recentemente attribuiti al Maestro di San Domenico), che nelle miniature del cosiddetto *Codice delle Catene* (1360), contenente gli Statuti di T (Archivio Storico della Città). Accanto a possibili influssi d'oltralpe (all'origine dell'elegante *silhouette* delle figure e della resa fortemente decorativa delle casacche a disegni stampati indossate dai santi guerrieri), si coglie anche qui – in particolare nel Sant'Avventore – quell'interesse a forzare le fisionomie che è un dato determinante del linguaggio del Maestro di San Domenico e che permette di saldare la cultura figurativa del sec. XIV, agli esordi di Giacomo Jaquerio, nella stessa T, sullo scorcio del secolo successivo. (*sic*).

XV e XVI secolo Per quanto concerne il primo Quattrocento, risulta problematico individuare un'attività artistica unicamente legata alla città per gli stretti rapporti che legano T al Piemonte occidentale, alla Savoia e alle più importanti corti europee, com'è dimostrato dall'attività di Giacomo Jaquerio. A T l'artista è presente – a meno che i documenti non riguardino il padre Giovanni – nel 1403 per dipingere le finestre del castello degli Acaja (attuale Palazzo Madama)

e ancora, verosimilmente con lo stesso incarico, negli anni 1407-408, ma la sua permanenza nella città dovette diventare piú stabile intorno al 1430 e fino alla morte nel 1453. L'apertura verso gli apporti esterni e l'arte franco-fiamminga non viene meno neanche nella seconda metà del sec. xv, pur mantenendosi vivo il dialogo con la cultura lombarda testimoniata dal passaggio nel Piemonte occidentale di Cristoforo Moretti, documentato a T tra il 1463 e il 1465, dove dipinge degli stemmi e la parte superiore della torre comunale. Andata perduta la maggior parte delle opere, i documenti testimoniano la vivacità e la ricchezza dell'attività figurativa torinese. Personalità quali il friburghese Nicolas Robert, pittore dei duchi, e Amedeo Albini rimangono per il momento dei nomi, ma quanto dovette essere centrale la figura di quest'ultimo ci è testimoniato dalle fonti. Oltre alla commissione di importanti tavole per la cappella vescovile, sappiamo che nel 1463 Amedeo Albini si impegnò, in un documento redatto a Chieri in cui risulta abitante ad Avigliana, ad eseguire, per quattrocento scudi, la pala per l'altar maggiore del Duomo di T e a lui è stato proposto di ricondurre il codice *Breve dicendorum compendium* (T, BN D. VI.2) commissionato dalla duchessa Jolanda di Savoia nel 1477. È inoltre da sottolineare che nell'anno 1462 risulta residente ad Avigliana il tolosano Antoine de Lonhy (Antonio de Llonye) arrivato da Barcellona; pittore, miniatore, maestro di vetrate, è stata ricostruita la sua prestigiosa attività tra T, la Valle di Susa, la Valle d'Aosta. La figura di questo artista franco-fiammingo-catalano è andata meglio delineandosi con l'identificazione di Antoine de Llonye con il Maestro della Trinità di T (MC) e con il riferimento a lui della tavola di *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino* nella sacrestia del Duomo. Entrambe le opere furono probabilmente eseguite per il vecchio Duomo di T benché non si conosca l'ubicazione originaria nella chiesa; sempre per il Duomo è stata ipotizzata la presenza di Antonio de Llonye in veste di miniatore; l'ipotesi si basa sul confronto tra un codice dell'Archivio capitolare e un *Graduale* dell'Institute of Arts di Detroit eseguito dall'artista per la chiesa torinese di San Domenico, nella quale lavorò anche all'affresco con il Beato Amedeo IX. La qualità della cultura figurativa torinese intorno all'anno 1500 è confermata dal *Compianto sul Cristo morto* conservato presso la chiesa di Sant'Agostino: si

tratta di un dipinto di un maestro savoiaro-piemontese aggiornato sulle opere fiamminghe giunte a Chieri tramite le commissioni dei Villa.

Tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo la piú importante impresa artistica a T è la costruzione di un nuovo Duomo per volontà del vescovo Domenico Della Rovere. Il rapporto privilegiato di Domenico con la corte pontificia permette un'importante innovazione del linguaggio artistico in direzione romana. Tra gli importanti doni fatti dal vescovo alla Cattedrale torinese si conserva al mc di T il lussuoso *Messale* di Domenico Della Rovere illustrato da ricchissime miniature tardoquattrocentesche di area emiliana, riferite al parmense Francesco Marmitta. La nuova chiesa, che riprende come modelli antiche architetture romane, simbolo del prestigio che il vescovo di T voleva conferire al suo Duomo, venne officiata nel 1505. Notevoli committenze sono in questi anni dedicate all'arredo degli altari: l'altare dei calzolari (tuttora in loco) fu ornato dal polittico con i *Santi Orso, Crispino, Crispiniano e Teobaldo*, realizzato verosimilmente prima del 1504, che si deve a una probabile collaborazione tra Martino Spanzotti e Defendente Ferrari. Si tratta di una importantissima testimonianza artistica a cavallo tra i due secoli che apre la pittura torinese, ancora fortemente legata alla cultura tardogotica, al nuovo linguaggio rinascimentale. Agli stessi due artisti si deve forse la tavola col *Battesimo di Cristo*, già sull'altare della Consorzia di San Giovanni Battista, commissionata nel 1508 a Spanzotti e non ancora terminata nel 1510, quando dovette subentrare la mano di Defendente. In competizione con la cultura orientata verso Roma di Domenico Della Rovere è probabilmente da leggere la committenza di Amedeo di Romagnano dell'*Adorazione del Bambino* a Macrino d'Alba (firmata e datata 1505) di gusto pinturicchiesco, già sull'altare di san Solutore e ora in collezione privata. Nella sacrestia del Duomo di T si conservano inoltre la *Genealogia della Vergine* di Gandolfino da Roreto e il *San Nicola* di Gerolamo Giovenone, di cui non si conosce l'ubicazione originaria. Infine un'altra tavola proveniente dalla sacrestia si trova attualmente alla Galleria Sabauda: si tratta di una *Natività* realizzata da Jacopino Longo nel 1535 e arrivata a Torino nel 1542, ma di qualità inferiore rispetto alle altre opere. Per la chiesa di San

Domenico fu probabilmente attivo intorno agli anni '20 Martino Spanzotti, di cui si conserva un affresco rappresentante *L'elemosina di sant'Antonino Pierozzi*, vescovo domenicano di Firenze.

L'occupazione francese di T (1539-59) rallenta notevolmente le committenze figurative, ma con il duca Emanuele Filiberto nel 1563 T diviene capitale sabauda e acquista un nuovo prestigio artistico. La corte di Savoia si apre ai piú vari contatti esterni favorendo l'accoglimento della cultura tardomanierista. I rapporti si fanno molto stretti soprattutto con la Roma farnesiana: nel 1563 è nominato pittore di corte Giacomo Rossignolo, di ritorno da un soggiorno romano dove è da supporre a diretto contatto con la cultura delle grottesche di Castel Sant'Angelo e a lui viene commissionata dal canonico Nicolò Calusio, nel 1574, la *Resurrezione* per il Duomo di T. Nel 1568 diventa pittore ducale il fiammingo Giovanni Carraca, decoratore, paesaggista, pittore di soggetti sacri, ma soprattutto conosciuto per i suoi ritratti. È proprio la ritrattistica ad avere una particolare fortuna a corte, riflettendo un'etichetta rigorosa e austera del cerimoniale, confrontabile con quella delle altre corti europee e in particolare con quella spagnola.

XVII e XVIII secolo Con Emanuele Filiberto, ma soprattutto con il figlio Carlo Emanuele I (duca dal 1580 al 1630), si costituisce il primo nucleo della quadreria sabauda. Gli inventari compilati negli anni 1631 e 1635 testimoniano la ricchezza della collezione, la predilezione per opere venete (quadri di Veronese, Palma il Giovane, Bassano) e lombarde (opere di Morazzone, Procaccini e Cerano), il gusto per la cultura delle grottesche e l'aggiornamento sulla pittura caravaggesca (dipinti di Gramatica, Caracciolo, Ribera, Baglione, Manfredi, Saraceni, Turchi e copie dal Caravaggio). Il primo arrivo caravaggesco a T si ha intorno al 1605 con l'*Assunta* di Orazio Gentileschi, eseguita per la chiesa della Madonna del Monte dei Cappuccini (dove le saranno affiancati i quadri del Cerano e del Moncalvo ancora legati alla cultura tardomanierista); nel 1623 lo stesso artista invierà in dono al duca l'*Annunciazione* ora alla Galleria Sabauda; sarà inoltre richiesta la venuta di pittori caravaggeschi a T: nel 1619 del genovese Sinibaldo Scorza e nel 1621 di Antiveduto Gramatica. La piú importante impresa decorativa realizzata negli anni di Carlo Emanuele I va individuata nel-

la decorazione della Grande Galleria che doveva unire il Palazzo Ducale al castello (attuale Palazzo Madama), andata distrutta nel 1659. Il prestigioso incarico è dapprima affidato a Federico Zuccari, giunto a T nel 1605 (con il compito, poi passato a Francesco Pourbous, di ritrarre per il duca di Mantova la futura consorte Margherita di Savoia); alla sua partenza, nel 1607, i lavori continuano sotto la direzione del lombardo Ambrogio Figino. È lo stesso Zuccari a fornire una descrizione della Galleria in cui dovevano essere raffigurati trentadue principi sabaudi a cavallo, a partire dal mitico antenato sassone Beroldo, con le loro imprese più significative sotto un cielo costellato di figure e grottesche. I modelli per questa esaltazione genealogica sono stati individuati in alcune imprese decorative spagnole quali quella dell'Alcazar di Segovia, conosciuta da Zuccari, e gli affreschi del castello di Alvaro Bazan marchese di Santa Cruz al Viso presso Cordova, dove è attivo anche Cesare Arbasia, successivamente presente nella Galleria di T insieme a una folta schiera di collaboratori fra i quali Giacomo Rossignolo, Vincenzo Conti e Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, a cui saranno affidati anche importanti incarichi per gli altari delle chiese torinesi. La Galleria doveva riflettere gli interessi enciclopedici del duca e doveva presentarsi come una sorta di *Wunderkammer* in cui si conservavano oltre a quadri, statue e oggetti antichi anche oggetti curiosi e stravaganti e una ricchissima libreria con preziosi libri miniati antichi acquisiti o acquistati da Carlo Emanuele I a Bobbio, Vercelli, Staffarda, Mantova, e tuttora in parte conservati nella BN di T (degnata di nota è per esempio l'importante acquisizione della raccolta libraria di Domenico Della Rovere). Con il cardinale Maurizio di Savoia, in stretto rapporto con Roma e con l'entourage dei Barberini, entra a corte il gusto per i classicisti bolognesi: le richieste del cardinale per il proprio palazzo romano e per la villa di T si indirizzano verso opere di Reni, Domenichino, Padovanino, Sementi, Guercino e Albani (*Quattro elementi*: Galleria Sabauda). L'accoglimento della linea filo reniana a Palazzo Ducale è testimoniata dall'*Aurora* affrescata probabilmente da Vittorio Bombarchi nella volta della Sala delle Province e dai numerosi dipinti elencati negli inventari. Continua con Vittorio Amedeo I (1630-37) l'apprezzamento per la pittu-

ra veneta (nel 1633 vengono acquistate a Milano opere di Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, Bassano) e il rapporto con la cultura lombarda borromeiana, con l'arrivo a **T** di Francesco Cairo, che riceve la nomina di pittore di corte nel 1633. Il matrimonio di Vittorio Amedeo con Cristina di Francia (1619), di cui un'interessante testimonianza sui festeggiamenti celebrati nella piazza del castello ci è fornita da un quadro di Antonio Tempesta alla Galleria Sabauda, apre nuovi orizzonti artistici verso la Francia. Parigi diventa dunque un importante referente figurativo: vengono richiesti ritratti del pittore Ferdinand Elle, di cui si desidererebbe il trasferimento in Piemonte; giunge invece a **T** il ritrattista Philibert Torret detto Narciso, dal 1626 pittore di corte. Un importante aggiornamento per la ritrattistica si propone con il passaggio nel 1622 di van Dyck in Piemonte al seguito della contessa d'Arundel e l'invio a **T** nel 1635 del quadro con i figli di Carlo I d'Inghilterra e di Enrichetta Maria, sorella di Cristina di Francia, prima ancora del ritratto equestre del principe Tommaso.

Sono anni, quelli intorno alla metà del secolo, di intenso fervore architettonico che coinvolge la città e i suoi dintorni (Palazzo Reale, castello del Valentino, Vigna di Cristina di Francia, Villa della Regina, Venaria Reale, Rivoli, Moncalieri) e che vedono impegnate nella decorazione importanti schiere di artisti, tra le quali emergono le équipes di decoratori e stuccatori di provenienza lombarda o luganese (Bianchi, Recchi, Casella). Nella Vigna della Madama Reale e in alcune stanze del castello del Valentino (sei gabinetti dell'appartamento orientato verso Moncalieri) trionfa il gusto francesizzante di Cristina con immagini poetiche, allegorie di virtù, simbologie di fiori, puttini e raffinatezze dipinte, sotto l'attenta regia di Filippo d'Agliè, dai fratelli Bianchi, ai quali viene affidata anche la decorazione del salone centrale del castello con immagini genealogiche di ascendenza francese. In altre stanze del Valentino dove lavorano i fratelli Recchi (gabinetti dell'appartamento verso **T**), nel castello di Rivoli, nel cantiere di Palazzo Ducale e in quello di Venaria è invece di scena Emanuele Tesaure, attento direttore di una pittura fortemente retorica e arguta nell'esaltazione dinastica della Casa Savoia. A Rivoli sono attivi il Morazzone e i Bianchi, nel palazzo di **T** sono presenti artisti quali i Dufour, i Recchi, i Casella, Caravoglia, Dameret, Nuvolo-

ne, Dauphin e Jan Miel. Protagonista dell'arte di corte, il lorenese Charles Dauphin, allievo a Parigi di Vouet, diffonde con successo a T il suo linguaggio barocco divenendo nel 1655 priore della Compagnia di San Luca, per la quale fu subito impegnato nella pala per l'altar maggiore della cappella del Duomo (ora nella chiesa di San Luca Evangelista a Vallongo di Carmagnola). Nella decorazione della stessa cappella intervengono Torret, Carello, Caravoglia, Giovanni Andrea Casella e a questi ultimi due artisti, insieme al Dauphin, si deve l'arredo moderno del Duomo. Nel 1659 i membri della Compagnia della Fede Cattolica affidano al Dauphin la tela con l'*Estasi di san Paolo* (ora presso l'Istituto San Paolo di T), prima pala di una serie di quadri di vari artisti per l'Oratorio di San Paolo a T; per Madama Reale l'artista francese dipinge l'*Apoteosi di san Francesco da Paola*, destinata all'altar maggiore della chiesa (in loco). Grande successo anche per il piemontese Bartolomeo Caravoglia, attento studioso del Guercino (presente con una tela prestigiosa sull'altare della Compagnia del Rosario nella chiesa di San Domenico a T), come dimostra il dipinto per l'altare di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, richiesto da Cristina di Francia nel 1653. Per la stessa chiesa sarà attivo, negli anni '70, Giovanni Francesco Sacchetti, anch'egli con una pittura che dimostra una rimeditazione sulle opere del primo classicismo bolognese. Nel 1658 giunge a T Jan Miel, artista fiammingo conosciuto a Roma come pittore di bambocciate; nominato pittore ufficiale di Carlo Emanuele II, gli vengono affidate, insieme al Dauphin e al Caravoglia, imprese decorative alla Venaria Reale ad esaltazione delle virtù venatorie: affreschi con *Storia di Diana*, le *Cacce* e ritratti equestri di influenza berniniana. Un modello per la disposizione dei ritratti è stato riconosciuto nell'arredo della sala grande della Vigna di Cristina di Francia, progettato dall'artista fiammingo Baldassarre Mathieu, pittore di corte dal 1654. Il prorompente linguaggio architettonico barocco di Guarino Guarini, presente a T dal 1668, trova uno straordinario parallelismo figurativo nella presenza in Piemonte, tramite la committenza gesuita, di Andrea Pozzo, che dopo le novità apportate negli affreschi della chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì, è presente a T per decorare la chiesa dei Santi Martiri (1678-

1680). Alcune tele di padre Pozzo arrivano successivamente per l'arredo della cappella della Congregazione dei Mercanti, mentre altre vengono realizzate da Sebastiano Taricco e dal milanese Stefano Maria Legnani detto Legnanino, al quale è affidata nel 1694 la decorazione della volta. Il Legnani lavora anche a cicli figurativi nei palazzi della nobiltà torinese: nel 1693 in Palazzo Barolo e dal 1695 al 1703 a Palazzo Carignano.

A corte, la predilezione per la grande pittura decorativa genovese, testimoniata dalla presenza di Bartolomeo Guidobono e di Gregorio de Ferrari, interessa soprattutto la seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Neumour, mentre le scelte di Vittorio Amedeo II si rivolgono verso l'ambiente romano (un nuovo orientamento verso la pittura accademica romana si era diffuso a T grazie alla presenza di Giovanni Peruzzini, giunto in Piemonte nel 1675 tramite il ministro Caron di San Tommaso). Richiesta invano la presenza di Andrea Pozzo a corte e comunicata dal corrispondente sabaudo a Roma l'impossibilità di avere a T pittori quali Maratta, Brandi e Ciro Ferri, nel 1687 l'ambasciatore De Gubernatis è incaricato di ricercare un pittore; l'anno successivo arriva da Roma l'austriaco Daniel Seyter, importando nella capitale sabauda i suoi orientamenti verso la pittura cortonesca. Seyter è attivo per importanti imprese decorative a Palazzo Reale (dagli affreschi degli appartamenti a pianterreno detti poi di Madama Felicita alla decorazione della volta della Galleria, detta appunto del Daniele, con l'*Apoteosi di Vittorio Amedeo II*, 1688-92) ed è impegnato anche per l'Ospedale della Carità e in San Francesco da Paola (altare di Santa Genoveffa). È stato inoltre sottolineato il ruolo determinante svolto dall'artista viennese per l'arredo delle residenze reali e per la scelta di acquisti di opere che dovevano entrare a far parte delle collezioni sabaude.

Il Settecento ha inizio con la commissione di Emanuele Filiberto di Carignano al pittore romano Carlo Maratta di una pala per l'altar maggiore di San Filippo. Il quadro, rappresentante la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista ed Eusebio con i beati sabaudi Amedeo e Margherita*, arriverà a T nel 1708, eseguito però da Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri sotto la direzione dell'anziano maestro. È per la stessa chiesa di San Filippo che saranno

richieste a Roma opere prestigiose quali il *Martirio di san Lorenzo* di Francesco Trevisani, la *Vergine con il Bambino e santi* di Francesco Solimena e il *San Giovanni Nepomuceno* di Sebastiano Conca. Sono gli anni di Filippo Juvarra, l'architetto messinese voluto a T da Vittorio Amedeo II che acquista il titolo regio nel 1713. Sotto la direzione dello Juvarra T si apre alla pittura moderna: Roma rimane il referente artistico primo e le scelte avvengono nel clan di pittori di cultura marattesca che si muovono intorno al cardinal Ottoboni. La volontà di confronto architettonico con le grandi corti europee (Venaria, Superga, Stupinigi) si riflette anche nella scelta dei pittori e delle opere: per la cappella di Sant'Uberto nel castello della Venaria Reale Juvarra fa arrivare opere di Sebastiano Conca (*Madonna col Bambino e san Carlo* e *Madonna col Bambino e san Francesco di Sales*: T, Palazzo dell'Università) e di Francesco Trevisani (*Beato Amedeo e san Luigi Gonzaga che venerano l'Immacolata*). È presso quest'ultimo maestro che viene inviato a Roma da Vittorio Amedeo II nel 1716 per un viaggio di aggiornamento il più promettente artista piemontese: Claudio Francesco Beaumont. Dopo un soggiorno a Bologna, a diretto contatto con le opere del classicismo, Beaumont si può confrontare con l'Arcadia del Trevisani ma anche con gli artisti francesi dell'Accademia romana (Natoire, Lemoyne, Coypel). Ritornato a T, dove diviene nel 1731 pittore di corte, Beaumont è impegnato per il castello di Rivoli (*San Giovanni Battista e san Pietro*, 1724-25), per la Basilica di Superga (*La beata Margherita e san Carlo comunica gli appestati*, 1730) e, nel ventennio 1730-50, in importanti realizzazioni decorative a Palazzo Reale: dalle stanze per il maneggio segreto di Carlo Emanuele III e per la regina, al Gabinetto Cinese, alla Galleria con *Storie di Enea* (1738-43), fino alla Galleria delle Battaglie (1748), con un linguaggio pittorico che rifulge di luce e di colore, nella grandiosità della composizione e nella bellezza quasi di porcellana dei personaggi. È una pittura che avrà molta fortuna e che detterà il gusto negli anni successivi con artisti quali Milocco, Franceschini, Molinari, Rapous. Anche per il Palazzo Reale la corte sabauda si era da tempo preoccupata di aggiornarsi sul gusto europeo con la commissione a Francesco Solimena di quattro tele con storie bibliche per il Gabinetto, detto poi del Solimena, nell'ap-

partamento d'inverno del re (ora alla Gall. Sabauda), giunte a **T** nel 1725. A partire dal 1733 sarà inoltre attivo a **T** Corrado Giaquinto, subito impegnato nell'ingrandimento superiore della pala di Sebastiano Conca in San Filippo con la *Madonna della lettera*. Negli stessi anni lavorerà nella Villa della Regina, ex dimora del cardinal Maurizio di Savoia, portandovi il nuovo gusto decorativo di pittura arcadica, dove, accanto a influenze giordanesche, il luminoso cromatismo indica il contatto con la pittura di Sebastiano Ricci. Dopo una parentesi di alcuni anni romani, Giaquinto è nuovamente a **T** nel 1736, questa volta attivo per Superga e per la cappella di San Giuseppe nella chiesa di Santa Teresa, per la quale dipinge due tele e la volta. Ancora nel 1741, ormai stabilitosi a Roma, Giaquinto invierà una pala con l'*Immacolata Concezione* per la chiesa del Carmine su commissione del marchese Turinetti di Priero. Accanto alla pittura di Giaquinto nella Villa della Regina si esprime il linguaggio naturalista del veneziano Giovanni Battista Crosato. Venezia risulta l'altro polo privilegiato della corte Sabauda da dove, grazie ancora alla sovrintendenza di Juvarra, arrivano tra il 1724 e il 1734 importanti opere di Sebastiano Ricci per Venaria Reale, il castello di Rivoli, Superga e Palazzo Reale. L'attività del Crosato si deve leggere proprio in questa tendenza di gusto che ha il suo culmine negli affreschi con il *Sacrificio di Ifigenia* nella palazzina di caccia di Stupinigi (1733). La resa cromatica e la visione dell'evento mitologico trasformato in fatto quotidiano contrastano con le *Storie di Diana* dipinte a Stupinigi nello stesso 1733 dal francese Carle van Loo che, formatosi a Parigi a contatto con Boucher e Wleughels, si esprime con un linguaggio arcadico, raffinato ed elegante, così come si legge anche nelle scene della *Gerusalemme Liberata* eseguite per il Gabinetto del Pregadio della Regina in Palazzo Reale. Un altro importante apporto esterno è da segnalare nell'arrivo nel 1741 del pittore napoletano Francesco De Mura, che affresca la prima camera degli archivi in Palazzo Reale, costituendo il primo tentativo di rottura con la linea beaumontiana. L'attenta regia di Juvarra interessa anche il castello di Rivoli, rappresentato in pittura da una serie di vedute esterne e interne affidate a Giovanni Paolo Pannini, Andrea Locatelli, Massimo Teodoro Michela e Marco Ricci (ora conservate al MC di **T** e al castello di Racconigi), che raffigurano la residenza ideata

dall'architetto con una resa particolarmente dettagliata della vita nel castello. La sovrintendenza di Juvarra riguarda inoltre l'intero arredo delle residenze reali: gli stucchi, le *boiseries*, la pittura decorativa. Grottesche, arabeschi, elementi vegetali e floreali invadono gli appartamenti del castello di Rivoli e della Villa della Regina, riprendendo il linguaggio ornamentale di Jean Berain. Juvarra si rivolge a pittori *ornamentistes* quali il genovese Nicolò Malatto e Filippo Minei, giunti a T intorno agli anni '20. Parallelamente al gusto per la pittura decorativa (che coinvolge anche le chiese, come si nota nelle prospettive dipinte alla Consolata dall'Alberone e dal Mengozzi accanto agli affreschi del Crosato) si afferma l'uso di *papier peints* e l'interesse per l'esotismo: maioliche, tessuti, carte da parati e lacche segnano il successo delle cineserie. Nel 1735 Pietro Massa completa il rivestimento delle lacche cinesi acquistate da Juvarra a Roma per un Gabinetto di Palazzo Reale e l'amore per l'esotismo si legge ancora negli anni '50-70 nella palazzina di Stupinigi dov'è presente Christian Wehrin. Legato al fascino di una terra lontana è il soggetto iconografico delle quattro parti del mondo presente a Palazzo Reale nell'affresco di Gregorio Guglielmi e a Palazzo Chiabrese nelle sovrapporte dipinte da Francesco De Mura.

Per quanto riguarda il collezionismo sabauda, venuto meno l'acquisto della quadreria del principe di Carignano Vittorio Amedeo, nel 1741 ci si assicura quella del principe Eugenio di Savoia, una collezione molto prestigiosa che comprende un consistente numero di opere fiamminghe e olandesi, oltre a importanti quadri del Seicento. Trasferita da Vienna a T sotto il controllo dei pittori Giovanni Adamo Wehrin e Antonio Francesco Mayerle, ebbe un'importanza fondamentale per le scelte figurative tardosettecentesche e in particolar modo nella ritrattistica per pittori quali la Clementina, i Duprà, Mazzola, Wehrin, Guttembrun e Porporati. Tra le importanti commissioni di Carlo Emanuele III per le collezioni reali vanno almeno ricordati il *San Giovanni Nepomuceno che confessa la Regina d'Ungheria* di Giuseppe Maria Crespi, le due vedute di T di Bernardo Bellotto e le serie di *Teste di carattere* di Giuseppe Nogari (tutti alla Gall. Sabauda). (*anb*).
XIX e XX secolo Il 10 aprile 1778, a distanza di un secolo dalla prima fondazione, fu costituita a T la Reale Accade-

mia di pittura e scultura. L'atto si inserì nel piano di rinnovamento delle istituzioni culturali predisposto da Vittorio Amedeo III di Savoia al fine di promuovere l'aggiornamento e il controllo diretto da parte del potere statale sia dell'Accademia sia delle Manifatture Reali. A dirigere il processo di riorganizzazione dei corsi venne chiamato un francese romanizzato, l'accademico di San Luca Lorenzo Pécheux, già nominato nel '77 primo pittore di corte. Pur dovendo superare alcune resistenze locali, questi impostò l'insegnamento sulla copia dall'antico e sullo studio del nudo, promuovendo la costituzione di una gipsoteca ricca di calchi provenienti da Roma e Firenze. I suoi affreschi mitologico-allegorici per la volta della ex biblioteca di Palazzo Reale, completati nel 1784, rappresentarono l'affermazione ufficiale a Torino del neoclassicismo di impronta mengsiana cui l'artista francese ispirava tanto la sua attività figurativa quanto il suo programma di insegnamento. L'ultimo intervento significativo in epoca Ancien Régime negli ambienti di Palazzo Reale fu l'ammodernamento in stile Louis XVI dell'appartamento dei duchi d'Aosta, realizzato nel 1789 e diretto da Giuseppe Maria Bonzanigo, che vi dispiegò il suo talento di ornatista. Nel periodo napoleonico, divenuto il Piemonte dipartimento francese, attraverso riforme successive venne messa a punto l'unificazione dell'Accademia all'Università e all'Accademia delle Scienze. L'istituzione fu direttamente coinvolta nella vita pubblica attraverso commissioni ufficiali, che tuttavia, specie per quanto riguarda la pittura, sono difficilmente documentabili a causa delle successive dispersioni. Dei vecchi docenti rimasero in carica solo Porporati e Pécheux, che pubblicò tra il 1801 e il 1810 i *Discorsi sull'arte*. Nel 1805 venne fondata la Scuola municipale di disegno, diretta da Pietro Palmieri jr e strettamente legata all'Accademia, mentre nello stesso anno si inaugurò a Palazzo Madama la prima esposizione artistica torinese, che, come le successive, dedicava la massima attenzione all'attività degli esponenti accademici.

Di preminente importanza nell'ambiente artistico torinese tra Settecento e Ottocento fu la figura di Giuseppe Pietro Bagetti, nominato da Vittorio Amedeo III «disegnatore di vedute e paesi», incaricato da Napoleone di fissare le immagini delle sue battaglie, reintegrato nelle cariche precedenti da Vittorio Emanuele I e infine nominato da Carlo Felice

professore all'Accademia. Influenzato dal metodo di osservazione diretta della natura introdotto a T tra il 1790 e il '94 da César van Loo, il paesaggismo di Bagetti si radicava nella tradizione cartografica del Piemonte illuminista, per aprirsi all'inizio del nuovo secolo ai valori atmosferici e, in epoca di restaurazione, alle suggestioni di un gusto protoromantico fatto proprio anche da Giovanni Battista de Gubernatis. Nel 1824 l'Accademia venne rifondata sulla base degli statuti del 1778 e posta sotto la direzione di Giovanni Battista Biscarra, che nell'impostazione dell'attività didattica si mantenne fedele alla norma neoclassica cui era improntata la sua formazione. Ma nello stesso tempo il medievalismo e il gusto per il pittoresco giungevano ad affermarsi nelle litografie di Francesco Gonin e nei dipinti giovanili di Massimo D'Azeglio. L'ascesa al trono di Carlo Alberto, nel 1831, aprì un decennio di iniziative culturali tese a legittimare il primato sabauda in prospettiva nazionale. A T, per le cure del consigliere artistico del sovrano Roberto D'Azeglio, venne aperta nelle sale di Palazzo Madama la Reale Pinacoteca; fu istituita la Giunta di antichità e belle arti; fu installata nella sede definitiva e intitolata al re l'Accademia di belle arti; fu chiamato Pelagio Palagi con l'incarico di sovrintendere alla decorazione di Palazzo Reale, così come delle residenze di Racconigi e Pollenzo. Nel 1834 Horace Vernet, da cinque anni direttore dell'Accademia di Francia, realizzò almeno in parte nella capitale sabauda il *Ritratto equestre* di Carlo Alberto (T, Gall. Sabauda), influenzando pittori di storia locali quali Pietro Ayres e Giovanni Battista Biscarra. Notevoli convergenze documentano il parallelismo tra le commissioni artistiche relative a Palazzo Reale e l'indirizzo didattico impresso all'Accademia: per Pelagio Palagi fu creata la scuola di ornato e a Carlo Arienti, autore dell'*Amedeo VIII* (1841) per la Sala del Caffè, fu affidata la cattedra di pittura. La volontà di apertura nazionale che caratterizzò la fase conclusiva delle iniziative carloalbertine è confermata dalle commissioni a Francesco Hayez per *La sete dei Crociati* (1850) e all'Arienti per *La cacciata del Barbarossa* (1851), entrambe destinate a Palazzo Reale, che segnarono l'affermazione a T del romanticismo storico e degli ideali politici di cui esso era portatore. Fondata nel 1842 e diretta da Cesare Benevello, la Società Promotrice delle belle arti garantì annuali occasioni d'in-

contro tra artisti locali e nazionali e rafforzò l'apertura del mercato dell'arte a una committenza privata che mostrava di prediligere il ritratto, la natura morta, la scena di genere, il paesaggio. L'Accademia continuava invece a privilegiare i temi storico-letterari, affidando tuttavia gli insegnamenti principali, grazie alla volontà riformista di Ferdinando di Breme, ad artisti che avevano completato la loro formazione in Germania, come Enrico Gamba, o a Parigi, come Gaetano Ferri e Andrea Gastaldi.

Esauritesi le campagne risorgimentali – di cui il ticinese Carlo Bossoli fu a **T** illustratore vivace – il 1863 registrò sia l'inaugurazione del MC, primo in Italia a documentare per statuto anche la produzione artistica contemporanea, sia il trasferimento della capitale del regno unitario a Firenze, con la conseguente interruzione delle commissioni ufficiali. Il segretario dell'Albertina, Carlo Felice Biscarra, diede perciò un nuovo impulso alle discipline artistiche applicate alla produzione industriale, sostenendo questo indirizzo anche dalle pagine de «L'Arte in Italia» (1869-73), da lui diretta insieme al responsabile della Promotrice Luigi Rocca. Non eguale favore critico raccoglieva negli stessi anni un gruppo di artisti non solo piemontesi che si dedicava alla pittura di paesaggio ispirandosi al naturalismo francese e che, dalla località canavesana nella quale era solito riunirsi, è definito «scuola di Rivara». Per Vittorio Avondo, Carlo Pittara, Ernesto Bertea, Alfredo D'Andrade, Serafin de Avendaño, Ernesto Rayper fu punto di riferimento importante anche il lirismo di Antonio Fontanesi, in quegli anni attivo a Ginevra, ma presente alle mostre della Promotrice fin dal 1852. La diffidenza della critica locale nei confronti di Fontanesi si inasprì quando nel 1869 egli fu chiamato a reggere la nuova cattedra di paesaggio all'Albertina, incarico che mantenne fino alla morte, con la parentesi del soggiorno in Giappone tra il '76 e il '78. Nel 1880, quando **T** ospitò la IV Esposizione nazionale di belle arti, *Le nubi* del maestro reggiano (**T**, GAM) non furono notate dalla giuria, che premiò invece l'opera di Marco Calderini, suo allievo e biografo, insieme a quella di Filippo Carcano. Dopo due decenni di polemiche, si apriva la fase più feconda del paesismo piemontese, che con Lorenzo Delleani ed Enrico Reycend si allineò alle coeve ricerche europee in direzione di un superamento delle premesse veriste.

Nel 1896 la Promotrice organizzò la prima Triennale, accompagnata da un «Giornale artistico-letterario» sulle cui pagine critici e artisti quali Giovanni Cena e Leonardo Bistolfi aprirono il dibattito sulle tematiche simboliste, enunciando la necessità di un'arte democratica e scientificamente aggiornata. Due eventi di rilievo nazionale costituirono nel 1902 il punto d'arrivo di quelle discussioni: sul versante delle arti applicate l'Esposizione di Arte Decorativa Moderna, su quello pittorico la presentazione alla Quadriennale della Promotrice della redazione finale de *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (Milano, GAM). Nella stessa occasione una sala personale era riservata a un Giacomo Grosso allora all'acme del successo e destinato a dominare il gusto medio torinese ancora per più di un trentennio con la produzione di ritratti e scene di genere dal naturalismo epidermico, con l'insegnamento all'Albertina, con il controllo della presenza dei piemontesi alle Biennali di Venezia.

L'arrivo a T di Felice Casorati, nel 1918, introdusse elementi di radicale novità: la Quadriennale dell'anno successivo registrò non solo l'esordio cittadino dell'artista novarese, ma anche la presenza di opere di Gino Rossi, mentre quella del '23 ospitò, accanto a *Lo studio* di Casorati, capolavoro oggi perduto, dipinti di De Chirico, Lorenzo Viani, Carlo Carrà, Arturo Tosi e dei torinesi Gigi Chessa, Carlo Levi, Nicola Galante. Nel frattempo Casorati avviava un rapporto di feconda collaborazione con Piero Gobetti, con il finanziere e collezionista Riccardo Gualino e con Lionello Venturi, che dal '15 reggeva la cattedra universitaria di storia dell'arte ed era consulente artistico di Gualino. Nel '29 la Prima Esposizione Sindacale Fascista fotografò la situazione artistica torinese divisa in schieramenti anche politicamente lontani. Alla presenza di Casorati e dei giovani che ne seguivano il magistero di rigorosa misura compositiva (si trattava in questo caso di Nella Marchesini, Daphne Maugham, Giorgina Lattes) e a quella del gruppo dei Sei pittori (Jessie Boswell, Gigi Chessa, Carlo Levi, Nicola Galante, Francesco Menzio, Enrico Paulucci), che aveva esordito nel gennaio dello stesso anno richiamandosi, secondo le indicazioni di Venturi, alla lezione di libertà di Manet e degli impressionisti, si contrapponeva la pattuglia dei futuristi guidati da Fillia e impegnati a collegare contenuti moderni,

formule linguistiche aggiornate, interventismo politico. Operava a T dal '28 anche Luigi Spazzapan, che innestava su una formazione mitteleuropea una rilettura gestuale dell'impressionismo. Gli anni Trenta registrarono l'allontanamento da T di Gualino, di Venturi, del critico napoletano Edoardo Persico che aveva difeso l'uropeismo dei Sei, di Carlo Levi, ma anche il temporaneo insediamento della redazione del «Selvaggio» e la prima personale italiana di Alberto Savinio, nel '32. Così come Fillia in occasione del soggiorno parigino, anche Italo Cremona poté, grazie a Savinio, aprire la sua pittura a suggestioni surrealiste, mentre l'astrattismo approdò a T nel '35, con la prima collettiva di astratti italiani ospitata nello studio di Casorati e Paulucci. Dopo la morte di Grosso, nel '38, toccò a questi due pittori il compito di sostituirlo nel magistero accademico all'Albertina. La volontà di rinnovamento culturale e artistico del dopoguerra si espresse nel premio Torino 1947, organizzato da un comitato presieduto da Spazzapan e di cui facevano parte Mattia Moreni e Umberto Mastroianni, esponenti torinesi del picassismo che dominava l'esposizione attraverso i rappresentanti del Fronte Nuovo delle Arti. L'avvicinamento al linguaggio astratto coinvolse numerosi pittori torinesi, tra i quali Albino Galvano, Annibale Biglione, Filippo Scropo, Adriano Parisot, Paola Levi-Montalcini, Olga Carol Rama, che diedero vita nei primi anni Cinquanta alla sezione torinese del Movimento Arte Concreta. Tra il '51 e il '61 le sette mostre Pittori d'oggi. Francia-Italia riproposero, sviluppando le indicazioni di Lionello Venturi, il modello dell'École de Paris quale paradigma capace di evitare la contrapposizione rigida tra realismo e astrazione. In questo sforzo di informazione internazionale e di sostegno al rinnovamento locale giocarono un ruolo importante anche alcuni spazi espositivi privati, quali la Gall. La Bussola, diretta dal critico Luigi Carluccio, e, negli anni dell'informale, le Gallerie Galatea di Mario Tazzoli e Notizie di Luciano Pistoì e l'International Center of Aesthetic Research fondato da Michel Tapié. Nel decennio successivo, in parallelo alle attività della rinnovata GAM, la Galleria Il Punto di Remo Pastore e quella di Gian Enzo Sperone puntarono sul New Dada e sulla Pop Art. Era così aperta la via alle esperienze poveriste e concettuali che hanno qualificato e lanciato internazionalmente la produzione artistica torinese dal-

la fine degli anni Sessanta, attraverso le figure di Giovanni Anselmo, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio. (*mtr*).

Museo Civico d'Arte Antica e di Arte Applicata all'Industria Le raccolte del MC di Torino, riunite a partire dal 1860 ed esposte nel 1863 in un palazzo di via Gaudenzio Ferrari, nacquero con l'intento di creare una «galleria con le opere de' piú distinti pittori viventi, ed annettendovi una collezione di oggetti di ogni specie sia dei tempi di mezzo, sia di epoca meno remota, ma di utile applicazione alle arti e alle industrie». Tale volontà inserisce T, in anni molto precoci, all'interno del dibattito europeo sul nuovo tipo di museo, che aveva preso le mosse dalla fondazione del Musée de Cluny (1844) ed era proseguito con l'istituzione del South Kensington Museum di Londra. Il marchese Emanuele d'Azeglio, ambasciatore a Londra dal 1850 al 1868, donò nel 1874 la sua raccolta ceramica e depositò nel 1877 la sua collezione, unica al mondo, di vetri dorati e incisi; nel 1879 successe a Bartolomeo Gastaldi nella direzione, che mantenne fino alla morte (1890). Solo nel 1909, durante la direzione di Vittorio Avondo, la donazione Fontana di trentacinque opere di pittori piemontesi dei secoli XV e XVI qualificò il MC anche come il luogo per eccellenza dedicato all'antica pittura del Piemonte, segnando una nuova linea di sviluppo. Pur essendo stata trasferita la sezione moderna (1895), la sede di via Gaudenzio Ferrari si rendeva, con l'accrescimento del patrimonio, sempre meno adeguata. Si dovrà attendere il 1930 perché venga destinato ad accogliere le opere di arte antica il Palazzo Madama: l'allestimento, curato dal neodirettore Vittorio Viale tenne conto delle esigenze classificatorie tipiche dei musei artistico-industriali, ma conferì pari importanza all'idea di «ambientare» le opere in modo corrispondente alle strutture architettoniche, suggerendo l'illusione dell'arredo originale dell'edificio. Nelle sale del castello degli Acaja, al piano terreno, furono collocate le opere medievali e rinascimentali, negli appartamenti delle Madame reali, al primo piano, quelle sei e settecentesche, mentre il secondo piano veniva dedicato alle arti decorative e ordinato in vetrine di tipo ottocentesco. Tale sistemazione museografica è stata sostanzialmente rispettata fino ad oggi: i lavori di adeguamento delle strutture tecno-

logiche iniziati nel 1988 permetteranno di recuperare il salone voltato del piano terreno: al primo piano sarà conferito l'aspetto di appartamento monumentale, con dipinti e arredi del museo, mentre per le raccolte di arte decorativa si manterrà la suddivisione per categorie e serie nelle vetrine esistenti. Le collezioni comprendono esempi di scultura piemontese a partire dai frammenti lapidei dell'alto Medioevo, sculture lignee del Quattrocento il coro dell'abbazia di Stafarda (primo quarto del sec. XVI), mobili dal Quattrocento al Settecento piemontese, vetri e vetrate, la collezione di circa duecento vetri dorati e graffiti e vetri dipinti, smalti, avori, tessuti e arazzi, ori e argenti, bronzi, grafica (tra cui il corpus dei quattro volumi di disegni di Filippo Juvarra e i 248 disegni di scenografie dei fratelli Galliari), venti rami incisi del sec. XVII, oltre a una ricca collezione ceramica. Le raccolte numismatiche, etnografiche e di arti orientali hanno recentemente (1989) trovato collocazione in una palazzina di via Bricherasio. Per la pittura, sono conservate opere dei maggiori maestri del Quattro e Cinquecento piemontese: Giacomo Jaquerio, il chierese Guglielmo Fantini, il cosiddetto Maestro della Trinità di T, recentemente identificato con Antonio De Llonye, Macrino d'Alba, Martino Spanzotti, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone, Gaudenzio Ferrari, Candolfino da Roreto, Pietro Grammorseo, Giovanni Antonio Bazzi (letto il Sodoma. Sono inoltre presenti una *Madonna col bambino* di Barnaba da Modena 1370 ca.) e il *Ritratto di Ignoto* (1476) di Antonello da Messina, dall'antica coll. Trivulzio, pervenuto al museo nel 1935 insieme alla parte del codice miniato delle *Trés belles heures du Duc de Berry* (conosciuta come *Heures de Milan* (1380-1450) Tra le opere del XVII e XVIII secolo, di rilievo sono la serie di dieci *Cacce* di Jan Miel provenienti dal castello della Venaria Reale, la grande tela di Gian Paolo Pannini raffigurante *Il castello di Rivoli* (1724), i dipinti di Vittorio Amedeo Cignaroli, Pietro Domenico Olivero e Giovanni Michele Graneri.

Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Il regolamento istitutivo del MC torinese (1863) si proponeva di raccogliere e conservare «pitture, sculture, ed incisioni antiche e moderne», dando vita di fatto alla prima collezione di arte contemporanea che una città si sia data nell'Italia unita. Separate dalle raccolte di arte antica nel 1895, quelle moderne furono sistemate nel padiglione di corso Siccardi (ora

Galileo Ferraris) costruito nel 1880 da Guglielmo Calderini per la IV Esposizione Nazionale di Belle Arti: vi rimase fino al 1942, quando il padiglione fu distrutto da un bombardamento. Sul medesimo sito sorse l'attuale edificio, progettato da Carlo Bassi e Goffredo Boschetti e inaugurato nel 1959. Inagibile all'inizio degli anni Ottanta, è stato riaperto nel 1993 dopo aver subito un profondo rinnovamento strutturale che ne ha ampliato la superficie espositiva e lo ha dotato di impianti d'avanguardia per la tutela e la conservazione delle opere. Del complesso museale fanno parte uno spazio dedicato alle esposizioni temporanee, una sala per mostre a rotazione delle opere custodite nei depositi, locali per attività didattiche e di laboratorio, la biblioteca specializzata, la fototeca, una sala per conferenze. La parte espositiva si sviluppa su tre piani e presenta una scelta del patrimonio artistico della Galleria, costituito di circa 5000 dipinti, 400 sculture e migliaia di disegni e incisioni prodotti dalla fine del Settecento ai nostri giorni. Fino ai primi anni del sec. XX la raccolta documenta in particolare la produzione artistica piemontese. Se ancora nel 1913 il nuovo Regolamento limitava lo scopo della Galleria alla storia della «scultura, pittura e architettura del Piemonte», nel 1928 il direttore Lorenzo Rovere ottenne di acquistare opere alla Biennale di Venezia. Vittorio Viale intraprese a partire dal 1930 l'accrescimento del patrimonio, rivolgendosi sia al tessuto locale sia alle proposte delle rassegne nazionali. Nel 1959 si aprì una intensa campagna di acquisti collegata a importanti momenti espositivi, aggiornata sul dibattito contemporaneo e volta a colmare le lacune relative principalmente all'arte straniera, con riferimento privilegiato all'area francese, e alle avanguardie storiche. All'incremento delle collezioni un contributo fondamentale, a partire dal 1982, è stato dato dalla Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris. L'allestimento attuale segue, secondo un ordine cronologico, le tappe più importanti dell'arte locale e italiana degli ultimi due secoli, affiancata, in spazi paralleli, da presenze straniere; sono evidenziati inoltre i gruppi omogenei e le raccolte private giunte per dono o legato. Le sale dedicate all'Ottocento espongono nuclei di dipinti di Massimo d'Azeglio, Antonio Fontanesi (*Aprile*, 1872-73; *Le nubi*, 1880), Lorenzo Deleani, Enrico Reycend. Fra i nomi di maggior rilievo sono

quelli di Giuseppe Pellizza da Volpedo (*Lo specchio della vita*, 1895-98), di Giovanni Fattori e Telemaco Signorini, degli scultori Medardo Rosso e Vincenzo Gemito. Quanto al Novecento le collezioni registrano un ampio gruppo di opere di Felice Casorati e dei Sei pittori di Torino, capolavori di Giorgio Morandi e Filippo De Pisis e un insieme di grande qualità di dipinti delle avanguardie storiche: Modigliani (*La ragazza rossa*, 1915), Balla, Boccioni, De Chirico, Dix, Ernst (*Un peu malade le cheval...*, 1920; *Bozza di manifesto*, 1920), Klee. Sono documentati gli anni Cinquanta con Burri (*Bianco*, 1952), Fontana, Mastroianni, Vedova, Guttuso, Moreni, Morlotti, Birolli, e gli anni Sessanta, ripercorribili nella sezione dedicata al «Museo sperimentale di arte contemporanea» fondato da Eugenio Battisti e nello spazio dedicato agli artisti legati all'esperienza dell'Arte Povera quali Penone, Pistoletto, Zorio, Anselmo, Gilardi, Kounellis, Paolini e Merz. L'arte contemporanea è rappresentata a raggio internazionale da Nevelson, Calder, Soto, Warhol, Arman, Manzoni, Novelli, Twombly, Pascali. (*eca*).

Galleria Sabauda La pinacoteca nacque nel 1832, quando, su consiglio di Roberto D'Azeglio, Carlo Alberto decise di riunire e di esporre al pubblico i quadri collezionati dai Savoia a partire dalla metà del sec. XVI. La raccolta, collocata nelle sale di Palazzo Madama, fu donata allo Stato da Vittorio Emanuele II nel 1860, e nel 1865 trasferita nell'attuale sede al secondo piano del Palazzo dell'Accademia delle Scienze, eretto nel 1678 su disegno di Guarino Guarini per ospitare il Collegio dei Nobili. Gli accrescimenti ottocenteschi, costituiti da acquisti e donazioni come quelle dei marchesi Falletti di Barolo e di Emanuele D'Azeglio, furono mirati a colmare le lacune delle raccolte. Dopo vari riordini, la galleria fu sistemata tra il 1952 e il 1959 da Noemi Gabrielli e dall'architetto Sanpaolesi costruendo un piano intermedio e raggruppando le opere in sei sezioni sulla base delle scuole pittoriche di appartenenza. Tra il 1987 e il 1993 è stato condotto a termine un programma di riallestimento fondato sul criterio collezionistico: ne sono nati quattro settori, da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I (1550-1630 ca.), da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo, II (1630-1730 ca.), da Carlo Emanuele III a Carlo Alberto (1730-1832) e le raccolte di pittura fiamminga e olandese del principe Eugenio di Savoia Soissons. Il primo settore, introdotto dal ritratto

di Emanuele Filiberto dell'Argenta, raccoglie i piú precoci esempi del collezionismo sabaudo (la *Visitazione* e *Un devoto in orazione* di Rogier van der Weyden, *Madonna e santi* di Andrea Mantegna e aiuto). Fu Carlo Emanuele I a incrementare maggiormente le raccolte ducali, nelle quali confluirono opere di Francesco e Leandro Bassano, del Veronese (di cui in galleria esiste anche *La cena in casa di Simone*), del Bronzino, l'*Annunciazione* del Gentileschi, dipinti del Guercino, del Cerano, di Morazzone, Procaccini, Valentin, Ribera, Rubens. Il secondo include la raccolta del cardinal Maurizio, figlio di Amedeo I (i *Quattro elementi* dell'Albani, e opere di Reni, Domenichino, Lanfranco, Duquesnoy), la quadreria di Cristina di Francia (Francesco Cairo, Charles Dauphin, Guercino, Caravoglia, nature morte fiamminghe e romane, paesaggi classicisti), esempi della ritrattistica di corte (*Il principe Tommaso di Savoia Carignano* e *I figli di Carlo I d'Inghilterra* di van Dyck) e quadri d'arredo delle residenze sabaude (Sebastiano Ricci, Gaspar van Wittel, Francesco Solimena). Il terzo settore spazia dalle due vedute del Bellotto, volute da Carlo Emanuele III, al neoclassicismo di Pompeo Batoni, Angelica Kauffmann, Mengs e Lorenzo Pécheux. Infine, della collezione fiamminga e olandese del principe Eugenio fanno parte opere di Gerard Dou, Bruegel dei Velluti, van Dyck, Griffier, Téniers; è invece un acquisto ottocentesco il *Vecchio dormiente* di Rembrandt. Rimangono immutati rispetto alla sistemazione degli anni '50 il settore degli italiani, che raccoglie le acquisizioni ottocentesche di opere del xv e xvi secolo (Beato Angelico, Filippino Lippi, bottega del Botticelli, Sodoma, Bergognone, Bellini, Luca Cambiaso) e la sezione dei piemontesi, costituita per lo piú da opere quattro e cinquecentesche provenienti dal territorio piemontese (Pitterio, Spanzotti, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone, Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanino).

Accademia Albertina Sorta nel 1678, trae origine dall'antica Università dei Pittori, Scultori e Architetti di T. Fu riordinata da Vittorio Amedeo III nel 1778 e da Carlo Felice nel 1822; ebbe nel 1833, da Carlo Alberto, la sede attuale. La storia delle raccolte pittoriche comincia nel primo Ottocento, con le donazioni e i lasciti di insegnanti e privati preoccupati di fornire materiale didattico agli allievi. Il nu-

cleo iniziale della pinacoteca è rappresentato dal dono della collezione di monsignor Vincenzo Maria Mossi di Morano, arcivescovo di Alessandria: tra i suoi pezzi migliori i due *Dottori della Chiesa* di Filippo Lippi, ante laterali di un trittico conservato al MMA di New York, il *San Giovanni Battista* del Francia, opere di Spanzotti, di pittori fiamminghi (*Cristo benedicente* di artista cinquecentesco, dipinti di Martin Heemskerck e Paul Brill, due nature morte di Beernaerts Nicasius), Bernardino Lanino, Simon Vouet, Domenico Piola, Daniele Seyter, Francesco Beaumont, Franceschini, Marieschi, Zuccarelli. Un secondo nucleo è costituito dai sessanta cartoni di Gaudenzio Ferrari e scuola vercellese donati da Carlo Alberto, che li fece prelevare dagli archivi di corte, sistemare provvisoriamente a Palazzo Madama e quindi nella sede definitiva nel 1837. Collegati ai cartoni per una stessa provenienza regia sono due pastelli di Nicolas Lagneau, la cui donazione fu incoraggiata nel 1832 da Roberto d'Azeglio, allora direttore della Regia Galleria.

Palazzo Reale Sul luogo dell'attuale costruzione sorgeva nel Medioevo il Palazzo del Vescovo, residenza di Emanuele Filiberto a partire dal 1562; piú volte rimaneggiato, dal 1586 fu esteso su disegno di Ascanio Vitozzi e successivamente modificato da Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia, finché, dopo i danni subiti nell'assedio del 1640, venne sostituito dal Palazzo Grande, l'odierno Palazzo Reale.

Il letterato abate Tesauro fornì i temi allegorici per la decorazione degli interni. Intervenero in questo primo periodo stuccatori, intagliatori, pittori (Gian Francesco e Antonio Fea, Bartolomeo Guidobono, Gregorio De Ferrari, Jan Miel, Charles Dauphin), marmisti e doratori, sotto la direzione degli architetti di corte Amedeo di Castellamonte, Carlo e Michelangelo Morello, Giovenale Boetto e Bernardino Quadri. Negli anni '20 del Settecento lavorarono alle decorazioni Francesco Beaumont, Carle van Loo, Francesco De Mura, Piffetti e Ladatte. Architetto di corte sotto Carlo Emanuele III, Benedetto Alfieri diresse il rinnovamento in senso rococò di diversi ambienti del palazzo, decorati da Crosato, Nogari, V. A. Cignaroli, Olivero, Bernero, Collino, Martinez, Plura, Piffetti, Prinotto e Ugliengo. Vittorio Amedeo III impresse invece una svolta neoclassica alla decorazione, eseguita da Bonzanigo. Con l'occupazione francese del 1799 le vicende del palazzo subirono un arresto, per riprendere

poi con il riammodernamento di Carlo Alberto: sotto la direzione di Pelagio Palagi, dal 1835 al 1842, lavorarono i pittori Carlo Bellosio, Francesco Gonin e Francesco Ayres. Gli appartamenti al primo piano si aprono con il Salone della Guardia Svizzera, affrescato nella fascia superiore dai fratelli Fea. Seguono la Sala dei Corazzieri, con fregio del 1847 del Gonin, la Sala degli Staffieri (soffitto del Dauphin), la Sala del Trono del re, con soffitto di Jan Miel raffigurante la *Pace*, la Sala del Consiglio, detta anche dei Santi per i dipinti che ritraggono i beati di Casa Savoia (soffitto del Miel), il Gabinetto Cinese, le cui pareti furono rivestite dal 1734-35 con lacche cinesi acquistate da Juvarra a Roma nel 1732 (soffitto di Beaumont, disegni delle cornici di Juvarra), la camera da letto di Carlo Alberto (volta di Seyter) e la Sala della Colazione, che in epoca albertina conteneva una serie di quadri di artisti contemporanei, tra cui Storelli, Gonin, Ayres, Cusa, Marghinotti. La Galleria del Daniele fu affrescata verso il 1690 dal Seyter e trasformata da Carlo Alberto in quadreria delle glorie piemontesi con una serie di ritratti di uomini illustri e santi.

Gli appartamenti della regina comprendono la camera da letto, con soffitto del Seyter, la camera da lavoro e il Gabinetto di toeletta con volte del Beaumont, il Gabinetto del Pregadio (undici episodi della *Gerusalemme Liberata* di Carle van Loo) e la Stanza della Macchina, affrescata da Francesco De Mura. La Sala da pranzo, ristrutturata sotto Carlo Alberto, è affrescata da Francesco Gonin; si continua con la Sala del Caffè, con volta di Seyter, la Camera dell'Alcova, con volta di Bartolomeo Caravoglia e sovrapporte di Sebastiano Ricci, la Sala del Trono della regina (*Trionfo delle Grazie* del Miel), e la Sala da Ballo, con soffitto dipinto del Palagi. Attraverso la Galleria delle Battaglie, affrescata nel 1748 da Beaumont con il *Trionfo della Pace* e l'*Apoteosi di Carlo Emanuele III*, si accede all'appartamento dei quadri moderni, fatto edificare dallo stesso sovrano nel 1733 come archivio particolare della casata, e adibito a biblioteca a partire dalla metà del Settecento. Delle camere degli archivi, la terza e la sesta sono affrescate da Francesco De Mura.

Museo Nazionale del risorgimento italiano Istituito nel 1878 e inaugurato nel 1899 nella sede iniziale della Mole Antonelliana, documenta il processo di unificazione del Paese at-

traverso la piú completa raccolta di materiale illustrativo italiano del genere ed è l'unico che abbia la qualifica di nazionale. Nel 1936 fu trasferito nella sede attuale al piano nobile di Palazzo Carignano, cominciato nel 1679 da Guarino Guarini, e completato dall'ala ottocentesca progettata da Domenico Ferri (1863) e realizzata da Giuseppe Bollati (1864-71). Il salone delle feste guariniano, trasformato, accolse dal 1848 al 1860 la Camera dei Deputati del Regno di Sardegna. Sono esposti nelle sale del museo busti e ritratti di principi, politici, militari e scrittori (di F. Gonin, C. Biscarra), quadri di battaglie e di avvenimenti politici (G. Induno, M. D'Azeglio, R. Pontremoli, G. P. Bagetti, V. Giacomelli, F. Cerruti-Bauduc, L. Norfini, A. Trezzini), bandiere, libri, stampe, caricature, fotografie, proclami, editti, statue, armi, uniformi del periodo compreso tra il 1815 e il 1918 ca. (*car*).

Torlonia

Di origine francese, i **T** si stabilirono a Roma durante il sec. XVIII e ottennero titoli nobiliari e grande potenza economica con **Giovanni** (1755-1829), che esercitò la professione di banchiere. Questi fu il committente della decorazione del Palazzo **T** nell'area di piazza Venezia, demolito nel 1902. Alla ricca e sfarzosa decorazione, in stile impero, lavorarono V. Camuccini, F. Coggetti, G. Landi, P. Pelagi, F. Podesti e altri pittori attivi a Roma intorno al 1820, insieme a famosi scultori e stuccatori. **Alessandro T** (1800-86), figlio di Giovanni, ne proseguí l'opera di mecenate con la costruzione della Villa **T** sulla via Nomentana, iniziata negli anni 1832-33 sotto la direzione dell'architetto e pittore G. B. Carretti. I pittori impegnati nella decorazione della villa, alcuni dei quali avevano già lavorato nel palazzo, furono F. Coggetti, L. Massabò, F. Podesti, D. Tojetti e altri. Anche nel programma iconografico, nei temi mitologici, nelle decorazioni a grottesche e nei mosaici (questi ultimi dovuti al mosaicista C. Seni), venne ricalcato il gusto archeologico del Palazzo **T**. Al paludato classicismo delle decorazioni di questi edifici non fu estranea la volontà dei **T** di legittimare con la cultura e lo sfarzo la loro rapida ascesa nel novero delle piú importanti famiglie romane. Mecenati di minore importanza, ma di gusti analoghi, furono **Carlo e Marino T**, proprietari rispettivamente delle ville di Castel Gandolfo e

di Porta Pia a Roma. La famiglia T acquistò nel 1866 anche la Villa Albani a Roma, dove furono sistemate le collezioni di scultura antica e le pitture provenienti dalla tomba François della necropoli etrusca di Vulci, tuttora possesso della famiglia. Le collezioni di pittura furono in gran parte donate allo Stato nel 1892. Si trattava di un cospicuo numero di opere; alcune delle più interessanti sono oggi sistemate nella GNAA di Roma (Palazzo Barberini). Tra di esse si ricorda il *Ritratto di Enrico VIII* attribuito a Holbein e le quattro vedute del Canaletto. Per il loro impegno di costruttori, collezionisti, sostenitori delle arti, della musica e del teatro, i T possono essere considerati gli ultimi grandi mecenati romani. (came).

Tormó, Elias

(Albaida (Valenza) 1869 - Madrid 1957). Con l'amico Gómez Moreno fu tra i fondatori degli studi della storia dell'arte spagnola. Professore nelle Università di Salamanca (1902-904) e di Madrid (1904-36), alla sua scuola si formarono varie generazioni di storici; le funzioni ufficiali che ricoprì non ne rallentarono mai l'attività di ricercatore. Il suo *Desarrollo de la pintura española en el siglo XVI* (1902) fu un testo di riferimento importante per quei tempi. Tra i fondatori dell'«Archivo español de arte», è l'iniziatore di una collezione di guide artistiche, *Guias regionales Calpe*, presto purtroppo interrotta, per cui redasse la *Spagna del Levante* (1925) e una parte della *Spagna centrale*. Predilesse lo studio dell'iconografia cristiana e la pittura dal XV al XVII secolo. I suoi libri su *Jacomart* (1913) e sul pittore benedettino *Fra Juan Rizi* (1930), i grandi studi su Bermejo, Rodrigo de Osونا, Pereda, sul tema dell'«Immacolata» nell'arte spagnola, su Velázquez e sul «Salon de Reinos» (raccolti in parte nel volume *Pittura escultura y arquitectura en España*, 1949) sono tra i suoi contributi più interessanti. (pg).

Torner, Gustavo

(Cuenca 1925). Dopo gli studi di silvicoltura, si dedicò alla pittura. Dal 1953 risiede a Cuenca dove fonda nel 1966 il Museo d'arte astratta spagnola con Fernando Zóbel e Gerardo Rueda. La sua pittura, in un primo tempo figurativa, dal 1958 partecipa dell'estetica informale; in essa, l'abban-

dono pressoché totale della forma si combina ad effetti di rilievo materico (terre, radici, gessi). I quadri realizzati a partire dal 1960 sono caratterizzati da una partitura in due zone orizzontali, una carica di materia, l'altra praticamente liscia, che ricercano l'equilibrio tra ordine e una sorta di disordine organizzato. Questa stessa tematica, una costante della sua poetica, torna nella successiva produzione di rilievi metallici. Dal 1964 l'opera di **T** acquista le sue attuali caratteristiche. Dotato di una vasta cultura classica e contemporanea, nella quale svolgono un ruolo importante il manierismo e il surrealismo, l'artista sfrutta il procedimento dell'evocazione e della citazione colta. Ha così reso omaggio a Quevedo, Antonioni, Ingres, Magritte (riprendendone i procedimenti associativi), a Friedrich, Paolo Uccello, Zurbarán. Lo humor di **T** è di tipo cerebrale, difficile. L'artista ama giustapporre materiali diversi, che riesce a rendere omogenei: plastiche dai colori stridenti, legno, oggetti preziosi, carte rare, cornici barocche rappresentate a Madrid (MAC), a Bilbao, Cuenca (Museo d'arte astratta spagnola), a Londra (Tate Gall.), a Cambridge, Mass. (Fogg Museum); a New York (Solomon Guggenheim Museum) e a Tokyo (MAM). (*abc*).

Tornioli, Niccolò

(Siena 1598 - Roma 1651/52). Nelle prime opere appare influenzato da F. Rustici (*Crocifissione*, 1631: Siena, San Niccolò in Sasso; *Vocazione di san Matteo*, 1634: Rouen, MBA). Per la scarsità di commissioni pubbliche si rivolse al collezionismo privato, praticando con successo la pittura su marmo. Il conte Borromeo (a Siena dal 1623) lo condusse con sé a Roma forse prima del 1637; qui il **T** conobbe lo Spadarino e i più tardi epigoni del naturalismo. Produsse un gran numero di dipinti «di genere» ispirati ai soggetti ancora largamente praticati dai «caravaggeschi» francesi e fiamminghi, ma in modi assimilati a quelli dei fiorentini Coccapani e Dandini. Godette della protezione del cardinal Bernardino Spada e di suo fratello monsignor Virgilio, oratoriano, per i quali eseguì un'importante serie di dipinti, alcuni tuttora conservati nella Galleria Spada (*Gli Astronomi*, 1643, *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio*, *Sacra Famiglia* e altri). È sua la decorazione ad affresco della volta dell'anticamera di San Filippo Neri alla Vallicella. Nelle opere tarde appare sug-

gestionato anche dai modi di Lanfranco e di Vouet, oltre che di Pietro da Cortona. (sr).

Toroni, Niele

(Muralto (Locarno) 1937). Dal 1959 residente a Parigi, **T** ha esordito come artista nel 1967 al Salon de la Jeune Peinture dopo che nel dicembre dell'anno precedente aveva formato insieme a Buren, Mosset e Parmentier il gruppo BMPT. I lavori di **T** sono tele di grandi proporzioni con impronte di pennello di un solo colore, distribuite in sequenza su una superficie piana, solitamente su fondo bianco, a intervalli regolari di 30 cm (*Empreintes de pinceau n° 50*: Grenoble, Museo; *Jardin de peinture*, 1987: Tokyo, Meguro Museum). Spesso l'artista si confronta con lo spazio circostante; la sua è una pittura ridotta all'estrema economia, minimale, che non rinvia se non al proprio rigore e al diritto della pittura di autoesporsi. **T** è stato oggetto di numerose mostre (1978: Berna, KH ed Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, personale; 1987: Nizza, Centre national d'art contemporain; 1991: Parigi, Centre George Pompidou): è tra gli artisti delle gallerie di Yvon Lambert a Parigi e la sua firma compare in numerose collezioni private e musei. (sr).

Toronto

Storia pittorica → Canada. XX secolo

The Art Gallery of Ontario Il museo di **T** (Ontario) si è accresciuto considerevolmente dal momento della sua fondazione avvenuta nel 1900, mediante donazioni e importanti acquisizioni. Ricco in particolare di opere canadesi, possiede oltre 1500 tele di circa quattrocento pittori che ripercorrono le varie tendenze dell'arte nazionale del XIX e del XX secolo. Accanto ad artisti come Paul Kane (*Accampamento indiano sul lago Huron*), Cornelius Krieghoff (*Settler's Log House*), O'Brien (*A prospector Camp*), Plamondon (la *Chasse aux tourtes*), ispirati alla vita e ai costumi locali, i paesaggisti della prima metà del sec. XX sono aperti alle sollecitazioni dei nabis e dei fauves: Cullen, Morrice, Thomson (*Il vento dell'Ovest*), Milne, Emily Carr, il gruppo dei Sette. La pittura contemporanea è rappresentata da Borduas, Riopelle, Molinari. Il museo è ricco di dipinti europei di varie scuole:

primitivi italiani e fiamminghi (Giovanni del Biondo, Barend van Orley); scuole italiane dal XVI al XVIII secolo (Tintoretto, *Lavanda dei piedi di Cristo agli apostoli*; Bassano; Andrea del Sarto, *Sacra Famiglia*; Preti; Canaletto); fiamminghi e olandesi (Rembrandt, *Giovane donna con cane*; Hals; Cuyp); ritrattisti e paesaggisti inglesi del sec. XVIII (Reynolds, Gainsborough). La scuola francese è rappresentata da alcuni dipinti del Seicento (Lorrain; Poussin, *Venere chiede le armi a Vulcano*) e soprattutto da artisti del XIX e del XX secolo (Delacroix, Boudin, Monet, Renoir, Sisley, Vuillard, Bonnard, Picasso, Léger, Metzinger, Utrillo). Conserva un'importante raccolta di dipinti americani contemporanei (Sam Francis, Motherwell, Stella, Kline, Morrice, Indiana). (jro + gb).

Royal Ontario Museum È il più antico museo canadese. Il primo tentativo per costituirlo in museo provinciale risale al 1851, ma il progetto è del 1833; ha assunto la denominazione attuale nel 1912. Nel 1948, è stato annesso all'Università di T. Le sue raccolte archeologiche e di arte decorativa riguardano l'arte di tutti i paesi, anche se è dotato di una collezione particolarmente ricca di dipinti, acquerelli, disegni e stampe canadesi, eseguiti tra il XVIII e XIX secolo, che rappresenta una documentazione storica e topografica unica per quanto riguarda la nazione. Il materiale è stato soprattutto raccolto nel Novecento da un appassionato collezionista, il dottor Sigmund Samuel; comprende opere di Louis Dulongpré, Cornelius Krieghoff, Paul Kane (la *Flottiglia*). (gb).

Torre, Flaminio

(Bologna 1620 - Modena 1661). Formatosi presso Giacomo Cavedone, il T trascorse qualche tempo nella bottega del Reni, per poi trovare il suo più vero maestro in Simone Cantarini. Morto questi nel 1646, il T, insieme con l'altro allievo Lorenzo Pasinelli, ne ereditò la bottega. Rispetto al compagno, il T fu artista di assai più rapida maturazione. Il suo naturale talento ne fece una vera e propria figura chiave in quei decenni di crisi che a Bologna segnarono il clima pittorico dopo la scomparsa di Guido Reni (1642).

Nel 1658 la corte ducale di Modena gli offrì l'occasione per trovare un luogo, per così dire istituzionale, alla prodigiosa capacità che la sua mano aveva di adattarsi alla copia e al restauro delle pitture antiche. Egli si trasferì nella città vici-

na con il compito di curare specificamente la galleria di pittura del duca (ma solo il suo successore Francesco Stringa si sarebbe chiamato soprintendente).

Disgraziatamente la sua opera poté durare solo tre anni. Coerentemente con le sue inclinazioni, di lui sono noti molti dipinti destinati al collezionismo privato, mentre sopravvive integro un unico dipinto d'altare: il *Sant'Antonio* dell'Osservanza di Imola. (*acf*).

Torrentius, Jan Simonsz, detto anche van der Beeck

(Amsterdam 1589-1644). Attivo ad Amsterdam, a Leida (1627) e infine ad Haarlem, **T** si recò in esilio nel 1630 a Londra, tornando nei Paesi Bassi nel 1641-42. Dipinse nature morte caratterizzate da una tecnica molto minuziosa e da un affascinante chiaroscuro. L'*Allegoria della temperanza* (1614: Amsterdam, Rijksmuseum), che fece parte della raccolta di Carlo I d'Inghilterra, è l'unica opera oggi conosciuta di questo artista singolare, che fu lodato per il suo talento e che, membro della setta dei Rosa Croce, fu accusato di aver dipinto quadri scandalosi; venne più volte perseguito dalla giustizia, al punto da morire per le conseguenze dell'interrogatorio cui venne sottoposto. (*ju*).

Torres, Clemente de

(Cadice 1662-1730). Si formò a Siviglia, e fu tra i migliori allievi di Valdés Leal, compagno di suo figlio Lucas. Con questi collaborò alla decorazione murale del convento di San Pablo, dove la serie di *Apostoli* che dipinse sui pilastri della navata è tra le opere più espressive della pittura barocca andalusa. In seguito soggiornò a Madrid e si legò a Palomino, cui dedicò un sonetto (1724); tornò infine, per morirvi, nella sua città natale, stimato sia come disegnatore che come pittore. Vari dipinti al Museo di Siviglia (*San Dionigi l'Areopagita*, *San Nicola di Bari*) e a Cadice (*Incoronazione della Vergine*) ne confermano le doti di pittore monumentale, e nel contempo indicano una certa predilezione per le tonalità grigie o fredde, assai diverse da quelle del suo maestro. (*pg*).

Torres, Matias de

(Aguilar de Campóo (Palencia) 1635 - Madrid 1711). Si recò a Madrid dal Nord della Castiglia, operando all'Alcázar con

Coello e Donoso (le sue decorazioni a fresco o a tempera sono andate perdute): fu noto come pittore di battaglie, paesaggi, nature morte e apparati effimeri. Si caratterizza tra i pittori della seconda metà del secolo per la delicatezza minuziosa, il colore raffinato, il senso della luce dei suoi piccoli quadri religiosi: *Erezione della Croce* (1668: Madrid, Academia de San Fernando), *Gesú tra i dottori* (Vienna, Accademia), la *Purificazione* (1697: San Pietroburgo, Ermitage). (*aeps*).

Torrès-Garcia, Joaquín

(Montevideo 1874-1949). Di padre catalano e madre uruguayana, lascia il continente sudamericano all'età di diciassette anni e intraprende a Barcellona studi di pittura con Josep Vinardell. Su richiesta di Gaudí esegue i disegni per le vetrate della Sagrada Família e per la Cattedrale di Palma di Maiorca. Negli affreschi nel Palazzo della Diputación si avverte l'eco di Puvis de Chavannes, del quale aveva visto i bozzetti per la decorazione del Panthéon nel 1907. Dopo un breve viaggio in Francia e in Belgio (1910), un soggiorno italiano a Firenze e a Roma (1912), dove scopre il futurismo, torna a Barcellona e pubblica nel 1913 la sua prima opera teorica. Nel 1920-22 a New York, espone al Whitney Studio Club con Stuart Davis (1921); il suo periodo più fecondo fu però quello parigino (1924-32), segnato dall'esperienza dell'astrattismo e del costruttivismo. Con Michel Seuphor fonda nel 1929 il gruppo e la rivista «Cercle et Carré» (1930) ed è attivo come animatore culturale. Nel 1932 torna definitivamente a Montevideo, dove inaugura l'Asociación Arte Constructivo il cui influsso è decisivo per i giovani artisti uruguayani, e prosegue la sua attività di editore pubblicando la rivista «Círculo y Cuadrado», erede tra il 1936 e '43 di «Cercle et Carré», e in seguito «Renovador» (dal '44). Pubblica la propria autobiografia, *Historia de mi vida* nel 1939, poi un'opera teorica intitolata *Universalismo constructivo* nel 1944.

Profondamente segnato dall'arte precolombiana, combina il neoplasticismo (*Ritmi*, 1932: Parigi, coll. priv.) con ideogrammi e schemi ancora figurativi, inseriti in una griglia bidimensionale: nelle sue forme serrate, che circoscrivono i colori terrosi con leggeri contorni neri, intervengono lettere e cifre (*Composizione*, 1936: Parigi, coll. J. Ulmann; *Pittura*, 1938:

New York, Rose Fried Gall.). **T-G** è rappresentato particolarmente a New York (MOMA), a New Haven (Yale University, AG) e a Parigi (MNAM): grave perdita ha subito il suo corpus in seguito all'incendio del MAM di Rio de Janeiro nel 1978 (una sessantina di opere è andata distrutta). Tra le più importanti retrospettive a lui dedicate è quella del Solomon R. Guggenheim Museum di New York, 1970: la sua opera è raccolta in un museo a lui intitolato di Montevideo. (*em + sr*).

Torriti, Jacopo

(Attivo a Roma intorno al 1291-1300). Pittore appartenente alla scuola romana, contemporaneo del Cavallini e operoso nell'ultimo quarto del sec. XIII. Nel 1291 compie insieme con Fra Jacopo da Camerino il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, oggi poco giudicabile perché completamente rifatto nel secolo scorso. Ad alcuni anni più tardi (1295) appartiene l'altro grande mosaico con l'*Incoronazione della Vergine, santi, angeli e tre storie della Vergine*, con ricchi ornati (Roma, Santa Maria Maggiore, abside). A lui sono concordemente attribuiti gli affreschi della volta e alcuni degli affreschi delle pareti della seconda campata della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, la cui incerta datazione è stata da recenti ricerche anticipata alla fine dell'ottavo decennio del Duecento. Il **T** si formò probabilmente a Roma nella cerchia di Cimabue, che nel 1272 era nella città papale intento a grandi opere di decorazione; negli affreschi della seconda campata di Assisi il suo lavoro è concomitante a quello del fiorentino, attivo nel transetto, ma il suo stile appare notevolmente più arcaico. Nel mosaico di Santa Maria Maggiore, il suo tradizionalismo è evidente anche nei riferimenti iconografici e ornamentali a più antichi mosaici romani, a cominciare da quelli che decoravano la primitiva abside della Basilica, del sec. V. Il colore, usato con raffinatezza, dimostra intelligente dimestichezza con l'arte bizantina; il gusto del grandioso e la scelta dei motivi ornamentali derivano dal classicismo paleocristiano; la costruzione salda delle figure offre un singolare parallelo pittorico delle sculture romane di Arnolfo di Cambio. (*bt*).

Tosa

La storia della famiglia giapponese dei **T** si confonde in una certa misura con quella della corrente di pittura nazionale

yamatoe. Infatti il primo membro conosciuto della serie è un certo **T** Yukihiro che, all'inizio del sec. xv, dirigeva già l'Ufficio di pittura degli Ashikaga, accademia che sosteneva una tradizione di pittura giapponese profana dedita alle rappresentazioni di temi classici scelti dal repertorio della letteratura nipponica. La fondazione della scuola è tradizionalmente attribuita al nipote di Yukihiro, Mitsunobu (attorno al 1430-1522), autore della maggior parte degli *engi* dell'epoca degli Ashikaga, pallide repliche degli originali antichi.

I Kanō soppiantarono prestissimo i **T**, ma questa dinastia di pittori di corte (i Kanō erano legati a una clientela signorile di guerrieri), mantenne vivace la tradizione aristocratica di rappresentazioni di soggetti letterari limitate alla produzione di armoniose miniature colorate in uno stile piuttosto rigido.

Adattandosi, piú tardi, ai gusti correnti, i **T** eseguirono illustrazioni di romanzi popolari conosciute come «immagini di Nara» (*Narae*). Alla fine del sec. xvi ritrassero le scene delle strade di Kyoto, poi del teatro *kabuki*. Un paravento del MFA di Boston che descrive i quartieri chiusi e le loro cortigiane (databile circa agli anni 1630-40), mostra bene quanto l'arte popolare dell'*ukiyo*e dipenda dai suoi remoti antenati aristocratici. (ol).

Toscana

Geografia artistica Mentre la regione geografica è grosso modo identificabile nel territorio fra Appennino e Tirreno comprendente i bacini del Serchio, dell'Arno, del Cecina e dell'Ombrone, quella amministrativa comprende anche territori sul versante adriatico dell'Appennino; inoltre i confini con l'Umbria e, soprattutto, con il Lazio sono di natura quasi esclusivamente storica e amministrativa.

Il confine nord-occidentale appare molto debole, con un territorio come la Lunigiana che gravita piuttosto verso la Liguria e comprende centri aggregati alla **T** solo recentemente, come per esempio Pontremoli, ceduta al granduca dal re di Spagna nel 1650. Piú definito – anche dal punto di vista linguistico e culturale – appare il confine di nord-est che, grosso modo, corrisponde al bacino del Reno e al crinale appenninico salvo che per i territori che si spingono sul versante adriatico (la cosí detta Romagna to-

scana), frutto di conquiste militari nel Quattrocento e nel Cinquecento.

Per quanto riguarda i confini con l'Umbria (regione in antico compresa nella Tuscia delle suddivisioni imperiali) essi subirono continui mutamenti a partire dall'epoca longobarda dipendenti soprattutto da guerre o acquisti, come per esempio quello dell'alta Valtiberina (venduta dal papa ai primi del Cinquecento), o quello della Valdichiana (acquistata dal re di Napoli agli inizi del Quattrocento). Il confine con il Lazio, infine, corrisponde sostanzialmente a quello fra l'antica repubblica di Siena e lo Stato Pontificio; confine assolutamente convenzionale dal momento che non sono avvertibili distinzioni geografiche o paesistiche fra la Maremma toscana e quella dell'alto Lazio.

Altre caratteristiche geografiche hanno determinato nel corso dei secoli le influenze culturali nella regione. Infatti la presenza di numerosi valichi nella dorsale appenninica sia a nord verso la pianura padana (Cisa, Cerreto, Abetone, Porretta) sia a nord-est verso la Romagna (Futa, Mutaglione, Mandrioli) ha costantemente facilitato contatti con le aree limitrofe. Inoltre l'esistenza di numerose dorsali montuose interne (dall'andamento parallelo a quella appenninica principale) che delimitano molte vallate (Lunigiana, Garfagnana, Mugello, Casentino, Valtiberina, Valdarno superiore, Valdichiana) ha favorito l'affermazione e la persistenza di culture locali anche nel campo delle arti figurative, spesso nettamente caratterizzate, anche se va detto che intensi contatti fra le varie zone e fra le principali città furono assicurati, fin dall'epoca romana, da un'importante rete stradale (Aurelia, Clodia, Cassia, Flaminia) ampliata nel corso dei secoli a partire dalla medievale via francigena che attraversava tutta la **T** centrale.

Questa struttura geografica ha favorito la formazione di culture figurative differenziate, ma anche dinamiche di reciproci intensi contatti sia fra i diversi centri urbani che fra questi ultimi e le varie zone periferiche anche al di là della tradizionale suddivisione in scuole pittoriche. Prima dell'età comunale il principale centro politico e culturale in **T** fu Lucca (vera capitale in epoca longobarda e franca); l'altra città di una qualche importanza era Pisa, per la sua posizione privilegiata sul mare. Questi furono i soli centri di cultura urbana in un'epo-

ca di profonda frammentazione feudale, punti di riferimento della penetrazione della cultura «lombarda» nella regione.

La rinascita dell'urbanesimo dopo il Mille e l'affermazione crescente di altre città, soprattutto delle sedi vescovili (Firenze, Arezzo, Siena, Pistoia, ecc.) contribuì a delineare la tendenza alla moltiplicazione dei centri di elaborazione culturale oltre che politica. Contemporaneamente al persistere di una vasta influenza per tutta la **T** (ma anche oltre) di modelli stilistici pisano-lucchesi (in cui si fondevano elementi lombardi, bizantini, arabi, armeni), cominciarono ad affermarsi altre città, soprattutto Firenze e Siena, in potente ascesa commerciale politica e culturale per tutto il Medioevo. Nel Trecento l'affermazione definitiva in tutta Italia di quello che è stato definito il «paradigma» giottesco impose Firenze nel ruolo di città guida nell'elaborazione pittorica, contrastata dall'affermazione di una specifica scuola pittorica a Siena che trovò diffusione (seppure mediata da interpretazioni locali) ben oltre i confini dello stato senese in luoghi (Pisa, Pistoia, il Casentino, la Valdichiana ecc.) in cui spesso trovavano ospitalità e committenze anche artisti fiorentini «periferizzati» dall'affermazione monopolizzante della linea giottesca (Buffalmacco, il Maestro di Figline, Lippo di Benivieni ecc.).

La vocazione egemonizzante di Firenze troverà definitiva affermazione nel periodo rinascimentale, quando la città divenne il centro di riferimento fondamentale della nuova arte umanistica per tutta la cultura contemporanea, non solo italiana. D'altra parte, è questo il periodo in cui soprattutto Firenze, anche attraverso i rapporti di mercanti e banchieri con il Nord dell'Europa, dove spesso esercitavano i loro affari, si apre all'influenza dei grandi pittori delle Fiandre; al punto che, tra Quattro e Cinquecento, eventi di rilievo nella pittura fiorentina (da Filippino Lippi e Ghirlandajo, a Piero di Cosimo) risulterebbero non pienamente comprensibili se non si tenesse conto delle assimilazioni di caratteri peculiari del linguaggio figurativo fiammingo. La penetrazione dei modelli fiorentini nella regione fu capillare ma, nel corso dei decenni, originò frequenti fenomeni di scuole minori in relazione con la persistenza di tradizioni locali o con l'influenza di aree limitrofe (Pistoia ebbe relazioni con l'area emiliana, Arezzo e Valdichiana con quella senese e con l'ambiente umbro-marchigiano, Lucca fu teatro

di eclettiche importazioni di artisti e opere da Liguria, Veneto, Emilia). Il fenomeno piú rilevante di autonomia dalla cultura pittorica fiorentina (ma naturalmente non senza profonde influenze reciproche) è certamente costituito dalla pittura senese che, per originalità di elaborazione e di contatti culturali, costituí una vera e costante alternativa alla pittura del capoluogo.

Il processo di egemonizzazione politica e culturale sulla **T** da parte di Firenze si concluse con la formazione di uno stato regionale (compresa Siena, ma esclusa l'indipendente Lucca) alla metà del Cinquecento e anche se in quel periodo è già avvertibile un reale declino del suo primato culturale in campo europeo a favore di altre città (Roma, soprattutto), la capitale del granducato mediceo continuò ad esercitare il ruolo di guida all'interno della regione, mentre gli altri centri si trovarono confinati in posizione nettamente subordinata pur mantenendo molto saldo il senso delle proprie tradizioni specifiche anche in virtù di contatti con culture pittoriche esterne (in particolare emiliane e romane) intrattenuti da centri come Pistoia, Siena e Lucca in modo anche indipendente dalla mediazione di Firenze, città che dal canto suo si apriva alle grandiose realizzazioni di artisti «forestieri» come Luca Giordano, Pietro da Cortona, Sebastiano Ricci.

Una simile vitalità è riscontrabile nei centri artistici toscani anche nel corso dell'Ottocento e Novecento, secoli in cui, accanto all'attività pittorica nella capitale della **T** prima lorenesse e poi sabauda, si collocano originali esperienze in città come Siena (Luigi Mussini e i suoi allievi), Arezzo (Pietro Benvenuti), Livorno (i macchiaioli e le loro propaggini novecentesche), Pistoia (gli allievi di Bezzuoli e, nel Novecento, l'attività di un fervido gruppo di artisti). Esperienze che rendono particolarmente vivace e complesso l'intreccio di rapporti fra Firenze e i rimanenti centri della regione.

Strutture artistiche La produzione artistica in **T** è stata costantemente favorita dal supporto di un tessuto sociale, istituzionale e culturale di grandissimo interesse. Nel Medioevo anche in **T**, naturalmente, la committenza religiosa fu prevalente rispetto a quella civile. Ma già in età comunale nei centri a piú forte vocazione egemonica (Firenze e Siena,

soprattutto, ma anche centri minori come per esempio San Gimignano) si affermò in parallelo una committenza civile (i cicli decorativi e le opere destinate ai Palazzi comunali) o comunque laica che troverà il suo culmine nel progressivo accrescimento della committenza da parte delle potenti corporazioni (soprattutto a Firenze) e nell'aumentata committenza privata di opere destinate a chiese o conventi. Nel Quattrocento si verificò un altro fenomeno destinato ad assumere importanza determinante nel panorama artistico toscano: quello del collezionismo (e di connesse committenze) praticato da intellettuali (per esempio Coluccio Salutati e Poggio Bracciolini) e soprattutto da membri della famiglia emergente dal punto di vista economico e politico: i Medici, con Cosimo il Vecchio prima e con Lorenzo il Magnifico poi. Fin dall'inizio il collezionismo e la committenza medicea si posero su livelli praticamente irraggiungibili sia dalle altre famiglie fiorentine sia da quelle degli altri centri della regione. Solo a Siena, agli inizi del Cinquecento il signore Pandolfo Petrucci si riterrà committente degno dell'appellativo di «Magnifico».

L'affermazione di Firenze come capitale di uno stato regionale, naturalmente, provocò una accentuazione di questo fenomeno di accentramento anche dal punto di vista collezionistico. La committenza artistica di Cosimo I, per esempio, venne saldamente guidata (in particolare nel progetto di decorazione di Palazzo Vecchio) da un vero e proprio programma ideologico elaborato dagli intellettuali di punta di quel momento (Vasari, Borghini e Varchi), teso ad esaltare il ruolo centrale di Firenze e dei Medici nei destini della T e il collegamento del moderno regime granducale con le tradizioni storiche antiche (gli Etruschi) e recenti (l'epoca repubblicana).

Il momento iniziale del granducato è di eccezionale importanza anche per altri motivi. Sul piano istituzionale è caratterizzato dal tentativo (sostanzialmente fallito) di controllare l'intera produzione artistica attraverso la fondazione di un'Accademia, quella vasariana delle Arti del Disegno, che trovava i suoi mitici precedenti storici nella medievale Accademia di San Luca; sotto il profilo culturale rappresenta il momento più alto dell'elaborazione storiografica sull'arte dell'intera penisola (Vasari) e di quella più specificamente teorica (Varchi, Borghini ecc.), rinnovando radicalmente la

letteratura artistica precedente fondata prevalentemente sulla trattatistica tecnica delle «botteghe» medievali (Cennini), sulle biografie artistiche memorialistiche (Ghiberti, Manetti ecc.) o sulla teoria artistica pura (Alberti, Francesco di Giorgio, Piero della Francesca ecc.). Sul piano del collezionismo e della committenza medicea, infine, segna il momento in cui quelle attività da private cominciano a diventare pubbliche, sia con l'istituzione di vere e proprie manifatture di corte (la Fonderia, la manifattura degli Arazzi, quella del commesso in pietre dure ecc.), sia con la realizzazione di una Wunderkammer (lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio) la cui evoluzione concettuale porterà all'allestimento museografico della Tribuna degli Uffizi, vero e proprio nucleo storico della futura Galleria pubblica.

Da questo momento in poi il ruolo del collezionismo mediceo diviene centrale nella storia artistica toscana, originando e alimentando, per nuclei successivi, i due formidabili complessi della Galleria degli Uffizi e della Galleria Palatina. Un momento particolarmente significativo di questa storia è segnato dall'attività del cardinal Leopoldo de' Medici, protesa verso acquisizioni sistematiche di opere d'arte, e soprattutto di disegni, sulla base di articolatissimi elenchi (la «Listra») suddivisi per scuole italiane ed europee elaborati da F. Baldinucci in uno straordinario lavoro di sintesi che frutterà la grande impresa storiografica delle Notizie; mentre sul piano pratico sarà il prestigioso fondamento della futura collezione del Gabinetto dei disegni degli Uffizi.

Accanto al collezionismo mediceo avrà, nel corso del Seicento e del Settecento, notevole rilievo quello delle grandi famiglie fiorentine che darà origine a importanti raccolte artistiche cittadine (quelle dei Bardi di Vernio, dei Capponi, dei Gerini, dei Corsini, dei Ginori, dei Martelli, dei Riccardi ecc.) e alla committenza di imprese pittoriche fondamentali per l'evoluzione del gusto pittorico locale (L. Giordano lavorò per i Riccardi, S. Ricci per i Marucelli).

Nelle altre città toscane la committenza e il collezionismo delle grandi famiglie, pur ben presente e attivo, ebbe importanza sostanzialmente locale, anche se di grandissimo interesse soprattutto nel caso delle famiglie che ebbero papi a Roma, come i Chigi e i Rospigliosi, rispettivamente a Siena e a Pistoia.

L'avvicendamento dei Lorena al regime mediceo ormai languente segnò il vero rinnovamento istituzionale nel quadro delle arti figurative toscane. La riforma dell'Accademia, le trasformazioni museografiche apportate agli Uffizi (ben presto museo pubblico in senso stretto) e alla Galleria Palatina (galleria privata di rappresentanza dei granduchi, ma accessibile a un pubblico selezionato), il grande lavoro di raccolta storiografica svolto dal Pelli Bencivenni e poi dal Lanzi (che frutterà la sua *Storia pittorica*), l'attività dei primi direttori della Galleria (Pelli, Lanzi, T. Puccini, G. Degli Alessandri) si accompagnarono nella capitale a un più generale impulso dato alle istituzioni artistiche nella regione, con la nascita (o la rinascita) di una serie di Accademie cittadine (importantissima, per esempio, quella Etrusca di Cortona che subito originò il locale museo) che rinsaldarono e vivificarono un mai del tutto interrotto tessuto di culture locali. Fra gli esiti principali di questa rinnovata nobilissima cultura artistica municipale saranno i molti testi dedicati all'arte e alla storiografia artistica locale (Gigli e Della Valle per Siena, Cambiagi e Da Morrona per Pisa, Marchiò per Lucca, Giachi per Volterra, Zucchini per Cortona, Ansaldi per Pescia ecc.). In parallelo prese maggiore forma e consistenza un collezionismo privato storico nelle principali città della regione che spesso sarà all'origine dei futuri musei pubblici locali (la collezione Mazzarosa a Lucca, quella dell'abate Ciaccheri a Siena, quella del canonico Zucchetti e di C. Lasinio a Pisa, quelle di T. e N. Puccini a Pistoia ecc.). In un tessuto di cultura locale così vivace è perfettamente spiegabile la notevole proliferazione fino a tutta la metà dell'Ottocento di giornali e di riviste artistiche locali di notevole interesse. Fondamentale, naturalmente, fu a Firenze l'esperienza svolta dall'«Antologia» di Viesseux sia per il profondo rinnovamento ideale e culturale che improntava i suoi articoli sia per la capacità della rivista di diventare il punto di riferimento fondamentale di un gruppo di intellettuali progressisti di primissimo ordine (Giordani, Tommaseo, Benci, Montani, Cicognara ecc.). Sul piano istituzionale la novità più rilevante nel sec. XIX è certamente rappresentata dall'incremento delle strutture museali. In T, a parte le collezioni storiche degli Uffizi e della Palatina, i musei appaiono riconducibili a tre categorie fondamentali: quelli annessi alle Accademie, alimentati anche dalle soppressioni con-

ventuali leopoldine e poi napoleoniche e post unitarie (Accademie di Firenze, di Carrara, di Siena ecc.); quelli direttamente originati dalle soppressioni conventuali a cui più tardi si aggiunsero altri nuclei collezionistici, spesso di provenienza privata (Museo di San Matteo a Pisa, PN a Lucca, Museo medievale e moderno di Arezzo, la crescente quantità di musei civici a San Giovanni Valdarno, Prato, Volterra, Pescia, Pistoia, Montalcino, Montepulciano, San Gimignano ecc.); e infine quelli, più recenti e già appartenenti al nostro secolo, di specifica origine ecclesiastica (i Musei Capitolari o quelli dell'Opera del Duomo fino a quelli strettamente conventuali o addirittura parrocchiali) che oggi formano una fitta rete museale che copre il territorio regionale in una diffusione capillare, anche a dimostrazione della grande vitalità nei secoli delle tradizioni artistiche locali. Un genere particolare di musei, concentrato soprattutto a Firenze, è rappresentato da quelle istituzioni che trovano origine in importanti collezioni artistiche prevalentemente formatesi a cavallo degli ultimi due secoli, fra cui si dovranno ricordare almeno i musei Horne, Bardini-Corsi e Stibbert. Agli inizi del nostro secolo Firenze visse un momento di particolare vivacità intellettuale che la rese luogo privilegiato d'incontro di esperienze culturali diverse che avranno profonda influenza sulla contemporanea arte figurativa regionale e che, sinteticamente, trovò espressione nella fondazione di riviste («Il Marzocco», il «Leonardo», la «Voce», «Lacerba» fino a «Solaria» e a «Il Selvaggio»); con riflessi importanti anche nel dibattito delle idee che contemporaneamente si svolgeva in altre città della regione di cui è testimonianza la notevole diffusione di giornali e riviste locali. (*esp*).

Secoli XII XIV La **T**, priva di una cultura figurativa di tradizione paleocristiana o di primo Medioevo, fuori dalle rotte bizantine che aprivano alla pratica del mosaico, esordisce in pittura, per quello che possiamo giudicare dalle scarsissime vestigia pervenute, nel sec. XII, cui appartiene un gruppo di opere su tavola di destinazione devozionale. Queste, non accomunate ancora in un maturo linguaggio «romanzo», sebbene denotino anche la conoscenza dell'arte occidentale e transalpina, mostrano in rigide sigle grafiche la pratica della cultura bizantina che finisce per divenire, nella plu-

ralità delle sue espressioni, una koiné linguistica mediterranea. I caratteri formali ovvero la vasariana «maniera greca», ignorata dal Ghiberti non consentono di porle in parallelo con la contemporanea scultura, giunta a un maggior grado di maturità stilistica ed elaborazione tematica e soprattutto già indirizzata verso una propria autonoma fisionomia.

Le prime testimonianze, favorite dalla presenza di *scriptoria*, si hanno in ambito lucchese con la *Croce* del Duomo di Sarzana, firmata da un Guglielmo nel 1138, prototipo di una serie di *Croci* – largamente replicato per la sua destinazione sopra le iconostasi – in cui il Cristo, conformemente alla tradizione occidentale e transalpina, è rappresentato *triumphans*, e le scene della sua vita contenute nel tabellone ottemperano a un intento didascalico con cui la Chiesa giustificava le immagini sacre. Esempi analoghi e paralleli si hanno tra gli altri, sempre a Lucca con le *Croci* di San Michele e dei Servi, a Siena con la *Croce* di Santa Chiara, ora in Pinacoteca, e a Pisa con quella di San Paolo all'Orto, a Firenze con la *Croce* del monastero benedettino di Rosano e con la *Croce* 432 degli Uffizi e con la *Croce* che si trova dal sec. XVI nel convento di Santa Caterina a Siena.

A Pisa le influenze bizantine in accezione aulica, dopo la realizzazione della *Bibbia di Calci* (Museo di San Matteo) firmata da Magister Viviano e Alberto da Volterra nel 1168, ma ritenuta per le miniature di esecuzione già duecentesca, si affermano nel sec. XIII, anche al seguito di artisti giunti in Italia presumibilmente in connessione con la conquista crociata di Costantinopoli (1204), negli episodi scultorei di San Michele degli Scalzi e del Battistero pisano, per consolidarsi nella raffinata *Croce n. 20* del Museo di San Matteo e nelle opere di Giunta Pisano.

Giunta Capitini, la prima autentica personalità, perviene a un alto livello di originalità potenziando il senso plastico e accentuando espressioni e sentimenti in chiave umanamente patetica (adozione dell'iconografia bizantina del Cristo *patiens*), che troverà particolare consenso presso gli ordini mendicanti, come attestano le *Croci* di Santa Maria degli Angeli ad Assisi e di San Domenico a Bologna, e non mancherà di esercitare un'influenza significativa anche fuori della T. Nella stessa Pisa, tuttavia, sono presenti altre proposte, più narrative e coloristiche, riassunte nell'opera di Enrico di Tedice (*Crocifisso* di San Martino).

A Lucca, invece, la prolifica famiglia dei Berlinghieri persegue un linguaggio secco formalmente, ma di tendenza occidentale nella vivace resa illustrativa, secondo un formulario che avrà grande fortuna in T, come attestano non tanto le *Croci* firmate Berlinghiero (arcaica quella di Lucca, troppo tarda quella di Fucecchio, per ragioni di stile non della stessa persona), quanto il dossale con San Francesco e fatti della sua vita in San Francesco a Pescia, uno degli archetipi figurativi maggiormente replicati, datato 1235 e firmato da Bonaventura Berlinghieri e, in parte anche il corpus delle opere attribuite a Marco Berlinghieri (*Bibbia* per il Duomo di Lucca, 1250).

Fatta eccezione per Arezzo, che soltanto dalla metà del secolo con Margarito e Ristoro acquisterà una propria fisionomia, in parte debitrice alla cultura fiorentina, con questi due capisaldi della cultura pisana e lucchese si confrontano tutte le personalità attive in altri centri della T. A Firenze nella prima metà del Duecento pittori piacevoli ma di statura più modesta quali il Maestro del Bigallo prediligono un fare più narrativo e una tavolozza di colori brillanti e chiari (*Dossale di san Zanobi*: Museo dell'Opera del Duomo), mentre il Maestro della Croce 434 degli Uffizi e il Maestro del San Francesco Bardi (talvolta identificati in una sola personalità) registrano su un sottofondo giuntesco i primi influssi della cultura lucchese. Proprio dalla tavola eponima di quest'ultimo, in Santa Croce, sembra prender le mosse, calcando la resa formale in senso plastico, una delle figure di maggior spicco nel panorama toscano anteriormente a Cimabue, Coppo di Marcovaldo. Contemporaneo e parallelo di un'altra notevole personalità, Meliore, che si distingue per uno stile più grafico e sensibile a un cromatismo acceso (*Dossale* degli Uffizi, 1271), Coppo, la cui attività giovanile sarà da integrare con il corpus del Maestro di Vico l'Abate, è attivo in vari centri toscani (e non toscani: Orvieto), in cui lascerà esempi determinanti. Così a Siena, dove firma la *Madonna del Bardone* nel 1261, che può considerarsi in parallelo con la pittura rinnovata (rispetto alle icone devozionali sul tipo del Maestro di Tressa) e più sofisticata del senese Guido (*Crocifissione* di New Haven; *Madonna* del Palazzo Pubblico di Siena, da porsi nell'ottavo decennio nonostante la data 1221), e del supposto Dietisalvi

di Speme (*Madonna* Galli-Dunn: Siena, PN). Così a Pistoia, dove Coppo collabora nel 1274 con il figlio Salerno alla *Croce* del Duomo, che, già impregnata di echi cimabueschi, può rappresentare un punto di riferimento per la difficile cronologia delle opere del caposcuola fiorentino.

Cenni di Pepo, detto Cimabue, la personalità più significativa e determinante per la formazione di un linguaggio pittorico in Italia prima di Giotto, non ha lasciato né della sua fase iniziale né di quella matura opere datate. È tuttavia possibile che la sua formazione, fortemente segnata da Giunta, sia avvenuta nell'ambito di Coppo, come testimonia il *Crocifisso* di Arezzo eseguito plausibilmente nel settimo decennio e prossimo ai modi proto-coppeschi; da questi forse, anche stimolato da una personale riflessione sulla pittura tardo-antica (è documentato a Roma nel 1272), la sua grammatica formale si allontana progressivamente per una maggiore urgenza di plasticismo, per un adeguamento più sentito sulla via del naturale (si veda il mutamento dal *Crocifisso* aretino a quello fiorentino di Santa Croce), per un comporre più grandioso (affreschi assisiati, *Madonna* di Santa Trinita a Firenze), memore di un classicismo meditato sulla cultura bizantina e più latamente sull'opera scultorea di Nicola Pisano (*Madonna* del Louvre, proveniente da Pisa).

I suoi riflessi in T e in Umbria sono stati avvertiti ovunque, anche se non al massimo grado o immediatamente, e talvolta contrappuntati da personalità meno note ma a lui parallele. Manfredino d'Alberto, pistoiese, ne sarà senz'altro influenzato a partire dagli anni Ottanta (affreschi nell'abside di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia), visto che l'*Ascensione* di Santa Maria a Ripalta, datata 1274, mostra un linguaggio sostenuto e un comporre grandioso di vaglio coppesco, più in parallelo che in dipendenza da Cimabue; così come il Maestro pisano della *Madonna* di San Martino (Museo di San Matteo), proveniente dalla chiesa omonima, in cui il colore avvolgente e luminoso e la libertà figurativa sembrano già annunciare una sensibilità gotica. Cimabuesco di stretta osservanza, ma con un piglio più narrativo, appare invece il fiorentino Corso di Buono che firma nel 1284 gli affreschi di Montelupo fiorentino, quindi i senesi Rinaldo da Siena (*Crocifisso*: San Gimignano) e Guido da Graziano (dossale con *San Pietro in Cattedra*: Siena, PN) e ancor più Vigoroso che, nella circolazione di idee e di committenze tra

le città toscane e umbre, elabora nel dossale di Santa Giuliana a Perugia (Pinacoteca) un'originale interpretazione del maestro in accezione assisiata, mentre il prolifico Maestro della Maddalena diviene cimabuesco alla fine di un eclettico percorso (tavola con *San Luca*: Firenze, Uffizi).

Nodo centrale nella storia della pittura toscana del Duecento è il rapporto Cimabue-Duccio: sicuramente risolto allo stadio iniziale in una dipendenza del secondo dal primo (che se non sembra provata nel cantiere assisiata è però confermata dalla *Madonna dei Laudesi* per Santa Maria Novella a Firenze, ora agli Uffizi), successivamente si articola in uno stretto rapporto di dare e avere che genera tuttora irrisolti dubbi attributivi come nella *Madonna* di Castel-fiorentino. A Siena mentre la *Madonna* dei Francescani di Duccio (PN), smagliante nei colori, elegante nel linearismo, quasi monumentale a dispetto delle contenute dimensioni, è sintesi delle istanze gotiche ultramontane, pervenute attraverso gli smalti e l'oreficeria, il dossale di San Pietro (PN) rivela l'innesto del cimabuismo operato da Guido di Graziano (?) sulla tradizione autoctona più rappresentativa di Guido da Siena.

Sintesi della pittura fiorentina del Duecento può considerarsi la grande impresa musiva della cupola del Battistero fiorentino, in cui si colgono ideazioni impaginative e costrutti plastici riferibili ai maggiori artisti da Coppo (*Giudizio Universale*), a Cimabue, a Giotto, senza che però si possano trarre conclusioni sicure a causa dei pesanti restauri. Sullo scorcio del secolo si affiancano a Cimabue, che ha costituito l'elemento catalizzante per umbri, senesi, fiorentini e pisani, alcuni maestri ancora anonimi, colti di riferimenti classicheggianti, che costituiscono una premessa e poi un parallelo per Giotto giovane: il Maestro di San Gaggio (*Madonna col Bambino*: Firenze, Accademia); il Maestro di Varlungo, nelle cui opere è adombrata la presenza del giovane Giotto (*Madonna col Bambino*: New York, MMA) e il complesso e monumentale autore dell'*Incoronazione* del Duomo fiorentino, il supposto Gaddo Gaddi. La maggiore conoscenza di queste personalità, che proprio per gli elementi classici presenti nella loro opera erano state anche etichettate come *Romanizing-Florentines*, ha portato e porterà a meglio comprendere tutte quelle istanze culturali presenti nella pittura fiorentina e da cui lo stesso Giotto

trarrà materia e insegnamenti per operare, con la sua rivoluzionaria concezione del naturale nella resa delle figure e con la sua nuova visione delle vicende umane nella rappresentazione dei fatti, una svolta determinante nella pittura tra Due e Trecento. Teatro di questa svolta è stata la navata della chiesa superiore del San Francesco assisiatese, in cui le maestranze fiorentine operano in un confronto stimolante e proficuo con i maestri romani. Quanto le due scuole, romana e toscana, siano state mutuamente indebitate è ancora argomento di dibattito critico. Tuttavia la tavola con la *Vergine* dell'Oratorio di Sant'Omobono a Borgo San Lorenzo, che tanto si lega al gruppo di opere del Maestro d'Isacco, ovvero Giotto in una fase già influenzata dalla pittura romana, testimonia colla provenienza decentrata e tutta toscana la maturazione a cui era giunta la pittura giottesca, che nella chiesa superiore d'Assisi prima si affianca e poi sostituisce quella romana sullo scorcio del Duecento.

Il Trecento Tutta la Toscana nel sec. XIV vive uno dei periodi artistici più vitali e grandi della storia della pittura. Firenze, Siena e Pisa, i centri preminenti che esporteranno in Italia e fuori (Avignone, Boemia e Catalogna) i risultati e le tendenze di questa crescita artistica prepotente, sviluppano uno stile indubbiamente peculiare che ha consentito schematiche classificazioni in scuola fiorentina, senese e pisana, cui si affiancano, anche se di portata minore, la pistoiese, la lucchese e l'aretina. Questi centri sono tuttavia in stretta relazione tra loro, grazie anche a un agile intrecciarsi di committenze, che consente la circolazione delle idee artistiche. Nel campo della committenza il ruolo precipuo viene svolto dalla chiesa o per il tramite di essa. Gli ordini regolari, conventuali in specie, messa a punto in molti centri la costruzione delle loro chiese, ne sollecitano la decorazione, spesso assegnando a famiglie in ascesa nella fiorente economia determinatasi in **T** nel primo Trecento, l'ornamento delle cappelle con grandi cicli di affreschi che si rivelano innovativi anche sul piano iconografico e sono eseguiti con una tecnica che nella **T** del Trecento raggiunge vertici di assoluta perfezione, codificata nel trattato di Cennino Cennini. La pittura su tavola si esplica invece in una vastissima gamma di opere che vanno dai dossali e polittici di grandi dimensioni, talvolta sagomati a imitazione delle facciate gotiche ed esemplati sul prototipo costituito dalla pala di Duccio per

l'altar maggiore del Duomo di Siena, alle piccole tavole, dittici, trittici, portatili, richiesti per devozione privata. Anche i Comuni non svolgono un ruolo secondario, affidando, come quelli di Firenze e di Siena, alla rappresentazione in affresco un monito morale o l'esaltazione di virtù civiche (si vedano i cicli del Palazzo Pubblico di Siena). Quanto poi il pittore pervenga a una considerazione maggiore di quella riservata agli artigiani in genere, lo testimoniano i riconoscimenti tributati a Giotto dai letterati contemporanei e dai novellisti trecenteschi (Dante, *Divina Commedia*; Boccaccio, *Decameron*; Villani, *Cronica*; Sacchetti, *Il Trecentonovelle*). Agli inizi del secolo Firenze presenta un panorama artistico molto variegato, in cui personalità di rilievo si affiancano in maniera autonoma alla bottega e alla scuola di Giotto, il quale resta tuttavia la figura carismatica incontrastata, offrendo con le sue opere una molteplicità di spunti, plastici, cromatici e spaziali, che saranno anche parzialmente approfonditi dai discepoli. Agli inizi del secolo, meditando su Arnolfo il senso della costruzione plastica della figura aggiornata in chiave gotica sul registro dell'acutezza espressiva di Giovanni Pisano, Giotto dipinge il polittico per la Badia fiorentina e soprattutto la vigorosa e umana *Madonna* di Ognissanti (Firenze, Uffizi), pietra miliare nella ricerca di un realismo rappresentativo e di valenze classiche. Saranno questi i testi figurativi da cui partiranno Taddeo Gaddi (*Madonna* di Castelfiorentino, 1320 ca.) e Bernardo Daddi (polittico diviso tra Parma, Pinacoteca, già Parigi e coll. priv.), sviluppando il primo l'interesse spaziale-illusionistico (precoci esempi di nature morte) e figurativo (effetti luministici) negli affreschi Baroncelli in Santa Croce), perseguendo il secondo un plasticismo pittorico, cui non sembra estraneo Andrea Pisano e che raggiunge il suo acme attorno al 1340 nel polittico già in San Pancrazio (Firenze, Uffizi). Il momento classico-cromatico che Giotto sperimenta a partire da Padova (Cappella Scrovegni) si intensifica nel secondo periodo assisiate (cappella della Maddalena, 1309-10) ed è portato alle estreme conseguenze, in fatto di pungente goticismo, nel polittico Stefaneschi (Roma, PV), che trova nell'attività fiorentina del Parente di Giotto, per alcuni studiosi lo Stefano Fiorentino «scimia della natura» descritto dal Villani e interprete di quello che Va-

sari definí il «dipingere dolcissimo e tanto unito», un originale e fedele approfondimento (polittico di santa Reparata), per altro esperito in Assisi da Puccio Capanna e, sempre a Firenze, da quella personalità che, prossima anche a Jacopo del Casentino, chiameremo per comodità Pseudo-Capanna (pannelli nella PV, in coll. Berenson e in altre collezioni private).

Dalla sterzata gotica del terzo decennio, che è ricerca di uno spazio pittorico piú articolato e di rigore cromatico-tonale, proposta da Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce (la complessità formale della precedente cappella Peruzzi travalicherà il Trecento, intesa da Masaccio, studiata da Michelangelo), prende le mosse la personalità di piú alta statura conosciuta nell'ambito giottesco, Maso di Banco, che sullo scorcio del quarto decennio dipinge le *Storie di san Silvestro e di Costantino* nella cappella Bardi di Vernio (Santa Croce), sperimentando le indicazioni del Maestro nel senso di uno spazio meditato, contrappuntato da figure di pure volumetrie cromatiche. La supposta priorità di Maso in fatto di soluzioni stilistiche e figurative rispetto al Gaddi e al Daddi non è confermata dai dati cronologici e tuttavia le forti tangenze tra le opere di questi pittori testimoniano una loro frequentazione stretta e un dibattito serrato all'interno e ai margini della bottega giottesca nel corso del quarto decennio (si confronti Bernardo Daddi, *Trittico* del Museo del Bigallo, Firenze 1333, ma la data appare ridipinta; Taddeo Gaddi, *Trittico* di Berlino 1334; Maso (attribuito a), *Trittico Babbot*: New York, Brooklyn Museum).

Parallelamente a questi fatti, sul ceppo della pittura fiorentina tardodugentesca crescono artisti di grande statura, aperti a influenze esterne, quali Lippo di Benivieni (polittico degli Alessandri autore anche di un gruppo di opere tra cui il *Cristo deriso* del Museo di Strasburgo a lungo ritenuto opera umbra), e il Maestro di Figline che, presente nei cantieri giotteschi di Assisi e di Firenze (*Crocifisso* di Santa Croce), per la peculiarità della sua pittura, decisa nel contorno, di grande sottigliezza nel modellato, si può considerare un set-tatore a latere di Giotto, forse umbro (dubbia l'identificazione con il maestro di vetrate Giovanni di Bonino). In contatto con esiti senesi-avignonesi ma sostanzialmente di cultura fiorentina, come testimonia anche il suo esordio nello *scriptorium* di Badia a Settimo, sarà da considerare invece il

Maestro del Codice di san Giorgio, raffinato miniatore e pittore prezioso e sostenuto, a lungo rimasto apolide. Del resto l'estraneità alla corrente giottesca più ortodossa ha un tempo impedito di riconoscere in un plausibile corpus di opere, sostanziate di nuovo impegno tematico-illustrativo e ricerca di espressività, la personalità del fiorentino Buffalmacco, pittore esaltato e variamente citato dalle fonti che esegue nel 1315 gli affreschi della cappella Spini a Badia a Settimo e, probabile *refusé* in patria, affresca poi nel Camposanto pisano la *Tebaide* e il *Giudizio Universale*. Mentre il più anziano Maestro della Santa Cecilia, Jacopo del Casentino, Pacino di Bonaguida, pur costeggiando lo stile giottesco e da esso desumendo idee e spunti stilistici, si distaccano per una maniera talvolta più narrativa e accostante, prediligendo una visione pittorica che, dall'Offner classificata come miniaturistica (si vedano rispettivamente *Dossale della Santa Cecilia*: Uffizi; *Pala di san Miniato*: San Miniato al Monte; *Albero della Croce*: Accademia), si palesa maggiormente arcaizzante.

Pur con questa messe d'artisti Firenze non è impermeabile a captare novità esterne già nella prima metà del secolo, aprendo ai senesi (Simone Martini, Ugolino di Nerio, Pietro e specialmente Ambrogio Lorenzetti) e in seguito anche a culture più estranee quali la bolognese (si veda «Dalmasio» nella cappella Bardi in Santa Maria Novella, da situarsi plausibilmente, dopo il soggiorno pistoiese, che cade nel quinto decennio). Alla metà del Trecento una concomitanza di circostanze (peste, crollo finanziario delle maggiori famiglie di banchieri) determina o per lo meno può aiutare a comprendere il mutamento d'indirizzo verificatosi nella pittura: caduti gli interessi per la resa spaziale, si potenziano da un lato i risultati decorativi del colore (Puccio di Simone), dall'altro una ieraticità e solennità di rappresentazione iconica da cui esula ogni ricerca del naturale.

Andrea Orcagna (polittico Strozzi, 1357) genialmente traduce in efficaci visioni pittoriche complessi temi dottrinali e crea un'Accademia di largo seguito (Iacopo di Cione, Giovanni del Biondo) che talvolta impoverisce l'ispirazione in stilemi ripetitivi, frutto però di un eccellente artigianato. Chi si sottrae a questo potenziale inaridimento sono figure ancora debitorici a Maso, quali lo stesso fratello di Andrea,

Nardo di Cione (affreschi nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella) e il vigoroso Maestro di San Lucchese, o alla ricerca di una espressione personale, non orca-gnesca (Maestro della Misericordia) e piú grafica (Andrea da Firenze, cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella; Giovanni Bonsi, polittico vaticano datato 1371). Ma è soprattutto Giotto a dimostrare che la grande vitalità della pittura fiorentina, in linea con la tradizione coloristica di Giotto che passa per Stefano, non è venuta meno, come confermano le purtroppo scarse opere situabili nel settimo-ottavo decennio (*Compianto di san Remigio*: ora agli Uffizi; *Madonna*: già in via del Leone) in cui lo scrutinio visivo fiorentino si affianca all'accostante curiosità nordica del naturale proposta da Giovanni da Milano (affreschi nella cappella Rinuccini, Santa Croce, settimo decennio), portatore di nuove idee insieme ad altre figure straniere, quali Antonio Veneziano. I rapporti intessuti da questi con la Spagna (cappella di San Blas nella Cattedrale di Toledo alla fine del secolo) e ampliati da colui che Vasari disse suo discepolo, cioè Gherardo Starnina, saranno una tappa basilare nella crescita della cultura tardogotica a Firenze che culminerà nell'opera di Lorenzo Monaco. In questo iter un ruolo di domestico e precoce primo piano spetta inoltre ad Agnolo Gaddi con una grande produzione su tavola e ancor di piú con i cicli di affreschi in Santa Croce e a Prato, Cattedrale, mentre di un revival giottesco e prototrecentesco si fanno portavoce Niccolò di Pietro Gerini (cappella Migliorati in San Francesco, Prato) e il piú goticamente pungente Spinello Aretino (*Storie di santa Caterina* nell'omonimo Oratorio dell'Antella).

A Siena, crocevia e crogiolo di novità gotiche federiciane e oltramontane (Nicola Pisano è presente nel Duomo forse già negli anni Cinquanta), dopo la realizzazione da parte di Duccio della pala per l'altar maggiore del Duomo (1308-11), in cui la pittura bizantina, piegata ad eleganze gotiche viene anche toccata dalla nuova concezione plastica di Giotto, s'impone la rivoluzionaria personalità di Simone Martini. La *Maestà* del Palazzo Pubblico (1315 con ulteriore intervento nel 1321), pur nell'alveo di una stretta tradizione duc-cesca, per la maggior distensione e il maggior equilibrio di rapporti figura-spazio, per l'elegante e sofisticata ricerca di perfezione umana delle figure, ottenuta con pari elezione formale e illustrativa, mostra a confronto con la *Maestà* di

Duccio, solo di qualche anno antecedente, la modernità espressiva del suo autore, giunta all'acme nei poco posteriori affreschi della cappella di San Martino in San Francesco ad Assisi. La grandezza dell'opera di Simone, altra per risultati intellettuali e formali da quella di Giotto, va ricercata in una poetica colta e aristocratica particolarmente consona al clima delle corti nelle quali, in quella angioina prima, in quella avignonese poi, egli trovò una dimensione cosmopolita (propizia tra l'altro alla genesi del ritratto come genere autonomo in pittura) e acquistò una dignità pari a quella di un letterato quale Francesco Petrarca, a lui amico.

La fortuna dello stile di Simone, fondamento del gusto tardogotico, fu incrementata anche dall'intensa attività della bottega e della cerchia che si informarono strettamente ai suoi intenti stilistici. Tra le personalità: il supposto «Donato Martini» e Naddo Ceccarelli, ma soprattutto Lippo Memmi che firmerà con Simone nel 1333 l'*Annunciazione* ora agli Uffizi ed esegue nel 1317 la *Maestà* di San Gimignano (centro dove anche il padre, Memmo di Filippuccio aveva operato con rari temi profani a fresco, dove il Barna (Federico Memmi?) lascia l'imponente ciclo testamentario della collegiata) e plausibilmente continua l'atelier senese del Maestro quando questi nel 1336 parte per Avignone.

Anche se dopo la morte di Duccio il suo stile e i suoi stilemi vengono perpetuati da una nutrita serie di seguaci, tra cui si ricordano Segna di Bonaventura e Ugolino di Nerio (cui viene affidata nel 1325 l'esecuzione del polittico per l'altar maggiore di Santa Croce a Firenze), Pietro e Ambrogio Lorenzetti si staccano presto dal ceppo ducresco: il primo inaugura con le *Storie* assisiati della Passione uno stile che è l'equivalente pittorico, intenso e contenuto, della drammaticità di Giovanni Pisano (si veda tra le opere giovanili il polittico della pieve d'Arezzo verso il 1320), cui si accompagna una sempre più meditata resa dello spazio (polittico dei Carmelitani del 1329: Siena, PN) e un attento scrutinio visivo e suggestione d'ambiente e d'atmosfera (*Natività*: Siena, Opera del Duomo), che sarà ricco di sviluppi per la pittura nordica, boema e fiamminga in specie; mentre il secondo sperimenta una sintesi tra cromatismo senese e costruzione plastica fiorentina, grazie ai ripetuti soggiorni nel capoluogo toscano che non mancheranno di avere riper-

cussioni nella stessa Firenze, per culminare a Siena negli affreschi del *Buon Governo*, incunabulo di moderne rappresentazioni urbane e paesaggistiche, e chiudere l'attività in collaborazione con il fratello, dando tra l'altro nell'*Annunciazione* del Palazzo Pubblico un *exemplum* di prospettiva intuitiva. È da far risalire ai Lorenzetti la produzione di opere di piccolo formato, preziose e sofisticate, sintomo anche di una tendenza miniatoria che verrà praticata soprattutto da personalità di sincretistica cultura lorenzettiano-martiniana quali Niccolò di Ser Sozzo, Lippo Vanni, Luca di Tommè e soprattutto dal Maestro d'Ovile, autore della rutilante *Assunzione* della Pinacoteca di Siena, del quale è stata accertata l'identificazione con Bartolomeo Bulgarini.

Il prosieguo del secolo vedrà invece il perpetuarsi di stilemi martiniani in un perseguimento di gotiche raffinatezze, ottenute con alto livello formale, ma prive di nuove proposte e soluzioni, e impermeabili a sollecitazioni esterne: ne è antesignano Jacopo di Mino del Pellicciaio, seguito da Andrea Vanni, Paolo di Giovanni Fei, Francesco di Vannuccio, indubbiamente il più dotato, per valicare il Quattrocento con Andrea di Bartolo, Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo.

Pisa, dove muore Cimabue agli inizi del secolo, continua sull'eredità tardodugentesca con opere di qualità dovute al Maestro di San Torpè che apre alla cultura senese prima di Memmo di Filippuccio poi di Simone (*Madonna di San Torpè*) con altre di buona tecnica prodotte da Deodato Orlandi (suoi gli affreschi di San Pietro a Grado del 1300 ca.). Eccezione altissima è Francesco Traini che coniuga nel dossale di San Domenico (Pisa, Museo di San Matteo) la tradizione del Maestro di San Torpè con le novità martiniane presenti a Pisa (polittico di Santa Caterina di Simone, ora al Museo di San Matteo; *Gloria di san Tommaso* di Lippo Memmi in collaborazione ipotizzata con lo stesso Traini) e di riflesso anche avignonese, giungendo ad alti risultati espressivi particolarmente graditi a Pisa, se qui si convogliano per la decorazione del Camposanto le figure più rappresentative dell'eccentricità pittorica toscana: Buffalmacco da un lato, il Maestro della distrutta *Assunta* del Camposanto dall'altro, ritenuta quest'ultima di maestro lombardo e di recente riattribuita a Stefano, come da fonti. Personalità quali Taddeo Gaddi, Andrea da Firenze, Antonio Ve-

nezziano improntano, con la loro presenza di frescanti nel Camposanto, una cultura che trova in seguito i suoi aspetti piú peculiari e dimessi nelle figure quali Turino Vanni o Cecco di Pietro e allo scadere del secolo ricorre all'ausilio di Piero di Puccio, rappresentante della immaginifica cultura orvietana.

In un panorama cosí variegato anche i centri definiti minori si distinguono per proposte aggiornate e personalità di alto livello: ad Arezzo, agli inizi del secolo, Gregorio e Donato sono portatori di una cultura di fondamento assiate autonoma e parallela ai fatti fiorentini (Maestro della Santa Cecilia), mentre nella metà del secolo Andrea di Nerio assieme al Maestro del Vescovato costituisce con la sua sintesi di elementi lorenzettiani e maseschi l'*avant-propos* per Spinello, portatore in tutta la **T** di un gotico ortodosso ma anche fantasioso. A Lucca si affermano le singolari figure di Giuliano di Simone e di Angelo Puccinelli, mentre Pistoia, che all'inizio del secolo apre a un influsso fiorentino-senese (si vedano i problematici affreschi della cappella di San Nicola nel Palazzo dei Vescovi), per poi affermarsi nell'autocotono e umorale Maestro del 1310 (*Madonna*: Avignone, Petit Palais), cresciuta durante il Trecento su influenze masesche (affreschi con le *Virtú* di Bonaccorso di Cino in Duomo, 1347 ca.), sviluppa con Niccolò di Tommaso (*Storie* vetero e neotestamentarie nella chiesa del Tau), grazie anche all'apporto di personalità straniere quali gli emiliani «Dalmasio» e Paolo Serafini, una fertile stagione artistica, di cui sono protagonisti il supposto Antonio Vite e Giovanni di Bartolomeo Cristiani, stagione che culminerà nel tardo-gotico fantasioso del Maestro della Cappella Bracciolini in San Francesco. (*enl*).

Secoli xv e xvi Un profilo rapido della pittura in **T** nei secoli xv e xvi deve necessariamente postulare il primato di Firenze, che, fatta salva almeno in parte Siena, estese il suo raggio d'influenza un po' su tutti i centri della regione. La diffusione di orientamenti artistici, sorti e cresciuti a Firenze, si connette ovviamente anche all'irradiazione del potere politico, che comportò spostamenti di capitali e trasferite d'uomini, artisti compresi. E difatti Siena – come si diceva – essendo la città che piú seppe resistere all'espansione fiorentina, proseguí per lungo tratto su una strada autonoma,

coltivando nel Quattrocento, pure con una certa tendenza alla conservazione, le premesse originali poste dai suoi grandi maestri del Due-Trecento, senza peraltro disegnare le innovazioni che maturavano a Firenze, e anzi assumendole talora, ma con uno spirito critico di revisione e adattamento. Gli esordi del sec. xv sono connotati in T dal prolungamento della cultura figurativa gotica, che al suo naturale illanguidirsi si accende d'improvvisi fulgori. Proprio quando il nuovo umanesimo, con la rivoluzione brunelleschiana, principia a dare i suoi frutti (subito cospicui), in parallelo nascono i capolavori d'un'espressione pervenuta appunto alla fase estrema: vi permangono i fondi d'oro, persiste e s'accentua il linearismo nelle falcate dei panneggi ridondanti, si disdegnano i rapporti dimensionali, e l'aspirazione astrattiva impronta viepiù le composizioni. Mentre Masaccio mette spavalidamente in pratica le teorie spaziali elaborate dal Brunelleschi, Gentile da Fabriano, campione del cosiddetto gotico internazionale, dipinge per la cappella Strozzi in Santa Trinita di Firenze l'*Adorazione dei Magi* (1423: Firenze, Uffizi). E ad allogargliela è Palla Strozzi, ricco cultore delle lettere classiche, e umanista dunque; a testimonianza di quanto sottile dovesse essere allora – contrariamente a quel che oggi appare – il discrimine fra le due espressioni, quella nuova e quella piú legata alla tradizione. Ma, a ben vedere, la loro stessa convivenza agli inizi del secolo altro forse non è che una delle tante manifestazioni di quella *varietas*, di matrice ciceroniana, ch'è concetto fondamentale dell'umanesimo fiorentino, e non solo fiorentino. *Varietas* che vuol dire compresenza, financo in un medesimo contesto, di elementi culturali eterogenei – esemplare in tal senso è la poetica dell'Angelico. Antico, moderno e tradizione, s'incontrano e si combinano. Se nel 1414 Lorenzo Monaco dipinge per la chiesa del convento fiorentino degli Angeli la grande *Incoronazione della Vergine* (Firenze, Uffizi), dove una corte di santi s'affastella sul fondo dorato ignara d'ogni rapporto proporzionale e di profondità, alla fine di quello stesso decennio il Brunelleschi con le tavolette prospettiche delinea la sua teoria innovativa dello spazio, da cui partirà fra gli altri Paolo Uccello per le sue personalissime indagini. E negli anni Venti poi si verifica l'incontro straordinario di Masolino e Masaccio, raffinato esponente – seppure *sui generis* – della poetica tardogotica il primo, convinto sostenitore delle

idee del Brunelleschi l'altro: a due mani dipingono la celebre *Sant'Anna Metterza* (1424-25: Firenze, Uffizi) e soprattutto insieme salgono sui ponti della Cappella Brancacci al Carmine per affrescare le *Storie di san Pietro* (cominciate alla fine del '24), entrambi fedeli alla propria linea, magari con qualche disponibilità ricettiva in più da parte di Masolino. Ma non è da far risaltare troppo il divario delle due mentalità, ché altrimenti sarebbe difficile spiegarsi il motivo per cui Masolino avrebbe scelto un collaboratore tanto incomodo, o addirittura per lui ostico da comprendere, come in altri tempi s'è voluto un po' rigidamente presentare. Resta pur tuttavia innegabile l'esistenza di un differente approccio alle innovazioni che andavano maturando. Approccio che, se a Firenze fu graduale, ancor più lento si dimostrò negli altri centri toscani, dove, secondo quanto s'è già detto, le novità pervennero portate dagli artisti fiorentini. Difatti a Pisa, città in cui operavano anche pittori stranieri, iberici in special modo, latori di una cultura di corte, internazionale, Massaccio nel 1426 dipingeva l'oggi smembrato *Polittico del Carmine*, proprio mentre Donatello e Michelozzo vi lavoravano i marmi per la monumentale tomba, d'impianto già umanistico, per il cardinal Brancaccio, da spedire per mare a Napoli nella chiesa di Sant'Angelo al Nilo. Lo stesso si può dire di Siena, dove la cultura gotica aveva allignato seguitando a dare risultati di altissimo livello in pittura, ma anche nell'oreficeria e nella scultura lignea, in tempi che si spingono ben oltre gli inizi del Quattrocento. E anche qui le trasferte dei fiorentini giovarono all'aggiornamento dell'espressione figurativa locale. Basti pensare agli interventi ghibertiani e donatelliani al fonte del Battistero nel terzo decennio. E poco più tardi un suo ruolo l'avrà pure giocato il Vecchietta, che aveva lasciato giovane Siena per tornarci una decina d'anni dopo (1439), essendo venuto in contatto certamente con Masolino (affrescarono insieme a Castiglione Olona), ma forse anche col filone più strettamente umanistico. Figure emblematiche dell'incontro delle due culture a Siena nella prima metà del secolo furono il raffinato Sassetta (del quale, a titolo d'esempio, converrà citare la smembrata pala dell'Arte della Lana dipinta nel 1424 e, fra i lavori eseguiti fuori Siena, il polittico del Museo diocesano di Cortona del 1435 ca. e quello per San Francesco

a Borgo Sansepolcro finito nel 1444), il visionario Giovanni di Paolo (di cui a questo punto andranno ricordati i preziosissimi scomparti di predella per un polittico dipinto intorno al '40, oggi conservati nella PN di Siena, e il piú tardo *Giudizio Universale* del medesimo museo), e Domenico di Bartolo, che nella *Madonna dell'Umiltà* (1433), sempre della pinacoteca senese, si mostra assai vicino a contemporanei esiti fiorentini, ma si rivela poi nei primi anni Quaranta vivace narratore nel ciclo del Pellegrinaio dello Spedale di Santa Maria della Scala, al quale partecipò anche il Vecchietta con una storia fantastica ambientata però in uno spazio di chiesa brunelleschiana seppur caricata decorativamente. Esemplare della linea piú legata alla tradizione locale è il fecondo e longevo Sano di Pietro, la cui produzione – talora commista dalla critica con quella del Maestro dell'Osservanza, che invece un'ipotesi recente propone d'identificare con Francesco di Bartolomeo – si prolunga per tutto il Quattrocento, ed è ampiamente rappresentata un po' dovunque nell'area d'influenza senese: espressioni tipiche sono il *Polittico dei Gesuati* del 1444, ancora nella PN di Siena, e il *Polittico di san Giorgio* a Montemerano del 1458. Quanto al territorio d'Arezzo, parimenti si registra all'inizio del Quattrocento la presenza di opere importanti segnate da un'elegante sensibilità tardogotica: si tratta di lavori di Spinello Aretino – peraltro per ragioni anagrafiche piú legato a moduli trecenteschi, ma non certo ignaro nell'ultima attività dei piú recenti sviluppi della tendenza gotica – del marchigiano Arcangelo di Cola da Camerino – già presente a Firenze negli anni cruciali fra il 1420 e il '25 –, e poi ancora dell'eccitato Parri di Spinello, ma nel contempo non sarà da dimenticare che sui confini dell'area fiorentina verso Arezzo in Valdarno nasce proprio Masaccio, che vi lascia la sua prima (anche se tuttora discussa) opera conosciuta: il *Trittico di san Giovenale* (1422). Né sarà stato privo di seguito il soggiorno dell'Angelico nel convento domenicano di Cortona (sul 1438), o l'arrivo di opere d'altri fiorentini di spicco, quale Filippo Lippi (*Incoronazione della Vergine*, 1443-44 per Arezzo: oggi della PV). Chi piú di tutti però dette un'impronta al nuovo secolo in queste terre fu Piero della Francesca, che d'altronde a Firenze aveva assai presto sperimentato le nuove teorie prospettico-geometrico-luminose collaborando con Domenico Veneziano agli affreschi per-

duti di Sant'Egidio (1439). Negli anni Quaranta Piero darà subito prove altissime della sua elaborazione personale: nel *Battesimo di Cristo* (Londra, NG) e nel *Polittico della Misericordia*, dipinti entrambi per Sansepolcro, e quest'ultimo tuttora lì conservato nel MC; e poi nel ciclo fondamentale con la *Leggenda della Croce* (del decennio successivo) nell'abside di San Francesco ad Arezzo. A Piero nella seconda metà del secolo guarderà come a un maestro indiscusso, pur essendosi da fiorentino formato nelle botteghe del Pollaiuolo e del Verrocchio, il monaco camaldolese, aretino d'adozione, Bartolomeo della Gatta; che in seguito arricchirà ulteriormente la sua cultura nel viaggio a Roma insieme al Perugino, col quale collaborerà nei lavori a fresco sulle pareti della Cappella Sistina (1481).

Se a Firenze era stato Masaccio a battere per primo i percorsi tracciati dal Brunelleschi, sono proprio le sue esemplificazioni a far scuola fin dal tempo della sua precocissima morte (1428). Già dagli anni Trenta comincia il pellegrinaggio degli artisti alla Cappella Brancacci, diventata, quasi al pari dell'antico, tappa irrinunciabile nella formazione dei giovani. Il Vasari nella biografia di Masaccio compila un lungo, e certamente incompleto, elenco dei pittori che sostarono per studio davanti agli affreschi del Carmine. La lista comincia con l'Angelico e annota un po' tutti i protagonisti dell'arte a Firenze, arrivando fino ai primi decenni del Cinquecento. Dopo l'Angelico, ch'era partito con premesse tardogotiche per poi accostarsi ai modi nuovi trovando una misura del tutto personale (si vedano i numerosi affreschi del convento di San Marco, eseguiti fra il 1438 e la fine del quinto decennio), il biografo ricorda Filippo Lippi, che fra i pittori affascinati dalla Brancacci fu certo quello ch'ebbe più agio di copiarla, essendo frate proprio al Carmine, dove affresca nel 1432 la *Conferma della regola carmelitana*. E il figlio di lui, Filippino, ancor giovane, ebbe il compito addirittura di concludere l'opera, lasciata incompiuta da Masolino e Masaccio. Giusto negli anni in cui l'Angelico e Filippo studiavano le *Storie di san Pietro*, tornava da Venezia Paolo Uccello, che avrebbe speso gran parte del suo tempo a investigare, da ingegno bizzarro qual era, le possibilità della prospettiva (dal *Monumento a Giovanni acuto* in Duomo del 1436, alle *Storie di Noè* nel chiostro Verde in Santa Ma-

ria Novella, alle tre celebri istantanee volumetriche della *Battaglia di San Romano* per Palazzo Medici, della metà del secolo). Fra i prim'attori della fase centrale del Quattrocento andrà ricordato, oltre a Domenico Veneziano (*Pala di santa Lucia dei Magnoli*, 1445 ca.), Andrea del Castagno, altro patito – come Paolo – della prospettiva, ma di lui più lapideo e vibrato; lo si vede bene nell'*Ultima Cena* di Sant'Apollonia o nel ciclo degli *Uomini illustri* (Uffizi) per la villa di Legnaia vicino a Firenze, lavori che cadono entrambi intorno al '50.

Si avverte a partire da questi tempi, a Firenze, ma per conseguenza anche altrove in Toscana, un mutamento di gusto – coincidente con la nuova committenza di Piero de' Medici, figlio del più austero Cosimo – nel verso di un'eleganza preziosa, e formalmente nel senso d'una più spiccata propensione al linearismo. Emerge la figura di Benozzo Gozzoli, ch'era stato allievo dell'Angelico, ma – conforme allo spirito mutato dei tempi – di lui meno severo nell'espressione; e s'era poi mostrato attento alle lezioni di Domenico Veneziano e del Castagno. Nel 1459 affresca la cappella di Palazzo Medici ed è successivamente attivo in altri centri della regione: da San Gimignano (1464-67), a Certaldo (1466), a Castelfiorentino (1466-67), quindi a Pisa, dove va nel 1467 per lavorare nel Camposanto ad affreschi che lo terranno occupato vari anni, nel contempo impegnandosi anche in altre allogazioni cittadine e dei dintorni. A Pisa lavorò pure, e all'incirca nel medesimo torno d'anni, Alessio Baldovinetti, altro pittore del momento; al quale si devono alcuni interventi d'un qualche rilievo a Firenze, tutti intorno agli anni Sessanta: l'affresco con la *Natività* nel chiostro dei Voti all'Annunziata, le pitture dell'abside di Santa Trinita, e parte della decorazione della ricchissima cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte; cappella che vide all'opera anche i fratelli Antonio e Piero del Pollaiuolo, esponenti di spicco delle moderne tendenze, che per essa dipinsero la pala d'altare (oggi agli Uffizi) e affrescarono una lunetta. Dal '70, con l'avvento di Lorenzo il Magnifico e l'influenza esercitata dagli umanisti neoplatonici di cui egli amò circondarsi, s'impongono pittori colti e sofisticati, anche loro a pieno titolo inseriti nella cerchia medicea, Botticelli *in primis*, del quale in questo contesto si dovranno citare opere cariche di significati simbolici come la *Primave-*

ra, la *Nascita di Venere*, la *Pallade col Centauro*, tutt'e tre agli Uffizi e databili intorno all'80. E intanto prosperava in città la bottega piú importante del secondo Quattrocento, quella del Verrocchio: una scuola da cui uscirono, oltre al Botticelli stesso, maestri come il Ghirlandaio, il Perugino, Lorenzo di Credi e Leonardo. Proprio con Leonardo, il Verrocchio condusse a due mani una delle poche pitture sicuramente ascrivibili a lui, il *Battesimo di Cristo* degli Uffizi (cominciato verso il 1470). Poi entrambi negli anni Ottanta partiranno da Firenze: il maestro per Venezia, dopo che nel 1479 era stato incaricato del monumento a Bartolomeo Colleoni (e li morirà nell'88), l'allievo intorno all'82 per Milano, lasciando incompiuta l'*Adorazione dei Magi* (Uffizi) destinata a San Donato a Scopeto, dove il pittore sarà sostituito una quindicina d'anni piú tardi da Filippino Lippi con una tavola di soggetto identico, oggi anch'essa agli Uffizi. E i due non furono gli unici nel nono decennio a partire per imprese in altre città; una folta schiera d'artisti andò ad affrescare la Sistina: vi lavorarono il Perugino, il Botticelli, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli – pittore cortonese, attivo in vari centri non solo toscani –, e Domenico Ghirlandaio, che tornato a Firenze, esegue i cicli d'affreschi nella cappella Sassetti in Santa Trinita (1482-86) e nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1485-90). In questa stessa chiesa Filippino Lippi, lui pure presente a Roma tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta per affrescare la Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, dipinge le *Storie dei santi Filippo e Giovanni* nella Cappella Strozzi, portate a compimento nel 1502. Frattanto a Firenze nel 1483 era giunto dalle Fiandre il celebre *Trittico Portinari* del van der Goes (Uffizi), che indubbiamente aveva suscitato grande impressione, anche se la maniera che quell'opera esemplificava in scala così monumentale non doveva certo risultare nuova in una città già da tempo abituata agli scambi – anche artistici (fra gli altri, Rogier van der Weyden e poi Memling) – col Nord dell'Europa.

Un mutamento chiaro d'indirizzo nell'arte fiorentina s'ebbe in concomitanza con la crescente suggestione del Savonarola (ritornato nel 1490 e la morte di Lorenzo il Magnifico (1492). Le prediche del frate, segnate da toni apocalittici che lo scadere del mezzo millennio alimentava, incisero

sull'espressione figurativa nel verso d'una rigida austerità morale e formale, come pure d'un'esplicita comunicazione d'affetti mistici, che riguardò un po' tutti gli artisti: dal Botticelli al Perugino, da Lorenzo di Credi all'ancor giovane Fra Bartolomeo, e talora financo lo stravagante e capriccioso ma genialissimo Piero di Cosimo. E i riverberi degli scarti di gusto e dei nuovi orientamenti stilistici che si registrano a Firenze nella seconda metà del Quattrocento, si avvertono anche a Siena, che pure s'è detto centro dotato d'una propria autonomia: nel Vecchietta (che anche in scultura manifesta la sua attenzione per gli indirizzi fiorentini), in Matteo di Giovanni (che col suo spiccato e sovente iperteso linearismo persegue una poetica che si svolge quasi in parallelo al Pollaiuolo), in Francesco di Giorgio Martini (che nel suo eclettismo desume elegantemente stilemi ora dal Verrocchio ora dal Botticelli), in Neroccio (che condivide per un certo tratto gli interessi del Martini, anche se più decisa fu in lui l'aspirazione a mantenere viva in squisitezze la tradizione figurativa senese), in Pietro degli Orioli – ex Giacomo Pacchiarotti – (che dopo una partenza prossima a Matteo di Giovanni, entra nell'orbita di Francesco di Giorgio e più decisamente prende a guardare all'ambiente fiorentino, al Ghirlandaio prima, a Filippino e a Piero di Cosimo poi).

La crisi che segna il chiudersi del secolo e che fu politica (i Medici sono cacciati da Firenze nel 1494, ed entra Carlo VIII), economica e religiosa, ebbe però sviluppi benefici per l'espressione figurativa. A Firenze forse proprio per la foga puritana che fu violenta nella condanna dell'arte trascorsa – fino ai roghi d'opere – si determina, superati gli eccessi, una situazione di *tabula rasa* culturale che sarà fertile anche per le indagini più spregiudicate. Accanto alla «scuola di San Marco» (la chiesa del Savonarola), con Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, cultori d'una figurazione piana e solenne per più aspetti anticipatrice della pittura controriformata, prenderà campo la «scuola dell'Annunziata», capintesta Andrea del Sarto, seguito dappresso dal «compagno» Franciabigio, e dagli inquieti e geniali allievi Pontormo e Rosso. Agli inizi del nuovo secolo la Firenze della repubblica soderiniana gode d'una congiuntura irripetibile, che è la contemporanea presenza in città di Leonardo, Michelangelo e Raffaello. I cartoni dei primi due per gli affreschi con le battaglie di Anghiari (1503-04) e di Cascina (1504-505) desti-

nati al Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio poi non andati a buon fine, costituiscono i nuovi testi su cui studiano tutti i giovani artisti, compresi gli stranieri, come lo spagnolo Alonso Berruguete (per una decina d'anni presente in Italia, dal 1508 al '18 ca.). Raffaello d'altra parte, ancorché giovane, avrà pure avuto il suo peso, se nei quattro anni del suo soggiorno (1504-508) trovò tra le alte famiglie fiorentine numerosi committenti. Comunque è certo che il classicismo connotativo dei suoi lavori in questo periodo non era nuovo per Firenze, che l'aveva già sperimentato per esempio col Perugino, il quale in città aveva dipinto molte opere importanti come l'affresco con la *Crocifissione* in Santa Maria Maddalena dei Pazzi (1493-96). E d'altronde su quella stessa linea si muovevano anche Fra Bartolomeo, che difatti si legò d'amicizia coll'urbinate, e il suo socio Albertinelli. L'arte del frate anzi rappresentò forse più di altre un punto di riferimento per i pittori fiorentini e toscani. Lavori suoi cospicui andarono a illustrare le chiese d'altre città della regione: nel Duomo di Volterra l'*Annunciazione* dipinta con Mariotto (1497), e nella chiesa di San Romano a Lucca due grandi e fervide tele, oggi nel MN di Villa Guinigi, col *Padre Eterno e due sante* (1509) e con la *Madonna della Misericordia* (1515). E furono queste e consimili opere a far scuola, influenzando in varia misura personalità fra loro differenti: dal fedelissimo Fra Paolino, esponente principale della pittura a Pistoia nella prima metà del secolo; ai divulgatori ancor più provinciali come Zacchia il Vecchio, attivo in area lucchese e per questo toccato anche da stilemi dell'Aspertini, che a Lucca aveva lavorato fra il 1507 e il 1509; fino ai più quotati e originali Granacci, Bugiardini, Ridolfo del Ghirlandaio, Sogliani. Nel 1512, col ritorno dei Medici a Firenze il clima figurativo non subisce contraccolpi e si continua a respirare aria di libertà, che anzi viene alimentata con la promozione di grandi apparati pubblici a cui s'invitano a partecipare artisti che amano l'eclettismo e lo sperimentalismo formali. Comincia la stagione felice dei seguaci di Andrea del Sarto, pittore calibrato in un mite classicismo eppure caposcuola – per certe sue anticipazioni spegiudicate trasmessegli forse anche dal maestro Piero di Cosimo – di quella generazione che per convenzione critica moderna si è chiamato «primomanierista». Nel chiostrino dei Voti

all'Annunziata, dopo gli affreschi di Andrea con le *Storie di san Filippo Benizzi* (1509-10), il *Viaggio dei Magi* (1511) e la *Natività di Maria* (1514), Pontormo e Rosso imboccano la loro autonoma strada: il primo con la *Visitazione* (1514-16), il secondo con l'*Assunzione* (che, finita nel '17 fece subito discutere per il piglio troppo audace). Per quanto la loro espressione risultasse al pubblico ostica – specie quella del Rosso –, i due rappresentarono comunque l'aspetto piú vitale e dinamico dell'arte fiorentina. E il Rosso anzi contribuì coi suoi spostamenti – di contro al melanconico Pontormo – a farla conoscere fuori dei confini cittadini: nel pisano lavorando a Piombino e a Volterra, poi a Roma, quindi a Perugia e in territorio aretino (Borgo Sansepolcro, Città di Castello, Arezzo, dove cementò la sua amicizia col Lappoli peraltro allievo del Pontormo); infine addirittura in Francia, dove divenne massimo pittore di corte presso Francesco I. Sulla nuova linea formale s'indirizza, pur con tratti assolutamente personali, anche il Beccafumi a Siena, che però era coetaneo di Andrea del Sarto (1486) e aveva dunque cominciato a lavorare qualche anno prima dei «riformatori». La sua formazione – a parte un soggiorno romano verso il 1510-12, in cui dovette frequentare il compatriota Peruzzi ch'era partito giovane da Siena – si collega all'ambiente fiorentino, e non solo alla fucina della «maniera», ma anche, e in misura rilevante, alla cultura classicistica di Fra Bartolomeo. Un percorso questo che lo accomunò in parte al Berugete e soprattutto al Maestro dei Paesaggi Kress, spigliato pittore tuttora anonimo, sicuramente attivo anche in provincia (Fucecchio e Montopoli). Ma alla formazione del Beccafumi concorse anche la presenza a Siena del vercellese Sodoma, pittore influenzato fin dai suoi esordi dai sensuosi modi leonardeschi. Al Sodoma, che fu determinante anche per altri artisti senesi come Bartolomeo Neroni detto il Riccio, si devono gli importanti cicli d'affreschi eseguiti nel primo decennio a Sant'Anna in Camprena (vicino a Pienza) e a Monte Oliveto Maggiore. Sempre a Monte Oliveto aveva lavorato sul finire del Quattrocento con la sua fiera energia Luca Signorelli, che educatosi sulla lezione di Piero della Francesca era in seguito venuto a contatto con la cultura fiorentina, dipingendo opere sottilmente ricercate per gli stessi Medici; e anche il suo intervento nell'abbazia benedettina fu tra quelli ch'ebbero risonanza sull'espressione locale.

Del pari influenti furono gli affreschi nella Libreria Piccolomini del Duomo di Siena eseguiti fra il 1502 e il 1507 dal Pinturicchio, che pertanto contribuì alla diffusione in terra senese della cultura umbra.

Nel terzo decennio una nuova crisi investe l'Italia: del 1527 è il Sacco di Roma, che provoca la diaspora degli artisti dall'Urbe; e nello stesso anno i Medici vengono di nuovo cacciati da Firenze. Nel 1530 però la città, cinta d'assedio, capitola, e i Medici tornano a ristabilirvi il loro potere. Un nuovo ordine s'instaura a tutti i livelli; l'assetto d'ora in poi sarà stabile e meno dinamica la situazione culturale, che ruoterà intorno al consolidato potere mediceo, specie con l'avvento di Cosimo I, alle cui direttive si rimetteranno gli artisti. E risponderà in fondo a una sua volontà di omologazione d'intenti espressivi la fondazione nel 1563 dell'Accademia del Disegno, che auspicava la nascita d'un sodalizio professionale nei cui propositi doveva rientrare la cooperazione fra gli artisti in grandi imprese pubbliche, quali in effetti furono le esequie di Michelangelo nel 1564 o gli apparati per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria l'anno seguente. Al centro dei programmi di Cosimo sarà la ristrutturazione di Palazzo Vecchio; la nuova reggia diventa il luogo dove pittori e scultori si cimentano in prove impegnative: il Bronzino, formatosi col Pontormo, affresca con sofisticata maniera la cappella di Eleonora di Toledo (1540-45); Francesco Salviati, dopo proficui soggiorni a Roma e a Venezia, torna in patria e affresca le ridondanti *Storie di Camillo* nella Sala delle Udienze (1543-45); vi lavorano inoltre Ridolfo del Ghirlandaio (peraltro già attivo in Palazzo nel '14), il Bachiacca e altre maestranze, che dipingono grottesche. Alla metà del secolo principiano i grandi interventi coordinati dal Vasari, vero e proprio artista di corte. Nativo d'Arezzo, città a cui restò sempre legato influenzandone anche la cultura figurativa, ma trasferitosi presto a Firenze, diviene l'uomo di fiducia di Cosimo: a lui il duca affida il compito di dar multipla espressione a tutta un'ideologia di regime, e il Vasari, pur senza eccellere nei risultati soprattutto pittorici, seppe tener fede all'impegno. Appunto i lavori di Palazzo Vecchio, con l'innumere concorso di uomini che per essi furono ingaggiati, sono la dimostrazione più chiara delle capacità organizzative dell'aretino, a cui,

fra le ultime imprese alla residenza medicea (ma con Francesco I committente), va scritto anche il merito – da spartire in questo caso col letterato don Vincenzo Borghini – del preziosissimo *Studiolo* (1570-75), autentico florilegio del tardo manierismo fiorentino. Alla decorazione dell'ambiente, tutto rivestito di opere – principalmente dipinti, ma pure sculture – parteciparono molti allievi e collaboratori del Vasari, in pratica gran parte degli artisti attivi nel secondo Cinquecento, compresi Alessandro Allori (che legò il suo nome alle più importanti allogagioni, toccando gli esordi del secolo successivo), Santi di Tito (che diventerà la figura di primo piano della pittura controriformata in Toscana, dipingendo testi fondamentali come la pala d'altare per l'Oratorio di San Tommaso d'Aquino a Firenze, del 1573, col *Miracolo del Crocifisso che approva i testi di san Tommaso*), e poi gli esponenti più raffinati del cosiddetto «secondo manierismo», quali furono Mirabello Cavalori, Maso da San Friano, Girolamo Macchietti, Giovan Battista Naldini, Francesco Morandini detto il Poppi, e altri ancora. La cultura figurativa di cui essi erano esponenti si diffuse per la T sia per i soggiorni dei forestieri a Firenze sia per le commissioni che loro stessi ricevettero di fuori. A sentirne il fascino, per esempio a Pisa, luogo a cui i Medici e soprattutto Cosimo I dedicarono particolari cure facendovi costruire monumenti insigni, fu Aurelio Lomi, il pittore di maggior rilievo del secolo in quella città, fratello del ben più poetico Orazio Gentileschi, che invece pisano fu solo di nascita, perché, trasferitosi giovanissimo a Roma, lì e non sui testi fiorentini fondò la sua poetica.

Nel 1579 giunge ad Arezzo la *Madonna del Popolo* di Federico Barocci, un testo che con la sua effusione pittorica e sentimentale sarà influente sul percorso soprattutto della generazione di artisti toscani nati intorno alla metà del secolo. Fra quelli che subirono il fascino del pittore marchigiano vanno ricordati a Siena (fra l'altro caduta nel '55 sotto il dominio fiorentino) Alessandro Casolani, Francesco Vanni e Ventura Salimbeni. Da Firenze si spostarono appositamente per studiare la grande tavola nella Pieve d'Arezzo (oggi agli Uffizi) il Cigoli e Gregorio Pagani, pittori che condivisero l'apprendistato nella bottega di Santi di Tito e che svolsero un ruolo determinante per gli indirizzi espressivi del tardo Cinquecento. E sempre da Firenze il Passignano,

che giovanissimo aveva aiutato nella seconda metà degli anni Settanta Federico Zuccari a portare a termine gli affreschi della cupola del Duomo fiorentino lasciati incompiuti dal Vasari, parte – anche lui col Cigoli – per andare a vedere a Perugia, dello stesso Barocci, la *Deposizione*. Uno dei tratti che piú colpisce i toscani della poetica barocca è la straordinaria musicale cromia. E d'altra parte a una maggiore attenzione nei riguardi del colore sullo scorcio del secolo a Firenze sembrano aver contribuito altri eventi, come il viaggio a Venezia del Titi (1571-72), o la venuta in città del veronese Jacopo Ligozzi (1577 ca.), o il ritorno dello stesso Passignano dopo un lungo soggiorno nella laguna (1588). Intanto, un po' per tutti, viene di moda riandare con lo studio ai primi del Cinquecento, a rivisitare i maestri che avevano reso grande quel momento, Andrea del Sarto soprattutto, ma anche il Pontormo. Così fanno Alessandro Allori (cresciuto e formatosi nella bottega del Bronzino), Santi di Tito, il Cigoli, l'Empoli (che piú di altri copiò le opere d'Andrea), il Poccetti (grande decoratore a fresco e a graffiti d'interni e di facciate), il Boscoli e il Comodi. E siamo ormai con questi artisti alle soglie del nuovo secolo, e alcuni già lo intaccano, e danno anzi il via in un proprio modo toscano alle indagini e alle espressioni che lo caratterizzeranno. (*an*).

Secoli XVII e XVIII Avviato nell'ultimo trentennio del Cinquecento sulla spinta del Concilio Tridentino, il processo di riforma pittorica teso al superamento della «maniera» trovò il suo assestamento all'inizio del Seicento. Esso si articolò essenzialmente su tre direttrici diverse, anche se accomunate nella ricerca di un linguaggio «naturale»: il recupero della tradizione rinascimentale in chiave purista (cui non dovettero essere estranei gli orientamenti dell'Accademia della Crusca nel campo del dibattito linguistico), ad opera soprattutto di Santi di Tito e Jacopo Da Empoli; lo sviluppo delle tendenze barocchesche, prevalentemente a Siena con Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, ma anche a Firenze con Gregorio Pagani e Lodovico Cigoli; la recezione della pittura veneta, grazie alle esperienze di Domenico Passignano, di Pietro Sorri, di Jacopo Ligozzi e dello stesso Cigoli. Dalla fusione di questi elementi si costituí il carattere tipico dello «stile fiorentino» (riconosciuto come tale anche a Roma, dove, sotto il pontificato di Paolo V, molti artisti

toscani godettero di gran fama) che, specie nel campo dell'immagine sacra seppe tramandare di generazione in generazione, sull'arco del secolo, i modi di una pittura accostante e comunicativa, temperata eppure ricca. Scritte soprattutto sulle pareti dei chiostrini e degli oratori fiorentini (ad esempio a Santa Maria Novella, 1580-85 ca., o a San Pierino, 1585-90), le prime fondamentali pagine della pittura riformata trovarono in Bernardino Poccetti il loro autore ideale, capace di assumersi il compito di ereditare la grande tradizione quattro-cinquecentesca dell'affresco, adattandone gli impianti scenografici e il rigore disegnativo alle nuove funzioni didascaliche che richiedevano una chiarezza narrativa esemplare e accattivante. I suoi svolgimenti del racconto sacro finirono per diventare il modello per le successive generazioni di decoratori: dal più anziano Jacopo Ligozzi (nelle *Storie di san Francesco* a Ognissanti, del 1600) ai più giovani Matteo Rosselli (che dal 1614 proseguì il ciclo iniziato dal Poccetti nel chiostro della Santissima Annunziata) e Giovanni da San Giovanni (che nel 1619 completò il ciclo francescano del Ligozzi).

Ma toccò a Lodovico Cigoli, che pure inizialmente aveva dato il suo contributo alla rigorosa tendenza poccettiana, segnare la svolta decisiva. Già nelle sue pale d'altare degli anni Novanta, e ancor più nella sua successiva attività romana (1604-13), egli si orientò verso la ricerca di una materia pittorica ricchissima applicata a un attento studio della rappresentazione delle «nascose passion de' cori»: una poetica degli affetti che non aveva in sé i germi di una codificazione classicistica, bensì quelli di un'espressione lirica, non definitiva, propria anche del contemporaneo teatro melodrammatico fiorentino. Tanto che, nelle mani dei suoi discepoli Cristofano Allori e Giovanni Bilivert, questa sua ricerca portò a un vero e proprio trionfo dell'immagine ambigua: volti sospesi, specchi incerti di un'insondabile interiorità, come quello dell'esemplare e insuperata *Giuditta* dell'Allori (1618-20: Firenze, Pitti).

A partire dal secondo decennio si aggiunsero nuovi fermenti. Ben presto cercò di trovare spazio una linea orientata sulle ricerche luministiche e tematiche aperte dal Caravaggio. A Firenze questa via suscitò molta diffidenza benché la corte medicea avesse precocemente manifestato il proprio gusto per artisti caravaggeschi (Honthorst, Manfredi, Batti-

stello Caracciolo, Artemisia Gentileschi) e benché alcuni pittori piú anziani, quali Andrea Comodi, Baccio Ciarpi (entrambi attivi anche in area romana) e talvolta Jacopo Da Empoli, avessero dimostrato, su indicazioni già offerte da Santi di Tito, una propensione per effetti chiaroscurali molto marcati. Di fatto, a Firenze nel corso degli anni Venti, si potranno rilevare episodi di «caravaggismo» (comunque per lo piú mediati dalla versione disegnativa del «toscano» Orazio Gentileschi o da quella classicistica di Simon Vouet) solo in Anastagio Fontebuoni, in Filippo Tarchiani e, poco piú tardi, in Giovanni Martinelli. Viceversa, a Pisa con Orazio Riminaldi, a Lucca con Pietro Paolini e Simone Del Tintore, e soprattutto a Siena con Rutilio Manetti, Francesco Rustici e Niccolò Tornioli, andò radicandosi, forse anche per piú intensi e duraturi contatti con Roma, questa tendenza naturalistica, fino a diventare un carattere distintivo contrapposto alla scuola fiorentina.

La quale cercò invece la propria modernità in un difficile processo di rilettura della tradizione alla luce di nuove acquisizioni. La cultura manierista (solo apparentemente soffocata dalla Controriforma, in realtà sempre custodita grazie anche alla straordinaria fioritura del teatro mediceo, guidata dalla fantasia «ghiribizzosa» di Giulio Parigi) tornò ad essere sondata. Dai suoi aspetti piú fantastici derivarono prima le invenzioni di Jacques Callot e di Giovanni da San Giovanni (l'interprete piú personale ed eclettico della tradizione dell'affresco, che contemporaneamente andava esaurendosi sotto la regia feconda ma scarsamente propositiva di Matteo Rosselli); poi quelle di Cecco Bravo e di Stefano Della Bella, che pure approdarono a soluzioni neovenete e barocche. Parallelamente alle espressioni piú preziose del manierismo (da quelle prettamente fiorentine, come il Bronzino, a quelle di origine nordica, come il Giambologna o lo Spranger) si ispirarono, sull'esempio di Cristofano Allori, sia Francesco Furini che Cesare Dandini. Ciò non esclude tuttavia che si manifestasse anche un interesse classicistico (alimentato dal continuo arricchimento delle collezioni medicee di antichità): a parte il caso del pistoiese Giacinto Gimignani (sostanzialmente romano nella sua adesione al Poussin), artisti quali lo stesso Furini e, soprattutto, Cesare e Vincenzo Dandini si portarono in stretta contiguità con gli esiti della

pittura bolognese; al versante piú purista della quale, in particolare al Domenichino, si affiancarono anche, pur con tempi e modi diversi, Ottavio Vannini e Carlo Dolci.

Ma la svolta piú significativa per l'intera regione avvenne intorno alla metà del secolo, quando il grande stile europeo di Pietro da Cortona cominciò a diffondersi in Toscana. Se l'arrivo di opere del Berrettini nella sua terra natale, tra Arezzo e Cortona, ingenerò in quell'area un processo di adeguamento condotto su livelli di mediocrità, solo di rado superati dall'aretino Salvi Castellucci, a Firenze la risposta alla presenza del maestro fu di ben altra apertura. La sua attività nella capitale medicea (fra il 1637 e il 1647, voluta soprattutto dal granduca Ferdinando II), subito prolungata da quella di Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli e Ciro Ferri, trovò in Baldassarre Franceschini detto il Volterrano un seguace che seppe interpretarla nel modo piú critico (e diverso dalla contemporanea versione tenebrosa e preromantica di Livio Melius, che sembrava aver fatto tesoro della presenza e della voga fiorentina di Salvator Rosa), coniugandola cioè con la forte ma ormai statica tradizione decorativa locale. Così rinnovata, quest'ultima riprese uno slancio che attraverso Jacopo Chiavistelli, Pier Dandini, Giovan Domenico Gabbiani, giunse sino alle soglie del Settecento, nonostante la ferma opposizione di alcuni artisti, quali Lorenzo Lippi e i già ricordati Vannini e Dolci, che intenzionalmente si attestarono su un ritorno a forme semplici e talvolta arcaizzanti, per lo piú ispirate alle purezze del primo Cinquecento fiorentino.

A Siena la penetrazione del cortonismo avvenne invece attraverso Roma, dove, specie con il pontificato di Alessandro VII Chigi, gli artisti senesi trovarono ampi spazi di lavoro: così Raffaello Vanni, Niccolò Tornioli e Bernardino Mei ebbero modo di accedere al piú ampio contesto romano, per cui la loro adesione al Cortona appare sempre congiunta ad altri elementi, quali il classicismo di Andrea Sacchi o il neovenetismo di Mattia Preti. E altrettanto si può dire per Lucca, dove assai piú dell'ortodossia cortonesca di Giovanni Marracci o della coppia Giovanni Coli-Filippo Gherardi, fu significativa la composita cultura romana di Pietro Testa: formatosi col Berrettini, egli finì per accostarsi al gusto archeologico del Poussin, con un marcato interesse luministico di eredità in parte caravaggesca e in parte neo-

veneta. Quest'ultima, specie nei suoi aspetti veronesiani, fu molto sentita a Lucca anche da Pietro Ricchi (lungamente attivo in Veneto) e da Antonio Franchi, il quale, succeduto a Giusto Sustermans come ritrattista ufficiale della corte medicea, diventò anche a Firenze un punto di riferimento per il suo cortonismo «senza abuso», fortemente filtrato da un orientamento classicizzante.

Nel 1670 salì al trono Cosimo III, il cui dispotismo politico si accompagnò ad ambizioni di grandiosità che, sul piano del mecenatismo artistico, finirono per ripercuotersi positivamente. Il suo gusto «internazionale» lo spinse ad offrire ai giovani artisti fiorentini un pensionato a Roma per studiare con Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. Ne sortì «una generazione di buoni pittori pratici cortoneschi», di cui può ritenersi emblematico Anton Domenico Gabbiani, accademico perfetto anche nella sua «virata» classicistica sulla dilagante scia del Maratta.

Ma nell'ultimo ventennio del secolo fu ancora un «forestiero», Luca Giordano, a dare un nuovo impulso alla pittura toscana. Le sue imprese fiorentine (principalmente la Cappella Corsini del Carmine, 1682, la galleria e la biblioteca di Palazzo Medici-Riccardi, 1685) divennero il modello per una rinnovata decorazione barocca, più complessa nelle composizioni, ma anche più ariosa e trasparente nei virtuosismi illusionistici e nelle scelte cromatiche. Si innescò così il processo di trasformazione in rococò, al cui decorso, considerato nel panorama nazionale, la scuola fiorentina dette un contributo precoce e significativo. Alessandro Gherardini in particolare, con la sua freschissima fusione tra l'esempio giordanesco e il brioso ricordo di Giovanni da San Giovanni, ma anche Giovan Camillo Sagrestani e il gruppo dei suoi allievi, prepararono Firenze ai suoi ultimi grandi ospiti.

Mentre Cosimo III predilesse ancora un canonico rapporto con Roma, il suo primogenito Ferdinando orientò la sua profonda e colta passione per l'arte su Venezia, dove soggiornò per due volte e dove prescelse il pittore Niccolò Casana quale agente e consigliere nella sua raffinatissima attività di collezionista. L'ambiente artistico fiorentino risentì di questo spostamento di interessi. Entro il primo decennio del Settecento giunsero in città, su invito del Gran Principe, Sebastiano Ricci (forse accompagnato dal nipote Mar-

co), Alessandro Magnasco, Giuseppe Maria Crespi. Il veneziano, che durante un soggiorno di studi correggeschi a Parma aveva già stretto amicizia con il Sagrestani, ebbe a Firenze anni intensi, per la maturazione del suo stile e per gli impegni di lavoro: i suoi affreschi in Palazzo Marucelli, in Palazzo Pitti, alla Villa di Poggio a Caiano, diventarono opere dalle quali nessun pittore fiorentino poté prescindere, dagli stessi Gherardini e Sagrestani, ai loro seguaci Matteo Bonechi, Ranieri Del Pace e, piú tardi, Giovan Domenico Ferretti. Quanto al Crespi, egli si fece conoscere in Toscana (con la decorazione, ora perduta, della chiesa pistoiese di San Francesco di Paola), per una coincidenza forse non priva di significati, proprio nell'anno in cui moriva Livio Mehus (1691), il pittore prediletto da Ferdinando. E il Gran Principe instaurò con il bolognese un rapporto non occasionale, cogliendo forse in lui e nella sua pittura quello spirito «bizzarro» e «baioso» che aveva costituito, nel corso del Seicento, la vena piú autenticamente fiorentina, da Callot e Giovanni da San Giovanni insino a Stefano Della Bella. Si vennero cosí a stringere ulteriormente quei contatti tra Firenze e l'Emilia che, negli stessi anni, ma per loro conto, e in una diversa ottica, Gian Domenico Ferretti, Sebastiano Galeotti, Vincenzo Meucci, Mauro Soderini, andavano intrattenendo per raccogliere (soprattutto attraverso Gian Gioseffo Dal Sole) quell'eredità classicistica di cui Bologna era custode per eccellenza.

Tale orientamento del resto, avviandoci alla metà del secolo, diventa largamente diffuso in Toscana, sino a toccare il suo apice quando il lucchese Pompeo Batoni seppe occupare un ruolo determinante nelle evoluzioni dell'arte post-marratesca. Una risonanza, quella del Batoni, che, sebbene acquisita nella piú composita e internazionale area romana, non tardò ad estendersi nella sua regione di origine, grazie anche all'influente interesse di molti committenti.

Quanto al granducato, estintasi la dinastia medicea con Gian Gastone nel 1737, la conseguente perdita di centralità della corte nella guida culturale portò, durante gli anni della reggenza lorenese, alla crescita di altri nuclei intellettuali, in particolare quello che gravitava intorno alla nutrita comunità inglese, rappresentata esemplarmente dal suo ambasciatore Sir Horace Mann. Dal gusto, anche collezionistico, di quell'ambiente derivarono da un lato un rafforzamento

delle tendenze classicistiche già promosse dal Gabbiani e dalla sua scuola (in cui si segnalava Ignazio Enrico Hugford); dall'altro, per certi versi piú significativo, lo sviluppo del vedutismo secondo i modelli, tanto cari all'Inghilterra, del Canaletto e del Bellotto. Con l'iconografia fiorentina (poi divenuta canonica) proposta da Giuseppe Zocchi e da Thomas Patch sembra cioè prendere avvio quell'interpretazione razionalistica della natura e della città che pochi anni dopo, sotto l'«illuminata» guida del granduca Pietro Leopoldo (dal 1766), informerà il rinnovamento urbanistico di Firenze e degli altri centri toscani. Le antiche sedi medicee vennero presto adeguate al nuovo gusto, pienamente interpretato dall'architetto Paoletti: Poggio Imperiale, Palazzo Pitti, gli Uffizi, Poggio a Caiano. Gli stessi luoghi che ospitarono Giuliano Traballesi, Tommaso Gherardini e gli altri artisti dell'ultima generazione settecentesca, quella che preparò la **T** alla piena fioritura del neoclassicismo nel segno di una piú ampia cultura europea. (*cpi*).

Secolo XIX La grande opera di rivitalizzazione della cultura artistica toscana svolta da Pietro Leopoldo (riforma dell'Accademia, rinnovamento dell'Opificio delle Pietre Dure, primo riordinamento degli Uffizi ecc.) contribuì potentemente a rendere di nuovo Firenze città di interesse europeo e meta di soggiorni di eruditi e antiquari con i quali anche gli altri centri della regione hanno vitali scambi. Se i pittori e i decoratori a Firenze furono presto impegnati nei cantieri artistici granducali (Poggio Imperiale, Pitti, la Crocetta, le ville di Poggio a Caiano, Petraia e Castello) altre città beneficiarono di questo impulso generale, come Livorno (in quel momento centro di produzione di vedute dipinte da Vernet, Zocchi, Cioci ecc.); mentre nel Duomo di Pisa (Corvi, Pécheux, Cavallucci, G. Gandolfi e altri) e nella chiesa di Santa Margherita a Cortona (Pacini, Ferri, Fabbroni ecc.) si registrano le imprese pittoriche piú significative del periodo. Questa la fase iniziale dell'attività dei piú importanti pittori toscani del neoclassicismo: Luigi Sabatelli, e Pietro Benvenuti formati a Roma in stretto contatto con Camuccini e con artisti nordici. Ancora in questo momento iniziò la sua attività Luigi Ademollo, per ora operoso soprattutto a Siena. L'arrivo nel 1793 a Firenze di artisti francesi reduci dai disordini romani antirivoluzionari (Boguet, Gauffier, Gagne-

raux, Sablet e soprattutto Fabre che a Firenze si stabilì definitivamente) favorì la diffusione delle varie tendenze del neoclassicismo internazionale. Nel frattempo anche nel ducato di Lucca, prima dell'arrivo di Elisa Baciocchi, operavano artisti di formazione romana (influenzati da Batoni, G. Hamilton, A. Kauffmann) quali Bernardino Nocchi, Stefano e Andrea Tofanelli.

Durante il regno d'Etruria (1801-808) e sotto il granducato napoleonico di Elisa Baciocchi (1809-14) l'affermazione del neoclassicismo nella regione fu generale, sostenuta dall'attività dell'Accademia diretta da Pietro Benvenuti; accanto a lui operavano eccellenti pittori (Luigi Catani, Giuseppe Servolini, Luigi Ademollo ecc.) impegnati soprattutto nel programma di rinnovamento della reggia di Palazzo Pitti, che però subì ritardi per difficoltà finanziarie.

Ma il rinnovamento neoclassico dei centri toscani non si limitò alla sola Firenze. A Lucca, in particolare durante il principato di Elisa, il volto della reggia venne mutato in senso neoclassico; mentre Carrara divenne centro importante soprattutto per la produzione di ritratti in marmo dei napoleonidi (il Banco Elisano diretto da Desmarais). A Siena, infine, per merito della committenza di G. Bianchi, si verificò un nuovo fervore e un deciso aggiornamento in senso neoclassico, in particolare attraverso l'attività in affresco di Ademollo.

Il periodo di regno del restaurato Ferdinando III (1815-24) fu occupato in larga misura dal completamento dei cantieri napoleonici a Firenze; e soprattutto dalla decorazione della reggia di Pitti secondo il progetto definito fin dal 1813. Gli artisti impegnati erano i pittori più importanti del momento (Benvenuti, Sabatelli, Ademollo) e giovani allora nell'orbita benvenutiana (Giuseppe Bezzuoli, Gasparo Martellini, Antonio Fedi, Luigi Catani, Giuseppe Collignon). Si verificò anche un notevole risveglio nella committenza privata da parte della nobiltà cittadina che intendeva rinnovare le decorazioni dei palazzi di famiglia (per esempio gli affreschi in Palazzo Pucci, di Bezzuoli, del 1819-21). L'episodio più singolare è costituito dalla rapidissima decorazione del palazzo del principe Borghese, trasferitosi a Firenze, eseguita in emulazione con quella di Pitti con le stesse maestranze impegnate nella reggia. Altro evento artistico centrale del momento fu il soggiorno fiorentino di Ingres (1820-24) du-

rante il quale si rinsaldarono gli antichi legami parigini con lo scultore Lorenzo Bartolini. Dalla loro attività (folta anche di committenze internazionali) dipende in buona misura il purismo di impronta neoraffaellesca che avrà larga diffusione in T e che rappresenta il principale filone pittorico, accanto a quello del romanticismo storico inaugurato, per così dire, dal *Battesimo di Clodoveo* di Bezzuoli (1823). Se a Firenze erano avvertibili notevoli germi di evoluzione, nelle altre città della regione si assiste all'irrigidimento delle tendenze artistiche precedenti. A Siena la figura dominante è ora Collignon, direttore dal 1816 dell'Accademia e artista fermamente neoclassico. Nel ducato di Lucca (passato nel 1817 a Maria Luigia di Borbone) si segnala soprattutto l'attività di completamento della decorazione della reggia iniziata da Elisa con artisti importati da Firenze (Collignon, Martellini, Fedi, Catani, Ademollo) più alcuni pittori locali di formazione romana fra cui Bernardino Nocchi; mentre alcuni dipinti vennero importati direttamente da Roma (Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi). Sotto il granducato di Leopoldo II (1824-59) si verificarono eventi molto significativi per la cultura figurativa toscana. Il nuovo sovrano favorì un mutamento di gusto all'interno della corte recependo i fermenti più vivi della cultura toscana (e non) del momento. Il filone pittorico in ascesa, almeno fino agli anni '40, è quello riconducibile al romanticismo storico e al suo caposcuola locale, Bezzuoli, il cui sensuoso cromatismo neosecentesco interpretava le aspirazioni della pittura storica e una sua lettura pacata e media. Emozioni più forti, venate di «terribilità» guerrazziana con venature democratiche, provenivano invece dai dipinti storici di Giuseppe e Francesco Sabatelli, figli di Luigi, protetti dal granduca nonostante molte loro opere fossero suscettibili di interpretazioni «eversive» da parte di Guerrazzi o di Mazzini.

Continuava nel frattempo l'attività di decorazione di palazzi nobili o altoborghesi sia a Firenze (Giuntini, Gerini, Corsini ecc.) sia in altri centri come Pistoia (Palazzo De' Rossi); città questa sede del complesso programma ideologico d'impronta democratica che guidò la committenza di dipinti moderni (Bezzuoli, Nicola Cianfanelli, Enrico Pollastrini, Martellini, Sabatelli, Emilio Busi, Luigi Asioli ecc.) da parte di N. Puccini, spesso in diretta concorrenza con il granduca, e

l'allestimento del suo giardino di Scornio dedicato al culto degli uomini illustri. La piú notevole manifestazione nella capitale di questo culto (insieme all'impresa scultorea delle statue per il loggiato degli Uffizi) fu la decorazione della Tribuna di Galileo per il primo Congresso degli scienziati italiani (1841) ad opera di Bezzuoli, Cianfanelli, dei Sabatelli, di Martellini, artisti impegnatissimi in questo momento in committenze sia pubbliche che private. Il granduca, inoltre, destinerà una sala della Palazzina della Meridiana nel giardino di Boboli all'illustrazione di episodi dei *Promessi sposi* affidata a Cianfanelli, a testimonianza della fortuna dell'opera manzoniana nella cultura fiorentina anche ufficiale.

Agli inizi degli anni '40, assieme a una corrente naturalistica evidente soprattutto in scultura (l'*Abele* del Dupré), si diffonde un indirizzo pittorico improntato a un purismo neonazareno (Franz Adolph von Stürler, Antonio Marini, Luigi Mussini) di carattere nettamente conservatore sia rispetto al romanticismo storico sia nei confronti delle tendenze naturalistiche. A fronte del grande impulso artistico nella Firenze ante 1848 risalta l'immobilismo di altri centri toscani, ad eccezione della Pistoia di Niccolò Puccini. A Lucca l'avvento al trono ducale di Carlo Lodovico coincide con l'esaurimento della committenza pubblica; l'artista romantico locale piú noto è Pietro Nocchi, ma ben presto sarà dominante la personalità del purista Michele Ridolfi, almeno fino alla fine del granducato. A Siena la pittura tarda ad aggiornarsi in senso romantico, trovando un serio limite nel tradizionalismo classicista della locale Accademia diretta da Collignon e poi (dal '27) da Francesco Nenci, entrambi artisti rigidamente neoclassici.

Gli eventi del '48 segnarono profondamente anche la cultura artistica toscana. Gli ultimi anni del granducato videro l'esaurimento della funzione promozionale delle istituzioni artistiche, accompagnato da una tendenza fortemente sperimentale nei pittori piú giovani, e da una precisa attenzione verso la nuova cultura europea, soprattutto francese. In particolare i giovani toscani in soggiorno di studio a Roma (Puccinelli, Angiolo Visconti, Amos Cassioli) ebbero la possibilità di contatti fecondi con i *pensionnaires* francesi di Villa Medici che diviene un importante punto di riferimento per tutti gli artisti italiani in soggiorno a Roma.

A Firenze l'evoluzione del quadro di storia condurrà artisti

come Antonio Ciseri e Stefano Ussi lontano dalle premesse del romanticismo bezzuoliano, in direzione di una «verosimiglianza» di matrice positivista che, soprattutto in Ussi, appare influenzata dalle opere storiche di Domenico Morelli. Frattanto nel caffè Michelangelo si formava una leva di artisti aperti verso la sperimentazione tonale, sollecitata anche da più precise informazioni sulla contemporanea pittura francese. I progressi delle ricerche svolte da questo gruppo di pittori (Telemaco Signorini, Santi, Vincenzo Cabianca, Raffaello Sernesi, Stanislao Pointeau, Vito D'Ancona, Odoardo Bortani e poco più tardi Fattori e Abbati) condurranno alla fine degli anni '50 alla nascita della «macchia». Ma anche a Siena, sia pure in altra direzione, si verificano eventi evolutivi, connessi con il rinnovamento dell'Accademia imposto nel 1852 da un artista come Luigi Mussini, pittore in quel momento fortemente permeato dalla cultura ingresiana e dall'evoluzione pittorica all'interno della sua scuola. A parte l'attività personale di Mussini appaiono di grande interesse le esperienze compiute dai suoi allievi Visconti (morto giovanissimo) e Cassioli, che nel loro soggiorno romano alla fine degli anni '50 ebbero contatti con gli allievi francesi di Villa Medici (Degas, Moreau, Henner, Bonnat, Delanoy ecc.) traendone esperienze notevoli per la loro pittura.

Fra i primi atti del governo unitario vi fu il bando nel 1859 per il concorso Ricasoli, dedicato a opere d'arte d'argomento storico (sia antico che contemporaneo), al quale parteciparono praticamente tutti gli artisti notevoli del momento e che, in sintesi, segnò il tramonto della pittura storica d'eredità romantica in favore della pittura di storia contemporanea svolta sia in senso celebrativo e cronachistico (Carlo Ademollo, Norfini, Alessandro Lanfredini, Conti, Bechi ecc.); sia in direzione antiretorica e, spesso esplicitamente democratica, da parte degli artisti più sperimentali (Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Lega, Borrani, Saverio Altamura). La pittura di storia antica (e religiosa rimarrà ancora per qualche tempo il campo privilegiato di ricerca formalistica da parte di pittori aggiornati sull'evoluzione del purismo francese (Pollastrini, Cassioli, Visconti ecc.).

Altro evento fondamentale nella pittura toscana degli anni '60 è la formulazione matura della nuova sintassi macchiaiola, soprattutto nell'attività quasi di gruppo degli arti-

sti frequentatori delle case di Diego Martelli a Castiglioncello (Vincenzo Abbati, Borrani, Sernesi, Fattori, Lega); e con le prime avvisaglie degli sviluppi futuri, e molto differenziati, di quell'esperienza: dalle opere che sono il frutto dell'intenso sodalizio Banti-Boldini all'attività quasi solitaria di Fattori, al ripiegamento intimistico di Borrani, all'altissimo momento di Piagentina di Lega e di Signorini per finire all'attività pittorica di Adriano Cecioni, fresco reduce dalle esperienze napoletane a contatto con la scuola di Resina. Sul versante piú tradizionale non va dimenticata l'intensa e spesso elevata attività di pittori come Ussi e come Ciseri nei vari generi pittorici, ma soprattutto nel ritratto (in cui eccelse anche Michele Gordigiani) e nel moderno quadro di storia o d'argomento religioso; come anche la fitta attività di Annibale Gatti che, nella decorazione in affresco, caratterizzò il decoro alto borghese del rinnovamento edilizio nella Firenze del Poggi. A Siena, nel frattempo, si consolida la fama di Cassioli, assieme a quella del giovane Cesare Maccari, mentre comincia ad emergere la figura di Alessandro Franchi.

Gli ultimi trent'anni del secolo sono caratterizzati dalla matura evoluzione, molto differenziata, dei macchiaioli. Fattori continuerà a proporre in continuità sperimentazioni cromatiche e spaziali spesso di altissimo livello e originalità; Signorini in un primo momento si accostò al naturalismo internazionale (soprattutto francese) come del resto fece anche Lega. Ma negli anni '80 le esperienze di viaggio di Signorini, l'influenza esercitata su Cristiano Banti dall'opera prima di Breton e poi del preraffaellismo (attraverso Nino Costa) contribuirono ad arricchire la cultura di questi pittori; mentre Lega proprio in questo periodo tende a rifugiarsi in una pittura intimista in qualche modo influenzata dalle notizie sull'impressionismo che affluivano a Firenze anche grazie all'attività critica di Diego Martelli.

Contemporaneamente si diffondeva in tutta la T (in particolare nelle zone di Pisa e Livorno) la pittura illustrativa della vita campestre improntata da un naturalismo nobilmente descrittivo che caratterizza le opere migliori di artisti quali Ruggero Panerai, Egisto Ferroni, Adolfo Bellimbau, Nicolò Cannicci, Nicolò Cecconi, Francesco Gioli e, poco piú tardi, di Holländer, dei tre Tommasi e di Luigi Gioli, molto influenzati dai loro contatti con Lega.

Un evento certamente importante per la cultura artistica toscana del momento è rappresentato dalla penetrazione di correnti del decadentismo europeo, rafforzate a Firenze dalla presenza di Böcklin e dalla formazione del circolo purovisibilista di Hildebrand e Fiedler; componenti che in pittura saranno determinanti per la formazione di un pittore come Galileo Chini; mentre il versante preraffaellita del decadentismo troverà diffusione soprattutto a Siena con l'attività del Franchi maturo e, poco più tardi, di Ricciardo Meacci.

Secolo xx La diffusione della conoscenza dell'arte impressionista francese favorì lo sviluppo di tendenze fortemente evolutive nella pittura toscana, in particolare in quella di area livornese in cui furono particolarmente attivi allievi (diretti o meno) di Fattori capaci di affrontare esperienze pittoriche di notevole interesse: dai dipinti di Alfredo Müller (che fu in Francia) a quelli di Ulvi Liegi, di Edoardo Gordiniani, di Giorgio Kienerk, di Leonetto Cappiello (che poi si stabilì a Parigi) per finire con l'opera di Plinio Nomellini, il più importante del gruppo, che ben presto si impose fra i caposcuola del divisionismo italiano. Il merito fondamentale di questa generazione di artisti fu quello di risolvere positivamente l'*impasse* tardomacchiaiola, chiusa in una cifra costantemente pericolante verso il vernacolo.

A questa seguì di poco una seconda leva di pittori, ancora più aperta verso le più attuali tendenze internazionali anche per la costante attenzione rivolta alle secessioni europee e alla diffusione del *cézannismo*; si tratta di Oscar Ghiglia, di Llewelin Lloyd, di Antony De Witt, di Amedeo Modigliani (fino alla sua definitiva partenza per Parigi), di Giovanni Costetti (operoso stabilmente a Firenze); esperienze condivise dal versiliese Lorenzo Viani (anche lui ricco di cultura francese di prima mano) e da quel solitario e colto pittore che fu Alberto Magri.

Il futurismo ebbe momenti assai significativi a Firenze, sia per i contatti diretti fra il gruppo fiorentino (Palazzeschi, Soffici, Papini) e quello «milanese» (Marinetti, Boccioni, Carrà) a partire dal 1913 dopo la famosa «scazzottata» alle «Giubbe Rosse» nel 1912; sia per lo sviluppo di una breve ma intensa stagione toscana di quel movimento, interna al futurismo nazionale, a cui parteciparono pittori come i fra-

telli Nannetti, Mario Nannini, Maria Baccio Bacci, Achille Lega, Emilio Notte, Ginna e poi Antonio Marasco, tutti sotto l'egida di Ardengo Soffici il quale tentava sue personali sintesi fra il cubismo francese e il futurismo. Vivi contatti con questo clima d'avanguardia ebbe Alberto Magnelli, fino al suo trasferimento a Parigi; ma la sua pittura prese molto presto indirizzi astratti che trovarono scarsissima eco nella cultura locale.

Nel primo dopoguerra emergono due figure fondamentali: sul piano piú squisitamente operativo quella di Felice Carena, maestro di molte generazioni di pittori toscani; sul piano teorico e promozionale quella di Soffici, attivi sta del «ritorno all'ordine» secondo una tendenza dichiaratamente fascista e regionalista che troverà la sua tribuna privilegiata nel «Selvaggio» di Maccari (che però ospitò la produzione grafica italiana piú importante del momento) e il suo sbocco pittorico nella produzione di Ottone Rosai, Del Rigo, Achille Lega, oltre che dello stesso Soffici.

La persistenza di germi di cultura francese è alla base dell'opera di artisti come il giovane Martinelli (presto emigrato a Parigi ove espone con De Chirico, Savinio, Severini ecc.), come Arturo Checchi o Bernardini (molto attenti al cézannismo internazionale) e (frammista però a elementi spiritualisti di origine germanica) come F. Giorgi Levasti. Ma è soprattutto il clima di «Solari», verso la fine degli anni '20, a generare una cultura pittorica tipicamente toscana (e che trovò aggregazione nel Novecento toscano di Raffaello Franchi sorto anche in opposizione al Novecento sarfattiano) che ebbe momenti tipici e molto elevati in opere di pittori (Giovanni Colacicchi, Franco Dani, Alberto Caligiani, Bruno Bramanti, Bacci, Ennio Pozzi, Silvio Pucci, Guido Peyron, Gianni Vagnetti) la cui cultura mostra chiari debiti, oltre che con lo scultore Libero Andreotti, con Soffici e con Carena nonché con le ricerche cromatiche «impressioniste» di Spadini, fiorentino operoso a Roma ma ben apprezzato nella sua città natale. Negli anni '30, caratterizzati nel resto d'Italia dal monumentalismo celebrativo del regime al suo apice, gli artisti toscani preferirono rifugiarsi nei generi pittorici tradizionali (ritratti, paesaggi, nature morte); e questa scelta coinvolse sia gli artisti già operosi nel decennio precedente sia quelli piú giovani, quali Bausi, Maruccci, Polloni, Zuccoli ecc. In pratica l'unica opera pittori-

ca di regime a Firenze fu il ciclo di affreschi nel Palazzo della G.I.L. (1935 ca.) di S. Gemignani e D. Calastrini, staccati nel 1976 prima della demolizione dell'edificio. Il periodo immediatamente posteriore alla seconda guerra mondiale vide la rapida affermazione dell'astrattismo classico di V. Berti, Brunetti, Monnini, Nativi, Nuti che fra il 1947 e il 1950 segnò un episodio significativo nell'aggiornamento della pittura toscana in senso sperimentale. Dopo questo evento specifico l'evoluzione della pittura contemporanea toscana è riconducibile alla successione delle tendenze nel panorama nazionale e internazionale. (*esp*).

Toscanelli, Giuseppe

(Pisa 1828 - Cava dei Tirreni 1891). Collezionista di dipinti italiani, non ancora trentenne comincia ad acquistare opere di primitivi per arricchire la collezione di famiglia, come risulta dalla visita effettuata nel 1856 da Otto Mündler e sir Charles Eastlake. Guidato dall'artista e conoscitore fiorentino Gaetano Bianchi, nell'arco della sua esistenza raccoglie un gran numero di dipinti di epoche e scuole diverse. Pochi anni prima della sua scomparsa l'intera collezione, oggi in gran parte dispersa, viene venduta da Jules Sambon all'asta fiorentina dell'aprile 1883, con un catalogo redatto da Gaetano Milanesi che illustrava e riproduceva la maggior parte dei dipinti. Di questa importante collezione facevano parte la *Presentazione al Tempio* e il *Cristo fra i dottori* di Andrea di Giusto, ma venduti come opere di Masaccio, oggi nella collezione Johnson al AM di Philadelphia; la *Madonna col Bambino con santi e angeli* di Francesco Botticini, già attribuita al Ghirlandaio (New York, MMA); il trittico della *Madonna col Bambino e santi* di Francesco d'Antonio, l'*Annunciazione* di Niccolò di Pietro Gerini e la *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti, tutte e tre al Fogg Museum di Cambridge (Mass). (*eg*).

Toscani, Giovanni di Francesco

(Firenze 1370/80 - 1430). È lo stesso artista a definirsi «cofanaio», cioè decoratore di cassoni, al catasto del 1427. Ben poco sappiamo invece della sua formazione. Alcuni riferimenti agli artisti del tempo, e in particolar modo a Jacopo di Cione, sono riscontrabili nelle opere più antiche: nella

Santa Caterina (laterale del trittico conservato nel Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze) e nell'*Incredulità di san Tommaso* (1420 ca.), della Galleria dell'Accademia. In questi dipinti è evidente anche la dipendenza dalle cadenze ritmiche del Ghiberti con il quale **T** sembra abbia lavorato. Nei primi anni del terzo decennio, il pittore si avvicinò sia allo stile di Arcangelo di Cola da Camerino (*Madonna* già Heim e *Santi* di Pontorme) che di Gentile da Fabriano, come si rileva nella *Madonna* di New York (MMA), nel tabernacolo ligneo di San Donato a Calenzano, nell'*Adorazione dei Magi* (già coll. Dodge di Londra), in certe parti degli affreschi della cappella Ardinghelli in Santa Trinita (1423-24) e nel polittico per la stessa, quest'ultimo ricostruito idealmente sulla base di indizi tecnici (smembrato tra Firenze, Accademia; Philadelphia, coll. Johnson Baltimore, WAG; a questi si aggiunge l'*Adorazione dei Magi* sopra citata). I resti della decorazione parietale della cappella Ardinghelli, avvicinati, per evidenze stilistiche, alla *Crocifissione* (1426-29: New York, MMA), meglio conosciuta come opera del Maestro della Crocifissione Griggs, hanno permesso al Bellosi (1966) di identificare l'anonimo autore con **T**. Il pittore si iscrisse alla Compagnia di San Luca nel 1424. Negli anni successivi, compresi fra il 1426 e il 1429, il suo stile subì il fascino di Masolino e di Masaccio, come si può rilevare nella *Madonna col Bambino* (già Firenze, coll. Bellini) e nella coppia di cassoni raffiguranti sul fronte la *Festa di san Giovanni* e la *Corsa al Palio* (1428-29). Conservati rispettivamente al Bargello di Firenze e nel AM di Cleveland, rappresentano l'opera estrema del **T**. (*ebi*).

Toschi, Paolo

(Parma 1788-1854). Alla precocissima formazione di pittore si affianca il contemporaneo tirocinio di incisore, cui segue fin dal 1807 la fondazione della Società Parmense degli incisori all'acquerello in compagnia di Tommaso Gasparotti, Antonio Isac e Vincenzo Raggio. Il lungo soggiorno parigino (1809-19) vale ad affinarlo tecnicamente e ad aggiornarlo sul piano culturale, in contiguità col Gérard di cui è assiduo, preparandolo a svolgere subito dopo un ruolo essenziale nella Parma della restaurazione. Qui fin dal '20 copre la carica di direttore dell'Accademia come pure della scuola di incisione fondata dal cognato Isac nel '14. Alla spe-

cializzazione nell'incisione, nella quale consegue risultati di inusitata finezza, si accompagnano gli interessi per la decorazione, l'urbanistica e l'architettura, nonché l'assiduo esercizio del disegno. Il Cicognara riconobbe al **T** di «venir componendo una quasi terza intelligenza» con la sua intensa attività di incisore di traduzione. Le quarantotto tavole ad acquerello (1835-43), che preparavano l'incisione dei cicli pittorici correggeschi, si annoverano tra i capolavori dell'eclittismo romantico italiano per l'intelligente emotività dell'interpretazione. (rg).

Tosi, Arturo

(Busto Arsizio 1871 - Milano 1956). Giovanissimo compie il suo tirocinio all'Accademia di Brera ma il suo vero maestro è Vittore Grubicy che lo introduce nell'ambiente della pittura lombarda tardo-ottocentesca.

T esordisce nei primi anni dell'ultimo decennio del secolo nella ritrattistica (*Testa di fanciulla* e *Ritratto del padre*), vicino al clima scapigliato di pittori lombardi come Ranzoni e Cremona. A queste opere segue il cosiddetto periodo «alcolico» (*Nudo rosso*, 1895), caratterizzato da un acceso colorismo di ascendenza manciniana. Dal 1911 **T** si dedica al paesaggio, traendo i suoi spunti poetici dalla Val Seriana. Se dapprima **T** pone l'accento sui valori luministici, via via il suo interesse si sposterà – anche con la mediazione delle opere di Cézanne – verso la costruzione geometrica delle sue vedute. Nel '22 vince una medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione, con l'opera *La terra*. L'anno seguente è consigliere nel direttorio della Corporazione nazionale delle arti plastiche a Milano e nel '24 espone circa ottanta quadri in una personale alla galleria di Lino Pesaro. Con le frequentazioni assidue del salotto milanese di Margherita Sarfatti si guadagna un posto nel gruppo Novecento, subentrando, insieme a Salietti, a Dudreville, Oppi, Bucci, e Malerba dimissionari. Nel tempo, **T** diventerà uno degli artisti preferiti della Sarfatti, che apprezzava anche le sue doti di critico d'arte. È presente alla prima mostra del Novecento italiano, inauguratasi nel febbraio del '26 al Palazzo della Permanente di Milano (con opere come *Strada di villaggio*). Nello stesso anno riesce a vendere *La messe* alla GAM di Firenze. In seguito fa da tramite per i proficui scambi di

mostre tra il gruppo degli italiani a Parigi e Novecento, favorendone la divulgazione all'estero. **T** è presente a tutte le esposizioni di Novecento e nel '29, nella mostra milanese, ha un'intera sala allestita con suoi paesaggi. Nonostante la sua fedeltà all'*entourage* della Sarfatti, **T** afferma di essere lontano dal concettualismo insito in molta pittura novecentista e preferisce ricordare le sue origini impressionistiche, ribadendo il suo credo in un'arte naturalistica, che ha la sua ragion d'essere, prima che nel pensiero, nella sensazione e nell'emozione. Nel 1931 espone alla I Quadriennale di Roma e vince il premio della Fondazione Crespi; nello stesso anno gli viene consegnato anche il Gran Prix di Parigi. Negli anni Trenta e Quaranta dipinge numerose nature morte, conducendo la sua visione del paesaggio sempre più verso una scarnificazione di linee e colori, estremizzando una riduzione geometrica delle forme che assume i contorni di un certo primitivismo. Nel '51 il comune di Milano organizza una sua grande antologica e, dopo la morte (1956), la Biennale di Venezia gli dedica una retrospettiva. (*adg*).

Toulouse-Lautrec, Henri de

(Albi 1864 - Malromé 1901). **T-L** comincia a disegnare a quattro anni, nel 1868: segnale di una predisposizione precoce, accentuata da un precario stato di salute che lo costringeva a lunghi periodi di immobilità. Di questa attività resta memoria grazie alla madre, che conservò centinaia di fogli, ancora oggi interessante testimonianza di disegno infantile.

Nel 1872 la famiglia si trasferisce a Parigi, dove il padre stringe rapporti col pittore animalista René Princetau, ben presto ospite assiduo della casa dei **T-L**. Per Henri è la prima occasione di confronto con un pittore di una certa levatura, che a sua volta è probabile abbia incoraggiato la sua inclinazione. Dal 1879, **T-L** comincia a trattare soggetti equestri, tema su cui ritornerà con sempre maggiore frequenza negli anni di apprendistato. In questi lavori, la mano di **T-L** risulta già più sciolta e sicura rispetto alle prime prove. Valga da esempio, *Alphonse de Toulouse-Lautrec alla guida della sua carrozza* (Parigi, Petit Palais) dipinto intorno al 1880.

Nel 1882, deciso ormai a dedicarsi alla pittura, si stabilisce a Parigi dove frequenta lo studio di Léon Bonnat, ritratti-

sta e pittore di storia, noto per essere un buon insegnante. L'anno seguente, poiché Bonnat aveva deciso di chiudere i suoi corsi, T-L passa, come molti dei suoi compagni, nello studio di Fernand Cormon, un artista che, pur senza essere considerato trasgressivo negli ambienti artistici ufficiali, prediligeva soggetti inconsueti, ad esempio quelli preistorici. Entrambi i maestri avevano privilegiato la descrizione minuziosa, in linea con il naturalismo che dominava la cultura parigina dell'epoca, e tale orientamento influenza le opere di T-L intorno alla metà degli anni '80, tra cui ad esempio la riuscita *La blanchisseuse* (1886 ca.: coll. priv.).

Qualche segnale di novità comincia a manifestarsi nell'84, quando T-L lavora nello studio con Albert Grenier e stringe rapporti con un gruppo di compagni attenti alle ricerche più innovative, impressioniste e post-impressioniste, di quegli anni. Tra questi Anquetin, Emile Bernard e Vincent van Gogh. Parallelamente, sulla scia delle idee anarchiche professate dall'amico Aristide Bruant, frequenta la *bohème* di Montmartre e dimostra un certo interesse per le classi popolari urbane, che rappresenta in illustrazioni che risentono dell'influenza di Raffaelli, Forain e Degas. Da queste frequentazioni derivano anche alcuni ritratti, tra cui *Carmen* (1884: Williamstown, Sterling and Francine Art Institute), dove il viso, di straordinaria intensità espressiva e vivacità cromatica, contrasta con l'impianto coloristico scuro dello sfondo derivato dai suoi maestri. Si tratta dunque di un accostamento graduale a nuovi orizzonti culturali, che contraddice le ricostruzioni biografiche più tradizionali secondo cui l'artista avrebbe manifestato all'improvviso, nel 1885, un rifiuto per le teorie accademiche.

Al contrario la pluralità degli interessi entro cui si sviluppa la ricerca di T-L si riconosce invece in dipinti come *Polvere di riso* (1887: Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh), acquistato da Theo van Gogh che all'epoca dirigeva la Galleria Boussod & Valadon a Montmartre. In quest'opera che rientra in una serie di ritratti di donne di basso ceto cui T-L attende dal 1886 al 1889, l'insegnamento di Bonnat e Cormon, ravvisabile nella solida struttura tonale, si coniuga con una pennellata più frammentata e nervosa, e con un'attenzione del tutto inedita per l'utilizzo dei colori complementari.

Questo è il periodo di maggior tangenza tra le ricerche di T-L e quelle dei neoimpressionisti e di van Gogh. Pennellate piene e colori frammentari caratterizzano i ritratti, come quello della madre (*La Comtesse Alphonse de Toulouse-Lautrec dans le salon du Chateau de Malromé*, 1886-87: Albi, Musée T-L) e quello di *François Gauzi* (1886-87: Tolosa, Musée des Augustins) dove T-L sperimenta una complessa composizione spaziale e luministica; o ancora quello di *Hélène Vary* (1889: Brema, KH), uno dei rari casi in cui l'artista si confronta con un profilo bello e aristocratico, affatto diverso dalle fisionomie deformi e caricaturali che si è abituati ad associare alla sua opera. La ricerca del tipo, la caricatura fu infatti uno dei suoi principali indirizzi di ricerca che trova espressione in una grande quantità di schizzi, disegni e illustrazioni. Tra la fine degli anni '80 e gli anni '90 in qualità di disegnatore umoristico collabora a diversi giornali, e comincia ad acquisire una certa notorietà. Se infatti in precedenza si era limitato ad esporre in provincia oppure in ristretti circoli parigini, nel 1886 per la prima volta partecipa alla mostra di Les Vingts, segno che era già riconosciuto come un artista di punta.

Tra il 1886 e il 1889 collabora saltuariamente a «Le Courier français»: tra i disegni eseguiti per questa rivista figura nel 1889 *Le Moulin de la Galette* che anticipa il soggetto di una delle sue tele più importanti (*Bal au Moulin de la Galette*, 1889: Chicago, Art Institute) e testimonia la stretta correlazione che esisteva, per T-L, tra le diverse tecniche espressive. Quest'ultimo quadro, esposto in occasione della sua prima vera mostra, che si tiene al Salon des Indépendants del 1889, è eseguito con una tecnica particolare per cui il colore, a olio con sfumature ad acquerello, è applicato in modo da lasciar trasparire le linee del disegno sottostante. Tale tecnica, che conferisce un tono approssimativo al quadro e che venne accolta con perplessità, era già stata sperimentata in un dipinto di poco precedente *Al Circo Fernando: Cavallerizza* (1887-88: Chicago, Art Institute). Entrambi i dipinti, insieme al manifesto per il Moulin Rouge e al quadro *Addestramento delle nuove arrivate*, appartengono a una delle tappe più importanti dell'iter pittorico dell'artista. Si tratta di immagini legate ai nuovi modi di divertimento urbano, spesso fortemente allusive e ricche di riferimenti simbolici trasgressivi che trovano rispondenza, anche commerciale, nel

mondo legato ai locali di Montmartre. Il Moulin Rouge, ad esempio, non solo commissionò a **T-L** un manifesto, ma acquistò anche un dipinto quale *La Goulou che entra al Moulin Rouge* (1892: New York, MOMA) esposto al Salon des Indépendents, dove venne lodato da Felix Fénéon.

Allo stesso anno risale il manifesto per Aristide Bruant notevole per la tecnica innovativa e per l'impianto grafico e coloristico estremamente semplificato, che negava ogni somiglianza fotografica.

L'opportunità di presentare in pubblico un panorama completo degli ultimi lavori – comprensivo della serie sul Moulin Rouge, sul Moulin de la Galette e dei primi manifesti e litografie – gli è offerta nel 1893 dalla Galleria Boussod & Valadon.

All'inizio degli anni '80 l'accentuarsi dell'interesse per le scene di vita moderna lo spinge a intensificare le collaborazioni con giornali e riviste. Tra questi figura «L'Escaramouche», che appare nel 1893 e sul quale **T-L** pubblica una serie di litografie tra le quali la celebre *Alla Gaieté Rochecouart: Nicolle* (Zurigo, KH), il cui segno rapido e incisivo ha fatto evocare il nome di Daumier.

La collaborazione con i giornali offre a **T-L** anche la possibilità di sperimentare nuove tecniche di incisione. È il caso delle serie di disegni eseguiti nel 1883 e nel 1884 per illustrare gli articoli di Gustave Geoffroy su «Le Figaro Illustré». Per questo infatti **T-L** si avvale della cromotipografia, una tecnica che consente l'inserimento di zone di colore vivaci e contrastate, con effetti non dissimili da quelli dei manifesti dell'epoca. Si veda, ad esempio, il disegno per *La ruote* (San Paolo, MAC). Dalla collaborazione con Geoffroy, un giornalista che negli anni '80 si era segnalato nella difesa della pittura d'avanguardia, nasce nel 1894 l'*Album Yvette Guilbert*, composto da sedici litografie.

Accanto a questi temi **T-L** aveva sviluppato con particolare interesse quello per le *maisons closes*, da cui trarrà spunto per numerosi dipinti. Le notizie sulle date precise entro cui l'artista attese a questa serie, una quarantina di opere, ma anche il numero non è sicuro, non sono concordi. Sappiamo tuttavia che vi lavorò nella prima metà degli anni '90. È probabile che le opere di dimensioni più ridotte, spesso solo abbozzate, fossero state dipinte dal vero, mentre quelle più

complesse abbiano richiesto un lavoro di rielaborazione in studio. Si pensi, in questo senso, a un quadro come *Au Salon de la rue des Moulus* (1884 ca.: Albi, Musée T-L), da molti ritenuto sintesi espressiva del tema, che ha richiesto un complesso processo di preparazione documentato da numerosi bozzetti. Anche in questo caso tuttavia il particolare procedimento tecnico adottato, che lascia emergere in trasparenza parti del disegno, conferisce al dipinto un senso di improvvisazione che accentua l'impressione di immediatezza della scena.

Intorno alla metà degli anni '90 si intensifica l'attenzione per il teatro. Attori quali Henry Samary, Julia Bertet, Marguerite Moreno e Sarah Bernhardt diventano protagonisti di disegni e incisioni che si segnalano per la sintesi espressiva con cui l'artista riesce a rendere le fisionomie. Non solo gli attori catturano la sua attenzione ma anche il pubblico con le sue reazioni, i suoi tic, i suoi comportamenti. È il caso della celebre litografia *Il palco del mascherone dorato* (1893) destinata a illustrare il programma del *Missionnaire* di Marcel Luguët, messo in scena al Théâtre Libre.

Contemporaneamente, in T-L si manifesta un forte interesse per le arti applicate, condiviso dall'ambiente che ruotava intorno alla «Revue Blanche». A Bruxelles T-L aveva conosciuto l'architetto Henri van de Velde, esponente di rilievo dell'Art Nouveau, e sebbene non condividesse del tutto il suo gusto, ne fu almeno in parte influenzato: tra l'altro disegnò una rilegatura per la *Tauromachia* di Goya, eseguita da René Wiener ed esposta a Nancy nel 1894: nel 1895 fu la volta di un cartone per una vetrata realizzata da Tiffany a New York (Parigi, MO). All'interno della sua produzione i manifesti occupano uno spazio a parte, e di grande rilievo. Nati con fini puramente promozionali, i manifesti artistici erano diventati, nell'ultimo decennio del secolo, oggetti da collezione e venivano pertanto tirati in un numero ridotto di esemplari. Nei manifesti di T-L colpisce la sicurezza e l'eleganza del tratto e la sua capacità di sfruttare ogni potenzialità espressiva della linea e di un cromatismo senza sfumature, a partiture contrastate.

Nel 1895 T-L si reca in Spagna. Questo viaggio, insieme a quello compiuto l'anno precedente nei Paesi Bassi, sembra lasciare un'influenza profonda sul suo modo di dipingere. I toni scuri, talvolta quasi plumbei, i colori densi che caratte-

rizzano le sue opere piú tarde potrebbero infatti riallacciarsi alla tradizione dei grandi maestri spagnoli e olandesi: Rembrandt, Hals, Velázquez, Greco, Goya.

Nel 1896 l'amico Maurice Joyant allestisce la prima personale di T-L; in due salette separate, arredate con mobili gialli e tappezzate di velluto color fragola e verde, secondo un gusto che evoca la casa di van der Velde, sono esposti anche i dipinti dedicati alle *maison closes*.

Al volgere del secolo la sua salute andava peggiorando: all'aggravarsi della sifilide, causato dall'abuso di alcool e dell'inefficacia delle cure cui era sottoposto, si aggiungono crisi psichiche. Anche la sua attività espositiva, dopo la personale del 1898 alla Goupil Gallery di Londra, subisce una battuta di arresto.

Tuttavia non smette di lavorare, anzi la ricerca di nuovi modi espressivi si approfondisce. Le nuove ricerche trovano espressione in un'opera come *Un esame alla facoltà di medicina* (1901: Albi, Musée T-L), probabilmente il suo ultimo dipinto, interamente risolto entro una gamma cromatica scura ed eseguito a pennellate larghe e pastose che contraddicono quel senso di facilità di esecuzione che caratterizzava la sua produzione precedente. (*mpe*).

Tournai

Il carattere della scuola pittorica di T (Belgio) resta tuttora mal definito. Lavori di restauro architettonico nella Cattedrale hanno portato alla luce affreschi, i piú antichi dei quali risalirebbero al sec. XII. Resta peraltro impossibile tracciare la storia o persino individuare un gruppo coerente di opere anteriori al sec. XV. I registri della gilda dei pittori, sfortunatamente distrutti durante l'ultima guerra, attestavano l'importanza dell'attività di questa scuola, dominata dalla personalità di Robert Campin, il principale maestro di T. L'influenza del contesto figurativo nel quale questi operò è peraltro avvertibile nella trasposizione pittorica da lui compiuta delle sculture funerarie (*intombements*) tipiche dell'area borgognona. Egli apportò inoltre il gusto di una descrizione realista volutamente piuttosto grezza, che giunge ad adottare fisionomie non classiche, sostenuta da un ritmo spezzato che conferisce alle sue composizioni una grandiosità spesso un po' rude. L'allievo piú importante di Cam-

pin, Rogier van der Weyden, sfugge alle caratteristiche della scuola di **T**, sia perché si trasferì a Bruxelles, sia per la ricchezza della sua arte, che seppe accogliere e rielaborare altri influssi. Invece Jacques Daret, benché operasse a lungo ad Arras, sembra restasse fedele alla tradizione del maestro, cui conferì peraltro una inclinazione più aneddótica. Accanto a tali pittori, è difficile individuare altre personalità e legare le opere ai nomi indicati dai documenti d'archivi. Tuttavia, la fioritura dei laboratori di arazzi comportò la realizzazione di cartoni probabilmente affidata ad artisti locali: così la *Vita di san Pierre di Beauvais* presenta uno stile che ricorda Campin, mentre i cartoni della *Storia di Alessandro*, di cui conosciamo due disegni preparatori, si accostano meglio a Daret. Tuttora ignoti, ma quasi certamente di **T**, sono i pittori che realizzarono i cartoni di Robert Dary, Jean de L'Orty e Pasquier Grenier. Infine non si deve dimenticare che Le Tavernier è documentato nella città nel 1434, il che consente di supporre l'esistenza di un laboratorio di miniatura a **T**, seppure non sia ancora stato localizzato. (*ach*).

Dal sec. XVI, le opere dei maestri di **T** di cui ci sono pervenuti i nomi non sono, generalmente, note; si deve attendere il sec. XVII per incontrare quadri firmati, come quelli di Michel Boufflon, pittore di nature morte, che operava nello stile dei maestri fiamminghi e che qui fondò una scuola di pittura tra il 1638 e il 1670. Nel sec. XVIII Théobald Michau imitava ancora i paesaggi di Bruegel dei Velluti, mentre Piat-Joseph Sauvage era uno specialista della miniatura e della pittura a grisaille.

Il pittore francese Philippe Hennequin si stabilì a **T** sotto la restaurazione. Allievo di David e adepto convinto del neoclassicismo, direttore dell'Accademia di **T** dal 1827, fu maestro di Louis Gallait: quest'ultimo, benché nella sua opera conciliasse ancora classicismo e romanticismo, fu comunque uno dei pittori romantici belgi più rappresentativi. Hippolyte Boulenger (nato a **T**) fu il capofila della scuola di Tervueren, che, sull'esempio della scuola di Barbizon, liberò la pittura di paesaggio dall'accademismo, ispirandosi direttamente alla natura. (*wl*).

Musée des beaux-arts L'attuale museo, inaugurato nel 1928, deve la propria esistenza al mecenate Henri van Cutsem (1839-1904), che donò allo Stato la propria collezione di ope-

re impressioniste (Manet, Monet, Seurat) e di disegni, commissionando il progetto dell'edificio all'architetto belga Victor Horta.

L'amicizia che van Cutsem e lo scultore Guillaume Charlier (1854-1925), suo erede universale, nutrivano per il pittore di T Louis Pion, loro consigliere, fece sí che la città possedesse uno dei musei meglio impostati, e la miglior raccolta d'impressionisti francesi che possa vedersi nel Belgio. La collezione di dipinti è formata da un primo fondo acquistato nel 1848 a Equenez e dalle successive donazioni Fauquez (1843), van Cutsem (1904), del visconte Wissocq-Gallait e di La Fontaine, per citare solo le piú importanti. Vi si trovano: *San Donato* di Jan Gossaert, *Madonna col Bambino*, attribuita a Rogier van der Weyden, due Pieter Bruegel II, due Rubens, due Jordaens, l'*Adorazione dei pastori* di Gaspar de Crayer. Una sala è dedicata ai dipinti a grisaille del pittore di T Piat Sauvage, un'altra ai disegni e dipinti di Louis Watteau. Gli *Ultimi onori ai conti d'Eqmont e di Hornes*, l'*Abdicazione di Carlo V* e notevoli ritratti illustrano la feconda carriera del pittore di T Louis Gallait, uno dei maestri della pittura di storia del sec. XIX.

Infine, due celebri tele di Edouard Manet, *Argenteuil* e *Da papà Lathuille*, opere di Seurat e di Monet, Fantin e Bastien Lepage, Ensor, Boulenger, de Braekeleer, Joseph Stevens, van Strydonck e Verstraete costituiscono la sezione moderna del museo, completata da un'ampia collezione di disegni e incisioni del sec. XIX, tra cui un van Gogh e due Toulouse-Lautrec. Recentemente il museo si è arricchito di una sezione didattica che ripercorre con una documentazione fotografica di tavole a grandezza naturale l'attività del Maestro di Flémalle e di Rogier van der Weyden. (*lp*).

Tournier, Nicolas

(Montbéliard 1590 - Tolosa 1639?). Il problema della sua formazione è collegato a quello del padre, André T, anch'egli pittore, originario di Besançon che non può piú essere considerato l'autore dei ritratti dei consoli di Narbona (1600-603) che un tempo gli venivano attribuiti. Il suo soggiorno a Narbona, come quello del figlio, pertanto non è certo, e resta dunque aperta la questione della formazione di Nicolas. Vari documenti (tra il 1616 e il 1626) ne attestano

il soggiorno a Roma; nel 1619 abita nella stessa casa del pittore caravaggesco di Liegi Gérard Douffet. A Roma T fu, secondo quanto trasmessoci dallo storiografo tolosano Bernard du Puy du Grez, allievo di Valentin. Di fatto, egli imita il suo stile e quello di Manfredi (dal quale forse realizza alcune copie; due *Bevitori*: Modena, Pinacoteca Estense): scene di taverna, tipi, maniera contrastata e drammatica, sono tutti elementi tratti dai quadri di Caravaggio. Le opere romane di T, a lungo confuse con quelle di Valentin, se ne distinguono per la nettezza del disegno, che insiste sugli effetti stilizzati e lineari, per la sobrietà nel trattamento delle forme, per lo spirito piú prosaico che differisce da quello misterioso e lirico di Valentin: cosí il *Sinite Parvulos* (Roma, GN, Gall. Corsini), i due *Concerti* del Museo di Bourges e del City Art Museum di Saint Louis, il *Suonatore di flauto* (Pinacoteca di Brescia) o la *Negazione di san Pietro* (Madrid, Prado). Tornato in Francia, lo ritroviamo dal 1627 a Carcassonne e nel 1632 a Tolosa: divise da allora la propria vita tra Tolosa e Narbonne. Accanto ai temi caravaggeschi, trattò soggetti storici e sacri. La sua maniera, avviata verso una stilizzazione ancor piú netta, divenne piú sobria affermando un austero classicismo in opere come *Il trasporto di Cristo al sepolcro*, *Madonna col Bambino*, *Deposizione dalla Croce*, e soprattutto la prodigiosa *Vittoria di Costantino su Massenzio* (tutte a Tolosa, Musée des Augustins). Opere analoghe sono il *Concerto*, e il monumentale *Calvario* (1644?) conservato al Louvre, vicino a quello per la chiesa di Saint-Serge a Narbona. Le opere di T, sia del periodo romano come del francese pongono ancora agli storici dell'arte delicati problemi di attribuzione: cosí è per il *Corpo di guardia* di Dresda (GG), prossimo a Manfredi, e per i *Pellegrini di Emmaus* di Nantes (MBA) tuttora discussi. La datazione che compare sul *Giuda e Giuseppe* della Cattedrale di Narbona (1655), firmato Fournier anziché T, ha fatto per lungo tempo ritenere che il pittore fosse morto dopo il 1655. (jpc).

Tournières (Robert le Vrac, detto)

(Caen 1668-1752). Dopo studi nella città natale, fu allievo a Parigi di Bon Boullogne; venne accolto nell'Accademia prima come ritrattista nel 1702 (*Ritratto P. Mosnier*: Versailles), poi, nel 1716, come pittore di storia, con un picco-

lo quadro (*Dibutade*: Parigi, ENBA). Si dimostra aggiornato sugli esiti della pittura dei contemporanei Raoux e Grimou e influenzato dagli olandesi (la *Cantante*: San Pietroburgo, Ermitage). Autore di ritratti allegorici con fiori (l'*Estate*, 1717; l'*Autunno*, 1718: ambedue a Rouen, MBA), dipinse anche ritratti di famiglia (la *Famiglia Maupertuis* 1715, con altri esemplari, datati dal 1721 al 1724, al Museo di Nantes; *M. de Cannat e i suoi figli*: Museo di Marsiglia) dalla composizione complessa ma piena di vigore. I ritratti individuali (musei di Caen e di Cherbourg; il *Cancelliere d'Aguesseau con la moglie*: Parigi, MAD; il *Cancelliere Pontchartrain*: Digione, MBA), assai accurati, s'impegnano soprattutto a rilevare gli effetti del drappeggio, fremente e decorativo. (as).

Tours

Per ordine di Carlomagno, l'abbazia di San Martino a T divenne tra 796 e 804, centro di studi ed edizioni bibliche affidato alla direzione del dotto anglosassone Alcuino. Le prime testimonianze artistiche della città sono di scarso interesse dal punto di vista qualitativo, soprattutto quando confrontate con lo splendore dei codici della corte palatina: la decorazione, assai povera, rivela soprattutto influssi dai Libri di Lindisfarne e di Kells dovuti agli illustratori che Alcuino aveva portato con sé dalle isole britanniche. Dopo la morte di Alcuino, sia il suo diretto successore, Fridugise (807-34) che gli abati susseguenti, mantennero la funzione di T quale grande centro di studi di testi antichi ponendola in più stretto contatto con gli ambienti di corte. Verso la metà del sec. IX furono due gli stili che qui si svilupparono. Nel primo, più stilizzato, i personaggi si stagliano come ombre cinesi, minuti e leggeri, su uno sfondo di colore chiaro (grigio, rosa, verde), secondo una tecnica sempre più perfezionata i cui primi esempi si trovano in opere della scuola palatina di Aquisgrana (*Evangelario di Saint-Médard di Soissons*: Parigi, BN, ms lat. 8850, e *Vangelo di Lorsch*) e che molto deve allo studio della glittica e della numismatica antica. Sono decorati in questo modo i *Vangeli di san Gauzelin* (840 ca.: Nancy, Tesoro della Cattedrale), eseguiti per Arnaldus, un dignitario della corte di Luigi il Pio, il *Sacramentario di Marmoutier* (850 ca.: Autun, BN, ms 19 bis), scritto per l'abate Rainaud (Raganaldus), la *Bibbia di Alcuino* (Bamberga,

Staatliche Bibl., Misc. dass. Bibl. I). L'altro indirizzo stilistico è invece piú monumentale e fortemente ispirato all'antichità classica: cosí la *Bibbia di Moûtier-Grandval* (840 ca.: Londra, BM, Add. 10546) e l'*Aritmetica di Boezio* (850 ca.: Bamberg, Staatliche Bibl., Misc. class. 5). La terza e piú famosa tra le Bibbie dello *scriptorium* di T, non è, si potrebbe dire, che la terza, arricchita e piú complessa «edizione» delle Bibbie di Alcuino e di Moûtier-Grandval. Venne donata attorno all'845 dall'abate Vivien (843- 51) a Carlo il Calvo ed è detta *Prima Bibbia di Carlo il Calvo* (846 ca.: Parigi, BN, lat. 1): tra i miniatori, che parteciparono alla decorazione si distingue la mano dell'artista, formatosi probabilmente a Reims, autore dei *Vangeli di Lotario*. Il manoscritto venne realizzato a Saint-Martin tra l'849 e l'851, poi offerto da Lotario all'abbazia stessa dove era stato approntato. Il sacco di T da parte dei Normanni, nell'853, pose fine all'attività dello *scriptorium* carolingio. (dg + sr).

Musée des beaux-arts Le collezioni del museo si costituirono a partire dal 1790 con gli oggetti provenienti dalle proprietà ecclesiastiche e dai beni di emigrati confiscati a T e nella regione (specie dai castelli Chanteloup, Amboise, Richelieu e dalle abbazie di Marmoutiers Le Sueur, di Beaumont-lès-Tours e della Visitation), messi in salvo da un professore della Scuola centrale di disegno, Antoine Rougeot, e da suo genero, Ravenot, che gli successe come conservatore. Benché il museo non fosse compreso nel decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX, che fondava quindici musei dipartimentali, l'esistenza di un museo a T venne ufficialmente riconosciuta un anno dopo, su istanza del prefetto, il generale de Pommereul, appassionato d'arte. Il museo beneficiò allora di assegnazioni governative, ricevendo, in piú riprese, trenta dipinti, tra cui due Rubens (*Ex voto*), una serie di lavori per l'ammissione all'Accademia di pittura (Restout, Sébastien Le Clerc, Nattier) e soprattutto due opere fondamentali: i pannelli di predella provenienti dalla pala di Mantegna dipinta per San Zeno a Verona, *Cristo nell'orto degli ulivi* e la *Resurrezione* (il terzo elemento, il *Calvario*, è al Louvre). Le collezioni si ampliarono di continuo, con particolare regolarità dalla seconda metà del secolo in poi, grazie ad eccellenti acquisti (come quello delle collezioni Cathelineau nel 1858 e Schmidt nel 1874) e a numerose donazioni e lasciti, che, fino ad anni recenti, sono affluiti regolarmen-

te (lasciti Trobriaut, Foulon de Vaulx, 1952; lascito Linet, 1963). Il museo trovò sede definitiva, nel 1910 nell'antico arcivescovado, bell'edificio le cui parti principali risalgono al XVII-XVIII secolo. Oltre alle opere citate, una parte importante è costituita da dipinti del Settecento, che ben si armonizzano con gli elementi architettonici, l'arredo e gli oggetti d'arte provenienti in gran parte da Chanteloup, feudo del duca di Choiseul e poi del duca di Penthièvre. Così i quattro *Paesaggi* di Houel, i sei pannelli mitologici dei Boullogne, i due medaglioni di Boucher (*Aminta*, e *Silvia fugge il lupo*) hanno riacquisito il ruolo decorativo per il quale erano stati concepiti; a questi va aggiunta una bella serie di ritratti (Largillière; Raoux; Perronneau, *Autoritratto*; Tocqué, il *Duca di Richelieu*; Vestier, il *Veterano Jean Theurel*; Roslin) e di quadri di storia (Restout, *Morte di santa Scolastica*; F. Lemoyne; Nattier). Costituiscono altri gruppi interessanti i primitivi italiani del lascito Linet, una rara serie di quadri del. sec. XVIII italiano (Magnasco) e dell'Europa centrale (Maulbertsch), un complesso caravaggesco (Vignon), qualche quadro olandese del sec. XVII (Rembrandt, *Fuga in Egitto*). Tra gli artisti dell'Otto-Novecento sono rappresentati Delacroix, Chassériau, Degas, Vulliard, Denis, Bauchant e pittori locali. (gb).

Towne, Francis

(Exeter? 1739/40 - Londra 1816). Si formò con Shipley e con William Pars e, nel 1759, ottenne un premio alla Society of Arts, presso la quale espose dal 1762 al 1773. Benché la maggior parte delle sue opere sia stata eseguita a olio (*Veduta di Haldon Hall, presso Exter*, 1780: Londra, Tate Gall.; la *Valle della Teign nel Devonshire*, 1780: Leicestershire Museum AG), è noto soprattutto come acquerellista. Espose per la prima volta alla RA nel 1775. Visitò il Galles nel 1777, l'Italia nel 1780 (importante serie di acquerelli romani a Londra, BM) e nel 1786 la regione dei Laghi (la *Valle di St John dal lato di Keswick*, 1786: Leeds, City AG). Il suo periodo piú interessante – gli anni trascorsi in Svizzera – è caratterizzato da una tecnica sintetica, da zone di colore piatto, delimitate da un tratto incisivo (la *Sorgente dell'Arveiron con veduta sul Monte Bianco*, 1781: Londra, VAM). La sensibilità che mostra nel disegno è affine a quella orientale (*Hyde Park, studio di un albero*, 1797: Toledo, Ohio, AM). (ins).

Toyen (Maria Čermínova, detta)

(Praga 1902 - Parigi 1980). Compiuti gli studi alla Scuola d'arti e mestieri di Praga, incontra nel 1922 J. Štyrsky col quale si trasferirà per quattro anni (1925-29) a Parigi e aderirà nel 1923 al gruppo Devětsil. Partita da una ricerca cubista, con Štyrsky sceglie la via di una pittura più astrattamente lirica (artificialismo). Di questo periodo sono i dipinti *Toboggan* (1926: Praga, NG), di più marcato geometrismo, *Fata Morgana* (1926: Hluboká, Gall. Alès), dove il colore è reso autonomo dal soggetto, appena suggerito da qualche segno sobrio, *Fumo di sigaretta* (1927: Praga, coll. priv.), tessuto immateriale di luci e ombre. Presto (dal 1931) la sua ricerca si orienta verso forme surreali: paesaggi evocatori, notturni o sottomarini (*Gobi*, 1931: Hradec Kralové, Museo), proiezioni del subconscio. Nel 1934 è tra gli artisti cecoslovacchi che abbracciano la poetica del surrealismo. Le sue composizioni sono visioni e combinazioni suggestive di ir-reale e di *dejà-vu*, improbabili accostamenti di oggetti e apparizioni (ciclo dei *Fantasmî del deserto*, 1937); il senso di angoscia che trasmettono si andrà amplificando fino al parossismo nel ciclo *Nasconditi guerra!* (1944), immagine di un mondo devastato e desolato. Su questa linea si collocano anche le opere realizzate nel dopoguerra: l'*Avvenire della libertà* (1946), *Canto del giorno* (1950). Trasferitasi definitivamente in Francia dopo l'esposizione del 1947 da Denise René (Parigi), T ha partecipato a tutte le principali mostre surrealiste a livello internazionale. Della sua collaborazione con Štyrsky si ricorda il ciclo di collages fantastici dedicati alla memoria del poeta K. H. Mácha. (*ok + sr*).

Toyuq

Complesso monastico in rovina, nella regione del Turfān (Turkestan cinese, o Serindia), le cui mura, un tempo, erano ricoperte di pitture del v-x secolo d. C. ca. Presenta ancora qualche opera vicina a quelle del Qyzyr, ma la maggior parte delle testimonianze pittoriche appartiene alla scuola di Turfān nella sua fase tarda, contraddistinta da una decorazione che ripete instancabilmente la figura del Buddha, secondo una specie di litania propizia al donatore. Motivi di origine irani si ritrovano nell'ornamentazione (medaglioni imperlati con testa di cinghiale, merli, foghe polilobate). (*mha*).

Tozzi, Mario

(Fossombrone (Pesaro) 1895 - Saint-Jean-du Gard 1979). Frequenta l'Accademia di belle arti di Bologna con Morandi e Licini. A contatto con il clima della Secessione, dedica le sue prime ricerche allo studio dei primitivi e della grande pittura italiana. Una linea di ricerca piú personale ha inizio nel 1919 con il suo arrivo a Parigi. Qui incontra nuovamente Licini e si lega con gli artisti italiani presenti, con i quali forma il «gruppo dei sette» (Campigli, De Pisis, Paresce, De Chirico, Savinio, Severini). Frequenta la *bohème* di Montparnasse, in particolare Ozenfant. Lo studio di Seraut da una parte e di Cézanne dall'altra orientano l'artista verso l'analisi della luce e l'approfondimento della struttura e della composizione. Nel 1921 aderisce a Valori Plastici. Tra i capolavori di questo periodo ricordiamo *La toeletta del mattino* (1922 ca.: coll. priv.). Dal 1923 è presente in tutte le esposizioni piú famose. Non manca a nessun appuntamento del Novecento italiano; intensifica la sua collaborazione a riviste d'arte di letteratura italiane e straniere; è infaticabile la sua opera di critico e organizzatore di mostre per diffondere la pittura italiana all'estero.

Alla fine degli anni Venti inizia una nuova fase della pittura tozziana espressa in una rielaborazione della metafisica sovrapposta all'intellettualismo cubista. Segna questo periodo un'opera come *L'officina dei sogni*, (1930: Firenze, Museo Internazionale d'arte contemporanea). All'arrivo a Roma intorno al 1934 e all'interesse per le pitture murali, dove trova la possibilità di esprimere il suo spirito costruttivo, fa seguito un lungo periodo di silenzio dovuto a motivi di salute, durante il quale dipinge solo nature morte. Torna ad esporre nel 1958. Il motivo dominante della sua pittura saranno ora le figure femminili. Mentre nel periodo precedente erano vere e proprie figure monumentali, costruite architettonicamente, ora diventano simboli, archetipi della memoria che richiamano pitture egiziane e mosaici bizantini. Aumentano i motivi geometrici e anche il colore va rarefacendosi e smaterializzandosi. La sua pittura giunge quindi a una sorta di stilizzazione che ancora una volta è ritorno all'antico. Gli anni Sessanta vedono anche il suo definitivo ritorno in terra francese. (*cbmg*).

Traballesi, Giuliano

(Firenze 1727 - Milano 1812). Formatosi a Firenze, alle dipendenze di Antonio Galli Bibbiena, è attivo nella decorazione del teatro di Siena. Nel 1764 vince il concorso indetto dall'Accademia di Parma con il quadro *Furio Camillo libera Roma dai Galli Senoni* (Parma, PN). Fino ad allora poco noto, dopo tale successo espande rapidamente la sua attività in Toscana volta di Santa Maria della Misericordia a Siena e il *Trionfo di Maria* nella cupola del Santuario della Madonna di Montenero presso Livorno, (1771-74). In tali opere si riconosce il persistere della grande tradizione barocca, sia pur con elementi di semplicità compositiva che preludono al neoclassicismo. Queste ultime caratteristiche si accentuano nel periodo lombardo, quando le sue scene mitologiche si alleggeriscono notevolmente senza però riuscire completamente a liberarsi dagli echi delle grazie rococò. Chiamato dal conte Firmian a Milano nel 1775 per decorare il Palazzo Ducale (poi Reale), l'anno seguente viene nominato professore di pittura nella nuova Accademia delle belle arti, mantenendo tale incarico sino al 1807. A Milano svolge un'intensa attività di frescante per palazzi privati (Serbelloni, Fontana-Silvestri Negrini-Prati) e per le chiese di San Francesco e San Gottardo. Purtroppo molte delle decorazioni sono state distrutte dai bombardamenti del 1943 e se ne conservano per lo più solo i bozzetti e i disegni preparatori (*Gloria di san Francesco da Paola*: Milano, GAM; *L'Aurora fuga la Notte*, 1778-80 ca.: Milano, Brera; *Mercurio e le Tre Grazie*: Milano, Ambrosiana). Un autoritratto di **T** è nella milanese Pinacoteca di Brera. Va ricordata anche la sua attività di incisore (*Venticinque quadri di Maestri eccellenti incisi da Giuliano Traballesi*, 1796). (apa).

Trachsel, Albert

(Nidau (Berna) 1863 - Ginevra 1929). Frequentò la Scuola di belle arti di Ginevra; seguì corsi di architettura al Politecnico di Zurigo e all'École des beaux-arts di Parigi dove fu allievo di J. Gaudet. È l'autore delle *Fêtes réelles*, album che raccoglie tavole di «architettura visionaria», edito da «Le Mercure de France» nel 1897. Nel 1900 abbandonò il simbolismo dedicandosi alla pittura di paesaggio raffigurando laghi, pianori, montagne, eseguiti ad acquerello e poi a olio con una grafia spontanea, sottilmente ritmata, e con vivaci colori. (jbr).

Traini, Francesco

(Pisa, notizie dal 1321 al 1345). Scarse le notizie sulla vita dell'artista attivo soprattutto a Pisa secondo quanto si evince dai pochi documenti a noi pervenuti. «Franciscus olim Traini», ricordato in due registi del 1321, è stato identificato con quel «Franciscus pictor» che nel 1322 ricevette il saldo per alcuni lavori compiuti nel Palazzo degli Anziani. Viene menzionato poi in un documento del 1340 dove si accenna a un pagamento effettuato dalla Fraternita delle Laudi per la realizzazione della Bandinella che, probabilmente, è da identificarsi con quella della pv in cui è raffigurata la *Flagellazione*. Altre notizie che lo riguardano provengono dal Vasari che gli riferisce due pale d'altare della chiesa pisana di Santa Caterina: *San Domenico con otto storie della sua vita* (ora Pisa, Museo di San Matteo, firmato e datato 1345) e il discusso *Trionfo di san Tommaso*, realizzate entrambe per due cappelle della chiesa intitolate ai santi omonimi e la seconda attribuibile all'ambito di Simone Martini. I referenti principali della sua cultura sono stati certamente la pittura e la scultura pisana del primo Trecento e il «gotico» di Simone Martini (circolante a Pisa già nel 1319 con il polittico della chiesa di Santa Caterina) e della sua bottega. Il pittore mostra di conoscere lo stile di Pietro Lorenzetti e le opere avignonesi di Matteo Giovannetti delle quali si scorgono impronte evidenti nelle storiette del polittico di san Domenico. Peculiari dei dipinti di **T** sono però la resa drammatica delle composizioni e la caratterizzazione espressiva dei personaggi. Al periodo giovanile risalgono: *San Michele arcangelo* (Lucca, Museo di Villa Guinigi); la *Madonna col Bambino* (già Pisa, coll. Schiff), connessa a *Santa Caterina* (Auckland Museum of the University of North Carolina); *Quattro Santi* (Pisa, Museo di San Matteo), nonché il polittico smembrato che comprendeva *Sant'Anna Metterza* (Princeton, New Jersey, AG); *San Paolo* (Nancy, MBA); *San Gregorio* (New York, ex coll. Wildenstein). A **T** sono state assegnate anche le miniature del manoscritto con il commento in latino dell'*Inferno dantesco* del 1430 ca., scritto dal frate carmelitano Guido da Pisa (ora Chantilly, Museo Condé, n. 1424), dove si rilevano quelle innovazioni formali che sono la premessa per le opere più tarde. Al **T**, ritenuto dagli studiosi l'esponente di maggior rilievo della pittura pisana del Tre-

cento, furono assegnati fin dalla fine dell'Ottocento gli affreschi del Camposanto, tra i quali il *Trionfo della Morte*. Ma accertato (Bellosi, 1974) che questo appartiene a Buffalmacco, la paternità del **T** va limitata alla drammatica *Crocifissione*.

Il catalogo del pittore, che si è andato progressivamente ampliando, comprende, tra l'altro, una *Santa Caterina* (Pisa, Museo di San Matteo); un *San Paolo* (Siena, coll. Chigi Saracini) e una *Madonna col Bambino* della chiesa pisana di San Nicola. L'ultima fase del **T** è rappresentata dal trittico di san Domenico, intorno al quale sono stati raggruppati i mosaici del Duomo (*Annunciazione* e *Assunzione*, rispettivamente nel transetto destro e sinistro); un *Cristo Benedicente* (Chapel Hill, Auckland Museum of the University of North Carolina) e due tavole con la *Madonna col Bambino*, conservate nei musei del Prado (Madrid) e di San Matteo (Pisa). (*ebi*).

tramezzo

La tipologia dei **t** dipinti rappresenta una particolarità legata alle esigenze edilizie dell'ordine francescano dell'Osservanza, e in particolare al momento della predicazione di san Bernardino in area lombardo-piemontese. Si tratta di grandi pareti che dividevano, all'interno della chiesa, lo spazio dedicato alla predicazione dall'area riservata ai monaci per la celebrazione eucaristica. Con il venir meno della fase più rigorista dell'Osservanza, si pose il problema della decorazione dei **t**, con una tipologia omogenea tra l'ultimo quarto del sec. xv e i primi trent'anni del successivo, per la cui origine è stato fatto riferimento ai Fastentücher di area tedesca. Il primo caso, identificato attraverso i documenti, è quello del San Giacomo di Pavia dove il contratto con i pittori Foppa, Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto, Costantino da Vaprio e Giacomo Vismara (pagati nel 1477), prevedeva ventuno scene della Passione, con al centro la *Crocifissione* su un'area pari a quattro delle altre scene (affreschi distrutti nel sec. xviii). Proprio questa precisione del documento consente di ipotizzare una diretta derivazione da questo modello per due tra i più importanti cicli tuttora conservati: quello di Spanzotti nella chiesa di San Bernardino a Ivrea e quello di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie a Varallo. Lo svolgimento di un capitolo generale dell'ordine proprio in San Giacomo, nel 1478, fornì un effettivo im-

pulso alla diffusione di questa tipologia, che comunque subirà presto delle variazioni. Infatti a Caravaggio (nella chiesa di San Bernardino, affreschi di Fermo Stella), a Borno (chiesa dell'Annunciata) e a Bellinzona (Santa Maria delle Grazie) il rapporto strutturale tra le scene e la *Crocifissione* centrale è variamente interpretato, fino a giungere all'elaborazione di un'unica scena da parte di Bernardino Luini a Santa Maria degli Angeli di Lugano, esempio ripreso da un suo seguace nella omonima chiesa di Cravenna di Erba. Tra i cicli tuttora conservati, il ciclo di Martinengo (chiesa dell'Incoronata) testimonia la persistenza di questo modello fino al sec. XVII. Le fonti ricordano **t** affrescati, distrutti in massima parte tra il XVII e il XVIII secolo, in molte altre chiese dell'Osservanza, sparse capillarmente sul territorio lombardo. Tra questi va citato almeno quello del Sant'Angelo fuori le mura di Milano, ricordato nel Cinquecento come una delle opere più importanti della città. (*sba*).

Tramullas

La fioritura della pittura catalana nel sec. XVIII, iniziata da Viladomat, ha seguito nella produzione dei suoi migliori allievi, i fratelli **T**, Manuel e Francisco.

Manuel (Barcellona 1715-91) si orientò piuttosto verso la pittura decorativa e «prospettica». Incaricato di dipingere la navata di Santa Maria del Mar (distrutta nel 1936) e la sala del teatro dell'Opera, affidatagli dal capitano generale marchese de la Mina, ha lasciato anche alcuni quadri (*Carlo III prende possesso del suo canonicato*: Barcellona, Cattedrale).

Francisco (Perpignan 1718 - Barcellona 1773), che sembra il più dotato, fu attivo in diverse località e centri catalani. Completò gli studi a Parigi, poi a Madrid (1746), dove restò due anni, e venne eletto accademico di San Fernando (1754). Ebbe una commissione per tre grandi dipinti per la Cattedrale di Perpignan. Lavorò per le chiese di Gerona e di Tarragona. I dipinti della cappella di San Esteban nella Cattedrale di Barcellona (*Vita di santo Stefano*) costituiscono uno dei risultati migliori cui giunse la sua maniera agile e brillante. (*pg*).

transavanguardia

Movimento artistico italiano sorto tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta. La denominazione e la

definizione teorica del movimento risalgono al testo critico di Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana* (1980), testo nel quale vengono analizzate le principali caratteristiche del nascente movimento e vengono presentati al pubblico quelli che l'autore considera i rappresentanti della nuova tendenza: Sandro Chia (*Ossa, carne, fossa*, 1978: New York, Sperone Westwater Fischer), Enzo Cucchi (*Lingue Feroci*, 1980: Amsterdam, SM), Nicola De Maria (*Musicaocchi*, 1978-80: installazione Venezia, Biennale, 1980), Francesco Clemente (*Trasformazione in lei*, 1983: New York, MOMA), Mimmo Paladino (*Silenzioso, pieno di stelle*, 1979: Amsterdam, SM; *Senza titolo*, 1988, 65 elementi in rame, 13 sculture in bronzo: New York, Sperone; Londra, Gall. Waddington). All'origine, secondo quanto teorizzato da Bonito Oliva è la «catastrofe», cioè la capacità dell'arte di creare una rottura degli equilibri linguistici e ideologici presenti nel tessuto culturale degli anni Sessanta e Settanta. Di fronte all'impossibilità di una visione unitaria e lucidamente progressiva del mondo, di fronte alla crisi di determinati sistemi di pensiero, ideologici, politici, economici e scientifici si assiste a una crisi parallela della concezione progressista inerente la natura sperimentale delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie. Rispetto dunque ai movimenti artistici che la precedono, la **t** si distingue per un rifiuto di quella che Bonito Oliva chiama «l'isteria del nuovo», vale a dire l'idea di progresso implicita nel continuo sperimentare nuove tecniche e nuovi materiali che, all'inizio degli anni Settanta, aveva portato a un netto rifiuto dei linguaggi tradizionali e a un tipo di ricerca che privilegiava l'uso di mezzi extraartistici.

Attraverso una «mutazione» del panorama artistico si attua, con la **t**, un superamento del «darwinismo linguistico», cioè della linea evolutiva che dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie degli anni Sessanta aveva caratterizzato lo sviluppo dell'arte. La **t** non soltanto si situa volontariamente fuori da questa linea di sviluppo, rivendicando la possibilità di assumere un atteggiamento «nomade» di reversibilità di tutti gli stili del passato (partecipando in tal modo a un clima culturale nel quale trovano posto anche i pittori «citazionisti» o «ipermanieristi»), ma si caratterizza anche e soprattutto, rispetto all'arte smaterializzata o impersonale degli anni Settanta, per un ritorno alla pittura, all'uso di

metodi e tecniche tradizionali, a tempi di esecuzione lenti, alla figurazione. Viene dunque ripristinata la «tradizione della pittura» attraverso una rinnovata attenzione al campo della manualità e alla dimensione del «piacere» inerente il tempo dell'esecuzione pittorica. Se infatti, spiega Bonito Oliva, non è piú possibile per l'arte darsi come progetto di una visione unitaria del mondo, se è crollata la fiducia nella possibilità, da parte dell'azione artistica, di un intervento modificatore della realtà esterna all'opera, allora viene a cadere anche la fiducia nel valore della sperimentazione così come essa era stata intesa sin dalle avanguardie storiche. L'artista della *t* è libero allora di assumere una posizione di «eclettismo», di spaziare cioè nel territorio dell'arte e degli stili senza alcun tipo di preclusione. Assistiamo dunque a una contaminazione di tutti i livelli della cultura, da quelli «alti» dell'arte e delle avanguardie storiche a quelli «bassi» delle correnti minori e di tutto l'ambito della cultura popolare fino ai prodotti dell'industria dei mass-media. Si fa strada il concetto di «nichilismo compiuto» o «attivo» (liberato cioè dalla componente di disperazione nietzchiana) come quell'atteggiamento proprio dell'artista della *t* che vede l'abbandono della fiducia nel carattere in un certo qual modo utopico della tradizione dell'avanguardia, nelle sue possibilità progettuali, a favore di una condizione di precarietà e d'incertezza svincolata da ogni centralità. La dimensione in cui si situa questo operare è dunque priva di riferimenti, di qualsivoglia ancoraggio teorico o direzione prefissata. A una frantumazione di ogni visione unitaria del mondo corrisponde parallelamente la frantumazione di una possibile idea unitaria dell'opera d'arte la cui unica ragione sta ora nel campo della sensibilità individuale ed espressiva dell'artista. Rispetto al cosmopolitismo avanguardista, all'espansione verso lo spazio esterno, all'opera delle neoavanguardie parallela all'ideologia socializzante e comunitaria di queste ultime, l'arte della *t* si colloca in una dimensione volutamente «minoritaria» dove acquista nuovo rilievo il campo della soggettività individuale. Essa inoltre si caratterizza per una rinnovata attenzione verso le radici culturali specifiche del territorio e dell'ambiente in cui l'artista si trova a operare (il *genius loci*). A questo proposito Achille Bonito Oliva riscontra una tendenza analoga alla *t* italiana in Germania e

negli Stati Uniti. In Germania, sotto il segno soprattutto di una ripresa di radici surrealiste a livello letterario ed espressioniste a livello pittorico, con un'apertura anche verso apporti astratti (Vedova, Klee, Beuys), Bonito Oliva vede un recupero di un'identità nazionale in particolare nell'opera di Georg Baselitz, Jorg Immendorf, Per Kirkeby, Markus Lüpertz e A. R. Penck. Negli Stati Uniti, a fronte di un analogo recupero dei motivi pittorici delle culture locali, si assiste a una svolta che privilegia il recupero della pittura legata all'elemento soggettivo e personale. Una svolta aperta a molteplici e differenziati apporti, ma preparata, secondo il critico, dall'opera di artisti come Frank Stella (1936) e Cy Twombly (1928) e i cui rappresentanti sarebbero artisti californiani e newyorchesi: Jean Michel Basquiat, David Deutsch, David Salle, Juhan Schnabel e Robert S. Zakanitch. (*are*).

trasporto

Sostituzione del supporto originario di un dipinto con uno nuovo, flessibile o rigido. Il termine, di origine francese (*transport*), viene soprattutto usato in relazione ai dipinti su tavola e su tela, pur non escludendo altri tipi di supporto (per i dipinti murali: → anche **stacco** e **strappo**). L'invenzione del metodo risale alla prima metà del Settecento e se la sono contesa francesi e italiani: il lorenese Roxin sembra aver iniziato nel 1736 e il parigino Picault nel 1740 (Marot), ma si ha notizia dal La Lande di un Domenico Michelini attivo a Roma già nel 1729 e da de Brosses di un artigiano operoso, sempre a Roma, nel 1740. Comunque sia è in Francia che la tecnica viene sviluppata e affinata e la sua rinomanza è così strettamente collegata all'operato di Robert Picault – si pensi, ad esempio, allo scalpore suscitato dal suo t su tela nel '49 della *Carità* di Andrea Del Sarto esposta al Luxembourg con a fianco, integro, il supporto ligneo originario – da averlo fatto ritenere l'inventore di un metodo che, tenuto segreto, altri hanno solo imitato. Ben presto, infatti, nuovi operatori, celebri M.me Godefroyd e Louis Haquin, gli contenderanno la fama, tra polemiche aspre e annose poi perpetuate da Picault e Haquin figli. Poco sappiamo dei primi sistemi di t, se non che potevano anche essere inutilmente brutali: azione del fuoco o dell'acquaforte per disfarsi del vecchio supporto, oppure rimozione a strappo della pellicola pittorica per con-

servare integro il supporto a testimonianza dell'intervento o della propria capacità tecnica; e, inevitabilmente, le grandi speranze riposte nel metodo, che si riteneva potesse «assicurare alla posterità la conservazione delle opere dei pittori celebri, garantendole dall'oltraggio del tempo» (*Encyclopedie*, 1765, XII, 272), andarono deluse nel giro di pochi lustri. L'Ottocento si apre con la dettagliata relazione tecnica della Commissione che vigilò sul memorabile **t** della *Madonna di Foligno* di Raffaello, eseguito da François Haquin nel 1801; è quasi un manifesto della politica del nuovo MN, tangibile inversione di tendenza che sarà propria di tutto il secolo: dal segreto di bottega verso un'impostazione metodologica, «scientifica», degli interventi. Oltre che alla pubblicazione della prima manualistica europea dedicata al restauro, assistiamo a vere e proprie novità in ambito operativo, tra cui, ad esempio, significativo è il corso a carattere nazionale tenuto a Firenze da Secco Suardo nella primavera del '64 sul **t**, appunto, dei dipinti e delle pitture murali.

L'operazione era molto diffusa, anche se più voci già nel secolo scorso si levarono a favore del **t** come pratica da riservare ai casi disperati, finché, man mano, nel Novecento ci si affiderà sempre più all'intervento di foderatura per i dipinti su tela, limitando il **t** a quelli su tavola, e spesso riducendone la portata, ovvero conservando un sottile strato della tavola originaria (*semi-transfer*). Il **t** oggi è pratica quasi del tutto desueta. (*mni*).

Traut, Wolf

(Norimberga 1486 ca. - 1520). Figlio del pittore Hans (Heinrich) **T** von Speyer, fu allievo di Dürer, al cui stile restò sempre fedele, tanto che già nel 1606 la tavola centrale di uno dei suoi altari più caratteristici, quello per San Giovanni di Heilsbronn (1516-17: Norimberga, GNM), venne offerto a Rodolfo II come opera presunta del maestro. La formazione e la successiva collaborazione all'interno della «fucina» norimberghese di Dürer trovano una delle prime mature manifestazioni nel cosiddetto *Altare Artelshofen* (tavola centrale: *Sacra Parentela*, 1514: Monaco, Bayerisches NM), dipinto per la cappella del drappiere Cunz Hom in St. Lorenz a Norimberga, mentre **T** collaborava con Dürer alle incisioni per le *Porte trionfali* di Massimiliano (1514-15). Qui, co-

me del resto nel citato altare di Heilsbronn, possono osservarsi i debiti contratti da **T** verso il proprio maestro nella scelta di toni chiari e puri, ammorbiditi soltanto in funzione plastica, nelle soluzioni del panneggio e nella costruzione del paesaggio «prospettico», particolarmente arioso e luminoso nel *Battesimo*, che consente allo sguardo di spingersi molto in profondità. Tuttavia, tutto è filtrato, in **T**, da una speciale sensibilità per il paesaggio e per gli aspetti naturalistici della composizione in genere, acquisita anche attraverso un contatto con la parallela produzione del grande allievo düreriano Hans Süß von Kulmbach durante l'assenza di Dürer per il secondo soggiorno veneziano; analogamente si considerino le numerosissime incisioni (specie al GNM di Norimberga, molte delle quali hanno portato a lungo l'attribuzione a Dürer) e il buon numero di disegni, anche preparatori per vetrate (Oxford, Ashmolean Museum; Parigi, Gabinetto dei disegni; Erlangen, bibl. dell'Università) condotti da **T**.

La vivacità narrativa che caratterizza le opere fin qui citate (a cui vanno aggiunte l'*Altare del due san Giovanni* per St. Johannes di Norimberga, del 1511; l'altare mariano per St. Lorenz; l'*Altare delle Undicimila Vergini* del 1513, per il monastero di Heilsbronn), dal cromatismo acceso, chiaro e variopinto – ove i gruppi figurati si inseriscono senza eccessive forzature in ampi paesaggi, mentre difficoltose appaiono le impaginazioni architettoniche –, così come l'adozione, nel caso di tavole per altari, di strutture tipologiche rinascimentali (come quella del trittico fisso con cornice rotondeggiante) non sono però riscontrabili in tutta la sua produzione, che in verità appare di qualità assai variabile e che registra, nelle opere tarde, un ritorno alle proprie radici «gotiche» (altari dei *Santi Maurizio e Vincenzo*, 1516-17 e dei *Santi Pietro e Paolo*, 1517-18: monastero di Heilsbronn). **T** fu anche un penetrante ritrattista, ancora una volta fortemente legato al modello düreriano (l'*Abate Sebald Bamberger*, 1516-18: Heilsbronn, Heimatmuseum; *Ritratto di gentildonna*: coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola). (*scas*).

Traversi, Gaspare

(Napoli 1722-ca. - Roma 1770). È il più acuto spirito pittorico del Settecento napoletano. La sua posizione di assoluta originalità rispetto ai contemporanei è dovuta alla corag-

giosa ricerca di valori narrativi e psicologici che, pur prendendo l'avvio dalla tradizione della grande pittura napoletana e caravaggesca del primo Seicento, si dilata in una vastità di interessi sconosciuti all'arte di allora.

Il linguaggio solimeniano, che si coglie nella *Crocifissione* (1748: Roma, coll. Escalar) e nelle giovanili tele di Santa Maria dell'Aiuto (1749), è volto al recupero di più reali significati di vita; la rievocazione di ordine intellettualistico diventa acuta notazione di una realtà che non sfiora mai il volgare. Tale rigore si mantiene anche nelle composizioni religiose: le *Scene bibliche* di San Paolo fuori le mura (1752), eseguite a Roma per i carmelitani di San Crisogono dove il T si trasferisce in quell'anno stesso; il *Miracolo di san Raimondo Nonnato* per Sant'Adriano (Roma, curia generalizia dei Mercedari), le tre tele di Castell'Arquato e quelle del Duomo di Parma, le Stazioni della Via Crucis di Borgotaro, commissionate all'artista nel 1753 e in origine destinate a Santa Maria di Castellarquato presso Parma. Suo maggior committente in quegli anni era Padre Raffaello da Lugagnano, che egli aveva conosciuto a Napoli e del quale eseguì alcuni bellissimi ritratti.

Il denominatore comune di questa produzione è da ricercarsi nel clima artistico romano, che è fondamentale per la definizione della personalità del T. Sul suo temperamento napoletano, sensibile ai richiami più vari, dal Preti, al Cavallino, al Giordano, si sovrappone l'azione di rottura con gli schemi tradizionali, dovuta soprattutto al Benefial, come sembra suggerire la splendida *Santa Margherita da Cortona* (New York, MMA). Attraverso l'opera di questo pittore, suscitatore di un neocarraccismo inteso in senso moderno, ma ricco di interessi umani e sociali, si rafforza nel T la vena di osservatore profondo della vita quotidiana, che caratterizza la sua pittura di genere profano (*La poppata*: Roma, coll. priv.; *La lezione di disegno*: Kansas City, Museo). Nei brani della cronaca che egli registra con assoluta fedeltà – tra le tante tele possono citarsi *La rissa* (Napoli, Capodimonte), il *Mendicante cieco* (Boston, MFA) e *La vecchia ubriaca* (Milano, Brera) – il T non indulge al «genere», ma analizza con rigore, anche se velato di ironia, l'indole del personaggio, piegando al reale tutti gli spunti, offertigli dalla sua coltissima, anche se apparentemente svagata, lettura dei grandi maestri del passato. (*sde + sr*).

Travi, Antonio, detto il Sestri

(Sestri Ponente 1608 - Genova 1665). Si formò nella bottega del maestro Bernardo Strozzi adottando un linguaggio ancora improntato di reminiscenze tardomanieristiche (*Nozze di santa Caterina*, 1629: Sestri Ponente, chiesa di Santa Caterina). L'interesse per la cultura nordica appresa dallo Strozzi e l'avvicinamento nella resa delle figure ai modi di Giovanni Andrea De Ferrari si fa evidente nella pala con l'*Adorazione dei pastori* della Galleria di Palazzo Bianco. Fondamentale per il **T** fu il contatto a Genova con il pittore tedesco Gottfried Waals che lo portò a dedicarsi interamente a scene di genere o religiose trattate in modo anedddotico entro paesaggi quotidiani (*Scene della vita di sant'Antonio*: già Genova, coll. Baldi). Il notevole successo ottenuto dal **T** presso i collezionisti genovesi fu determinato dalla sua abilità nella resa dei paesaggi – nei quali spesso introdusse l'elemento delle rovine – attraverso un tocco rapido e una gamma di colori calda e sfumata. Resta ancora da definire parte della sua attività e un catalogo più preciso delle sue opere. (*sde + sr*).

Trebisonda

Città dell'Asia Minore, sul Mar Nero, nel territorio dell'antico tema bizantino della Caldia. Ha notevole importanza per tutto il Medioevo perché è qui che confluiscono le merci dall'Oriente trasportate attraverso la via della Seta. Nel 1204 vi si costituisce, per iniziativa dei nipoti dell'ultimo imperatore della dinastia dei Comneni, Alessio e David, appoggiati dalla regina di Georgia Tamar, il cosiddetto Impero di **T**, che non cessa di proporsi come l'unico legittimo anche dopo la riconquista di Costantinopoli da parte dell'imperatore niceno Michele VIII Paleologo nel 1261, e che sopravvive fino al 1461, quando è travolto dalla conquista di Maometto II. Nel corso dei due secoli della sua storia, la capitale del piccolo impero viene abbellita nei propri edifici pubblici con decorazioni ad affresco a cui è affidato il compito di fornirle un decoro adeguato a una vera città imperiale, a una «nuova Roma».

Naturalmente, così come nel vecchio impero, anche la Cattedrale di **T** viene dedicata a Santa Sofia, dall'imperatore Manuele I Comneno poco dopo la metà del sec. XIII. La mag-

gior parte degli affreschi che la decorano è stata datata dagli studiosi agli anni 1263-70: presenta la singolarità della moltiplicazione dei cori angelici intorno al clipeo col *Cristo Pantocrator* nella cupola, e la combinazione dei ritratti iconici dei *Quattro Evangelisti* nei pennacchi con altrettante *Scene della vita di Cristo*. Il nartece mostra un ricco ciclo narrativo dei *Miracoli di Cristo*, mentre nell'atrio settentrionale compare il tema poco diffuso in precedenza delle scene bibliche prefiguranti la storia della Vergine, con la *Scala di Giacobbe* e l'*Albero di Jesse*.

Quel che rimane degli affreschi della chiesa di Sant'Anna, fondata nell'884-85, risale all'epoca tra XIV e XV secolo. Essendo stati eseguiti in momenti diversi, non sembrano rispondere a un programma decorativo coerente, e l'interno della chiesa assume piuttosto l'aspetto di un'esposizione disordinata di soggetti diversi: tra questi si annovera anche il tema inedito della *Dormizione dei santi Anna e Gioacchino*. Al 1376 risalgono le pitture della chiesa rupestre del monastero della Panayia Theoskepastos, caratterizzate da una forte interpretazione liturgica nella scelta dei temi, quali la rappresentazione del *Tropario del Venerdì Santo* con un clipeo sorretto da angeli al cui interno sono rappresentati la *Vergine col Figlio*, e ancora la *Comunione degli Apostoli* e il Cristo come pane liturgico (*amnòs*) nell'abside. Presenta inoltre una elaborata suddivisione dei soggetti sacri su quattro livelli: le Dodici Feste dell'ortodossia nel soffitto; quindi le scene della *Passione*; i clipei con santi e martiri, e in fondo dei santi a figura intera; col che si dimostra l'accresciuta importanza che il racconto della Passione, per il quale viene ritagliato uno spazio apposito, assume nella decorazione dell'edificio culturale ortodosso.

Gli imperatori di T proseguono la tradizione bizantina delle fondazioni monastiche imperiali, e in quanto patroni dei santi luoghi si fanno rappresentare ad affresco nell'ingresso degli edifici sacri: ci è rimasto un ritratto monumentale del basileus Alessio III (1349-90) e di sua moglie Teodora nel monastero della Vergine, nei dintorni di T. Tuttavia di analoghi ritratti imperiali abbiamo notizia da alcuni viaggiatori del secolo scorso, che menzionano (e talora trasmettono tramite disegni) i ritratti di Manuele Comneno (1238-63) e di alcuni suoi successori in Santa Sofia.

Gli affreschi della cappella rupestre di San Savas sono datati al 1411; la conca absidale presenta la peculiarità di mostrare, anziché la Madonna orante come nella tradizione bizantina, l'immagine della *Deisis*, come in molte chiese della vicina Georgia. L'*Imago Pietatis* è andata a occupare la nicchia della *prothesis*, mentre le macroicone delle Feste sono state proiettate sulle volte, lasciando le pareti alle figure isolate dei santi. Alla scelta di singolarità iconografiche si accompagna anche una notevole scioltezza nel trattamento delle figure, di impronta popolare, caucasica.

Nel 1443 vengono eseguiti gli affreschi della torre della Cattedrale di Santa Sofia, che nella decorazione della navata riprende la dislocazione di scene e ritratti iconici già presente in San Savas, nonché la singolarità dell'inserimento della *Deisis* nella conca absidale.

Dopo la conquista turca (1461) dobbiamo attendere due secoli prima che l'attività decorativa riprenda a T, per iniziativa essenzialmente delle comunità monastiche armene ivi insediate: così ad esempio in Hoja Stephanos di Kaimakli nei dintorni della città, con affreschi datati 1622. (*mba*).

Trebius Iustus, ipogeo di

Camera sepolcrale scoperta agli inizi del secolo sulla via Latina, a sud-est di Roma. Il cubicolo, costruito dai genitori per il giovane **TI** detto «Asellus», è particolarmente ricco di pitture. Di difficile interpretazione la scena della parete di fondo, con il defunto in cattedra affiancato dai genitori in atto di compiere un'offerta; lo stesso **TI** nella pittura dell'arcosolio è circondato da oggetti simbolici legati alla scrittura, probabilmente a indicare il mestiere del defunto (forse uno scriba) come si usa nelle lapidi funerarie, mentre nello zoccolo sottostante prende visione del raccolto mostratogli dai suoi servi. Traggono invece spunto dalla vita quotidiana gli altri affreschi, come quello che «fotografa» l'attività in un cantiere durante la costruzione di un edificio, mentre nella lunetta di fronte un personaggio di dubbia identificazione, forse il padre di **TI**, controlla il lavoro assieme al capomastro. Tali pitture sono eseguite con uno stile piuttosto immediato e uso non eccessivo del chiaroscuro; alcune risoluzioni adottate – come la disposizione degli oggetti, simbolicamente sospesi nel vuoto, nella raffigurazione dell'arcosolio – indirizzano a ricercare la matrice culturale di que-

ste opere nella corrente «plebea» dell'arte romana. Contrasta con queste caratteristiche soltanto l'affresco del *Pastore*, nella volta, realizzato in modo molto raffinato e con gusto pienamente ellenistico. La critica è oramai concorde su una datazione del complesso ai primi due decenni del sec. IV d. C.; non è ancora chiarito se si tratti di un ipogeo cristiano, ma è possibile nutrire legittimi dubbi in proposito. (aa).

Treccani, Ernesto

(Milano 1920). Figlio del fondatore dell'Enciclopedia Treccani, indirizzato in un primo momento agli studi di ingegneria, entra in contatto, giovanissimo, con i movimenti pittorici italiani d'avanguardia. Già nel '38 fonda a Milano la rivista quindicinale «Vita giovanile» che poi muterà nome in «Corrente di vita giovanile», spostando anche l'area di gravitazione culturale, da fascista in progressista, con l'adesione di numerosi intellettuali anti-regime e soprattutto anti-novecentisti. Nel '40, T espone per la prima volta presso la Bottega di Corrente insieme a Birolli, Guttuso, Migneco, Sassu. Risalgono a questi anni opere come l'*Autoritratto* (1940), *Ritratto di Beniamino Joppolo* (1941), *Fucilazione* (1943), *Violette e coltello* (1943-44), che evidenziano uno stile realista, sintetico, dato per larghi piani sfaccettati, dagli intenti provocatori. «Il quadro – dice T – deve essere per noi un modo di comprometterci».

A favore di un'arte che sia impegnata e moderna, T firma anche due manifesti, mai pubblicati però, insieme a Morlotti «contro quanti guardano all'antico, quanti guardano alla realtà con gli occhi di tutti per compiacere tutti».

Dopo la guerra e dopo aver partecipato attivamente alla resistenza, T diventa redattore con De Grada, De Micheli e Vittorini di «45», animatore del gruppo Pittura e infine redattore della rivista «Realismo». Negli anni Cinquanta, pur avendo esposto già a Parigi, alla Biennale di Venezia, a Londra e a New York, T s'interessa alla realtà contadina di Melissa, paese della Calabria da lui visitato in più occasioni, a cui dedica diverse opere. Contemporaneamente ritrae il paesaggio industriale delle metropoli del Nord, soffermandosi su Milano e Parigi. Nel decennio successivo, dopo essersi ispirato a Pavese per alcune sue tele (*La luna e i falò*, 1962-63), presenta il ciclo *Da Melissa a Valenza* (1964-65) e infine si

concentra sul tema del giardino. Intanto viaggia molto, riporta una serie di acquerelli da Cuba, espone nell'ex Urss e completa il suo panorama sui contadini, abbracciando anche l'Ucraina. Sempre piú spesso si è ispirato ai capolavori letterari per i suoi quadri (dal *Don Chisciotte* al *Decameron*). Nel 1978 T ha battezzato la Fondazione Corrente, dove raccoglie documenti e opere appartenenti al movimento artistico. Nel 1992 ha avuto un'antologica a Palazzo Guarnieri (Feltre). (adg).

Treack, Jan Jansz

(Amsterdam 1606-52). Cognato di Juan Jansz Uyl il Vecchio, fu attivo ad Amsterdam come pittore di nature morte. Se ne conoscono poche opere: la *Natura morta* del Rijksmuseum ad Amsterdam (1647), e la *Brocca di stagno* di Londra (NG: 1649), che per l'aspetto accurato e preciso della tecnica si collocano nella tradizione di Haarlem, propria di Heda e di Pieter Claesz. (jv).

Treml, Friedrich

(Vienna 1816-52). Fu tra i numerosi pittori di genere formati in quel periodo all'Accademia. Protetto da Peter Fendi, ne sposò la nipote. I suoi dipinti hanno come soggetto esclusivo la vita militare, interpretata però in modo contemplativo: rare sono le scene che dedica ai momenti di combattimento, come nel piccolo *Corazziere ferito in un granaio* (1840 ca.: Vienna, OG), nel quale, comunque, la battaglia, che si scorge in lontananza, è ambientata in un clima dal tono idillico. Molti suoi dipinti e acquerelli sono conservati nel Museo dell'Esercito a Vienna. (g + vk).

Trémolières, Pierre-Charles

(Cholet 1703 - Parigi 1739). Con C. van Loo e Dandré-Bardon, fu allievo di J. B. van Loo al suo ritorno dall'Italia (1719); partecipò poi all'illustrazione della storia di *Don Chisciotte* (1724) e soggiornò a Roma (1728-34). Operò a Lione per numerosi istituti religiosi: *Adorazione dei Magi*, *Adorazione dei pastori*, *Circoncisione* (1736: chiesa di Sainte-Blandine), *Assunzione*, *Ascensione* (1737: chiesa di San Bruno). Fu accolto nell'Accademia nel 1737 (*Ulisse salvato dal naufragio*: Museo di Montpellier), poi eseguì alcuni grandi incarichi a Parigi, in particolare, nel 1737-38, numerosi so-

praporta per l'Hôtel de Soubise (oggi Archives nationales): *Minerva insegna l'arte dell'arazzo*, *la Sincerità e tre geni*, *Ercole ed Ebe*, *Diana disarmata Amore*. Le sue composizioni raggiungono l'effetto decorativo più attraverso l'armonia chiara del colore (la *Tragedia*, 1736, e la *Commedia*, due sopraporta: Cholet, Musée des Arts) che col disegno, talvolta un po' fiacco. È rappresentato con numerose tele al museo della sua città natale (*Venere e Amore*, 1738; *Alfeo e Aretusa*) e con disegni nei musei di Besançon, Cholet, Rennes, nonché a Parigi (Louvre) e al Museo di Darmstadt. Nel 1973 gli è stata dedicata una mostra al Museo di Cholet. (cc).

Trentino - Alto Adige

La regione **T.AA** occupa dal punto di vista geografico il bacino della media e alta valle dell'Adige. Vari accadimenti storici hanno portato nel corso dei secoli all'espansione del territorio verso i bacini fluviali aperti sulla pianura padana, cioè ad occidente la valle del Sarca fino al lago di Garda e la valle del Chiese fino al lago d'Idro (Giudicarie); ad oriente la Valsugana e il Primiero. Dobbiamo por mente che, dal punto di vista amministrativo, il segmento compreso tra Borghetto e le Chiuse di Verona appartiene alla provincia di Verona e che la valle di Fassa solo nell'Ottocento entrò a far parte del Trentino, poiché precedentemente si trovava sotto la giurisdizione del principe-vescovo di Bressanone/Brixen, così come il Primiero. D'altra parte, nelle epoche passate, i confini delle diocesi non corrispondevano con quelli geografici e politico-amministrativi (quasi completamente inclusi nel dominio dei conti di Tirolo, vassalli dell'imperatore dell'impero germanico), talché la zona inferiore della valle dell'Adige era in diocesi di Verona, la Valsugana e quella del Cison in diocesi di Feltre, mentre la diocesi di Trento si allungava fin quasi a Merano e Chiusa/Klausen. Inoltre il cosiddetto Alto Adige è parte integrante, in senso culturale e linguistico, del Süd Tirol, zona meridionale del Tirolo, fortemente legato alle vicende politiche e, nel nostro caso, estetico-figurative, della Germania meridionale. Fino al 1919-20, inoltre, esso, com'è noto, fece parte, insieme a una porzione del Trentino, dell'impero asburgico (e, in seguito, della sola Austria), particolare storico che, insieme alla costantemente tormentata storia di

questa vera e propria terra di confine e di passaggio tra mondo del Nord e terre mediterranee, costituisce ragione di fondo del suo specifico e contraddittorio profilo artistico, ancora soltanto in parte decifrato.

Tali premesse appaiono necessarie, quando si voglia stendere un succinto panorama della pittura in **T-AA**, perché spieghino come le manifestazioni artistiche della regione siano caratterizzate da una sorta di «plurilinguismo» dovuto agli influssi provenienti dalle zone circoscritte. Troveremo così, coll'andar del tempo, contatti significativi con l'arte veneta tramite la zona veronese a sud di Trento, con l'arte lombarda (nella direzione Bergamo-Brescia) tramite le Giudicarie, o tedesca (a Trento, valli di Fassa, Primiero, Fiemme e, in misura naturalmente ancor maggiore, a Bolzano, Merano, Bressanone), quest'ultima del resto favorita, in particolare modo sino a metà del Cinquecento, dalla stessa politica culturale di molti principi-vescovi di estrazione nordica.

La regione ha costituito per molto tempo e costituisce tuttora una notevole zona di transito, il che può render sufficientemente ragione della grande varietà di espressioni artistiche in essa presenti, espressioni che probabilmente soltanto in epoca rinascimentale, negli anni del vescovado di Bernardo Clesio, portarono ad approdi stilistici di una certa unitarietà.

Alto Medioevo Mentre non esistono, in Trentino, testimonianze importanti di pittura altomedievale, la zona altoatesina e, segnatamente, la val Venosta/Vinschgau, ci ha conservato due importantissimi cicli di affreschi di alta qualità: quelli di San Procolo a Naturno/Naturns, e di San Benedetto a Malles/Mals.

Se nei primi, più semplificati rispetto al modello aulico carolingio a cui attingono, si possono forse distinguere due diverse mani, una più incline alla geometrizzazione delle forme in senso antinaturalistico e astratto e l'altra, che stese la decorazione di navate, più vicine alle fonti tardoromane tipiche delle maestranze longobarde attive in un vasto territorio al di qua e al di là dell'arco alpino, nei secondi, risalenti anch'essi all'età carolingia (inizio del sec. IX), si esprime una più singolare reviviscenza delle forme «classiche». Essi, o per meglio dire, il ciclo presente sulla parete settentrionale di San Benedetto (probabilmente all'origine cappella gentilizia di dignitari carolingi), si mostrano vicini in

qualche misura e a quelli altissimi di Castelseprio (800 ca.) e a quelli di Torba sia per la naturalezza che per l'estrema vitalità del segno pittorico: costituiscono un esempio di quanto le maestranze padane, in particolare lombarde, fossero volte al recupero e alla rielaborazione di un patrimonio che sembrava estinto con il periodo delle invasioni barbariche, confortate e sorrette dagli stretti rapporti intrattenuti con la corte carolingia. Una maggior compassatezza e rigidità stilistica, caratterizza invece il ciclo del monastero San Giovanni di Müstair/Münster (databile post 818), soltanto oggi geograficamente incluso in territorio svizzero, ma in ogni caso non disgiungibile, e anzi dipendente, da quello di Malles e testimonianza del largo raggio d'azione di tali botteghe itineranti.

Romanico Con il consolidarsi del potere dei principi-vescovi, la pittura del T-AA entra in una fase di grande sviluppo. È ancora nella val Venosta che possiamo rinvenirne le tracce più notevoli, che raggiungeranno però posizioni di consapevole conversione al linguaggio romanico soltanto con l'inizio del Duecento. Gli affreschi della cripta del santuario benedettino di Montemaria presso Burgusio (Marienburg bei Burgeis), databile a poco prima del 1180, uniti a quelli della sottostante chiesa di San Nicolò a Burgusio (1199), opera della medesima bottega, creano l'immediato precedente degli affreschi di fase romanica a Müstair, e si rivelano impregnati di elementi renani, in particolare, elaborati con padronanza assoluta della forma e con risultati qualitativi molto alti, tanto da farne modello imprescindibile per gli sviluppi successivi della pittura in Venosta e dell'alta Val d'Adige.

Il loro influsso si riscontra nel ciclo della cappella del castello dei turbolenti conti di Appiano/Eppan, eseguito nel secondo decennio del sec. XII ca., che dispiega un tema già trattato a Montemaria, la parabola delle *Vergini savie* e delle *Vergini stolte*, eleganti fanciulle colte in atteggiamenti più mondani che meditativi. Qui la maestranza, forse veneto-venostana, è di formazione comunque bizantina. Il lineare gotico si fa invece sempre più strada di contro alla tradizione romanica e aquileiana in un gruppo piuttosto omogeneo di opere leggermente successive: nei frammentari brani di affresco con *Storie di Cristo* eseguiti tra 1231-35

su commissione di Berthold di Taránt nella cappella del suo castello (Dornsberg) presso Naturno e dalla finissima *Madonna in trono tra due sante* della cappella del castello di Reinegg, presso Bolzano (1240 ca.), anch'essa opera di un pittore d'Oltralpe. La parabola delle Vergini è ripresa piú tardi nella chiesa di Santa Margherita a Lana, in affreschi debitori all'arte bizantina d'area forse piú lombarda, cosí come i cicli di San Giacomo a Grissiano e san Giacomo a Termeno/Tramin.

Al 1220 ca. risale il primo cielo di affreschi a tema profano che si conosca in Europa, raffigurante il primo episodio del poema di *Iwein*, secondo la versione datane da Hartmann von Ave: esso orna una sala del castello di Rodengo/Rode-neck, presso Bressanone, allora proprietá di Konrad von Rodank, ministeriale dei conti del Tirolo e vescovo di Bressanone. Appunto per questo, il suo autore è stato identificato con il pittore di corte del vescovo, Ugo, il quale attorno al 1208-13 affrescava la chiesa dell'Ospizio degli Apostoli a Chiusa/Klausen; attorno al 1216, l'Oratorio privato al primo piano della cappella capitolare della U. L. Frau (Madonna del chiostro), annessa al Palazzo vescovile (ciclo di complesso significato allegorico sulle pareti laterali, sopra le volte, e sull'arco di trionfo), e la cappella palatina di San Giovanni, anch'essa annessa al chiostro del Palazzo vescovile di Brixen (*Trono di Salomone* e *Trono di Sophia, circondati dalla Virtú e dai Profeti*). Tale artista si dimostra di formazione nordica (Chiemzee), ma sensibile in seguito al contatto con le testimonianze d'arte veneta presenti in ambiente atesino, nonché curiosamente edotto sull'opera del miniatore del *Carmina Burana* di Monaco (Bayerische SB, Chm. 4660), particolare che apre uno spiraglio avvincente sulla vivace circolazione culturale dell'epoca nella nostra regione. La lotta accanita per il predominio sulla Val d'Adige e sulle sue vitali vie di comunicazione, scatenatasi attorno al 1220 tra i principi-vescovi di Trento e Bressanone da un lato e i conti del Tirolo dall'altro, interruppero bruscamente l'evolversi di una via già cosí riccamente tracciata in tutto il Tirolo meridionale e testimoniata dalle vestigia di pittura altomedievale a noi giunte. In un sempre piú desolato panorama di devastazioni e annichilimento reciproco si fanno timidi portavoci di una lenta ripresa culturale, nell'ultimo quarto del Duecento, i due cicli, estremamente frammentari, delle pareti occi-

dentali (*Ruota della fortuna, Santi*) e meridionale (*Martirii di apostoli*) del chiostro dell'abbazia di Novacella/Neustift, di mano di artisti nordici di gran temperamento e qualità. In Trentino, grazie alla più accentuata dipendenza da Verona, le tendenze lineari si fanno invece strada alquanto lentamente e su strutture formali e compositive spesso ancora sostanzialmente romaniche: è così per il *San Cristoforo* del primo strato di affreschi del transetto meridionale del Duomo di Trento e per vari altri frammenti del Santuario di San Romedio, in val di Non. Compiutamente romanici (1276-1288) sono gli affreschi rinvenuti nel sacello della Basilica di Sanzeno; legata a correnti lombarde sembra invece l'*Ultima Cena* affrescata sulla parete a sera nella parrocchiale di Vigo Cavedine così come, con accenti venostani, i cicli di San Bartolomeo a Romeno e di Terres.

È lecito poi riservare almeno un accenno allo *scriptorium*, probabilmente di estrazione tedesca, che lavora al servizio del vescovo Federico Vanga (1207-18) e che produce alcuni codici di estrema raffinatezza, interessantissimi anche per l'iconografia (ad esempio un *Ordo missae pontificalis*, un *Lectio-narium*, l'*Historia Scolastica di Petrus Comestor*).

Trecento Anche se la tradizione romanica tende, nelle zone più isolate del T.AA, a resistere ancora durante il Trecento, nei centri maggiori iniziano a penetrare le novità del gusto gotico. È Bolzano a beneficiare per prima, grazie alla sua posizione geografica, della nuova pace ristabilita alla morte di Mainardo II (1295), che riavvia il traffico di collegamento tra Nord e Sud lungo l'Adige e la strada del Brennero, creato dalla fluidità delle fiere, di merci e denaro liquido, a vantaggio della borghesia cittadina. Tutto ciò favorisce a Bolzano un fervore costruttivo davvero impressionante, sostenuto anche dall'acquisita posizione strategica e dal benessere degli ordini minori dei francescani e domenicani, anch'essi nodi politici e territoriali dei rapporti tra Italia e Germania. Nel primo quarto del secolo i pittori appaiono giungere sia a Bolzano che a Merano, sede dei conti del Tirolo, al seguito degli architetti chiamati d'Oltralpe e benché ai nomi riportati dalle fonti non si possa adattare alcuno dei frammenti giunti sino a noi, lo stile lineare e spezzato (*Zackenstil*) di questi ultimi, spesso di elevata qualità (lunetta della porta meridionale della parrocchiale di Bolza-

no; affreschi absidali di Santa Maddalena; cappella di Castel Cornedo, presso Bolzano; affreschi in Santa Maria del Conforto di Merano, 1330-35 ca.) parla in questo senso. Subito dopo, il panorama bolzanino si fa coerentemente e compattamente giottesco, adottando la nuova concezione stilistica che Giotto aveva espresso attraverso i suoi affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova, subito diffusasi in tutto il Veneto. Il principato di Trento, invece, come quello di Bressanone, stentano a riprendersi dalla crisi fine duecentesca e reagiranno piú lentamente ai rivoluzionari stimoli provenienti dall'ambiente padovano e veronese. Bressanone si presenta anzi come la corte vescovile piú conservatrice dell'intero T.AA, adesso come in tutta la sua storia successiva: per la decorazione del presbiterio della cappella di San Giovanni nel chiostro del Duomo viene chiamato, tra 1330-1340, un frescante ancora legato agli stilemi duecenteschi, anche se affrancati dallo Zackenstil, già operoso a Santa Caterina di Matrei e a Millan. Allo stesso ambito formale appartengono il *Ciclo dei re Magi* della cappella di San Vittore a Novacella, 1360 ca., e gli affreschi tardivi (fine sec. XIV) in San Lorenzo di Sebato/St. Lorenzen, in val Pusteria. Quivi, unica eccezione a questo panorama, straordinaria e toccante per tensione espressiva e qualità pittorica, spicca l'affresco con una *Crocifissione*, databile forse al 1320-40, di mano di un veneto, forse della cerchia di Paolo Veneziano.

Trento, come si diceva, stenta ad aggiornarsi, piú per carenza effettiva di commissioni che per volontà di chiusura. Un pittore veronese affresca la chiesa di Santa Cecilia a Chizzola e *Due sante* nell'abside settentrionale del Duomo (1310-20), nonché altri cicli, altrettanto deboli, in chiese valtigiane. Una svolta promettente si deve all'arrivo in città, nel 1320, di Nicolò da Padova, che opera in Sant'Apollinare a Piedicastello, appena ricostruita (1319) per cura dell'abate benedettino Piero, familiare dell'allora vescovo di Trento Enrico di Metz. Anche se questi affreschi, documentati, sono andati quasi completamente perduti, se ne riesce a rintracciare il segno energetico e plastico, affine a quello del pittore castrobarcense di Verona, nella sopravvissuta *Madonna col Bambino* a mezza figura, oggi staccata dall'edicola sepolcrale degli abati sulla facciata e conservata all'interno della chiesa. Ma Trento riprecipita, verso il 1340, in

una crisi dovuta alle lotte tra potere vescovile e ducale, che ne blocca così nuovamente le potenzialità di investimento ed evoluzione artistica. Spiccano appunto per questo con piú vivida luce le imprese decorative dei potenti conti di Castelbarco, che lasciano tra l'altro decorare, attorno al 1330-35, a un pittore veronese vicino al Maestro del Trionfo della Morte dei domenicani di Bolzano, la camera alta della torre del proprio castello di Sabbionara d'Avio con un ciclo affrescato (da poco restaurato) il cui sofisticato tema cortese-amoroso si intreccia a sottili e non ancora del tutto chiarite implicazioni filosofico-morali, e poi, verso il 1350-60, la Casetta delle guardie del medesimo castello, interamente decorata con *Scene di battaglie* tratte, con fedeltà cronachistica, dalle imprese della famiglia e narrate con rustico, arcaico e fresco gusto realista da un ignoto frescante, forse trentino.

A Riva del Garda intanto, legata ancor piú strettamente alle vicende veronesi, opera la famiglia di Maestro Federico di Bonanno Oddone da Riva: della documentata attività di questi pittori e della loro cerchia si conserva una *Madonna* firmata dal figlio Giacomo nel 1388 (Verona, Santo Stefano) e due cicli di affreschi in San Martino e Sant'Apollinare a Prabi, presso Arco (seconda metà del secolo). Accanto a questi, l'attività pittorica trentina della seconda metà del secolo si rivela piuttosto frammentata: maestri veronesi minori decorano alcune chiese valligiane (ciclo di *Storie di santa Lucia* in Santa Lucia presso Fondo, vicino a Martino da Verona, così come *Storie di sant'Antonio* della Sala capitolare di San Francesco a Bassano); Monte da Bologna affresca attorno al 1365 le pregevoli *Storie di san Giuliano* nel transetto settentrionale del Duomo di Trento, senza trovare peraltro seguito locale, mentre altri affreschi del transetto meridionale (*Sant'Antonio abate* e *Santo francescano*) mostrano all'opera, così come quelli che decorano varie zone della chiesa di San Vigilio a Cles, maestranze lombardo-bergamasche. Diversa è la coerenza del panorama bolzanino ove il verbo giottesco è adottato con entusiasmo e convinzione dagli ordini minori e, di conseguenza, dall'intera clientela, che vi trovava una matura compenetrazione tra illusionismo spaziale e adesione realistica ai gesti e attitudini dei personaggi raffigurati. L'esempio piú significativo è costituito dagli

affreschi della cappella di San Giovanni ai Domenicani, fatta erigere dalla famiglia fiorentina filo-imperiale dei Rossi, rifugiatasi a Bolzano. I Rossi chiamarono in un primo momento un pittore tedesco locale, ma attorno al 1330 questi fu sostituito da vari artisti padovani formati sulle pareti degli Scrovegni. Tratti riminesi (della cerchia di Neri e Giuliano da Rimini) si osservano nella *Madonna fra due santi* della cappella, forse dello stesso autore dell'affresco oggi frammentario sulla facciata della parrocchiale di Colognagavazzo/Glaning (d'altronde non è difficile pensare alla penetrazione in T-AA di divulgatori riminesi-giotteschi: nel 1323 operava ad esempio a Ledro un Puscenino di Bustighello da Rimini); un frammento da una *Madonna in trono col Bambino*, un tempo parte della decorazione del sepolcro di Vannino di Bamba de' Rossi († 1324), è così raffinato da esser stato attribuito (Rasmo, 1971) a un diretto allievo di Giotto; un altro padovano decora l'ingresso della cappella nel 1329. Ma la vera affermazione del linguaggio toscano si dispiega nell'affresatura delle lunghe pareti della cappella (*Storie dei santi Giovanni Battista ed Evangelista*, di San Nicolò e di Maria), intrapresa da una maestranza nella quale sono attivi quattro distinte personalità, benché legate al progetto unitario di decorazione e tutte di formazione padovana. Tra di esse spicca per originalità compositiva e intensità drammatica il Maestro del Trionfo della Morte (autore anche di una parte delle *Storie di san Giovanni Evangelista*), apice espressivo dell'intero ciclo e uno dei vertici di tutta la pittura italiana trecentesca. Un'altra compagnia di padovani, alla quale si legano forse due dei pittori attivi nella cappella di San Giovanni, si occupa, negli anni '40, della decorazione della cappella di Santa Caterina, sempre nel chiostro dei domenicani, ove ancora, nella cappella Brandis (oggi distrutta) è attivo un altro padovano (frammenti). Verso il 1330-40 un giottesco influenzato anche da maestri riminesi affresca un'ampia scena di *Crocifissione* nel chiostro dei francescani. L'influsso dei cantieri giotteschi in Bolzano penetra nell'area circostante, sebbene con risultati meno convincenti. Spicca, in tale contesto, la decorazione dell'abside della chiesa di San Giovanni in Villa, opera di un valente artista nordico tra 1325-50, che combina il proprio temperamento drammatico con la ricerca chiaroscurale-volumetrica dei giotteschi. Altra tappa importante è segnata dall'arrivo

di Guariento, giunto a Bolzano con il collaboratore Semitecolo, che viene incaricato dai Botsch del decoro della propria cappella di San Nicolò ai Domenicani, tra 1360-65, purtroppo demolita nell'Ottocento. Guariento sembra aver reclutato sul posto anche due aiuti che, una volta partito il maestro, resteranno al servizio dei Botsch e aggiungeranno al ciclo del padovano una *Tebaide* e *Storie di san Cristoforo*, decorando più in là una parete di navata a San Giovanni in Villa. L'eco delle eleganze e dello spigliato estro narrativo di Guariento si ritrova con più intelligente adesione nello stile del Maestro delle Storie di Maria a San Vigilio al Virgolo, che la arricchisce attraverso una approfondita riflessione dei modi di Giusto de' Menabuoi, ricollegandosi per questa via alla fonte fiorentina del giottismo. Secondo Rasmussen, un pittore tedesco collaboratore di quest'ultimo Maestro al Virgolo è autore di vari cicli d'affreschi della zona bolzanina, tra cui quelli nelle chiese della Maddalena e di San Nicolò a Bolzano, *Storie della Passione* e *Santi* in San Cipriano a Sarentino/Sarntal, una *Madonna in trono tra santi* al chiostro dei Domenicani. Allievo del Maestro di Virgolo fu forse anche Konrad im Tiergarten, attivo alla fine del secolo, la cui tavola centrale di un trittico ad ali mobili (perduto) con l'*Incoronazione della Vergine* dipinta nel 1400 su commissione dell'abate Johannes I per il Volksaltar nella navata della chiesa abbaziale di Stams, è esemplata sul modello dell'altare di medesimo soggetto di Giusto de' Menabuoi (1367: Londra, NG). Konrad era pittore di corte di Leopoldo III a Merano (documentato 1379-1406) e attivo anche come miniatore (*Speculum humanae salvationis* donato nel 1380 al convento di Stams: coll. priv.): gli viene attribuita la pala con il *Cristo in trono tra i santi Maria Maddalena e Giovanni Battista* commissionata dal farmacista meranese Hans Austrunk per il monastero cistercense di Allereingelsberg im Schnalstale (Bolzano, MC), mentre è in generale respinta la proposta di ritrovarne la mano nel lato esterno (*Adorazione dei Magi* e *Presentazione al Tempio*) delle portelle del *Flügelaltar* mariano (perduto), della chiesa abbaziale di Wilten (1415 ca.: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), opera ipotetica di Hans von Wilten, operoso per il duca Friedrich von Tirol e influenzato da Konrad.

Di marca bolognese è lo stile di un anonimo maestro che operò a lungo con la sua bottega, nell'ultimo terzo del Trecento, nella zona bolzanina e al quale si devono l'*Annunciazione* di San Valentino a Termeno/Tramin; la *Battaglia di San Maurizio* e la *Crocifissione* a Sella/Söll presso Termeno; le *Storie di papa Urbano V* nella parrocchiale di Bolzano; *Pietà*, *Storie di san Sebastiano* nella cappella di San Giovanni ai Domenicani e ancora altre opere che rimasero punto di riferimento per tutta una serie di pittori locali, attratti dall'accattivante varietà dei motivi ornamentali, dalla franca espressività e dalla convincente volumetria delle sue composizioni. Più difficile da evidenziare è invece la presenza, accanto a questa bottega, di artisti formati sui testi padovani di Altichiero, per le forti perdite subite dal patrimonio pittorico bolzanino. Di tale tendenza rimane soltanto, ma altamente eloquente, la *Madonna votiva Castelbarco*, datata 1379 (ai Domenicani). Non ancora sufficientemente indagato è il versante dell'intervento dei maestri tedeschi in Alto Adige, benché del loro operato siano rimaste tracce sia documentarie che figurative, come per l'interessante Maestro che decora San Valentino a Siusi allo Sciliar/Seis o per Hans Stotzinger, cittadino di Bolzano, che affresca la chiesa di San Martino a Campill. Il suo percorso, benché di ferma aderenza svevo-tirolese, si arricchisce di elementi assorbiti con il contatto con i maestri veronesi attivi in Alto Adige allo scadere del secolo, che gli insegnano ad ammorbidire il proprio colorito e lo attrezzano di nuovissimi modelli compositivi che Stotzinger non teme di ricalcare alla lettera, riversandoli ad esempio nell'affresco ai Domenicani di Bolzano (1400), in quelli della cappella di Runkelstein (Castel Roncolo) e nel ciclo della navata maggiore della parrocchiale di Terlano/Terlan, datato 1402 e firmato: un felice e raro esempio di armonica fusione di anima tedesca e struttura italiana.

Per Merano, residenza dei duchi di Tirolo sino al 1420 (data del trasferimento di questi a Innsbruck che avrà pesanti conseguenze per le sorti economiche e culturali della città) e fortemente indirizzata verso il Nord, si può parlare di penetrazione del giottismo soltanto per gli ultimi decenni del Trecento, per tramite di artisti formati nell'ambiente bolzanino. Ne è buona prova la recente riscoperta della decorazione, interna ed esterna, della chiesa di Santa Maria del Conforto nonché altri frammenti in chiese circvicine.

Il periodo tardogotico La sconfitta di Sempach (1386) e la morte di Albrecht von Ortenburg (1390) portano a un temporaneo indebolimento del potere degli Asburgo nel Tirolo meridionale, immediatamente controbilanciato da una ripresa del predominio politico, economico e territoriale sia da parte dell'appena eletto principe – vescovo di Trento, Georg von Lichtenstein Nikolsburg, che della nobiltà della regione. Pochi anni di autonomia – conclusisi con l'esautorazione del vescovo e di altri potenti feudatari nel 1407, nei quali l'aristocrazia locale fece a gara nel decorare i propri castelli e le proprie dimore, quasi a rinnovare fasti e splendori d'altri tempi, nell'illusione, presto bruciata, di poter conoscere una nuova stagione di predominio cavalleresco. Il signore di Runkelstein (Castel Roncolo), Niclaus Vintler, intraprende una campagna di decorazione che si conclude soltanto qualche decennio dopo e nella quale furono impiegati pittori veneti, prima, e svevo-tirolesi poi, che ornarono ogni sala del castello (oggi tali cicli dalle trame epico cortesi seppur esistenti, risultano penalizzati dalle pesanti ridipinture); così è per il castello di Leuchtenburg presso Caldaro/Kaltern (quasi interamente scomparsi), per quello di Schrofenstein, presso Bolzano e per quello di Lichtenberg (Montechiaro) in val Venosta (affreschi staccati e conservati al Ferdinandeum di Innsbruck) di un pittore influenzato dal Venceslao di Riffian. In questo contesto spicca per la prima volta dai tempi del vescovo Federico Wanga, la personalità colta e decisa del principe-vescovo Georg von Lichtenstein che, prese le redini amministrative ed economiche del Principato, volle fare di Trento una residenza degna di un grande principe qual egli era, arricchendo la buona ma piccola biblioteca vescovile, erigendo la Torre Aquila accanto al castello del Buonconsiglio quale sua dimora personale e circondandosi di un ristretto manipolo di artisti, in gran parte provenienti dalle sue terre boeme d'origine (ricamatore dei raffinati paramenti liturgici, 1390-1400 ca.: Trento, Museo diocesano) o precedentemente attivi a Vienna – città nella quale egli aveva carica di preposto della collegiata di Santo Stefano, prima dell'elezione a vescovo di Trento – o reclutati sul posto (orefici, ad esempio). A un valentissimo artista ancor oggi noto sotto il nome di Maestro dei Mesi, e da taluni identificato con Maestro Venceslao (pittore che si dichiara al ser-

vizio del vescovo nelle liste del libro della Confraternita di San Cristoforo all'Arlberg, in data non precisabile), Georg von Lichtenstein affidò l'incarico di decorare, tra 1410 e 1407, le sale più alte della Torre Aquila con cicli dal sapore schiettamente profano e cortese. Benché pesantemente ritoccato e dilavato da un intervento restaurativo dovuto a Fogolino, gli affreschi che decorano interamente la sala del secondo piano e dedicati alla raffigurazione dei *Mesi* accompagnati dalle attività contadine e dagli svaghi nobiliari propri a ciascuno di essi, sono i primi che si conoscano in Europa a trasporre in dimensioni monumentali questo tema, con uno spirito di rigore naturalistico assoluto, dispiegato nell'aderenza schietta al dettaglio sia esso di moda o architettonico o tecnico strumentale o vegetale. Il loro autore, intriso di cultura boema, mostra di conoscere molto bene anche testi figurativi del tardo gotico lombardo, forieri di un'attenzione tutta nuova verso il reale, così come testimoniato dalle miniature dei vari *Tacuina sanitatis*, dei quali uno era entrato a far parte della biblioteca del vescovo. Non è facile dire quale altro impegno abbia coinvolto l'autore dei *Mesi*: Rasmus (1983) gli attribuisce le quattro scene d'affresco del 1400 ca. ritrovate nella chiesa di San Carlo a Pergine, un tempo sede della Confraternita dei Battuti, che essendo composta in maggioranza da miniatori boemi e polacchi, è possibile si sia rivolta appunto a un connazionale, e un *San Sebastiano* in Palazzo Thun a Trento in verità semi-illeggibile. Che il Maestro dei Mesi di Torre Aquila sia il Venceslao dell'Arlberg è probabile anche se non certo, ma che egli possa identificarsi con il «Venclaus» che nel 1415 si firma nella cappella superiore del cimitero di Riffian (val Passiria), e che forse ebbe bottega a Merano, è assodato anche sulla base del più semplice confronto stilistico.

Nel Trentino più meridionale, intanto, gli avvenimenti si svolgevano a favore dei veneziani che nel 1405 conquistavano la conca roveretana. Nel 1411-15 la Serenissima commissionava, probabilmente al veronese Giovanni Badile, pittore già legato ai Castelbarco, una *Crocifissione* entro il tabernacolo eretto nella piazza di Besagno per festeggiare l'annessione dei Vicariati di Ala, Avio e Brentonico concessibile dai Castelbarco. A Badile vanno ricondotti anche gli *Evangelisti*, i *Padri della Chiesa* (volta) e la *Crocifissione* (parete di fondo) del presbiterio (più altri sulla parete destra di

navata) della parrocchiale di Pieve di Bono. Come altre testimonianze ancora ci mostrano (Trento, Palazzo Belenzani, frammento di affresco con *Dama*; tavola con *Madonna e Bambino* da Vallagarina: Trento, Museo Provinciale d'arte), la dominazione veneziana di questa parte del Trentino non conduceva a un parallelo cambio di rotta nelle preferenze per lo stile veronese della regione. Ne è esempio primo la periodica permanenza di Stefano da Verona, al servizio, non solo con incarichi diplomatici ma anche pittorici (cicli profani perduti), di alcuni feudatari trentini (1434: presso i conti Thun e Spaur a Castel Bragher; 1438: in qualità di legato dei Castelfampo, nel loro castello e a Castel Romano, nelle Giudicarie), nonché la tavola con *Madonna in trono tra i santi Sisinio e Vigilio* firmata da Cecchino da Verona per il Duomo trentino nel 1454. La caduta del vescovo Giorgio di Lichtenstein (1407, voluta dal duca Federico Tascavuota per contrastare con la presa di Trento la penetrazione veneziana in val d'Adige), che pure rimase, impotente, a Trento per qualche tempo, prima di ritirarsi nel proprio castello moravo di Nikolsburg, e la dispersione e rapina della sua biblioteca e tesoro, portava a un lungo periodo di torbidi in città, accompagnata da una stasi delle committenze artistiche che ritrovano fiato e coerenza di disegno solo con l'avvento di Johannes Hinderbach (1466-86), altra personalità di acuto politico e colto umanista, che diede impulso all'edilizia sacra nella regione (Trento: riedificazione della chiesa di San Pietro nel quartiere tedesco; Val di Non: Basilica di Sanzeno ecc.) e richiamò preferibilmente artisti nordici al suo servizio diretto, come il poco definibile Michael Tanner da Tittmoning nel Salzach (diocesi di Salisburgo; documentato a Trento 1467-88) impegnato in vari lavori in San Pietro (tutti perduti). Il numero della «forza lavoro» pittorica di origine tedesca a Trento doveva essere comunque ristretto e soprattutto variabile, così come d'altronde anche la disponibilità di Hinderbach a impiegare nei lavori di decorazione e rinnovo dei locali di Castelvecchio (al Buonconsiglio) e del Palazzo vescovile (oggi Palazzo pretorio) anche i modesti fratelli Sacchetto, veronesi (Bartolomeo, Cristoforo e Giacomo) e un certo Valerio, benché personalmente legato al gusto del tardo gotico svevo. Le rare e consuete tracce d'affreschi rimastici di tale fervore d'opere, a cui può for-

se esser aggiunta la decorazione della sala maggiore di Castelpietra a Calliano (1469-75 ca.) non rende buoni uffici ai Sacchetto, rispetto alle altre presenze veronesi del Trentino meridionale, di qualità assai piú alta. Scomparsa la pala dell'altar maggiore del Santuario di Santa Maria delle Grazie ad Arco, di mano di Domenico e Francesco Moroni (1496), rimangono vari affreschi (Rovereto, San Marco) come sempre frammentari a testimoniarlo; alcuni di essi possono accostarsi al nome di Gaspare da Verona, cittadino rivano, che si firma sotto un *San Rocco* a Volano nel 1496. Maestranze lombarde, o meglio bresciane, si incuneano nel Trentino occidentale e nella Valsugana, condizionandone la produzione (Castel Tesino, San Rocco: affreschi della volta, 1494), mentre un ruolo predominante quali decoratori vaganti di chiese, in un gergo divulgativo popolaresco e saporoso, ebbe fin entro il Cinquecento la famiglia bergamasca degli affrescatori Baschenis da Santa Brigida in valle Averaria. Un ramo di questa scelse le valli Giudicarie: troviamo Cristoforo, ad esempio, in Sant'Antonio di Pelugo (*Sant'Antonio abate in trono*, 1474), poi Angelo, Dionisio, Cristoforo di Simone (cicli di Dorsino, 1500; di San Felice a Bono nel Bleggio, 1496); mentre un altro ramo dei Baschenis, con Giovanni e Battista, si recò in Anaunia (*Ultima Cena*, 1471: Corte di Rumo; 1470: Pellizzano; 1483: Sant'Antonio di Mastellina; 1448: abside di Sant'Agata di Piano di Commezzadura) dove mostrarono di poter raggiungere buoni livelli e ricercatezza nella scelta e conduzione dei dettagli, come negli affreschi della cappella di Castel Valer presso Tassullo (1496), nelle delicate scene con *Sant'Orsola* e nelle *Nozze mistiche di santa Caterina* di Tres (1475). Alla loro morte (1502 ca.) sarà il primo ramo della famiglia a sostituirli anche in queste valli.

Di fronte a tale fervore pittorico, deludono le valli orientali del Trentino, certamente anche a causa delle condizioni economiche, piuttosto misere, in cui versavano (se si eccettuano le zone minerarie, in mano tirolese). Qui, ripetute e dissennate distruzioni del patrimonio pittorico gotico lasciano un vuoto maggiore che altrove. Solo nella seconda metà del sec. XVI vi si trovano eleganti prove dovute a frescanti della cerchia di Leonhard von Brixen (volta di Santa Giuliana a Vigo di Fassa; abside della chiesa di Casatta in Valfloriana) che vi avevano facile accesso essendo, ricordia-

molo, la Val di Fassa dipendente dalla diocesi di Bressanone. Uno di questi interviene, con mano felicissima, nell'affresatura della cappella di San Celestino in Castel Bragher (1461) dimora dei Thun, mentre un pittore affine ai modi di Haug Spengler (ovvero al secondo pittore della bottega di Potsch) è autore delle *Storie di san Giovanni Battista* in una campata del coro della parrocchiale di Vigo di Fassa, commissionate dalla figlia e dal genero di Pacher.

Con una datazione ormai precisata tra 1488 e 1493, l'importanza e l'impatto degli splendidi affreschi (oggi restaurati) a tema storico e allegorico apposti alla facciata di Palazzo Geremia, residenza dei Pona a Trento, ove si allude anche al soggiorno di Massimiliano d'Austria nel palazzo stesso, risaltano in tutto il loro fascino sottile fatto di sapienza compositiva e luministica, di allusività leggera e penetrante. Da Rasmus attribuite alla cerchia di Foppa, sono oggi più ragionevolmente collocate in area veronese. Con essi si apre la grande e felice stagione del rinascimento trentino, resa possibile dalla ferrea e puntigliosa volontà del grande vescovo e mecenate Bernardo Clesio, primo principe trentino a spezzare la catena di presenze germaniche sul soglio vescovile del Principato e responsabile di una netta svolta in senso «italiano» dell'arte nella regione. Un cenno va dedicato alla presenza di pittori di formazione e «lingua» tedesca in Trentino intervenuti (esclusi appunto quelli già citati e altri di cui nulla è sopravvissuto) quali decoratori delle parti dipinte degli altari a portelle tardogotici prodotti da botteghe di intaglio che è a tutt'oggi difficile localizzare con precisione, non essendovene rimasta traccia documentaria a Trento. Ricordiamo le delicate *Scene della vita di Maria* e i *Quattro Padri della Chiesa* dell'altare della chiesa, meta di pellegrinaggi, di Madonna di Campiglio (1465-70), che traducono in gergo popolare l'eloquio altissimo del Maestro delle Portelle dell'altare di Sterzing (1456-58) sulle cui orme si incammineranno molti dei pittori attivi in Tirolo e del quale si ritrova una eco più risentita nelle *Sante e Annunciazione* dell'altare di Santo Stefano a Fornace (1480-85 ca.: Trento, Museo diocesano). L'altare interamente dipinto di Sant'Anna di Sopramonte (1490-1500 ca.: ivi) è invece affine alla tavola con *Madonna in trono e i santi Giustina e Opriano* della antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giaco-

mo a Dermulo (1490-95 ca., da Egg attribuita a Tanner) e al trittico di Caltron (1495 ca.). Un Gerolamo da Bamberga, capitano di Torre Aquila sotto il vescovado di Georg von Neydeck, si firma nel 1513 nell'affresco della parete interna della torre stessa (*Santi Vigilio e Giorgio con lo stemma Neydeck*): lo stile sciolto e sicuro, le corporature robuste e la tendenza al gioco ornamentale sono forse rintracciabili in poche altre opere, come la portella sinistra da un perduto altare dell'antica parrocchiale di Levico (Trento, Museo diocesano), mentre assai problematica rimane la tavola di Dardine del 1492.

Il controllo, ristabilito dal duca del Tirolo sul territorio di val d'Adige e la strozzatura delle vie di collegamento con Verona e l'Italia operata a sud dalla Serenissima avevano provocato a Bolzano un'interruzione di quel fertilissimo scambio di idee e artisti che ne aveva caratterizzato la storia trecentesca. Costretta a trovare altri sbocchi, la città si rivolge alle risorse di pittori vaganti giunti dalla Svevia o dal salisburghese, che vi trovarono libero campo d'azione, ma la mancanza di confronti e aperture finirà per mortificare la qualità e l'evoluzione stessa della produzione pittorica, riducendola a caratteristiche locali, esplicitate in opere dignitose ma compilatorie che continuano a servirsi alternativamente delle fonti padovane o veronesi e dei repertori tedeschi (*Leggenda dei sette dormienti* e altre scene, 1424, firmate dall'altorenano Konrad Erlin, nella parrocchiale di Bolzano; abside della parrocchiale di Termeno, con *Storie dei santi Quirico e Giulitta*; San Valentino a Termeno, con *Storie di sant'Orsola*, memori del ciclo dei *Mesi* a Torre Aquila). Immensa dovette essere la risonanza (affreschi di San Valentino a Falzes/Pfalzen, 1440 ca.) dell'altare a portelle creato dallo stiriano Hans von Judenburg (alias Hans von Tübingen?) per l'altar maggiore dell'appena rinnovata parrocchiale di Bolzano (1421-24: parte dipinta perduta) e sopravanzata soltanto da quello commissionato a Michael Pacher per Gries, presso Bolzano (1471-75), a sua volta di quello ancora debitore. Documentato dal 1491 a Bolzano è Konrad Waider da Straubing, che opera sino al 1517 in **T-AA** specie in qualità di affreschista in uno stile formatosi probabilmente a contatto con la cerchia augustana di Holbein il Vecchio, ma di tratti popolareschi, quasi ignari delle conquiste pacheriane (*Storie di Cristo*, 1492 ca.: chiesa di San Mauri-

zio in Val d'Ultimo/Ultental; parrocchiale di Burgusio in Val Venosta, 1497; chiostro dei Francescani e chiostro dei Domenicani di Bolzano). La produzione di altari a portelle, tipici del gusto e delle consuetudini liturgiche tedesche e nordiche in genere, è monopolizzata quasi del tutto dai centri altoatesini, che servono anche la zona trentina. A Bolzano opera dal 1474 al 1517 la bottega di Narciso da Bolzano, ampiamente presente in Trentino: in toni aspri e tratti angolosi, i pittori in essa attivi (tra cui Narciso stesso) traducono mediocrementemente modelli tratti dai repertori incisorii più usuali dell'epoca (Maestro E. S., Schongauer). Folgorante è la collaborazione di un pittore di stretta aderenza altdorferiana alle portelle dell'altare eretto dal bolzanino Jörg Arzt in Santa Giuliana di Vigo di Fassa (*Scene dalla Passione*, 1517: Trento, Museo diocesano) e del quale non pare esserci più traccia in **T-AA**, mentre profondo e duraturo influsso avrà il soggiorno di Hans Schaüfelein a Merano, tra 1507-508, presso la bottega di Hans Schnatterpeck (portelle dell'altare della parrocchiale di Lana, con *Scene dalla Passione*) che trasmetterà ai pittori sud-tirolesi modelli, tipologie, scelte cromatiche e impaginazioni del maestro Dürer (altare di San Mauro di Pinè; di San Vigilio a Tassullo, 1520: Trento, Museo diocesano). Scoordinate sono invece le citazioni rinascimentali (quasi tutte confinate alle parti più ornamentali delle tavole) che si incontrano spesso in questo genere di opere; esemplare in questo senso è il caso di Silvester Müller (o Miller), che le introduce all'interno del suo idioma bolzanino, manierato e acceso da qualche prestito düreriano, oppure quello delle parti dipinte dei *Flügelaltar* di Dambel (1520), un curioso e grazioso impasto di elementi tratti dal repertorio incisorio di Dürer, da Pacher, Reichlich e da un quaderno di modelli ornamentali italiani, nelle quali va presumibilmente ritrovata la mano autografa di Jörg Arzt, pittore a capo di una delle botteghe più attive di Bolzano nel primo terzo del Cinquecento.

Il panorama della pittura brissinese del sec. XVI si apre con lo stiriano Jakob von Seckau, pittore di corte del vescovo di Bressanone, dallo stile violentemente espressivo e dalle composizioni drammaticamente movimentate (tavola votiva con il *Martirio di sant'Orsola*, 1448, dal convento di Sonnenburg: Innsbruck, Ferdinandeum) e prosegue, sino agli anni '70,

con la dominante personalità di Leonhard Scherhauf von Brixen, che riporta in esso una dolcezza un po' sognante e statica, fondata sulla prevalenza di una linea di contorno piú sciolta, di una narratività distesa e ingenua, priva di sostegni prospettici e spaziali e dai colori accesi e gai. Il suo stile, che si farà col tempo sempre piú conservativo e manierato si distende per tutta la Pusteria e val d'Isarco, in alta Venosta (cripta della chiesa di Montechiaro/Lichtenberg) sino alle valli di Fiemme e Fassa, raccolto da una schiera di pittori locali che vi mescolano le suggestioni sveve dell'altare multscheriano di Sterzing. Non va inoltre dimenticato che maestro Leonhard dirigeva a Bressanone una bottega specializzata nell'intaglio ligneo e che dunque una parte considerevole della sua attività era riservata alla realizzazione di *Flügelaltäre*, tra i quali spicca quello a tema mariano creato forse per l'altar maggiore del Duomo (oggi frammentario, 1470 ca.) e le cui portelle dipinte sono oggi divise tra Vienna (KM) e Budapest (MNG), nonché le deliziose portelline dell'altare mariano della parrocchiale di Velturno/Feldthurns (1460 ca.) con l'*Annunciazione* (Bressanone, Museo diocesano) e l'*Adorazione dei Magi* (Bolzano, MC). Alla morte di Leonhard non è il figlio Marx (Markus) Scherhauf, che pure ne eredita la bottega e che ne proseguirà la tradizione sino alla morte (1484-86), a imporsi come pittore migliore e piú richiesto della città, ma il cosiddetto Meister von Uttenheim (Villa Ottone, dalla tavola con la *Madonna in trono e santi* dipinta per la chiesa di questa località, presso Brunico; opera tarda del 1480-85: Vienna, ÖG), forse identificabile con il pittore Hans von Hirsau, citato piú volte dai documenti brissinesi dal 1462 in poi. Educatosi su Leonhard, sul Multscher di Sterzing e sulle incisioni d'ambito svevo, viene poi travolto dalla personalità di Pacher, dal quale cercherà di assorbire, al limite delle proprie forze espressive e di comprensione, la padronanza spaziale e la sapienza compositiva dei gruppi figurati, come appare soprattutto nelle opere piú tarde quali l'altare mariano per Novacella, oggi disperso tra Monaco (*Incoronazione della Vergine* e predella con i *Santi Agostino e Monica*: Bayerisches NM), Norimberga (GNM) e Vienna (ÖG) e l'*Altare degli Apostoli* del Duomo di Bressanone (Innsbruck, Ferdinandeum). La sua produzione, con quel misto di aggiornamento attutito dalla fedeltà alle fonti stilistiche native, la preziosità dei dettagli (che paiono

riecheggiare Witz o Moser, cosa che non stupirebbe se l'artista provenisse davvero da Hirsau) e la serietà pensosa e monumentale dei suoi personaggi piacquero al vescovo di Bressanone e ai suoi canonici, che lo preferirono sempre all'«eccentrico» Pacher. Accanto al Maestro di Uttenheim va ricordato Hans Klocker, uno dei piú grandi intagliatori tardogotici tirolesi. Nella sua bottega, che serve anch'essa un ampio territorio e fornisce altari a battenti anche al Trentino, operano pittori (tra cui il maestro stesso) di buona qualità, di tradizione svevo-schongaueriana. Nelle botteghe brisinesi di primo Cinquecento opereranno infine il pittore di corte del vescovo Christof, Philipp Diemer (1516 ca.), che aveva verso il 1506 sostituito il ruolo un tempo di Jakob, e che però è anche responsabile dei dipinti degli altari prodotti dalla bottega di Ruprecht Potsch e Haug Spengler da St. Gallen, introducendovi una conoscenza di prima mano del Donaustil del Vorarlberg. Ma la rivolta dei contadini del 1525, che ha in Bressanone il suo centro e il suo punto massimo di furia devastatrice, blocca violentemente, e per decenni, ogni possibile via alla produzione d'arte in città.

A Merano incontriamo un Maestro Venceslao che opera sino al 1425, quando la sua bottega è ereditata dall'allievo Pietro (forse autore dei cinque *Santi* nel chiostro delle Clarisse e di una *Salita al Calvario* a Maria Steinach, presso Merano) e che molti vorrebbero forzatamente identificare con il Venceslao pittore di corte del vescovo Gorgio di Lichtenstein a Trento. Ma se l'affascinante e consunto affresco del portico del campanile di Merano, già citato, richiama parzialmente l'immersione paesaggistica del ciclo dei *Mesi*, non è così per la decorazione del santuario mariano di Riffano/Riffian, del 1415, firmata da «Wenzlaus», opera di tipico sapore tirolese. L'eredità del maestro meranese è ancora viva, ma del tutto scolorita, nell'opera del successore di Pietro, Gaspar Blabmirer, che firma nel 1434 un affresco nella cappella del Castello Thun di Castelfondo, e opera nel meranese e nella Venosta (Vinschgau), dove pure sono attivi pittori engadini. Soltanto il trasferimento, a metà Quattrocento, di un dotato allievo di Johann von Bruneck a Merano, Ambrogio Gander, ridonerà fiato e qualità alla pittura di queste valli, arricchendola del respiro spaziale e dello spirito classicheggiante d'ascendenza italiana assorbito negli anni

di formazione presso il maestro (*Crocifissione* della chiesa dell'Ospedale di Merano; ciclo con la *Sacra Stirpe* della parrocchiale di Gudon, 1465 ca.).

Come traspare dalle menzioni sin qui fatte, è la stessa situazione politico-viaria creatasi in T.AA dopo il 1405-407 ad eleggere Brunico a centro di scambi commerciali e culturali importante e indispensabile alla vita stessa della val d'Adige superiore. La stessa decadenza e il torpore del vicino principato vescovile di Bressanone, all'inizio del sec. xv, fanno rilucere ancor più l'attività di Johann (Hans) e poi di Erasmus e Christof von Bruneck. Johann porta in Alto Adige la conoscenza, acquisita in lunghi anni di apprendistato (1385-95) a Padova, delle opere altichieresche, delle quali si fa interprete fedele e nello stesso tempo originale per scelte cromatiche e delicatezza disegnativa, giungendo a una sintesi formale che poco più in là sarà raggiunta con altri mezzi e finalità da Pacher. Dagli affreschi della chiesa dell'Ospedale di Vipiteno/Sterzing (1402) e della chiesa del Salvatore di Hall in Tirolo (1406), si giunge ai capolavori della quarta campata del chiostro di Bressanone (1417) e del chiostro della Novacella (1418). Di poco più giovani sono Erasmus e Christof da Brunico, che rappresentano invece la tradizione del *weicher Stil* stiriano, informata anche sui modelli boemi presenti in tutto il Tirolo e Austria: a loro possono forse attribuirsi gli affreschi della X, XI e XII campata del chiostro del Duomo (1410 ca.) e quelli della parrocchiale di Nieder Vintl / Vandoies di Sotto. Nella seconda metà del secolo giganteggia la figura di Michael Pacher, artista che funge da catena di collegamento tra la lezione sveva di Multscher, quella stiriano-tirolese di Leonhard e il rinascimento padovano (padovano in primis), poli di confronto e di stimolo entro i quali il più grande maestro tirolese del Quattrocento giocherà una partita solitaria che apporrà sempre più convincentemente la limpida materia italiana, prospettica e spaziosa, al linguaggio tardogotico così caro alle valli tirolesi, in una sintesi strabiliante per equilibrio e padronanza di mezzi tecnici ed espressivi mai più raggiunta da alcun artista «di confine» (se si fa eccezione per alcune opere di Reichlich). Accanto alla parte dipinta dell'altare bolzanino di Gries, che mostra la fresca conoscenza di modelli fiamminghi, spiccano l'*Altare dei Padri della Chiesa* già nel coro dell'abbazia di

Novacella (1477-79: Monaco, AP), quello per la parrocchiale di Sankt Wolfgang (1481) e quello della Cattedrale di Salisburgo, lasciato incompiuto alla morte (1498) e che sarà palestra per molti suoi allievi, poi ritornati in T-AA, ove ne spargeranno l'eredità un po' dovunque. Tra di essi va almeno citato il figlio di Michael, Hans, morto assai giovane, al quale però non si può collegare nessun dipinto documentariamente accertato, e Friedrich Pacher (che non gli era parente). Allievo e collaboratore a più riprese di Michael, Friedrich aveva però bottega propria e copriva i livelli medi di committenza della regione lasciati scoperti da Michael Pacher, solitamente oberato di impegni di maggior respiro, con una fedeltà «vernacolare» allo stile del maestro commisurata alla propria personalità sanguigna e rude, in uno stile fram misto di elementi anche ferraresi, crivelleschi e carpacceschi assorbiti negli anni di formazione in Italia (altare di San Pietro a Vipiteno, oggi disperso tra Innsbruck, Ferdinandeum e Gerusalemme, convento dei Francescani; affreschi con *Messa di san Gregorio* a St. Martin presso Sebato; affreschi nella parrocchiale e nel chiostro dei Domenicani di Bolzano, tutti degli anni '90; affreschi in San Valentino a Funes/Villnöss), Max Reichlich, formatosi nella bottega di Friedrich e poi transitato da quella di Michael, affronta con più intelligente intuito e capacità la sfida pacheriana, in opere che si collocano in un primo Cinquecento una volta tanto «aggiornato» su entrambi i versanti espressivi e formali delle Alpi.

Rinascimento e manierismo La fioritura dell'arte rinascimentale in Trentino è favorita, come abbiamo visto, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, dall'illuminata politica culturale dei vari principi-vescovi, che chiamano dalle regioni limitrofe molti artisti, in particolare veneti e lombardi: Georg von Neydeck (1505-14) commissionerà a Giovanni Maria Falconetto le portelle dell'organo del Duomo di Trento. Ma è con l'avvento del grande principe-vescovo Bernardo Clesio (1514-39) che la città raggiunge artisticamente il livello delle più prestigiose corti europee, in uno straordinario fiorire di iniziative. L'impresa della decorazione del Magno Palazzo nel Castello del Buonconsiglio, allora residenza vescovile, dove lavorano fianco a fianco artisti quali Marcello Fogolino, Bartholomäus Dill Riemensch-

neider e, soprattutto il Dosso e il Romanino costituisce certamente l'episodio piú eclatante, in cui lo splendore rinascimentale si attua in forme opulente e spregiudicate di abbagliante originalità (→ **Trento**). Al di fuori di Trento le opere degli autori piú insigni giungono di rado, ma la vitalità dell'epoca trova ugualmente terreno per manifestarsi nelle zone di tradizionale cultura italiana: cosí a Rovereto, dove a una iniziale diffusione del mantegnismo subentra un accoglimento dell'arte di Domenico e Francesco Morone, oppure ad Arco, in cui incontriamo la figura di un artista ancora misterioso ma importantissimo, il Monogrammista F.V., presente anche a Riva del Garda. Nella zona sud-occidentale della regione si manifesta piú forte l'influsso bresciano, con la presenza di Clemente e Ippolito da Brescia e di Callisto Piazza, i cui dipinti testimoniano l'adesione allo stile del Moretto e del Romanino. Accanto al linguaggio aulico e colto dei centri maggiori è possibile poi seguire, nelle zone maggiormente isolate, l'affermarsi di un filone popolare, che divulga le novità rinascimentali con una cifra stilistica certamente piú rozza, ma efficace nel suo narrativismo semplice e immediato, volto a intenti didascalici. Tale matrice popolare è rappresentata esemplarmente dalla dinastia di pittori vaganti Baschenis, dei quali si è già detto. Nella seconda metà del Cinquecento la corrente manieristica è validamente rappresentata dai cicli di affreschi del Palazzo delle Albere e di Palazzo Lodron a Trento e da quello della villa di Margone, opere tutte nelle quali i vari soggetti, sacri o profani, sono inscenati su sfondi paesistici che dilatano lo spazio secondo una consuetudine assai diffusa in questo periodo. Sempre nella seconda metà del secolo il Trentino può del resto registrare le presenze, isolate ma quanto mai significative, di pittori quali Jacopo e Francesco Bassano (le splendide pale di Civezzano), Paolo Farinati, Marco Vecellio, Andrea Vicentino, Palma il Giovane, mentre tra i locali si segnalano Paolo ed Elia Naurizio e, in modo precipuo, Orazio Giovanelli, il maggior rappresentante del manierismo in terra trentina unitamente a quel Martino Teofilo Polacco che, formatosi sugli esempi di Palma di Giovane, divenne pittore di corte del vescovo Carlo Gaudenzio Madruzzo e contribuì alla diffusione capillare, su tutto il territorio, delle norme iconografiche stabilite per l'arte sacra dal Concilio di Trento.

L'Alto Adige fino alla seconda decade del Cinquecento appare «attardato» ancora sugli schemi tardogotici. I canoni del rinascimento maturo, già prefigurati in molte opere di Michael Pacher e di Reichlich, entrano con tutta la loro efficacia mediante l'opera di Bartholomäus Dill che, stimolato dagli esempi del Romanino e del Dosso, con cui era venuto a contatto alla corte di Trento, abbandona il vecchio stile per una nuova espressività, fungendo da stimolo per tutta la generazione di artisti che lo seguiranno, benché nessuno tra questi sappia elevarsi al suo livello.

Dopo un periodo di ristagno culturale a cavallo tra la prima e la seconda metà del secolo, intorno al 1580 alla corte vescovile di Bressanone attua la ricostruzione della residenza ed erige a Velturmo/Feldthurns un castello per il soggiorno estivo, affidandone la decorazione al bresciano Pietro Maria Bagnadore e ad un gruppo di artisti suoi conterranei. Quest'impresa segna l'inizio di una rivitalizzazione, introducendo il manierismo lombardo non solo a Bressanone, ma anche nelle zone limitrofe. Assai fruttuosi risultano peraltro anche i contatti con le esperienze di alcuni artisti veneti o formatisi in ambito veneto. Tra i primi non vanno dimenticati il veronese Felice Brusasorci (autore della pala dell'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini di Bolzano) e Fra Santo da Venezia (che eseguì tra l'altro la pala della cappella del Castello di Trotsburg). Con essi la cultura locale si arricchisce ulteriormente mediante gli esempi della maniera veneta, in quella particolare accezione nella quale il tratto intellettualistico si stempera in una visione più umana, esaltata dalla forza del *medium* cromatico. Tra gli artisti che si formarono nel Veneto dobbiamo ricordare i già citati Orazio Giovanelli e Martino Teofilo Polacco, che avevano lavorato anche a Trento (come del resto gli stessi Brusasorci e Fra Santo da Venezia). Il Polacco, in particolar modo, dopo un soggiorno a Innsbruck, si stabilì a Bressanone, dove lasciò numerose opere di alta qualità (tra cui la pala con l'*Adorazione dei Magi* nella parrocchiale) che manifestano la sua adesione ai modi del tardo manierismo palmesco, talora accompagnati da singolari accenti prebarocchi.

Barocco e rococò La grande stagione dell'arte seicentesca (→ **Trento**) viene aperta in Trentino dalla presenza di un pittore che, dopo svariate esperienze vissute in Francia, in

Lombardia, nel Veneto, attua nella sua produzione il passaggio dalle concezioni tardomanieristiche a quelle barocche: Pietro Ricchi, detto il Lucchese, il quale sia a Trento (in Santa Maria Maggiore e nella cappella del beato Simonino in San Pietro) che a Riva del Garda (decorazione della chiesa dell'Inviolata) ha modo di far conoscere uno stile di grande espressività, che costituirà motivo di stimolo e d'impulso per l'arte locale. Appare caratteristica, nel Seicento, la venuta di artisti provenienti dalle regioni vicine, tra i quali possiamo menzionare i bresciani Carlo Pozzi e Pompeo Ghitti o i veneti Andrea Celesti e Sebastiano Mazzoni, mentre alcuni tra i maggiori esponenti della pittura trentina operano per lo più fuori regione. Ricordiamo in particolare Pietro Strudel e, soprattutto, Andrea Pozzo che potrà far valere anche a Roma e a Vienna la sua somma abilità di prospettico e colorista divenendo uno dei massimi rappresentanti del decorativismo scenografico barocco.

Inizia a svilupparsi nel Seicento la scuola pittorica della val di Fiemme, che culmina nella figura di Giuseppe Alberti, la cui formazione veneziana e romana e la cui vasta cultura sortiscono una maniera che sa equilibrare sapientemente le suggestioni del colore veneto con le nuove istanze derivanti dall'esperienza caravaggesca, contribuendo a fare del pittore di Tesero il protagonista principale della politica artistica della corte vescovile (affreschi della cappella del Crocifisso in Duomo e decorazione della Giunta Albertina al Castello del Buonconsiglio). Nel Settecento prosegue e si accentua la presenza di autori di altre tradizioni pittoriche. Dal Veneto giunge Francesco Fontebasso, mediatore delle esperienze riccesca e tiepolesca, come si nota negli affreschi dell'Annunciata di Trento; Giambettino Cignaroli, proveniente da Verona, può far conoscere i modi emiliani rivisitati attraverso il colorismo della tradizione veneta; Karl Henrici, originario della Slesia, formatosi proprio sotto Cignaroli, saprà far tesoro di varie esperienze orientandosi verso uno stile brillante, ormai rococò. Né si potrà tacere della sia pur episodica attività di due artisti come Giannantonio e Francesco Guardi, originari della val di Sole, destinati a diventare tra i massimi protagonisti della pittura veneziana del Settecento; o come Giambattista Pittoni, che esegue una splendida pala per la parrocchiale di Borgo Valsugana. A Rovereto, centro particolarmente vitale in questo secolo, ope-

rano personalità di spicco come Antonio Balestra, mentre fra gli artisti del luogo, si pongono in evidenza Gaspare Antonio Baroni e Adamo Chiusole. Prosegue poi l'attività della scuola fiemmesa, che attraversa un periodo di enorme fortuna con la dinastia degli Unterperger: il primo, Michelangelo, formatosi con l'Alberti, risentirà degli influssi di Nicola Grassi e del Pittoni; il fratello Francesco per leggerezza di tocco ed eleganza si confermerà come uno dei più rappresentativi artisti rococò; il nipote Cristoforo, spingendosi a Roma, entrerà in contatto con Maratta e con Mengs, indirizzandosi a un accademismo di stampo pre-neoclassico. Tra gli artisti che operarono fin dentro l'Ottocento non si possono trascurare Domenico Zeni, ultimo pittore di corte a Trento (il governo austriaco esautorò i principi-vescovi verso la fine del Settecento) e Giambattista Lampi, uno dei maggiori e più ricercati ritrattisti dell'epoca, che ebbe modo di lavorare anche a Vienna, in Polonia e presso la corte di Caterina di Russia.

In territorio altoatesino la situazione artistica è, nella prima metà del Seicento, non particolarmente interessante, per l'attardarsi della tradizione tardomanieristica dei seguaci di pittori come Giovanelli e Polacco. Nella seconda metà del secolo fanno sporadiche apparizioni l'Alberti, il Balestra, Gregorio Lazzarini, Paolo Pagani, ma senza particolare seguito. È a cavallo tra Sei e Settecento, con l'opera di Mattia Pussjäger e Ulrich Glantschnigg che l'ambiente sembra rianimarsi. Perfezionatisi entrambi a Venezia alla scuola di Carl Loth, seppero rielaborare in maniera originale la lezione appresa, dominando soprattutto a Bolzano e Merano. Alcuni artisti che si erano educati in Alto Adige lavorarono al di fuori del territorio: è il caso di Paul Troger, Johann Holzer e di Johann Georg Grasmair, senza dubbio una delle personalità più originali dell'arte rococò. Tra coloro che, viceversa, presero dimora in Alto Adige, troviamo Francesco e Michelangelo Unterperger, la cui brillante vena decorativa è testimoniata da numerosissimi dipinti, stilisticamente oscillanti tra sensualità, enfasi barocca, leggiadria e scioltezza rococò. Quanto a Karl Henrici, che aveva lavorato anche a Trento, egli lascia proprio in Alto Adige, con gli affreschi di Palazzo Menz a Bolzano, la prova più alta del suo raffinato decorativismo di matrice veneta, introducendo in territorio

atesino l'esperienza tiepolesca. Altri abilissimi affrescatori furono Mattia Günther, di Augusta, dotato di straordinaria inventiva, e ancora Anton Mayr e Josef Adam Zoller i quali contribuirono con le loro opere (a Vipiteno, Novacella, San Candido, ecc.) alla diffusione di uno stile che rivelava tutte le sue possibilità a livello sia iconografico che espressivo. Verso la fine del Settecento iniziano a diffondersi tendenze volte al classicismo e si va attenuando la vena più scopertamente decorativa, come possiamo vedere nell'opera di Martin Knöllner e del suo allievo Josef Schöpf, che dall'ambiente romano riportarono in patria un patrimonio di idee e di forme destinato a maturare in direzione accademica. (*scas*).

L'Ottocento Nell'Ottocento anche in Trentino prende piede la cultura neoclassica, già prefigurata da personalità come Cristoforo Unterperger e Giambattista Lampi. Per la diffusione delle nuove concezioni stilistiche è assai notevole l'apporto di Antonio Longo, vissuto per molto tempo a Roma e ritornato in patria nel 1799; con la sua vasta produzione egli impose soprattutto a Trento il classicismo accademico, che informava peraltro nei medesimi anni anche l'attività di Domenico Zeni (decorazione ad affresco di Villa Tambosi presso Trento), di Giuseppe Unterperger, il figlio di Cristoforo, anch'egli vissuto a Roma e di Domenico Udine, di Rovereto, nel quale si fa chiaramente avvertibile anche un accostamento alle tematiche del romanticismo. La personalità più spiccata nella prima metà del secolo è certamente quella di Giuseppe Craffonara di Riva del Garda il quale, dopo un soggiorno veronese, ebbe modo di sperimentare a Roma tutte le possibilità dello stile neoclassico, lavorando per Pio VIII ed eseguendo tra l'altro un *Ritratto di Antonio Canova*. Ritornato definitivamente nel suo luogo natale all'inizio del quarto decennio, lavorò per tutta la regione con notevole intensità, distinguendosi sia nelle pale d'altare (come quelle dell'*Assunzione* e della *Pietà* nella parrocchiale di Riva del Garda), che nell'affresco o nel ritratto. La seconda metà dell'Ottocento vede l'affermazione di artisti le cui espressioni si mantengono in bilico tra le istanze neoclassiche e quelle romantiche, come Giustiniano degli Avancini e Ferdinando Bassi, mentre un sentore di verismo è presente nei dipinti di Eugenio Prati, colorista di una certa efficacia e notevole ritrattista. La personalità princi-

pale, seppure la sua attività si svolse fuori dal **T-AA**, fu Giovanni Segantini: la sua opera ebbe comunque notevole risonanza sui pittori locali.

In Alto Adige l'arte dell'Ottocento non ha dato generalmente frutti degni di particolare nota: a parte una breve apparizione del Craffonara, alcuni artisti del luogo come Antonio Psenner o Michele Andersagg, legati al movimento dei nazareni, non hanno molto da dire. Qualcosa di più valido appare nella produzione di autori provenienti da fuori, ad esempio Dusi di Venezia, oppure Friedrich Wasmann, amburghese stabilitosi a Merano, buon rappresentante dell'impressionismo. (*pa*).

Novecento Se ai primi del Novecento il **T-AA** vive una breve ma feconda stagione di armonico incontro e scambio di esperienze tra mondo italiano e tradizione nordica, fondata in buona parte dalla condivisione dei medesimi luoghi di formazione, convergenti sulle Accademie di Innsbruck, Monaco e Vienna (senza dimenticare l'allora fondamentale ruolo propositivo svolto dalla Kunstgewerbeschule di Vienna), la traumatica annessione dell'Alto Adige all'Italia (1919-20) rompe politicamente i legami naturali e storici del Tirolo meridionale con la «madre» germanica, creando situazioni di forte contrasto tra le due etnie e chiusura reciproca. Le Secessioni di Berlino, Monaco e Vienna (1897) stimolavano anche sul versante alto-atesino e trentino (per gli artisti che qui scelgono di concludere l'iter formativo nelle Accademie imperiali, pur non ignorando le coeve esperienze di Ca' Pesaro a Venezia, in particolare, ma anche di Milano o Roma) la maturazione di artisti che si distaccano dalla tradizione dello storicismo e del post-impressionismo ottocentesco per aderire alle proposizioni decorativo-astratte, simboliste o geometrizzanti della secessione tedesca. Tra di essi spicca la figura di Leo Putz che opera nella cittadina di Merano, divenuta rinomato centro imperiale di cure termali e di svaghi signorili: *plenairismo* e «salda concezione strutturale della forma» (G. Belli, 1991) si completano vicendevolmente nelle sue composizioni, come nella nota serie di figure femminili colte entro paesaggi. Accanto a Putz vanno ricordati Eduard Thöny, graffiante ed elegante collaboratore del satirico «Simplicissimus», e Anton Hofer, che operò alle Wiener Werkstätten, in piena aderenza ai canoni dello Jugend-

stil viennese (paramenti pontificali per la collegiata dei canonici agostiniani di Klosterneuburg, 1912). Più isolato, e tuttavia importante presenza del momento, è Alexander Köster, che operò a Chiusa: i suoi paesaggi e immagini tratte dal mondo animale combinano con accenti di soffusa e compartecipe poesia la trattazione luministica fedele ai canoni post-impressionistici con una fermezza realistica derivantegli dall'influsso di Leibl e della sua cerchia. Ruolo di leader delle tematiche e degli ideali estetici Jugendstil in area trentina è Luigi Bonazza, allievo nel 1897 della Kunstgewerbeschule. La sua operatività è soprattutto legata alle tecniche incisorie (cicli all'acquaforte: *Iovis amores* e *Allegorie del giorno*) ove le tematiche mitologiche sono immerse nelle raffinate e sensuali atmosfere esplorate per prime da Klimt e Franz von Stuck. Ritornato a Trento nel dopoguerra, Bonazza vi costruisce e decora la propria casa (tuttora visitabile) e rifonda, con indirizzo ovviamente secessionista, il Circolo artistico trentino che accoglie artisti di formazione mitteleuropea, come Camillo Bernardi, Oddone Tomasi, Gustavo Borzaga.

Gli artisti di generazione successiva continueranno a riferirsi alle esperienze dello Jugendstil, interpretandole in chiave o più sommessa o meno decisa (Camillo Rasmò), o invece legata a più personale scelta di percorso, come nel caso del paesaggista e acquerellista Hans Weber-Tyrol, dal sicuro intuito compositivo (dal 1915 membro attivo della Secessione a Monaco) e di Josef Keim, o ancora applicate a tematiche simboliste, come in Luigi Ratini – che si richiama ai francesi Puvis de Chavannes e Moreau, calati in strutture compositive debitorie a loro volta di fonti addirittura neoclassiche, come Ingres, o, più avanti, al «classicismo» di Novecento – o Dario Wolf, che raccoglie i frutti della sua doppia formazione, presso Lipinsky e attorno alla cerchia di De Carolis e Sartorio. Altra figura di spicco della regione è Carlo Moser, bolzanino, che vi introduce, con risultati interessanti anche in campo grafico e linoleografico, le tendenze nabis, specie francesi (Gauguin, Vallotton, M. Denis), assorbite in lunghi soggiorni parigini e bretoni (1901-907) e rielaborate su una solida base «realista» che si avvale anche della conoscenza dei più importanti artisti delle correnti flo-reale e simbolista. Consimili atmosfere si ritrovano nelle brevi parabole creative dei trentini Umberto Maggioli e Tullio

Garbari: personalità quest'ultima, ardentemente etica, che ravvisa nella semplicità delle espressioni dell'arte popolare della sua terra le fonti prime della sua ispirazione. Gravitanti intorno a Ca' Pesaro, dove a suo tempo Giovanni Segantini s'era fatto primo interprete della corrente divisionista, furono Attilio Lasta (divisionismo applicato alla natura morta), Luigi Pizzini e Mario Disertori. Accanto a questi spicca per rilievo nazionale l'incisore Benvenuto Disertori: formatosi a Venezia e Monaco, predilige linguaggio e lezione dei maestri cinquecenteschi italiani e tedeschi, nonché di Piranesi, interpretati in simbiosi colta e compositivamente sicura con il fluire ondulante del segno liberty. Unica zona ad esser toccata dal fenomeno futurista è invece il Trentino meridionale, con centro in Rovereto, che associa a questa scelta stilistica anche un più sotterraneo bisogno di riacostarsi a dettati più «italiani», così come è anche per la scena letteraria e artistica nel suo insieme. Ciò si deve alla forza trascinante di Fortunato Depero, attorno al quale gravita un gruppo di accesi futuristi-irredentisti. A causa dei fatti bellici sia Depero che gli altri (Umberto Maganzini, Diego Costa, Baldessarri) finiranno peraltro per operare in altre città italiane. Roberto Marcello Baldessarri (detto Iras), in particolare, aderirà al cubo-futurismo di Soffici a Firenze, ove si trasferisce, e che non manca di arricchire con viaggi e contatti con alcuni dei protagonisti delle avanguardie europee: Kurt Schwitters e il suo astrattismo in primis. Intanto, Depero svilupperà la sua personalissima interpretazione del futurismo in chiave sí di rappresentazione dinamica del reale, ma ottenuta con un procedimento di astratta sincronia spazio-temporale che riunisce sulla tela un soggetto visivamente scomposto, con risultati assai simili, benché non funzionalmente analitici, a quelli cubisti. Con questo bagaglio d'avanguardia, ritorna nel 1919 a Rovereto e vi apre la Casa d'arte futurista (oggi Galleria Museo Depero), fucina progettuale per arredi, arazzi e tessuti, nonché centro di animazione di artisti d'estrazione e tendenze diverse, che vi conviveranno in anni di fertili speranze, culminate e subito spente nella Veglia futurista del 1923.

Ciò che Depero rappresenta per il Trentino, sarà in questi decenni il tirolese Albin Egger-Lienz, trasferitosi nel 1913 presso Bolzano, per l'Alto Adige. Lontano da ogni suaden-

te linearismo, sia esso piegato a cifra simbolica o a gioco ornamentale, della secessione, Egger-Lienz si riallaccia alle radici native e guarda semmai al van Gogh «contadino», operando una scelta di campo chiara quanto isolata durante il periodo bellico, intesa a dar voce al mondo degli umili, montanari o contadini della sua terra, in uno stile dal tocco espressionista, ma sempre applicato a un realismo asciutto, quando non addirittura volutamente scarno (*La Croce*, 1901; *Il seminatore e il diavolo*, 1909). Monumentalità silenziosa, toccata da un'amarezza cupa e sofferta traspaiono dai potenti cicli dedicati alla guerra (*Messa eroica*, 1917; *Donne durante la guerra*, 1918-21), precorritrici di tematiche care alla Neuesachlichkeit. Al seguito dell'artista si pongono altri pittori altoatesini, con un ruolo di epigoni, dal quale emergono i fratelli Ignaz e Rudolf Stolz. Gli anni '30 e '40 non sono comunque, in Alto Adige, stagione di vere sterzate formali o estetiche, conformandosi piuttosto la produzione pittorica a un patteggiamento piú o meno creativo con le correnti secessioniste o appunto con le tematiche «alpine» a fondo etico, alle quali si rifarà anche l'isolato emergere, nel dopoguerra, di Karl Plattner.

In Trentino invece, Gino Pancheri riuscirà a trasmettere le nuove linee guida del dibattito che si andava dipanando attorno agli anni '30 negli ambienti della Milano artistica (Bre-ra, Politecnico, ecc.) e di Novecento: le tesi del classicismo italiano coinvolgono così in misura diversa Guido Polo, Tullio Garbari, Carlo Bonacina, mentre Pancheri si volge a una «pittura di pura materia cromatica, risolta nello studio di nuovi rapporti spaziali tra luce e forma» (Belli, 1991) tragicamente interrotti dalla morte sotto i bombardamenti di Trento nel 1943. La lezione novecentista rimarrà valida anche per la generazione operante a guerra conclusa: Margherita Sarfatti piegherà gli insegnamenti di Pancheri ad effetti naturalistici, Cesarina Seppi svilupperà una sua interpretazione visionaria dei paesaggi dolomitici, che dalla serie dei «crateri» del '64, diverrà sempre piú astratta e materica sino all'impiego indifferenziato di vari metalli, vetro soffiato, plastica. Il crepuscolarismo di Guido Polo, fatto di storie di umili e di vinti, spesso affrontati con il rigore stilistico e tonale appreso da Schiele e Kokoschka, si tinge di serenità e quiete nelle nature morte dell'ultimo periodo, in cui la luce si fa preponderante oggetto d'analisi. Un tono

espressionista vicino a quello di Groz pervade l'enorme produzione xilografica di Remo Wolf, noto internazionalmente, mentre fonte d'ispirazione per Mariano Fracalossi, applicata specialmente a una tecnica d'affresco mista, rimane la tradizione popolare, la cui semplice narratività viene scomposta in toni primari e figurazioni geometrizzanti, già avvertite del concettuale. Presenze, queste, emergenti in un Trentino alquanto chiuso in se stesso, incapace di collegarsi vitalmente al circuito nazionale e internazionale, che dagli anni '60 si volge tutto all'informale o allo sperimentalismo dell'Action Painting americana. La consapevolezza della necessità di un aggiornamento diretto degli artisti trentini, capace di riannodare lentamente tali legami, spinse Ines Fedrizzi, già attiva dal 1957 con le sue *Evocazioni informali*, ad aprire a Trento la Galleria L'Argentario, nel 1962, che diventa centro di collegamento e di promozione. La Fedrizzi proseguirà con la serie delle *Impronte* (1960-65), e dei *Mandala* (1967-80), *patterns* simmetrici e moltiplicabili che trattengono e rilasciano una materia pittorica e cromatica mobile e come segretamente fluente attraverso di quelli. Il punto di partenza di Enrico Sartori sarà invece lo spazialismo di Fontana: colori tenuissimi, tinte pastello, fremono su superfici libere, cercando accordi come musicali, aggregazioni monotoniche che dagli anni '80 si arricchiscono di intermittenze multicolori. Egualmente «mistica» potrebbe definirsi l'opera di Carlo Andreani, del quale va ricordata anche l'importante e colta attività di restauratore. Punto di partenza è ancora una pagina «bianca» sulla quale nascono e fermentano segni all'apparenza indecifrabili, tracce di messaggi perduti: l'atto del creare li visibilizza e forse riesce a trattenere. Sulla scia informale si pongono anche Ivo Fruet, Giancarlo Vittorini e Bruno Colorito. Quest'ultimo ne raccorda i presupposti a referenti concreti, ricercati nel paesaggio montano della regione. Il 1976, sulla scia delle emozioni lasciate dalla mostra del 1967 all'Argentario, *Illumination*, guidata da Nobuya Abe, è l'anno del manifesto programmatico di astrazione oggettiva, compilato a Trento da un gruppo di artisti che variamente aspirano a confrontarsi con i presupposti stessi del proprio fare pittorico, scrutando *in primis* la materia stessa che lo compone, la sua struttura interna più intima, i supporti che questa sostengono

(sulla linea del gruppo francese Support-Surface), pervenendo a una matematica o «grammaticale» analisi delle cromie (sulla linea analitica di Stella e Noland, o del minimalismo di Tuttle e Irwin): così Aldo Schmid, Luigi Senesi, Mauro Cappelletti, Diego Mazzonelli, teorico del gruppo. Gli anni '80 vedono in Trentino l'affievolirsi e infine lo spegnersi, con la crisi del concettualismo, di tali ricerche e il polverizzarsi della produzione pittorica in multiformi direzioni di ricerca non più aggregabili a una corrente specifica e delle quali l'importante mostra *Situazioni* del 1980, a Palazzo delle Albere, cercò di dar testimonianza anche critica, sottolineandone, insieme ai risultati migliori (Romano Furlani, Franco Zibotto, Renato Pancheri, Umberto Savoia, Riccardo Schweizer, Paolo Vallorz) anche la carenza cronica di un più profondo e vitale collegamento degli operatori trentini e altoatesini con la ricerca e il dibattito estetico dipanantesi in Italia e all'estero.

Museo Civico di Bolzano Nato con il passaggio, nel 1882, delle raccolte della Società per l'arte cristiana, fondata da Karl Atz, a una società del Museo di Bolzano, fu diretto sino al 1940 dal barone Eyrl, che ne curò il nuovo allestimento nelle sale della sede attuale (1905), un tempo residenza nobiliare Hurlach. Il secondo conflitto mondiale portò, tra 1940 e '43, a una spartizione delle opere in esso conservate e accresciutesi con varie donazioni tra Italia e Germania: quelle rimaste in proprietà del museo si salvarono dai grandi bombardamenti che colpirono l'edificio museale tra 1944 e '45, perché ricoverate altrove. Soltanto nel 1952 si riuscì a riaprire al pubblico tutti i piani espositivi, ricchi di preziose raccolte archeologiche, storicoartistiche e d'arte popolare, a carattere prevalentemente locale. Oltre l'importante sezione di scultura lignea tirolese, spicca il patrimonio pittorico, che vanta tavole del Maestro di Uttenheim, di Michael Pacher e di scuola bolzanina tardogotica; opere di Loth (*Ebbrezza di Noè*), Troger, Michelangelo Unterperger (*La Giustizia di Salomone*, 1726), Glantschnigg, Lampi; una sala dedicata a Karl Henrici e altre a pittori dell'Otto e Novecento. Costante e significativa è, in questi ultimi decenni l'attività di restauro e recupero delle opere giacenti nei depositi museali. Per il 1994 è prevista l'uscita del catalogo scientifico della sezione storico-artistica. Nel museo stesso ha sede, oltre a una biblioteca, anche la fondazione N. Ra-

simo - A. von Zallinger, che raccoglie importanti materiali di studio e la fototeca dei due studiosi dell'arte del T-AA.

Museion - Museo d'Arte Moderna (Bolzano) Benché attualmente ancora a conduzione privata e utilizzato soltanto come sede espositiva d'arte contemporanea, sarà tra breve attrezzato per esporre in permanenza la notevole collezione d'opere, non solo di pittura, andatasi accumulando dal 1987 in poi, anno in cui si costituì l'associazione di cultori d'arte contemporanea. La raccolta comprende artisti d'area italiana e tedesca, ponendosi come ponte ideale e interrelazionale tra queste due culture.

Museo Civico di Chiusa/Klausen Recentemente ristrutturato, ha sede nel chiostro dei Cappuccini e possiede una piccola ma significativa raccolta di sculture lignee e dipinti tardogotici e barocchi (Franz von Defregger, Hans Piffrader, Koester), nonché il cosiddetto «Tesoro di Loreto» donato alla cittadina dalla regina Maria di Spagna per intercessione del suo confessore, padre Gabriele Pontifesser (1701). In esso si contano paramenti e arredi sacri, e una rara quadreria con opere di Carlo Dolci, Cignani, Luini e della scuola di Rubens.

Galleria Museo Depero Con sede a Rovereto, pur dipendendo, come l'Archivio del Novecento, egualmente con sede a Rovereto, dal Museo d'Arte Moderna di Palazzo delle Albere a Trento, fu allestita nel 1957 da Fortunato Depero stesso in locali medievali del centro storico e rappresenta a tutt'oggi l'unico museo di arte futurista in Italia. Vi è custodito il ricco ed eclettico lascito Depero, nella disposizione da questi voluta, nonché altre opere nate sotto la guida del maestro o da lui raccolte nei lunghi anni di attività roveretana.

Museo Civico di Rovereto Fondato nel 1851 per interessamento di Fortunato Zeni, fu aperto al pubblico nel 1855 con sede nell'ex Palazzo Piomarta. Arricchitosi col tempo, si trasferì nel 1942 a Palazzo Jacob; oltre a collezioni di archeologia, numismatica, folklore e scienze naturali possiede parecchi dipinti, scalati soprattutto dalla fine del sec. XVI in poi (Bernardo Strozzi, Giambattista Langetti, Girolamo Costantini).

Museo Pinacoteca Magnifica Comunità di Fiemme Con sede nell'antico Palazzo vescovile di Cavalese, nasce nel 1935. La sezione dei dipinti, in gran parte recentemente restaura-

ti, è ospitata nelle antiche sale dell'appartamento vescovile, ricche di affreschi; essa documenta soprattutto le vicende dell'unica vera e propria «scuola» pittorica trentina, la scuola di Fiemme, sviluppatasi nel Seicento attorno al magistero di Giuseppe Alberti e comprendente le personalità di Domenico Bonora, Michelangelo e Francesco Unterperger, Antonio Longo e i Vanzo.

Museo Civico di Riva del Garda Sorto negli anni '50 con l'intenzione di render fruibili al pubblico le varie collezioni accumulate nel tempo presso il municipio, trovò sede naturale nella Rocca della città, edificio del sec. XII già adibita a caserma durante il governo austriaco. Di carattere eterogeneo, comprendendo raccolte etnografiche, paleologiche, storiche e artistiche, è in via di ristrutturazione interna, allo scopo di presentare le diverse sezioni sotto criteri museografici aggiornati. Per la pittura, sono presenti opere dal XVI al XX secolo: spiccano le tele di Pietro Ricchi e del rivano Giuseppe Craffonara, il maggiore esponente del neoclassicismo del Trentino.

Museo diocesano di Bressanone/Brixen Con sede nello splendido Palazzo vescovile della città, resosi completamente disponibile con il trasferimento della sede vescovile a Bolzano, nel 1964, si inaugura nel 1973 con il nuovo allestimento frutto dell'impegno del direttore, monsignor Karl Wolfsgruber, che a tutt'oggi lo gestisce. Ne fanno parte le collezioni provenienti dal territorio dell'antica diocesi brissinese raccolte e salvate dall'incuria, dalle svendite o dalla distruzione attraverso l'opera di un'associazione di cultori d'arte costituitasi nel 1897, che aveva per sede alcuni locali del Palazzo vescovile stesso. Estremamente ricca la sezione dei dipinti, che testimoniano della fertile stagione gotica e tardogotica alla quale le botteghe brissinesi parteciparono attivamente (Leonhard von Brixen, Pacher, Mastro di Uttenheim, Reichlich, Nikolaus von Bruneck), del passaggio al rinascimento nordico (Paul Zwinger, Bartholomäus Dill, Paul Luckner), al manierismo e barocco (Teofilo Polacco, Stefan Kessler, Ulrich Glantschnigg, Johann G. D. Grassmair, Nikolaus Weiss, ma soprattutto il grande pittore del barocco austriaco Paul Troger, al quale è dedicata un'intera sala). Il panorama pittorico prosegue senza soluzione di continuità sino ad alcune opere di pittori contemporanei impegnati su temi sacri, come Egger-Lienz, Rudolf Stolz e Karl Plattner. (*scas*).

Trento

Benché non perfettamente precisabili, le origini di **T** si collocano in età mesolitica: il primo insediamento viene rintracciato nella zona attorno e sul cosiddetto Dos **T**, il promontorio del Verruca, sulla sponda destra dell'Adige, che di per sé costituiva un sicuro baluardo naturale e che andò «acculturizzandosi» nell'età del ferro, con l'arrivo di gruppi celtici (forse galli cenomani) e retici. In epoca romana, Augusto ne fece un *oppidum* strategicamente impiegato per sferzare attacchi contro i Reti, fino alla linea del Danubio. Già nel 46 d. C., **T** è definito, certo in un'enfasi legata a ragioni politiche, «splendido municipio» dall'imperatore Claudio (editto bronzeo di Baia, cosiddetta Tavola clesiana) e nodo essenziale dei traffici, militari, economici e culturali tra Nord e Sud; una posizione che manterrà praticamente sino alla prima guerra mondiale e che, nel bene e nel male, finì, per segnare caratteristiche e storia.

Del periodo romano resta, in campo pittorico, il solo mosaico pavimentale a motivi ornati e figurali di una villa suburbana (Sorbano) della zona del pomeriggio occidentale, databile al sec. IV ca. e legato ad analoghe produzioni di Aquileia: la sua qualità ci indica il buon livello al quale si atteneva la produzione artistica del *municipium*, confermato d'altronde da manufatti di altre tecniche. La penetrazione del cristianesimo, fortemente avversata, deve alla personalità decisa del vescovo Vigilio e al suo martirio (tra 400 e 405) la sua affermazione, simbolizzata tra l'altro con la fondazione della prima chiesa battesimale di **T**, Santa Maria Maggiore. **T** subì, in tutti i sensi, il passaggio degli Unni, dei Goti di Teodorico (489) e dei Longobardi (568), che ne fecero un ducato-frontiera, esteso su un territorio che sarà anche, approssimativamente, quello del futuro principato vescovile. Per ritrovare testimonianze pittoriche bisogna spingersi sino agli anni della prima fase costruttiva del Duomo, dedicato a san Vigilio, la cui semplice aula rettangolare era ricoperta da un mosaico oggi assai frammentario, risalente ai primi decenni del V sec., ricco di motivi ornamentali e affine ai coevi litostrati ravennati e gradesi d'epoca giustiniana così come ad altri reperti ritrovati nell'area di Santa Maria Maggiore e dei sacelli sul Verruca. Nel 744 **T** passò ai Franchi, che la aggregarono alla marca tridentina e sotto Ottone

I entrò nei territori del Sacro Romano Impero. Da allora fu retta da un principe-vescovo dai doppi poteri, sia nello spirituale che nel temporale, che fungeva da raccordo tra poteri feudali locali, strategie papali e interessi imperiali, dai quali ultimi dipendeva in sostanza l'elezione stessa del principe-vescovo tridentino. Questo stesso particolare tipo di doppio regime, perpetuamente conteso dalle parti in causa, giocò da freno potente al definirsi del regime interno cittadino sotto regole comunali autonome e «democratiche» tipiche del panorama politico italiano medievale: una situazione che lasciò anche la committenza artistica quasi interamente nelle mani del vescovo, del Capitolo e degli abati dei maggiori ordini religiosi presenti in T. Assenti, in epoca romanica, testimonianze pittoriche (eccezion fatta per quei resti di affreschi riscoperti nell'annesso nord del Duomo pochi decenni orsono e sconsideratamente distrutti, e il resto di una grande figura di *San Cristoforo*, di metà Duecento, nel transetto meridionale del Duomo. d'impronta veronese), restano alcuni preziosi codici miniati a testimoniare interessi e direzioni di gusto dei vescovi tridentini. Sarebbe importante poter stabilire se il *Sacramentario gregoriano* di inizio sec. IX, sia un'acquisizione originale, come lo è l'*Evangelario purpureo* (sec. VI, oggi deprivato di tutti i fogli contenenti miniature) o se pervenne in Duomo soltanto nel Duecento, quando se ne fa esplicita menzione. Esso contiene poche iniziali anamorfiche e, usata come fodera interna, un ritaglio in seta bizantino-sasanide con la figura di *Sansone e i leoni*, del sec. VII ca. Al regno di Uldarico II (1022-55) appartiene il *Sacramentario uldariciano*, con modeste e rare iniziali miniate, mentre al secondo decennio di Federico Wanga (Vanga: 1207-18) risale, in una felice parentesi di pace tra i sanguinosi episodi della guerra per le investiture, l'apertura a T di un piccolo *scriptorium*, animato da miniatori di cultura renana che decorarono il *Codex wangianus* (*Il vescovo Wanga in trono*, f. 1v), il *Lectioarium* (Museo diocesano, *Il vescovo Wanga entro l'iniziale P*, f. 1) e l'*Ordo Missae* (iniziali aniconiche), t solo con l'avvio del Trecento che si può cominciare a seguire il corso degli eventi artistici con una certa continuità, incomparabile tuttavia con la coerenza e la ricchezza della produzione bolzanina, reggentesi su ben altre premesse sia finanziarie che socio-politiche. In Duomo, al *San Cristoforo* duecentesco ne fu sovrapposto

un'altro, monumentale quanto il precedente, databile alla fine del XIII o inizi dei sec. XIV, di forme bizantineggianti. La deturpata *Crocifissione* dell'absidiola settentrionale indica, nella sua intensa espressività, l'influsso veneziano, mentre le due *Sante* ritrovate poco più a destra, così come il frammento con l'*Incoronazione della Vergine* della cripta, vanno attribuite all'autore, veronese, della decorazione di Santa Cecilia a Chizzola (1310-20). È però la committenza benedettina di Sant'Apollinare a immettere la fresca linfa del più convinto e maturo giottismo espressosi nel capolavoro dell'Arena padovana nell'esangue vocabolario veronese articolato dai citati affreschi del Duomo: attorno al 1320 è infatti attivo nella chiesa abbaziale Niccolò da Padova. Unico segno della sua attività è per noi la *Madonna col Bambino* a mezza figura un tempo affrescata nella lunetta al di sopra del sepolcro degli abati in facciata e oggi ricoverato all'interno. Alla sua mano vigorosa Rasmò (1982, 1987) vuole anche attribuire l'affresco votivo Castelbarco dell'arco trionfale di San Fermo a Verona (1314 o 1319-20), da altri assegnato al «Maestro del Redentore». Che il più energico e realistico giottismo padovano sia stato recepito anche da altri maestri variamente impegnati a T lo proverebbe anche la *Crocifissione* un tempo sovrapposta a quella già citata in Duomo e ora conservata in sagrestia, databile verso il 1330, così come, nel transetto settentrionale, in prima fascia, le scene della *Natività* e della *Morte della Vergine*. Al di sopra di esse, l'intera seconda fascia fu dedicata a illustrare le legendarie *Storie di san Giuliano*, firmate dall'emiliano Monte da Bologna, di cultura vitalesca, verso il 1365: opera tra le più aggraziate e cortesi, esprime un'inclinazione realista e mondana insieme forse persino troppo convinta, se si tien conto dello spazio sacro nel quale questi si colloca, ma certo non ignota in Trentino (si pensi al ciclo della Camera alta della torre del Castello di Avio) e sicuramente molto più usuale di quanto non ci sia dato oggi conoscere. Lo stesso Monte, della cui attività il ciclo del Duomo appare come l'unico reperto sopravvissuto, deve certo la scioltezza del suo tono narrativo e la precisione dei dettagli di costume alla frequentazione di ambienti di corte dell'Italia settentrionale. Tracce del suo influsso si ritrovano nei sottostanti affreschi con la *Decollazione del Battista*, la *Madonna lactans* e

la *Trinità*, lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*. La documentata presenza a T dei bergamaschi Giovanni (1380-85 ca.) e Giacomino (fine Trecento), viene figurativamente rintracciata negli affreschi della parete orientale del transetto sud del Duomo, per il loro diverso debito con Giovanni da Milano (fascia superiore: *Madonna in trono e otto santi*, *Crocifissione*; fascia inferiore: *Sant'Antonio abate e donatrice*, *Santo francescano*). Uscendo dal Duomo, è invece di scuola turoniana il maestro operoso presso il convento francescano fuori Porta Nuova, mentre del cospicuo incarico da parte degli agostiniani di San Marco, documentato dal 1364, che affidavano a Federico del fu Bonanno Oddone da Riva, assistito dal figlio, la decorazione della cappella di San Giovanni, nonché l'esecuzione della pala per il suo altare, non è rimasto alcunché, se si voglia rinunciare ad attribuirgli anche il bel, e unico, frammento con la *Disputa di santa Caterina*.

Uno spiraglio visivo sulla produzione profana di fine secolo è offerto dal ciclo dei *Mesi* fortuitamente scoperto in un locale terreno affacciatesi su via Oriola (ora al Museo Provinciale d'arte). Nella fresca ingenuità del tratto e d'impaginazione, esso testimonia la versione «popolare» di quella nuova attenzione al reale, alla scansione quotidiana del tempo lavorativo e stagionale, ai suoi connotati umani, al suo diversificato spettro sociale che con ben altra autocoscienza e padronanza struttiva e descrittiva verrà splendidamente decantata nel celebre ciclo dei *Mesi* di Torre Aquila, al castello del Buonconsiglio. Insieme agli ormai fatiscenti affreschi della stanza superiore, essi vanno datati al primo decennio del Quattrocento, negli anni cioè del breve principato di Georg von Lichtenstein (1390-1419, ma in verità 1407, data nella quale fu esautorato). Anni di chiusura verso il Veneto, di piú stretti contatti con il ducato visconteo e di rinnovamento anche culturale per la città che si apre – tramite il seguito di artisti e di collaboratori scesi con il presule moravo dalle sue terre d'origine – al gotico di marca internazionale centro-europeo, nonché ai fermenti che su questo terreno aveva gettato la presenza documentata non solo di orefici milanesi ma anche di pittori di cultura lombarda, attirati a T dalla speranza di nuove commesse. Non altrimenti sembra possa spiegarsi il carattere ambiguamente, ma non per questo meno convinto e compiuto, multilin-

guistico (internazionale, appunto) del ciclo dei *Mesi*, solitamente attribuito al maestro boemo Venceslao, documentato pittore della corte del Lichtenstein (da non associare al Vechlaus che si firma negli affreschi poco piú tardi di Riflian), che per comporne i vari episodi attinge a piene mani al patrimonio di osservazioni realistiche sino al documentario, presenti ad esempio nei *Tacuina sanitatis* lombardi, uno dei cui esemplari piú vivaci era passato appunto nella biblioteca di Georg von Lichtenstein. È questa commistione con la cultura padana cortese che impedisce di attribuire al Maestro dei Mesi i disegni preparatori per gli incantevoli ricami, di indubitabile marca boema, che un tempo ornavano i paramenti in velluto turchino ordinati dal vescovo piú o meno in contemporanea con la decorazione delle camere della propria residenza privata a Torre Aquila. Dal quarto-quinto decennio del secolo, capovoltisi nuovamente gli equilibri politici della Valdadige, si riaffacciano i veronesi, come quel modesto Cecchino che firma una tavola per il Duomo nel 1454, e i veneti, come il maestro muranese, di cultura squarconesca che alla metà circa del secolo arricchisce l'ancona lignea per la chiesa dei minoriti di San Bernardino con le figure dei dodici esili *Santi* nelle edicole laterali.

L'elezione dell'assiano Johannes IV Hinderbach (1466-86) riporta in città artisti nordici, in maggioranza svevi, che furono impiegati dal vescovo in tutta una folta serie di opere decorative, interessanti in specie la chiesa di San Pietro, cuore del quartiere alemanno di T con l'annessa cappella dedicata al beato Simonino, l'antico palazzo vescovile (oggi Pretorio) e il rinnovato Castelvecchio. Di quel fervore d'opere e d'artisti, così puntualmente documentato dalle fonti, oggi non rimane quasi nulla: degli unici pittori italiani, i veronesi Bartolomeo di Cristoforo Sacchetto e i figli Cristoforo e Giacomo, spesso affiancati da un Valerio forse trentino, rimane appena il fregio rinascimentale a festoni e putti del cortile in Castelvecchio. Al salisburghese Michael Tanner, probabile pittore «di corte» del principe, presente in città dal 1467 al 1488, si può attribuire con buona verosimiglianza la tavola-epitaffio, che un tempo ornava il monumento sepolcrale di Hinderbach in Duomo (1480-85 ca.: Museo diocesano) e che raffigura la *Vergine in trono col Bambino tra santi*, ai cui piedi si inginocchiano lo stesso vescovo accom-

pagnato dal proprio segretario Ortwein. L'*Epitaffio* mostra infatti di partire dallo stile maturo del salisburghese Konrad Laib e dalla sua cerchia, ma reca tracce evidenti dell'influsso penetrante che sul pittore ebbe il contatto con le fonti italiane, venete in particolare. Al 1490 ca. risale l'*Epitaffio* del canonico Nothaft, opera probabilmente anch'essa d'ambito salisburghese (e di Passau) ma della cerchia di Rueland Frueauf der Altere. Anche un terzo *Epitaffio*, quello del vescovo Ulrich IV von Liechtenstein, ante 1504, ha un marcato accento svevo-augustano, ma rivela fortissimo l'impatto dei modelli veneti e belliniani sul suo autore, ormai come spaesato in se stesso. Altra coerenza mostra l'affresco, in perfetto stile massimiliano, sulla Porta Aquila, datato 1513 e firmato da un Hieronimus variamente presente in note documentarie come pittore alemanno residente a T, così come, stavolta con un timbro svevo-danubiano, la tavola votiva, datata 1517, con *Sant' Apollinare e il preposto Zullnhart*, su una faccia, e sull'altra uno *Schmerzensmann* (oggi divise) ancor oggi nella chiesa di Sant' Apollinare. Emergenze scarse di una presenza nordica in T certo piú folta e qualitativamente buona spesso sottaciuta dagli storici, ma già indebolita non già sul territorio del principato ma proprio in città già nell'ultimo decennio del sec. xv, quando (1490-93 ca.) un pittore d'arca veronese decora la facciata di Palazzo Gheremia con specifici temi politico-allegorici. Ad apertura del nuovo secolo, il vicentino, ma di formazione peruginesca, Francesco Verla, esegue una *Sacra Conversazione* per il Duomo (1515: Museo diocesano) dopo che il Capitolo aveva chiamato Gian Maria Falconetto, veronese, a dipingere, con il fratello Tommaso, le grandi ali del nuovo organo della Cattedrale, compiute nel 1508 (oggi in Santa Maria Maggiore). Citazionismo archeologico e padronanza prospettica presidiano quest'opera dal pretto stile tardo umanista, che dovette incontrare il favore dei trentini. I Falconetto rimasero attivi (resti) anche sotto Bernardo Cles (1514-39), figura quest'ultima straordinaria di mecenate, politico e intellettuale, fautore del Concilio e artefice della decisa svolta in senso italiano e rinascimentale di T. Sotto di lui, la residenza del Buonconsiglio acquistò nuove ali (il Magno Palazzo), alla decorazione delle quali Cles chiamò dapprima (1530) Marcello Fogolino, assistito dal fratello Matteo (stanza terrena del torrione: *Scene di storia romana*; salone: *Ritratti dei*

vescovi tridentini e *Carlo Magno in trono*, 1534-36), che sempre ricevette il suo favore e che riuscì, data la sperimentata abilità diplomatica esercitata ai tempi del Clesio, a confermarsi pittore stabile del successore Cristoforo Madruzzo (1539-67), il vero animatore e celebratore del Concilio tridentino, per il quale affrescò un ciclo di *Arti liberali* e di *Virtù* nella residenza delle Albere (oggi MAM). Fogolino operò, con ottimi risultati, e con libero estro, arricchito da una naturale quanto prodigiosa facilità di assimilazione di formule non sue (desunte cioè da Romanino e dai Dossi, che gli lavorarono affianco, dal Pordenone ecc.) sulle volte di due sale di Palazzo Sardagna (*Storie di Costantino*; *Segni dello Zodiaco*) e in altri ambienti poi distrutti; sulla facciata di casa Cazuffi (*exempla romani* in elegantissimo monocorno) nonché per altri centri periferici e palazzi clesiani, quasi sempre affiancato da un folto stuolo di altri artisti, sia trentini, che veronesi, e persino tedeschi, di cui si sono conservati i nomi e pochissime tracce figurative. L'unico, fra questi ultimi, a trovare corrispondenza in opere conservatesi sino a noi è Bartholomäus Dill Riemenschneider, figlio del celebre scultore Tilman di Würzburg, scappato dalla città francona durante i torbidi del 1525 per sfuggire alla susseguente repressione e che aveva chiesto la protezione del potente Cles. Il cardinale gli conferì un salario mensile e Bartholomäus collaborò variamente alle decorazioni a fresco del Magno Palazzo (Torre del Falco), ma si dedicò in specie alla maiolica, carpandone i segreti tecnici dagli artigiani faentini attivi a quel tempo a Ferrara e riuscendo presto ad appaiarli per abilità disegnativa. Egli fornì così al castello stufe a maiolica e formelle per pavimenti ricche di composizioni a tema sacro e profano dalle morbide, manieristiche forme, di cui si sono conservati alcuni esemplari.

Diverso il soggiorno di Romanino e di Dosso Dossi, accompagnati dal fratello Battista. Entrambi rimasero attivi al Buonconsiglio soltanto tra 1531 e '32, ma la loro presenza, specie quella di Romanino, non solo donò agli ambienti del castello il sensuale, rigoglioso profluvio di raffigurazioni tra le più gioiose e libere ed equilibrate dell'intero rinascimento italiano, ma fu determinante per la decisiva impronta che la loro arte, qui al vertice massimo di concentrazione progettuale e felicità di riuscita, lasciò sulla città e sugli artisti

che vi si succedettero o che la visitarono. Dosso, ferrarese (ma oriundo trentino), esponente di una pittura colta, sofisticata e aggiornata quale quella praticata alla corte di Alfonso d'Este, si trovò respinta buona parte dei progetti presentati all'approvazione del cardinale e si concentrò allora sulla camera del Camin Nero, sul contiguo refettorio «Stua de la fameia», di invenzione unica, giocato sulla molteplicità potenziale dell'illusione pittorio-materica, nonché su altri ambienti, dove a tratti prevale la bottega. Altra eccezionale e molto lodata decorazione doveva esplicarsi nella «Stua» grande, con temi dalla *Creazione*, dallo *Zodiaco* e dalle *Metamorfosi* ovidiane. Considerate «libertine» e sconvenienti per una residenza ecclesiastica, vennero eliminate nel Settecento. Il bresciano Girolamo Romanino ebbe invece carta bianca dal Cles. Sfondi di un lapislazzulo intenso, carni opulente e luminose, pose meditative, dettagli naturalistici, simbologie colte e insieme sorridenti, ricchezza cromatica e plastica si riconcorrono dalla Loggia alla Sala delle Udienze nella più compiuta e dispiegata creazione della sua carriera.

E mentre, nel corso del secolo, anche le sale e soprattutto le facciate dei palazzi delle famiglie migliori di T si arricchivano, in misura certo modesta ma positivamente sollecitata dalla straordinaria congiuntura offerta dai lunghi anni di dibattito conciliare (casa Cloz-Salveti: facciata affrescata nel 1551 da Domenico Ricci detto il Brusasorci; Villa Magone: ciclo delle *Battaglie di Carlo V*, fondato su incisioni di van Heemskerck; cicli nel Palazzo madruzzesco delle Albere, 1558-66 prossimi a Gualtiero Padovano; Palazzo Lodron: cicli degli ultimi decenni del secolo, che mostrano influssi varianti dal manierismo veneto allo stile rudolfino), al cardinale Madruzzo riusciva di farsi ritrarre da Tiziano (1552: Washington, NG) e Giovanni Battista Moroni, alle sue prime commissioni pubbliche, dipingeva un' *Annunciazione*, una *Santa Chiara* (1548: Museo diocesano) e i *Dottori della Chiesa* (1551-52: Santa Maria Maggiore), distinguendosi come ritrattista di talento naturale e dal tocco cromatico metallico nei due ritratti a figura intera dei nipoti del cardinale, Lodovico (Chicago, Art Institute) e Gian Federico (Washington, NG). Accanto a queste presenze più o meno prestigiose, emerge sempre più, grazie anche a nuove ricerche sul campo, un livello meno clamoroso, ma certo non disprezza-

bile di buone pale di artisti in specie veronesi, come quelle del manierista Paolo Farinati, operoso per i Cazuffi (*Deposizione*, 1589: dalla Villa Cazuffi, oggi a San Bernardino) e per i Madruzzo (*Sacra Conversazione*, 1591: Museo Provinciale d'arte), ma anche veneziani, sempre piú richiesti e infine egemoni ad apertura del Seicento. La scarsa affezione dei primi Madruzzo per **T**, determinata dalla cura gelosa dei propri interessi dinastici, li portò sempre piú a prediligere la sede papale come luogo di residenza: anche per questo **T** non conobbe piú le cure e l'impronta plasmatrice che le aveva saputo dare il suo mecenate d'elezione, il cardinal Clesio. Dal nono decennio del sec. XVI, si impone in città il talento certo non eccelso di Paolo Naurizio, di origini norimberghesi, che riceve una commissione per il Duomo (1583: *Madonna incoronata e santi*) iniziando così una proficua serie di commesse che lo vedranno attivo in tutto il Trentino.

La compiaciuta sonnolenza di inizio Seicento si tramutò spesso in senso di impotenza verso quella pressione economica e amministrativa che la Casa d'Austria andava concertando con sempre maggior forza man mano che il Settecento avanzava e che portò certo, contornata come fu da calamità naturali e dalle razzie delle truppe di passaggio, a un ristagno delle committenze di piú alto profilo. D'altro canto va dato il giusto rilievo alle attese, anche formali, che la Controriforma aveva suscitato e che portarono a una richiesta infinita, lunga due secoli, di nuove pale per i nuovi altari barocchi che vengono eretti un po' dovunque e alle attenzioni che il cardinale Carlo Gaudenzio Madruzzo (1600-1629) tornò a tributare alla città di **T**, in quanto convinto sostenitore dei principi controriformistici elaborati dal Concilio e, tra l'altro, della preziosa funzione didattica di una corretta iconografia religiosa quando resa partecipe di un piú ampio piano di rinnovamento dei costumi e della vita religiosa. Il Madruzzo chiamò perciò a risiedere nel suo stesso castello (già dal 1599) il pittore Martino Teofilo Polacco, formatosi nell'ambiente manierista veneto di Palma il Giovane, istruendolo e promuovendone la produzione sino al 1621, anno nel quale il Polacco interrompe il suo rapporto con il cardinale e si reca a Salisburgo, senza piú far ritorno a **T**. Quivi l'artista lascia due predelle d'impianto fresco ed equilibrato, così come la tavola votiva, postuma, di Bernar-

do Clesio, per il Duomo, nonché gli affreschi della volta dell'abside di Santa Maria Maggiore. Altri pittori gli si affiancano presto nell'opera di illustrazione delle nuove iconografie riformate: Giovan Battista Rovedata consegna il *Crocifisso e santi* alla chiesa delle Orfane (terzo decennio del Seicento: Museo Provinciale d'arte), in uno stile veronese attardato ancora sui moduli cinquecenteschi, proprio anche al bresciano Carlo Pozzi, attivo a T dal 1632. L'arrivo di Pietro Ricchi, detto il Lucchese, dovette certo portare vento nuovo in città: la sua pala dell'*Assunta* per Santa Maria Maggiore (1644) si discosta, nel suo sfolgorante, lombardo barocchismo, dai drammatici o abbaglianti cangiantismi tardomanieristici che ancora impregnano la splendida decorazione dell'Inviolata di Riva (dal 1642) e mostra dunque, a quella unita, tutta una possibile parabola espressiva che restò a lungo ineguagliata e che trova una postilla degna di questo artista errabondo e irrequieto nella decorazione delle vele della cappella del Beato Simonino in San Pietro, compiuta in un nuovo passaggio a T nel 1669. Di Andrea Pozzo la città natale conserva poche opere: il numero di repliche del suo giovanile *Riposo durante la fuga in Egitto* (1665 ca.: parrocchiale di Lasino), dipinto per i carmelitani di T, attesta peraltro il favore del pubblico per le sue invenzioni.

Trasferito a Roma, gli subentrò l'allievo Gaudenzio Mignocchi, che decora le volte di San Marco e San Francesco Saverio (distrutte) e quella della biblioteca dei Gesuiti (oggi Archivio di Stato); in Duomo era sua la pala votiva postuma per il *Beato Adelpreto*, posta al di sopra del sarcofago medievale del vescovo (Museo diocesano). Di un altro trentino, Francesco Marchetti, benvoluto dal vescovo e attivo fino alla lontana Boemia, rimane la bella tela sul soffitto del Palazzo Thun (1673 ca.), mentre distrutta è la decorazione della chiesa del Carmine dovuta al quadraturista Antonio Gresta (1720 ca.), emigrato dipoi a Bruchsal. Quasi un'eccezione, in un'epoca di ristagno della Val d'Adige superiore, il talento dell'atesino Obermüller che decora nel 1693 l'ospedale alemanno di San Pietro e fornisce due pale all'Oratorio dell'Annunciata. Su tutti, spicca in ogni caso Giuseppe Alberti di Tesero, attivo non solo per T: nel *San Vigilio* del 1673 (Museo diocesano), sua prima opera dopo il rientro dagli studi padovani e dalla bottega, probabilmente, di Pietro Liberi a Venezia, così come nel *Beato Simonino* del

1677, su commissione del vescovo Alberti Poia, egli intride un chiaroscuro caravaggesco di luminose tonalità veneziane. Un lungo soggiorno a Roma lo arricchí sia di conoscenze tecniche che stilistiche. Al suo ritorno, nel 1682, il vescovo lo incaricò del progetto e decorazione pittorica (1685, ove è presente quella «rinuncia al colorito veneziano» che doveva farsi marcata al ritiro dell'artista, dopo il '90, a Cavalese) di una cappella dedicata al Crocifisso, che doveva aprirsi sul fianco meridionale della Cattedrale; le due tele laterali furono commissionate a Carl Loth. Nel 1684 dipinge la pala votiva con i *Santi Francesco e Antonio da Padova*, d'accento murillesco. Infine, sue sono le allegorie e i temi mitologici affrescati sulle volte di due sale del primo piano della Giunta albertiana al Buonconsiglio. La sua bottega si configurò sempre piú come vero luogo di formazione per tutta una generazione di pittori detti della «scuola fiemme», tra cui spiccheranno Johann Georg Grasmair, Michelangelo Unterperger e Paul Troger, attivi soprattutto in Alto Adige. Come può ravvisarsi da questi rapidi cenni, il panorama pittorico di T nel Settecento si configura come un indolore ma progressivo spegnersi di ogni iniziativa di significato propositivo, sia da parte della committenza vescovile, in pratica esautorata dalla corte viennese, che da parte di una qualche scuola o personalità artistica emergente. Tutte le opere create per la città saranno, nel migliore dei casi, riflessi di ciò che viene elaborato altrove o prodotti minori di svariate correnti stilistiche del tempo, riproposte da modesti pittori locali. Tra questi ultimi citiamo Antonio de Romedis di Borgo (affreschi e pala dell'altar maggiore della chiesa delle Orsoline, 1735) e Valentino Rovisi da Moena, formatosi su Ricci prima e poi su Tiepolo, che specie dopo il 1750 diffonde lo stile di quest'ultimo in numerose opere. Il vescovo Alberti d'Enno scelse il veronese Francesco Fontebasso per decorare nel 1759 alcune sale del Castello del Buonconsiglio. Qui il frizzo tiepolesco si distende con una leggerezza non piú ritrovabile nella produzione locale: anche Giambettino Cignaroli consegna belle pale a varie chiese trentine, di cui la migliore, per San Martino, è andata distrutta nel 1944. Un suo dotato allievo fu il bolzanino Karl Hendrici, autore della decorazione di Palazzo Salvadori, che solo nelle tele da cavalletto elabora un tocco piú personale, grasso, madre-

perlaceo, ricco di eleganti accordi cromatici, per narrazioni spigliate d'influsso tiepolesco. Pittore di corte dell'ultimo principe-vescovo di T, Pietro Vigilio Thun, fu Domenico Zeni da Bardolino, convertitosi dal possente barocchismo dei dipinti del presbiterio della chiesa di Sordagna, presso T (bozzetti al Museo Provinciale), della serie dei *Vescovi* trentini in Castelvechio (1780) o del *Ritratto del vescovo Thun* (Museo diocesano) al neoclassicismo integrale degli affreschi di Villa Tambosi. Ma il pittore piú celebre e amato di fine secolo fu Giambattista Lampi, formatosi nell'ambiente del Cignaroli e richiestissimo ritrattista – prima di convolare a piú alte mete, da Vienna a Varsavia e Pietroburgo – dell'aristocrazia locale, per la quale egli stende con cura minuziosa fino al puntiglio ritratti un po' enfatici e carenti nell'indagine psicologica, utili testimonianze dei costumi e delle pretese di una classe sociale dignitosamente acquiescente al proprio tramonto.

L'Ottocento rappresenta anche per T la perdita totale di potere economico e della sua antica importanza politico-strategica. L'Austria, stremata dalle guerre napoleoniche e irritata dagli episodi insurrezionali (1809), lesina contributi, mentre un nuovo pietistico fervore religioso, conseguente alla restaurazione, unito all'ascesa della classe borghese che subentra a nobili e clero, porta allo sviluppo di una pittura dai temi intimi, sommessi, in composizioni piú raccolte e con pochi personaggi. Don Antonio Longo, formatosi sotto il vincente neoclassicismo romano, ritorna a T nel 1799 e diviene l'esponente piú importante di questa corrente: sue le *Vie Crucis* per il Duomo e San Pietro (1805 ca.: ora a Civezzano), tipologia nella quale si era specializzato. Un altro neoclassicista, Domenico Zeni, decora sale della Villa Tambosi, presso T e dipinge la *Rassegna della Guardia Nazionale* (1806) per il Municipio. Come ritrattista preciso e attento, si afferma Giovanni Pock, mentre indirizzata ai temi storici della nuova corrente romantica è l'attività di Domenico Udile (pala della cappella Galasso, 1831) e di Giustiniano degli Arancini. Giuseppe Craffonara va considerato il migliore artista della prima metà del secolo: suoi dipinti e affreschi si trovano in tutto il Trentino, oltre che in città. A metà secolo, T cambia radicalmente il proprio volto con la deviazione del corso dell'Adige (1858) ed è pervasa da fremiti irredentisti. Vi lasciano opere importanti Michelange-

lo Grigoletti (*Pala dell' Annunziata*, 1857) e Francesco Hayez (*Venere dalle colombe*, per il barone Malfatti: Raccolte della Cassa di Risparmio). Figura centrale, che già sfiora il Novecento, è quella di Eugenio Prati, che riesce a coniugare con buon equilibrio neoclassicismo e romanticismo: formatosi a Venezia e Firenze, diventa alfiere locale del verismo: lievità cromatiche e delicatezza di sentimento si lasciano apprezzare maggiormente nelle opere «minori». Ad apertura del secolo, **T** è penetrata dalle varie tendenze stilistiche elaborate nei centri accademici maggiori italiani o tedeschi, ma vi è impossibile trovare espressioni di portata paragonabile a quelli. Unica personalità ad ergersi con dignità europea è quella di Giovanni Segantini di Arco, del quale **T** non seppe trattener nulla. Il suo divisionismo è però di stimolo a incisori come Benvenuto Disertori e pittori come Attilio Lasta e Luigi Pizzini. Luigi Bonazza sviluppa conseguentemente la lezione divisionista a contatto con la Secessione viennese (Klimt) e tedesca in genere, seguito da Dario Wolf, Camillo Rasso, Luigi Ratini. La forzata annessione del Trentino e del Tirolo meridionale all'Italia all'indomani del primo conflitto mondiale e l'exasperata politica nazionalistica del fascismo, acuiscono da un lato le posizioni autonomiste e dall'altro il rimpianto del ponte naturale che un tempo univa **T** all'area culturale tedesca, definitivamente distrutto dalle vicende dell'ultimo conflitto. Anche gli artisti sembrano in qualche modo risentire della situazione di smarrimento e frattura culturale così determinatasi: alcuni transitano ancora dalle Accademie di Vienna, Monaco, Innsbruck, alimentandosi alle fonti della secessione prima e dell'espressionismo poi (Tuillo Garbari, Gigiotto Zanini), ma i più prendono la via di Milano, Venezia o Roma, legandosi in specie alle correnti di Novecento e di «Corrente», della quale Gino Pancheri darà una sua personale e intensa versione, finendo per coinvolgere nella ricerca anche Garbari, che gli era stato maestro, Carlo Bonacina – esponente del realismo magico appreso in laguna e trasposto con ottimi risultati soprattutto nelle serie all'acquaforte degli anni '30 e '40 – e Guido Polo, unico a superare con intatta e dolente lucidità espressiva la prova della guerra. Suggestioni nabis si ritrovano nell'opera di Umberto Moggioli, mentre neppure il futurismo riesce a convincere **T**: Depero e il

gruppo da questi animato ha sede a Rovereto (1919-23) e da lí muove in direzione sud. Il panorama della produzione pittorica a **T** si adegua, dagli anni '50 in poi – sebbene con ritardi e debolezze intrinseche dovute soprattutto alla scarsa attenzione di un pubblico fondamentalmente conservatore e delle istituzioni preposte per le manifestazioni dell'arte «moderna» che ne frenano gli slanci e il confronto su scala nazionale – al dibattito estetico e programmatico delle correnti figurative elaborate altrove. È un panorama composito, poco propositivo e molto ricettivo, che solo nei casi piú felici trova una sua forza nel confronto aperto e non piú passivo tra radici linguistiche locali e lezioni europee (→ **Trentino - Alto Adige**), avendo **T** perso col mutare della sua configurazione storico-politica, la qualità di centro propulsore, e divenendo invece piú centro di raccolta e di presentazione di ciò che viene creato in tutta la provincia. Ruolo centrale di analisi, presa di coscienza e suscitatore di dibattito e confronto costante e concreto tra le peraltro vivacissime presenze di operatori artistici trentini ha assunto nell'ultimo decennio il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, che si sforza di colmare cosí il divorzio tra produzione figurativa locale e quasi volontariamente periferizzata e qualità e autoconsapevolezza dimostrati dai maggiori movimenti o personalità artistiche nazionali e internazionali.

Museo Provinciale d'arte Sede del museo – che presto prenderà la denominazione «Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali» – il piú ricco e importante della città, è il Castello del Buonconsiglio, residenza dei principi-vescovi tridentini dal 1255 sino alla caduta del principato stesso. Il castello è in verità articolato in tre distinti corpi architettonici, testimoni delle successive fasi di costruzione e utilizzo dello stesso: la fondazione di Castelvecchio risale alla prima metà del Duecento (Torre d'Augusto e cinta muraria via via ampliate, sopraelevare ecc.), ma acquista l'aspetto odierno sotto Johannes Hinderbach, tra 1470 e '86, che lo fa ampiamente affrescare (quasi tutto perduto). A Georg von Lichtenstein si deve invece, già nell'ultimo decennio del Trecento, la costruzione della Torre Aquila, sovrastante la civica Porta Aquila, aperta in direzione del Perginese. Al suo piano superiore vi si può ancor oggi ammirare l'incantevole ciclo gotico internazionale dei *Mesi* (1400-407). A partire dal 1528, addossato a Castelvecchio,

il cardinal Clesio fece erigere la nobile residenza del Magno Palazzo, terminato nel 1536 e splendidamente affrescato in tutte le sue parti da alcuni tra i maggiori pittori rinascimentali lombardo-veneti. Tali cicli rimangono tra quelli di maggior spessore qualitativo di tutto il rinascimento italiano e parte integrante della visita del Museo del Buonconsiglio. Sul finire del Seicento il vescovo Alberti Poja fece erigere una Giunta albertiana che servì da congiunzione tra il medievale Castelvecchio e il Magno Palazzo del Clesio. E patrimonio per così dire «mobile» del museo si è andato costituendo nell'Ottocento, attraverso lasciti e donazioni pubbliche e private. Comprende una sezione archeologica (attualmente al primo piano di Castelvecchio e in deposito), una di arte medievale e moderna, che raccoglie oltre a bronzetti, ceramiche, maioliche, porcellane, sculture lignee, collezioni numismatiche e lapidarie, anche una buona messe di dipinti, specie fine cinquecenteschi e oltre. Fanno parte dell'Archivio alcuni tra i più preziosi codici dell'antica biblioteca vescovile, nonché codici musicali quattrocenteschi e la raccolta grafica.

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto Si articola in tre sezioni, due delle quali a Rovereto (→ **Trentino - Alto Adige**). Quella trentina, nata come sottosezione delle collezioni del Museo Provinciale, ha potuto usufruire, dall'inizio degli anni '80, della prestigiosa sede del Palazzo delle Albere, completamente restaurata e ristrutturata nel corso degli anni '70. Villa suburbana, rinascimentale, edificata verso il 1535 per conto dei principi-vescovi Madruzzo, era un tempo riccamente affrescata, ma le vicende storiche successive hanno portato al deperimento o alla scomparsa di molti dei suoi cicli murali; tra i più significativi si ammirano ancora quelli lasciati da Fogolino. Il museo ospita un'eccellente raccolta di opere (comprendente anche sezioni di scultura e grafica) di artisti operanti in Valdadige dal romanticismo in poi (Moggioli, Rezzi, L. Fontana, Carlo Belli, Osvaldo Licini, sino ai contemporanei) e da più di un decennio si propone validamente come centro di documentazione, raccolta, valorizzazione e studio dell'arte otto-novecentesca non solo trentina, ma europea e internazionale. Le mostre organizzate dal museo possono considerarsi tra le più attente e propositive dedicate al contemporaneo

di tutto il territorio nazionale, tenendo anche conto in un contesto strettamente nazionale della posizione periferica della città.

Museo diocesano Fondato all'inizio del secolo, aveva inizialmente sede presso il Seminario Vescovile, oltre che nella sagrestia del Duomo. Già dall'inizio si poneva come obiettivo primario quello di fungere da centro funzionale di testimonianza didattica sull'arte sacra della regione e di ricovero e cura di tutti i manufatti artistici e archeologici della diocesi che, per ragioni di sicurezza e conservazione, si fosse deciso di rimuovere dalle sedi parrocchiali o religiose non più in grado di assolvere a tali compiti. Dopo la crisi bellica, il museo riaprì nel 1963 le porte nella sua nuova sede di Palazzo Pretorio, appositamente rinnovato. Sino al sec. XIII esso era stato residenza dei vescovi tridentini, fungendo da sede giuridica della città: nel palazzo trovarono così posto buona parte delle diverse sezioni di cui si componeva il museo e che si sono sempre più arricchite. Con lavori di restauro più filologicamente avvertiti rispetto a quelli del 1963, iniziati nel 1991, il museo si propone di aprire nel 1995 al pubblico l'intero complesso architettonico del palazzo inclusa la cappella palatina e il sovrastante castelletto, corpi che fungono tra l'altro da legame fisico tra palazzo e Duomo, e di offrire le sue varie sezioni (pittura, scultura lignea e in pietra, sezione archeologica paleocristiana, oreficeria, paramenti, tessuti e ricami, sigilli, incisioni e stampe) scientificamente ordinate e articolate secondo i più moderni criteri museali. Vanno segnalati almeno la prestigiosa serie degli arazzi con il ciclo della *Passione*, realizzati nell'atelier di Pieter van Aelst a Bruxelles verso il 1511-20 e acquistati da Clesio ad Anversa nel 1531; il trittico ad ante mobili di Sopramonte, del 1490 ca.; le portelle altdorferiane da Vigo di Fassa; tele di Naurizio, Giambattista Lampi, Fontebasso, Giuseppe Alberti, Teofilo Polacco e molti altri. (*scas*).

Treviri

Colonia romana fondata da Augusto (l'antica Augusta Treverorum), fu un centro fiorente durante l'impero. Nei suoi dintorni sono stati riportati alla luce resti di edifici e numerose ville decorate con pavimentazioni a mosaico figurato di un'epoca compresa tra il I e il sec. IV d. C. (conservati al Rheinisches Landesmuseum della città). Sotto la Cattedra-

le sono state ritrovate tracce di un antico palazzo tradizionalmente considerato residenza di Sant'Elena, che ha restituito pannelli di soffitti dipinti (*Amori danzanti*, busti di donne con in mano le insegne imperiali). (mfb).

Trevisani, Francesco

(Capodistria 1656 - Roma 1746). Fu scolaro di Antonio Zanchi a Venezia; piú che trentenne, verso il 1678 si stabilí a Roma entrando presto in rapporto con il cardinale Flavio Chigi, che gli affidò due tele per il Duomo di Siena (*Cristo con i santi Filippo e Giacomo*, 1687, e *Il martirio dei santi Quattro Coronati*, 1688) e *Il martirio di sant'Erasmo* per il Duomo di Porto. Ma il suo massimo mecenate fu il cardinale Pietro Ottoboni, il quale lo nominò suo primo pittore e gli assegnò un appartamento nel palazzo della Cancelleria (1698), dove **T** restò probabilmente fino alla morte del suo patrono (1740): il pittore venne cosí introdotto nell'Accademia dell'Arcadia, che dopo la morte di Cristina di Svezia (1690) aveva appunto nell'Ottoboni il suo principale riferimento. **T** fu arcade (il Pascoli testimonia anche sue notevoli capacità poetiche) insieme a Giuseppe Ghezzi, Carlo Maratta, Giovanni Odazzi e Giovanni Maria Morandi, e raggiunse presto una posizione di rilievo nell'elaborazione di quella maniera pittorica oggi definita «rococò arcadico» che privilegiava la composizione semplice, l'idillio, l'intonazione patetica e il colorito delicato. Di questa produzione «arcadica» di **T** restano numerosi esempi: le piccole tele (*Esau vende la primogenitura*; *Caino e Abele*) in Palazzo Barberini a Roma, dipinti su rame (*Madonna del cucito*: Roma, coll. priv.; *Sogno di Giuseppe*: Firenze, Uffizi), le molte redazioni della *Maddalena penitente* e soprattutto la serie, quasi un'antologia della sua pittura, per il principe vescovo Lothar Franz di Schönborn (*Betsabea*, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e altri soggetti): quasi trasposizioni pittoriche delle «ariette» e dei melodrammi di Metastasio.

Dopo il complesso di tele e affreschi per la cappella della Passione in San Silvestro in Capite (1695-96) **T** fu impegnato in commissioni chiesastiche per Roma e altre località: le tele (*Miracolo del Corporale* e *Natività della Vergine*, 1699-1704) per Santa Cristina a Bolsena, *Madonna col Bambino, santi e le anime del Purgatorio* per Santa Maria del Suffragio a Por-

to San Giorgio (Ascoli Piceno), *Martirio di santa Lucia* per la chiesa delle Anime del Purgatorio a Messina. In queste imprese di maggior respiro **T** corregge il tardo barocco romano addolcendone l'enfasi in una piú contenuta espressione dei sentimenti, moderandone le «intemperanze» cromatiche e compositive in favore di una maggior compostezza dell'impianto e in piú delicati rapporti cromatici; forse anche per influsso dell'ultimo Maratta, rispetto al quale tuttavia apparirà sempre meno rigoroso e severo. L'estrema finitezza dei suoi dipinti, caratterizzati da un colorito porcellanato e da una grazia talvolta estenuata, li rese assai apprezzati al suo tempo, ma ne decretò la sfortuna nella seconda metà del secolo. Anche le sue maggiori composizioni religiose (ad esempio la *Crocifissione di sant'Andrea*, ante 1708: Roma, Sant'Andrea delle Fratte; la *Morte di san Giuseppe*, 1712-13, per la cappella Sacripanti in Sant'Ignazio a Roma, e le tele, 1714-15, della cappella della Beata Lucia nel Duomo di Narni, ugualmente di committenza Sacripanti) rispondono ai medesimi criteri di misura e di grazia, maggiormente evidenti nei numerosi bozzetti e modelletti finiti. L'influsso del rococò arcadico nell'accezione espressa da **T** fu rimarchevole, soprattutto nei confronti dei pittori francesi a Roma nella prima metà del secolo; le sue tele inviate a Torino (*Martirio di san Lorenzo*, 1721 ca., per San Filippo Neri; *Immacolata con il beato Amedeo di Savoia e san Luigi*, 1724, per la cappella della Venaria Reale) contribuirono ad alimentare il clima di uno dei maggiori centri del rococò europeo.

Prese parte alla decorazione della navata centrale di San Giovanni in Laterano (*Baruch*, 1718), all'importante ciclo pittorico di Palazzo De Carolis (*La fucina di Vulcano*; *Minerva strappa l'Adolescenza dalle braccia di Venere*, 1720-25) e fornì i cartoni per mosaici in San Pietro. Nelle opere piú tarde (*Estasi di san Francesco*: Roma, Santa Maria Aracoeli; *Comunione degli Apostoli*: Foligno, chiesa di Betlem), una maggiore robustezza e monumentalità subentra alla levità della sua precedente maniera, ma con esiti non sempre altrettanto felici.

Fu anche ritrattista, richiesto, oltre che dalla società romana (*Ritratto del cardinale Ottoboni*: Barnard Castle, Bowes Museum), dagli inglesi del *grand tour* (*Henry Beaufort*: Badminton, coll. duca di Beaufort). (*Iba*).

Trévis (Edouard Napoléon César Edmond Mortier)

(Parigi 1883-1946). Pronipote del maresciallo dell'impero, uomo di gusto ed egli stesso pittore, arricchì notevolmente la collezione di famiglia. I suoi interessi si volsero soprattutto alla pittura della prima metà del sec. XIX, specie all'opera di Géricault, Delacroix, Gros, Prud'hon e David, ma nella sua collezione figuravano anche autori come G. D. Tiepolo, di cui possedeva un nucleo di diciotto disegni.

Nel 1938, una vendita alla Gall. Charpentier disperse parte della raccolta. Fu allora smembrata la serie dei Géricault, molti dei quali entrarono nei musei: la *Folla* al Louvre, il *Folle ladro di bambini* al Museo di Springfield, il *Cavallo Isabella spaventato dal fulmine* alla NG di Londra, il *Mercato dei buoi* al Fogg Museum di Cambridge (Mass.), *Alfred de Dreux bambino* al MMA di New York, senza contare i disegni (schizzo per la *Zattera della Medusa*; *Episodi dell'assassinio di Fualdès*). La vendita comprendeva il *Ritratto del Dott. Johnson* di Prud'hon (Washington, NG) e un quadro di Michelin *Soldati in una locanda*, acquistato dal Louvre. Una seconda vendita (Hôtel Drouot, 1947) ebbe come oggetto altri Géricault, i disegni di G. D. Tiepolo, quadri di S. Vouet e una bella *Pietà* di Liberale da Verona.

La sua intraprendenza e competenza lo portarono, oltre a tenere conferenze e a scrivere saggi, a organizzare importanti mostre a Parigi: quella dei *Marescialli di Francia* nel 1922 al Palazzo della Legion d'onore, due mostre di Géricault, tra cui quella del centenario alla Gall. Charpentier nel 1924, e un'importante esposizione di Gros nel 1936 al Petit Palais.

Fondatore della Sauvegarde de l'art français, nel 1921, fu attivo nel campo della tutela dei beni artistici. (sr).

Treviso

La situazione di T è piú fortunata rispetto a quella di altri centri: malgrado le cospicue perdite, ci restituisce infatti ancora oggi un quadro ampio e variato della cultura figurativa d'età medievale con testimonianze pittoriche, quasi esclusivamente ad affresco, rappresentative non solo della produzione a soggetto sacro, ma anche di quella a carattere profano e ornamentale. Varie decorazioni di facciata, databili tra XIII e XV secolo, mostrano come la città avesse fin dall'an-

tico quella *facies* dipinta che la caratterizzerà nel tempo, anche se in questa fase si tratta per lo più di semplici parati dipinti a motivi geometrici e vegetali.

L'ormai scomparsa decorazione esterna del Palazzo dei Trecento, risalente al sec. XIII, presentava invece fregi dipinti popolati di animali, combattenti, scene amoroze e varie *drôleries*. Gli stessi motivi, legati a modelli miniati d'origine oltremontana, si ripetono all'interno e si ritrovavano nella decorazione duecentesca della Loggia dei Cavalieri. Tale edificio ricevette nel primo Trecento una nuova smagliante decorazione con scene tratte dal *Roman de Troie*: un dichiarato e non isolato omaggio a quella cultura cavalleresca e cortese che a T trovò particolare fortuna e diffusione, come testimonia anche il frammentario affresco del MC con episodi della *Chanson d'Otinel*.

La produzione sacra è rappresentata da un maggior numero di testimonianze, a partire dalle decorazioni absidali d'intonazione bizantineggiante delle chiese di San Giovanni e di San Vito. Un Maestro Uberto, mosaicista veneziano, è documentato operante nel Duomo di T già nel 1171 e artisti di formazione lagunare risultano ancora attivi sia nelle scene del *Martirio di san Tommaso Becket* e dell'Anastasi nel Palazzo Arcivescovile, eseguite poco oltre la metà del Duecento, sia nella *Crocifissione* del Capitolo di San Nicolò, databile già al primo decennio del Trecento. Le vicende pittoriche di questo secolo sono ampiamente documentate da qualche tavola dipinta, ma soprattutto da una ricca serie di affreschi realizzati in prevalenza per le importanti chiese mendicanti di San Francesco, San Nicolò e Santa Margherita. Le pitture della prima metà dei Trecento mostrano il radicarsi dei modi giotteschi secondo una versione facile e decorativa, in parte mediata dalle esperienze della tradizione riminese che aveva un prestigioso punto di riferimento nella perduta decorazione della cappella vecchia del non lontano castello di San Salvatore di Collalto. È tuttavia sulla metà del Trecento che la cultura artistica cittadina trova il suo momento di maggiore vitalità e la tradizione locale si rinsangua grazie all'attività di un certo numero di pittori «foresti», in particolare emiliani, tra i quali spicca la presenza di Tommaso da Modena. L'artista è documentato a T tra il 1349 e il 1354, ma il suo soggiorno dovette prolungarsi ancora di qualche anno; vi eseguì varie opere tra cui si pos-

sono ricordare la serie dei *Domenicani illustri* nel Capitolo di San Nicolò, datata 1352, e il ciclo con le *Storie di sant'Orsola* della cappella absidale destra di Santa Margherita (ora presso il MC). La sapida vena narrativa, il naturalismo empirico e frammentario, il colorismo schiarito e luminoso della pittura di Tommaso diventarono precocemente un inevitabile modello di riferimento per l'ambiente artistico trevigiano, anche se quasi sempre secondo un'interpretazione riduttiva ed esteriore. Nella seconda metà del Trecento, prevale in città questo filone di riecheggiamento tommasesco, ma sono pure attestate altre esperienze di diversa intonazione stilistica. I documenti registrano d'altronde a T pittori di varia provenienza e, in particolare, si possono citare le presenze di Giovanni da Bologna tra il 1377 e il 1382 e di Stefano di Giovanni di Francia, identificabile con Stefano da Verona, tra il 1399 e il 1410. La presenza documentata di quest'ultimo non trova riscontro in alcuna pittura, ma è sintomatica di un clima figurativo di rinnovata vivacità all'insegna del gusto tardogotico. Le testimonianze più rilevanti, ma non uniche, di questo momento si hanno nella chiesa di Santa Caterina: alcuni affreschi (*Madonna in trono tra due santi*, *La tentazione di sant'Eligio*, *Storie di san Cristoforo*) riferibili al secondo decennio del Quattrocento mostrano la precoce diffusione dei modi di Gentile da Fabriano e un livello qualitativo così elevato da rendere suggestiva la proposta attribuita al giovane Pisanello. L'organica decorazione della cappella degli Innocenti, nella stessa chiesa, attesta come la medesima tendenza di gusto imperasse ancora nel corso del quarto decennio, ma in forme ormai di maniera, destinate a essere presto soppiantate dalle ormai imminenti novità padovane e lagunari. (tf).

A metà Quattrocento spetta a Dario da T, formatosi presso Francesco Squarcione, di esprimere pur in modo contraddittorio e acerbo il rinnovamento rinascimentale della pittura padovana. Dagli anni Settanta anche Girolamo Strazzaroli da Aviano, detto Girolamo da T il Vecchio, dimostra un interesse per questa cultura, ma si orienta poi sul mantegnesimo di Bartolomeo Vivarini, ad esempio nella cosiddetta pala della *Madonna del fiore* del Duomo di T del 1487. Accanto a lui è attivo anche Girolamo Pennacchi che in società con Giovanni Matteo Teutonico esegue alcune faccia-

te affrescate trevigiane, caratterizzate da un repertorio antiquario lombardesco, da una analitica restituzione prospettica dei dettagli decorativi. Il piú giovane fratello, Pier Maria Pennacchi, eccelle nell'ultimo ventennio del secolo per un personalissimo svolgimento della lezione antonelliana e per uno spirito anticlassico. È probabile che spetti a lui la decorazione del Monumento Onigo della chiesa di San Nicolò, altrimenti assegnata a Giovanni Buonconsiglio o a Lorenzo Lotto. Questi esordí proprio a T, essendovi presente forse prima del 1498 e fino al 1506 o al 1508, sotto l'egida del vescovo Bernardo de' Rossi del quale realizzò anche il ritratto (Napoli, Capodimonte), impegnandosi altresí per chiese del territorio: Santa Cristina del Tiveron e Asolo. Dopo una parentesi che vede la presenza in città di epigoni belliniani, del Carpaccio, che esegue nel 1515 per San Francesco l'*Incontro di Gioacchino ed Anna* (Venezia, Accademia) o del veneziano Domenico Capriolo, eccentricamente aperto allo stile giorgionesco e di Palma il Vecchio, un punto nodale per la cultura figurativa trevigiana si fissa al 1520. Il Pordenone esegue gli affreschi della cappella del Duomo di T dedicata all'Annunciata, che fu rinnovata in senso rinascimentale per impulso del canonico Broccardo Malchiostro, mentre Tiziano Vecellio vi esegue la pala d'altare raffigurante l'*Annunciazione*. Nel 1521 si registra la presenza di Giovan Girolamo Savoldo che porta a compimento la grande tavola dell'altare maggiore di San Nicolò, intervenendo in luogo del modesto belliniano Fra Marco Pensaben. È di questi anni anche l'esordio di Paris Bordon, formatosi alla bottega di Tiziano. Egli fu attivo nel corso del Cinquecento per la sua città d'origine, portando le istanze della cultura manieristica veneziana, su cui aggiornano le piú modeste personalità locali di Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli. Nel 1561 Jacopo Bassano eseguirà per la chiesa di San Paolo di T una importante *Crocifissione*, nodale nel suo percorso stilistico; in questo momento Paolo Caliari, il Veronese, esegue nel territorio, a Maser, gli affreschi della palladiana Villa Barbaro. Tra Cinque e Seicento sono presenti a T artisti locali o di provenienza foresta, rappresentanti delle piú importanti botteghe veneziane del Vecellio, del Tintoretto, del Bassano e del Veronese, impegnati specie nell'arte sacra. Benedetto Caliari esegue altresí gli affreschi del vescovado e, specie nel genere paesaggistico, si distingue il

fiammingo Ludovico Pozzoserrato. Si supera il clima del tardomanierismo instaurato in chiave palmesca specie dai locali Bartolomeo Orioli o Ascanio Spineda col ciclo di dipinti di San Teonisto (ora MC) in cui intervengono dapprima Matteo Ingoli e Matteo Ponzone, quindi Alessandro Varotari detto il Padovanino e infine Pietro della Vecchia. La poetica dei «tenebrosi» è espressa a T da Antonio Zanchi con i ragguardevoli teleri di San Nicolò degli anni Settanta, mentre diverse aperture di recupero neoveronesiano manifestano Giovanni Carboncino con le tele di san Nicolò della fine degli anni Ottanta, Simone Forcellini con i teleri di Santa Maria Maddalena, o i foresti Giovanni Antonio Fumiani, al quale spettano i teleri di Sant'Agostino, e Andrea Celesti, autore dei perduti teleri del Duomo.

Gregorio Lazzarini con la pala per San Paolo del 1696 (T, MC), Nicolò Bambini con gli affreschi di Villa Valier Lorendan di Vascon di Carbonera, alle porte della città, Luigi Dorigny con gli affreschi di Palazzo Giacomelli segnano l'avvio al Settecento. Sebastiano Ricci è almeno attivo nel territorio con qualche opera di inizio secolo. Jacopo Amigoni nel 1715 esegue le tela per l'Oratorio di Villa Lattes a Istrana. È recente il risarcimento nel territorio trevigiano di due prove giovanili di Giambattista Tiepolo, nella vecchia parrocchiale di Biadene e nella chiesa di Carbonera. Nelle ville del suburbio si incontrano opere dei Tiepolo: Giambattista è attivo a Merlengo in Villa Corner, Giandomenico, poi attivo anche nella chiesa di Casale sul Sile, esegue qui la pala della parrocchiale. Il ciclo della chiesa di Roncade vede attivi Francesco Zugno, Gaspare Diziani, Gaetano Zompini, Giovanni Scaiari. Nel 1748 il Diziani è attivo in città con gli affreschi di Palazzo Spineda. Per avere riscontro della lezione piazzettesca si deve invece giungere a Cison di Valmarino dove è attivo Egidio Dall'Oglio. A T opera il Guarana, che esegue il soffitto di San Teonisto, perduto nel 1944. Di lui si conserva il soffitto di San Cassiano di Quinto. Guarana, Brusaferrò e Fontebasso avevano dipinto in Palazzo Pola a T opere disperse. Il Fontebasso affresca la Sala da ballo di Villa Zenobio a Santa Bona forse dopo il 1760. Giovanni Battista Canal esegue affreschi in molte chiese e palazzi di città a partire dal 1770 fino al 1825, assumendo un gusto neoclassico. Tra Sette e Ottocento ope-

rano Bernardino Bison in Villa Tivaron a Lancenigo e in Villa Spineda a Breda, e Basilio Lasinio che decora il salone di Palazzo Spineda in città. Medoro Coghetto fu in questi anni il vedutista di T.

Nel primo Ottocento è attivo a T Giancarlo Bevilacqua e Giovanni Busato; nel territorio Giovanni Demin. Dalla metà del secolo operano Rosa Bortolan di cultura romantica e Marco Moro che fu soprattutto vedutista; più tardi anche Eugenio Moretti Larese e Ippolito Caffi. È legato alla cultura trevigiana Guglielmo Ciardi che ebbe come soggetto la campagna trevigiana soggiornandovi dal 1868. Noè Bordignon si dedica prevalentemente alla pittura monumentale e di storia aggiornato su un gusto romantico europeo. Sulle stesse premesse culturali perfeziona uno stile neopurista Enrico Reinhart. La pittura del realismo è invece interpretata da Luigi Serena. La pittura trevigiana tra Otto e Novecento è caratterizzata dalla fortuna della bottega familiare dei Ciardi, dalla presenza in particolare di Beppe e della sorella Emma. La pittura del primo Novecento è legata alle personalità di Alberto Martini e di Arturo Martini. L'amicizia con quest'ultimo renderà presente in città anche Gino Rossi con cui condivise l'esperienza del Gruppo di Ca' Pesaro. Vi sono operanti artisti legati alla tradizione ottocentesca: Giovanni Apollonio, Bordignon, Giulio Ettore Erler, Gino Pinelli, Guiscardo Sbrojavacca. Segnano un rinnovamento agli inizi degli anni Venti, Aldo Voltolin, Bepi Fabiano, Nino Springolo, Juti Ravenna, le sorelle Anna Maria e Tina Tommassini, Teodoro Wolf Ferrari. Negli anni Trenta e Quaranta emergono Mario de Luigi, poi trasferitosi a Venezia, Giovanni Barbisan, Luigi Stefani, Giuseppe Mazzotti, Attilio Tonion, Carlo de Roberto, Renzo Biasion, Armando Tonello, Renato Nesi.

Museo Civico La pinacoteca fu fondata nel 1851 e annessa istituzionalmente alla Biblioteca Comunale. Trovò posto in un palazzo di Piazza dei Signori e inaugurata nel 1879. Nel corso dell'Ottocento si aggiunsero i depositi dell'Amministrazione dell'Ospedale Civile, importanti legati tra cui quelli di Sante Giacomelli, di Emilio Sernagiotto di Casavecchia (1891). Dal 1879 in una sala della biblioteca ospitata nell'area dell'ex chiesa e monastero dei carmelitani scalzi di Borgo Cavour si era formata la raccolta di antichità romane ad opera dell'abate Luigi Bailo, divenuto direttore

della Biblioteca dal 1873. Si aggiunsero in seguito raccolte eterogenee, compresi gli affreschi staccati nel 1883 dalla chiesa di Santa Caterina con le *Storie di sant'Orsola* di Tommaso da Modena, esposti nel 1887. Il museo, dotato di statuto dal 1883, fu aperto al pubblico nel 1888. Nel primo Novecento il Bailo si occupò della costituzione degli edifici museali annessi alla biblioteca, in stile neomedievale e neorinascimentale. A causa dello scoppio della prima guerra mondiale l'accorpamento dei materiali del museo e della pinacoteca poté attuarsi solo con l'opera del Conservatore degli Istituti di Cultura Luigi Coletti che inaugurò il nuovo museo e pinacoteca nel 1938, istituendo parallelamente il Museo della Casa Trevigiana presso Casa da Noal. Gli edifici museali furono gravemente colpiti nel bombardamento del 1944: la ricostruzione e il riordino furono ultimati nel 1953. Nell'attuale sede del museo in Borgo Cavour è ospitata la raccolta archeologica al piano terra, la pinacoteca al primo piano, con un'esposizione permanente di pittura dell'Otto e Novecento. In occasione della mostra dedicata a Tommaso da Modena nel 1978, il ciclo con le *Storie di sant'Orsola* è stato riordinato nella chiesa di Santa Caterina, destinata a divenire con il restauro dell'antico convento, secondo un progetto iniziale di Carlo Scarpa, la futura sede museale. La pinacoteca comprende affreschi staccati di rilevante importanza che illustrano la pittura trevigiana dal Duecento al Quattrocento, tra essi una *Madonna col Bambino* già attribuita a Gentile da Fabriano. Sono esposte opere di artisti trevigiani del secondo Quattrocento: Girolamo da Treviso il Vecchio, Pier Maria Pennacchi, Cima da Conegliano. Di particolare rilievo il *Ritratto di domenicano* di Lorenzo Lotto firmato e datato al 1526, la *Crocifissione* di Jacopo Bassano, il *Ritratto di Sperone Speroni* attribuito a Tiziano Vecellio, dipinti sacri di Paris Bordon, il ciclo di pitture seicentesche proveniente da San Teonisto, l'affresco staccato di Giambattista Tiepolo raffigurante *Flora* proveniente da Villa Corner a Merlengo.

Presso il Museo della Casa trevigiana di Ca' da Noal sono stati esposti dal 1978 affreschi esterni staccati in diverse epoche da case trevigiane. Presso il MC di T è depositata la vastissima collezione Salce di manifesti pubblicitari. (gf).

Trier, Hann

(Kaiserwerth (Düsseldorf) 1916). Frequentò l'Accademia di belle arti di Düsseldorf, dal 1934 al 1938. Durante la guerra (1941-44) svolse l'attività di disegnatore tecnico a Berlino. Le opere del dopoguerra combinano forme ancora figurative con scomposizione cubista dell'oggetto, inserendosi così nel clima dell'espressionismo astratto (*Zerberus*, 1948: coll. priv.). In seguito, la scelta del non figurativo approda a composizioni di macchie di colore e linee nere, richiami a una trasposizione di tensioni psichiche, come bene attestano i titoli: *Spezzare lo specchio* (1953), *Corrida* (1955). In questo periodo, al quale risalgono i viaggi in America Latina (1952-55) e negli Stati Uniti (1955), l'artista schiarisce la tavolozza e la casualità trasforma il tracciato lineare in una struttura cellulare libera che ricopre la tela di scuri reticoli (*Vibrazione VII*, 1957). Le opere successive abbandonano tale rigidità compositiva per un'esuberanza di tratti che non rispetta, se non raramente, la simmetria (*Primavera*, 1964). Al suo ritorno in Germania venne incaricato di tenere corsi presso l'Accademia di belle arti di Amburgo e fu nominato professore in quella di Berlino nel 1957.

Numerose personali hanno rafforzato la fama di T sia in Germania che all'estero (VIII Biennale di San Paolo, 1965). È rappresentato in particolare nei musei e collezioni private di Berlino, Essen, Darmstadt, Colonia, Amburgo, Hannover. Vive e opera a Mechemich-Vollem. (*frm*).

Trieste

Di T (dal nome paleoveneto Tergeste) si ha notizia sin dall'età del bronzo, grazie ai reperti rinvenuti nel castelliere sul colle di San Giusto. Con l'arrivo dei Romani e la fondazione di T come colonia nel 46 a. C., la città raggiunge il massimo splendore economico fra il I e il II secolo d. C. Alla metà del sec. II fa parte della Regio Decima, Venetia et Histria. Dopo la caduta dell'impero si susseguono le invasioni barbariche di Goti, Unni e Longobardi e infine, dopo la conquista dei bizantini del sec. VIII, subentrano i Franchi di Carlo Magno.

Represso nel sangue un tentativo di instaurare una signoria, la città, preoccupata delle continue lotte con Venezia per il predominio nell'alto Adriatico, chiede la protezione all'Au-

stria e nel 1382 stipula un atto di dedizione. Di questo travagliato periodo poche, anche se di non trascurabile interesse, sono le testimonianze artistiche attualmente conservate in città, quasi tutte nell'edificio «simbolo», la Cattedrale di San Giusto. Scoperti circa vent'anni fa, i pavimenti musivi del v e vi secolo della Basilica Madonna del Mare – a carattere prevalentemente geometrico – riflettono gli stretti collegamenti culturali con le vicine Grado, Pola e Parenzo. Influssi più espressamente bizantini e in particolare legati all'ambito ravennate e greco di Dafni sono rintracciabili nei mosaici parietali dell'abside dell'Assunta, nella navata sinistra della Cattedrale di San Giusto. Raffigurante la *Madonna in trono* e, più sotto, nel catino le dodici figure degli *Apostoli*, la decorazione rappresenta un'importante espressione artistica a cavallo tra xi e xii secolo. Nella navata destra della stessa Cattedrale l'antico sacello dedicato a san Giusto (patrono della città) conserva un mosaico – con Cristo al centro e i santi Giusto e Servolo ai lati – di riferimento prevalentemente veneziano, databile tra la fine del xii e i primi del sec. xiii.

Più sotto gli affreschi con la «passio» del martire triestino, opera del cosiddetto primo Maestro di San Giusto, sono databili alla metà del sec. xiii. Pure a dopo il 1234 sono riferibili le storie di Maria e altre scene cristologiche in parte ancora visibili nella Basilica di Santa Maria Assunta di Muggia presso T.

Con riguardo al sec. xiv, può segnalarsi anzitutto il trittico di santa Chiara, già nel convento delle clarisse e ora conservato al Museo Sartorio di T. Le portelle laterali e la parte centrale (eseguite tra il 1328 e il '30) sono opera di Paolo Veneziano e di un collaboratore – forse il fratello Marco, la tavola fu probabilmente commissionata dall'ordine religioso stesso ed è un importante esempio di pittura veneziana del periodo.

A una tradizione emiliana e incline alla lezione tardovitalesca sono riferibili gli affreschi della prima cappella a destra della Cattedrale di San Giusto, che ricoprivano a loro volta quelli del cosiddetto primo Maestro di San Giusto, ora staccati e posti su pannello nel Battistero della chiesa stessa. Databile intorno al 1380, prima dell'annessione di T all'Austria, ed eseguito probabilmente per volere del patriarca di Aquileia Marquardo di Randeck, il ciclo narra gli episodi del

martirio di Giusto, che si presenta stante con il modello della città nella mano sinistra, una delle prime raffigurazioni di **T**, ancora ristretta nella cinta muraria del colle.

Dopo il 1382 continui conflitti con la Serenissima relegano **T** a un piccolo centro di pescatori, fino a che l'impero Asburgico con Carlo I, ai primi del sec. XVIII, riconosce l'importanza di **T** quale prevalente sbocco al mare di tutta la potenza austriaca. Così, nell'arco di tempo che va sino allo scorcio del sec. XVIII, **T** vede realizzate poche opere, tra le quali la decorazione dell'abside maggiore della Cattedrale di San Giusto, quasi completamente distrutta nel sec. XIX. Possono menzionarsi singole opere: la *Madonna col Bambino e i santi Giusto e Sergio* di Benedetto Carpaccio (1500-60 ca.: opera del 1540), la pala con i *Santi Andrea, Martino e Nicolò* di Matteo Ingoli (1626) e lo *Sposalizio della Vergine* di Sante Peranda, tutti nella Cattedrale di San Giusto.

Con la proclamazione del porto franco, nel 1719, inizia l'espansione urbanistica e commerciale di **T**, assecondata dall'imperatrice Maria Teresa (1740-80) e da suo figlio Giuseppe II (1780-90). La città cresce, allargandosi nella zona delle saline in riva al mare e si avvia quello sviluppo edilizio che vedrà l'arrivo di popolazioni da tutte le parti dell'Europa continentale e del Mediterraneo.

Alla fine del sec. XVIII, nel 1797, ha luogo la prima occupazione francese ad opera di Napoleone Bonaparte, cui fanno seguito altre due (1805-806 e 1809-13). Restaurato il potere austriaco, la città acquista sempre maggiore importanza economica e commerciale.

Saranno il sec. XVIII e poi, in particolare, il XIX e la prima metà del XX i momenti di maggior fioritura culturale e artistica per **T**, che esprimerà personalità di livello europeo. Se, dapprima, gli artisti saranno stranieri, via via si formerà una generazione autoctona che si affermerà non solo in ambito locale.

Lo scorcio del secolo vede l'inizio dell'attività di Giuseppe Bernardino Bison – nativo di Palmanova e formatosi prima a Brescia e poi a Venezia presso l'Accademia – che a **T** decorerà l'interno degli edifici che si distinguono tra il 1801 e il 1866 come i più importanti «monumenti» neoclassici della città. Quasi in bilico tra tradizione tiepolesca e principi più propriamente romantici, Bison esprime grande capacità narrativa su ampia scala con le scene dell'*Iliade* nella sala cupolata del palazzo del ricco commerciante Demetrio Car-

ciotti, opera dell'architetto Matteo Pertsch (1801) e, ancora, nel grande affresco della sala principale del Palazzo della Borsa di Antonio Mollari, raffigurante in toni quasi caricaturali la concessione da parte di Carlo VI delle franchigie portuali a T.

Attivo fino al 1831 in città, Bison decora i pennacchi della cupola di Santa Maria Maggiore con i quattro evangelisti, le sovrapporte di Villa Sartorio, nonché molte opere da cavalletto conservate presso i MC di Trieste.

Tra il 1828 e il 1849 verrà costruita nel cosiddetto borgo teresiano l'unica chiesa cattolica della «città nuova», che diverrà il grande tempio neoclassico, spostando così il baricentro artistico, sino ad allora nella Cattedrale di San Giusto, che rimarrà il luogo dei ricordi passati. Eseguito su progetto del 1808 – rielaborato nel 1823 – di Pietro Nobile, Sant'Antonio conserva al suo interno una serie di sei grandi pale d'altare e una decorazione ad affresco, opera di artisti – professori e allievi – di formazione accademica veneziana e romana: l'udinese Odorico Politi (1785-1846) dipinge la *Gloria di Sant'Antonio* (1842); il bolognese Ludovico Lipparini (1800-56) *Le sante martiri aquileiesi* (1840); il pordenonese Michelangelo Grigoletti *L'educazione della Vergine Maria* (1838); il triestino Felice Schiavoni (1803-81) *La presentazione di Gesù al Tempio* (1841); l'austriaco Joseph Ernst Tunner (1792-1877) *Il Crocifisso* (1838), il viennese Joseph Schonmann (1799-1879) *San Giuseppe* (1839). Il muranese Sebastiano Santi (1789-1866) con *L'ingresso di Cristo in Gerusalemme* (1836) riscuote consensi tra i fedeli per la composizione della scena e la felice soluzione spaziale, ricavata nell'abside dietro l'altare maggiore. Lo stesso Santi decorerà nel 1841 l'abside della chiesa di Santa Maria Maggiore – già dei Gesuiti, costruita nel sec. XVII – con l'immagine dell'Immacolata e, ancora nella Cattedrale di San Giusto, la cappella dell'Addolorata con scene di Cristo (1857). Una menzione a parte meritano i pittori che lavorano all'interno dei ricchi palazzi triestini, come Giuseppe Gatteri (1799-1878), con le sue decorazioni per la coeva casa Pancera di Matteo Pertsch (1808 ca.), o Lorenzo Scarabellotto (1796-1847?), il quale propone a casa Hierschel (1834) una serie di *Capricci*, caratterizzati da giochi naturalistici di una certa spettacolarità. In una città ormai così borghese e lega-

ta alle fortune dei facili commerci riscuote grande successo e notorietà il goriziano Giuseppe Tominz, che ritrae la ricca società triestina. In lui si trova il dato naturalistico unito a una certa vena ironica, che esprimerà nel famoso *Autoritratto*, ora al Museo Revoltella. Non manca, però, la pittura di storia con l'istriano Cesare Dell'Acqua (1821-1905), che avrà poi grande fama a Bruxelles. Il ciclo con la storia del sito di Miramare, voluto per il castello che fu di Massimiliano d'Asburgo (1832-67), le grandi tele con la *Proclamazione del Porto franco* e l'*Apoteosi di Trieste*, la decorazione della chiesa ortodossa di San Nicolò dei Greci e altre importanti opere commissionate da privati segnano l'attività di un pittore, padrone della composizione naturalistica e di una non comune inclinazione narrativa. In sintonia con Dell'Acqua si pone Ludovico Lipparini con il dipinto raffigurante *La morte di Marco Botzaris* (1841) per la sala neogotica di Casa Sartorio, raro esempio integralmente conservato di un'ambientazione di pieno Ottocento. Ben si affiancano ad essa le decorazioni di interni del castello di Miramare (1858-70), di Palazzo Revoltella, di Casa Sartorio e, più tardi, di Casa Morpurgo, che sono testimonianza di varie tendenze alla moda nell'arredo di metà Ottocento. Svilupperà con modi accademici, di tradizione tiepolesca, temi più propriamente «moderni», legati alla descrizione delle nuove scoperte scientifiche, Eugenio Scomparini (1845-1913), in particolare nel ciclo dei dipinti per il caffè alla stazione di T (1897, ora presso la Galleria nazionale d'arte antica di T), celebrativi del progresso nel commercio e nell'industria. E sarà ancora Scomparini, con il suo insegnamento nella scuola d'arte industriale, ad aprire la via alla tradizione pittorica triestina che, sempre in bilico tra studi accademici italiani, austriaci e tedeschi, costituirà un peculiare linguaggio finalmente proprio agli artisti locali. A partire da Umberto Vetuda (1868-1904) – alla ricerca continua di nuove ispirazioni negli ambienti monacensi, viennesi o francesi che svilupperà in maniera anticonformista fondendo realismo e impressionismo – Isidoro Grunhut (1862-96) si allinea ai modi del realismo di Liebermann, mentre il ritrattista Giuseppe Barison segue ancora i dettami dell'Accademia viennese. Particolarmente prolifica la produzione di Carlo Wostry (1865-1934), fondatore del Circolo Artistico Triestino.

Con la prima guerra mondiale **T** passa, nel 1918, all'Italia. Dopo le tristi vicende del secondo dopoguerra, solo nel 1954 ritorna nuovamente nel territorio nazionale, ma la città vede gravemente decurtato il proprio retroterra istriano e carismatico, assegnato all'allora Repubblica di Jugoslavia.

In questo periodo gli artisti, particolarmente attivi, ricercano linguaggi a loro piú congeniali: Artuto Rietti (1863-1943) con i suoi pastelli unisce gli insegnamenti monacensi agli influssi francesi; Arturo Fittke (1873-1910) sviluppa motivi prevalentemente tedeschi; Adolfo Levier (1873-1953) guarda in particolare ai fauves; Gino Parin (1876-1944) si avvicina ai modi dello Jugendstil, cui poi si indirizzano Argio Orell (1884-1992), Vito Timmel (1886-1949) e ancora, anche se operanti per poco in città, i cartellonisti Marcello Dudovich e Leopoldo Metlikovitz.

Con Piero Marussig, profondamente influenzato dalla cultura francese, e via via, con Vittorio Bolaffio (1883-1931), Arturo Nathan, Carlo Sbisà elementi simbolisti e metafisici entrano nella cultura triestina che si sintonizza così con il movimento novecentista.

Galleria Nazionale d'arte antica di Trieste La galleria ha provvisoriamente sede al secondo piano di Palazzo Economo, nel centro della città, in attesa del suo trasferimento presso le Scuderie del parco di Miramare. È una galleria di natura composita, costituita inizialmente da una serie di pezzi provenienti dalla collezione di Piero Mentasti e via via arricchita nel corso degli anni con nuove acquisizioni, donazioni e depositi temporanei. Motivazione iniziale che guidò la volontà di formare la Galleria d'arte antica fu la constatazione che **T**, pur ricca di ben sedici istituzioni museali, non possedeva una raccolta di pittura ove fossero riassunti i principali movimenti artistici italiani dalla fine del Quattrocento al Settecento. Il percorso museale è articolato secondo un criterio strettamente cronologico. Tra le opere esposte sono da ricordarsi gli affreschi su pannello di Girolamo Romanino, provenienti da un edificio nel bresciano, una tavola attribuita con buon fondamento a Lucas Cranach il Vecchio e raffigurante *Diana e Atteone*, una *Natura morta* di Pier Francesco Cittadini, lo stendardo di San Nicolò dipinto su due facce da Gianantonio e Francesco Guardi, l'*Ovalino della Passione* di Giuseppe Maria Crespi. Inserito nel circuito di visita è il cosiddetto salone

piemontese della prima metà del sec. XVIII, proveniente da un palazzo torinese e costituito da un rivestimento parietale a ricche ed elegantissime *boiseries* e tele. Seguono, nell'ampia sala conclusiva, una serie di opere di artisti triestini – eseguite tutte nel 1879 – provenienti dall'antico caffè della stazione e raffiguranti *L'Elogio del Progresso*.

Museo Storico del castello di Miramare È la residenza di Massimiliano d'Asburgo, da lui voluta e fatta costruire in riva al mare, ai margini di un promontorio poi trasformato dall'arciduca in un parco ricco di preziose essenze arboree. Costruito da Carl Junker (attivo a T tra il 1850 e il 1860) e decorato al suo interno da Franz e Julius Hofmann (attivi a T tra il 1850 e il 1870), il castello è oggi il museo più visitato della regione Friuli – Venezia Giulia, grazie alla buona conservazione dei suoi ambienti, che conservano quasi del tutto intatta l'atmosfera di una casa di metà Ottocento. Vi si segnala la ricca raccolta di quadri, spesso creati per il luogo da pittori italiani, austriaci e tedeschi: così è per la sala storica, con tele di Cesare Dell'Acqua (1821-1905), o per la Sala del trono con opere di Geiger ed Heinrich.

Civico Museo Revoltella e Galleria d'arte moderna Da poco nuovamente riaperto al pubblico, il complesso museale comprende la residenza del barone Revoltella – un ricco imprenditore e tra i principali finanziatori dell'istmo di Suez – che chiama il tedesco Hitzig per edificare un palazzo secondo i dettami schinkeliani. Alle sue raccolte d'arte, visitabili per volontà testamentaria subito dopo la sua morte (1872), si aggiungono via via le collezioni che oggi formano uno dei nuclei più importanti per la storia della pittura di Ottocento e Novecento. L'acquisizione nel 1907 dei vicini palazzi Brunner e Basevi e i successivi lavori di riadattamento, inizialmente progettati da Carlo Scarpa, consentono ora di apprezzare appieno lo sviluppo della pittura triestina fino ai nostri giorni, presente nelle nuove sale espositive.

Civico Museo Sartorio Conserva al suo interno una cospicua serie di raccolte di dipinti e alcune sale decorate che testimoniano lo stile degli arredi di metà Ottocento. Oltre alla sala neogotica, tutta perfettamente unitaria nella decorazione e negli oggetti, e al salotto di musica, il museo presenta vari pezzi di pittura su tavola – dal sec. XIII in poi – e numerose opere, tra gli altri, di Bison e Tiepolo, che testimoniano il gusto raffinato del collezionismo triestino. (17).

Trillhase, Adalbert

(Erfurt 1859 – Niederdollendorf (Königswinter) 1938). Lo si può considerare tra i primi pittori naïf tedeschi in rapporto con gli artisti moderni contemporanei. Figlio di uno stimato mercante, fu avviato al commercio. Fu Otto Pankok, che lo conobbe intorno al 1920, a incoraggiarlo alla pittura. Da quel momento **T** eseguì numerosi quadri, dedicati in particolare a temi tratti dal Vecchio Testamento, spesso rappresentando figure dall'aspetto minaccioso, dai volti bordati di nero che con i loro occhi cupi sembrano divorare lo spettatore. Le sue composizioni rappresentano scene drammatiche cui si uniscono motivi onirici. Grazie al figlio e a Pankok, entrò in rapporto col gruppo Mutter Ey, la punta avanguardistica dello Junges Rheinland di Düsseldorf, al quale appartenevano, in particolare, Max Ernst e Otto Dix (*Ritratto della famiglia Trillhase*, 1923: Berlino, NG). Il Museo Clemens-Sels di Neuss possiede alcune sue tele importanti: *Gesú al Tempio*, la *Strega di Endor*. Interdetto nel 1933 dal regime nazista, **T** si ritirò, nel 1935, a Niederdollendorf. (*wh*).

Trinquesse, Louis-Roland

(Parigi? attivo tra il 1745 e il 1800). Allievo della scuola dell'Accademia reale nel 1770, è forse da identificare col **T** segnalato come membro della gilda dei pittori dell'Aja nel 1767. I suoi ritratti (dipinti conservati a Parigi, Louvre, e nei musei di Amiens, Digione, Varsavia; disegni al Museo Carnavalet di Parigi), di autentica sensibilità, ricercano – un po' al modo di quelli della Vigée-Lebrun o di Vestier – effetti graziosi ed eleganti. Le sue scene galanti, assai brillanti (dipinti al Louvre, 1789, e a Tours, MBA; disegni a Parigi, Museo Carnavalet), sono state talvolta attribuite a Fragonard (*Offerta a Venere*, *Giuramento all'Amore*, 1786: Digione, MBA); con una punta di gusto *troubadour* e un residuo della «grazia» del sec. XVIII sono tipiche del gusto francese alla vigilia della rivoluzione. (*cc*).

Tristán, Luis

(Toledo 1586 ca. - 1624). Formatosi presso El Greco e legato alla famiglia del maestro, dovette soggiornare qualche tempo in Italia tra il 1606 e il 1613, poi si stabilì definitivamente a Toledo. La sua pittura si ricollega stilisticamen-

te al cretese, soprattutto per gli schemi compositivi e l'allungamento ancora manierista dei personaggi (*Trinità*, 1624: Cattedrale di Siviglia; *Retablo*, 1623: Toledo, convento di Santa Clara), ma nel contempo, e forse per influsso di altri artisti toledani e alcuni italiani che operavano all'Escorial, maturò stilisticamente volgendo verso il naturalismo. Modificò la gamma dei colori freddi caratteristica di El Greco e impiegò tonalità calde con preparazioni rossastre e un impasto spesso, mentre accentuava i contrasti di luce secondo il linguaggio dei «tenebrosi» (*Retablo* di Yepes, 1616; *San Luigi distribuisce l'elemosina*: Parigi, Louvre).

Complessivamente la sua opera mostra chiaramente il passaggio dal manierismo al naturalismo; le opere più intense e più realiste dell'artista (*San Francesco*: ivi; *San Domenico penitente*: Toledo, Museo di El Greco) si riallacciano naturalmente agli aspetti più caratteristici della pittura spagnola del sec. XVII. Come ritrattista (*Cardinal Sandoval*, 1619: *Cattedrale di Toledo*), T costituisce un ponte fra El Greco e Velázquez, per la profonda obiettività e la tecnica semplice e sicura. (*aeps*).

Trivulzio

(principi). Il maresciallo Gian Giacomo T, governatore di Milano al servizio di Luigi XII di Francia, è il principale animatore della stagione artistica milanese dei primi due decenni del Cinquecento, subito dopo la caduta degli Sforza. Mosso da una forte ambizione personale, il maresciallo T avvia una serie di iniziative celebrative, solo in parte portate a termine, che vedono come principale protagonista il Bramantino (*Sacra famiglia*: Milano, Brera). Rimasto allo stato di progetto il monumento equestre commissionato a Leonardo e immaginato come ripresa del «cavallo» per Francesco Sforza, anche il mausoleo iniziato dal Bramantino davanti alla facciata di San Nazaro Maggiore non è stato portato a termine secondo i piani iniziali. Perfettamente conclusa è invece l'impresa dei dodici *Arazzi dei Mesi*, tessuti tra il 1504 e il 1509 nel castello di Vigevano dall'arazziere Bernardino da Milano, su cartoni del Bramantino (Milano, Castello). (*szu*).

Soltanto con l'abate don Carlo T (1715-89) e suo fratello, il marchese Alessandro (1763) prende consistenza l'omonima collezione, che comprendeva dipinti, sculture antiche, avo-

ri, bronzi, smalti, medaglie e monete, nonché numerosi manoscritti miniati acquistati in occasione della chiusura dei monasteri. Don Carlo lasciò la raccolta al nipote, il marchese Giorgio Teodoro; nel sec. XIX essa fu divisa tra gli ultimi eredi di quest'ultimo, il marchese Giangiacomo e il conte Gerolamo. Il principe Luigi Alberico T (1868-1938) propose di venderla simultaneamente alle città di Torino e Milano. Nel 1935 si giunse a un accordo: la maggior parte della raccolta entrò nel Museo del Castello Sforzesco a Milano, mentre qualche pezzo andava a Palazzo Madama a Torino (MC di arte antica). Tra le opere ora al Castello Sforzesco, citiamo una serie di ritratti di famiglia dalla fine del sec. XV, la pala di Mantegna proveniente da Santa Maria in Organo a Verona (*Madonna col Bambino, angeli e quattro santi*), una tavola di Filippo Lippi (*Madonna col Bambino e santi*), una *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini, una lunetta dipinta da un artista vicino a Masaccio e un *Ritratto di giovane uomo* con in mano un libro di Petrarca, attribuito dalla critica al Bronzino, ma per alcuni opera di Pontormo. Il famoso *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina è conservato a Torino; era entrato nella collezione T nel sec. XIX, quando Marianna Rinuccini, figlia del marchese Pierfrancesco Rinuccini di Firenze, sposò Giorgio Teodoro T. (eg + sr).

Troger, Paul

(Welsberg 1698 - Vienna 1762). Grazie a un impiego procuratogli dalla famiglia Firmian, T ebbe occasione, prima del 1716, di frequentare la bottega di Giuseppe Alberti. Una consistente borsa di studio messa a disposizione dal principe-vescovo di Gurk, Johann Maximilian Graf Thun, gli consentì di visitare l'Italia dove ebbe modo di esercitarsi nella copia dei maestri italiani contemporanei (disegni a Vienna, Albertina e Accademia) e acquistare così una fattura rapida insieme a una grande padronanza compositiva. Si dimostrerà particolarmente attento all'opera del Ricci, Pittoni e Piazzetta. A Roma si eserciterà in studi dall'antico e sentirà l'influenza del classicismo del Maratta, di Conca e Trevisani. Durante il suo soggiorno napoletano incontra Solimena. Alla fine del 1725 o all'inizio del 1726, T venne richiamato dal principe-vescovo di Gurk, per dipingere la cupola della chiesa dei Teatini (Kajetanerkirche) di Salisburgo (*Glorifi-*

cazione di san Gaetano, 1728), da lui pensata come una sequenza di personaggi in cerchi concentrici. Nel 1728 si trasferì a Vienna, entrando qui in contatto con i grandi affrescatori Altomonte, Rottmayr e Gran. La sua prima grande realizzazione si dispiega in sei comparti che esaltano il *Trionfo della Fede* sulla volta della chiesa di Sankt Andrä an der Traisen (1730-31 ca.). Le tinte opache delle prime opere lasciano il posto ai colori chiari e assai vivi che animano la *Saggezza divina circondata dalle Virtù e dalle Scienze* sul soffitto della grande biblioteca dell'abbazia benedettina di Melk (1732). I gruppi si organizzano intorno a figure essenziali, lo spazio vuoto assume rilevanza maggiore, si accentua il plasticismo delle forme e i toni vengono modulati nel dispiegarsi delle numerose pieghe delle vesti.

Nelle cinque scene del soffitto della biblioteca dell'abbazia di Zwettl (*Combattimento e vittoria dell'Ercole cristiano*, 1732-33) compaiono motivi paesaggistici di ispirazione veneziana, spesso impiegati da T, a differenza dei suoi predecessori. Per tutta la sua carriera, l'artista riutilizzò composizioni e figure già in precedenza sperimentate. L'abbazia benedettina di Altenburg lo chiamò più volte tra il 1732 e il 1752; nell'*Incarnazione di Cristo attraverso la Vergine e la persecuzione del dragone* (1733-34) sull'ampia cupola della chiesa, T adottò lo schema circolare già utilizzato a Sankt Pölten (chiesa degli Inglesi, 1728-29) per il medesimo tema. La *Moltiplicazione dei pani* di Geras (convento dei Premostratensi, sala di marmo, 1738), riprende una composizione dello stesso soggetto a Hradištko (cappella dell'Ospedale, 1731) nella quale figure assai semplici si dispiegano sul bordo del quadro. I religiosi apprezzarono oltremodo la rapidità esecutiva di T, tanto che si meritò l'appellativo di «favorito dei prelati» e, per sopperire alle richieste, l'artista dovette sempre più spesso ricorrere ad aiuti, tranne che nell'*Apoteosi di Carlo VI*, eseguita da solo sul soffitto della scala dell'abbazia di Göttweig (1739): l'affresco, dall'originale impianto asimmetrico, è dominato da quell'armonia splendente di azzurri e gialli che caratterizza buona parte delle sue opere. Nel 1740-41, al culmine della gloria, nell'*Adorazione dell'Agnello da parte dei ventiquattro vegliardi* (abbazia di Seitenstetten, soffitto della biblioteca) si verifica un notevole mutamento stilistico: da un impianto potente e massiccio T passa a corpi gracili e allungati; le pieghe, da spezzate e an-

golose, divengono lineari; i colori si schiariscono. Dal 1748 al 1751 **T** intraprese, con cinque aiuti, la realizzazione di un vasto programma nella Cattedrale di Bressanone/Brixen. Sull'incrocio del transetto, l'*Adorazione dell'Agnello* si articola intorno a una grande nuvola serpeggiante a forma di S, su cui è spiegata una moltitudine di personaggi in un cielo tempestoso. La tonalità argentata e senza contrasti che unifica l'ultimo affresco dell'artista (*Maria, angeli e santi nella gloria della Santa Trinità*, 1752), contrassegna la scomparsa del *pathos* barocco. Alcune repliche dei suoi bozzetti saranno eseguite da J. G. Wägner e T. Valtiner, che lavorarono con lui alla cupola della chiesa di Sant'Ulrico di Lavant (presso Linz) nel 1771.

Per alcuni anni **T** svolse un ruolo notevole all'interno dell'Accademia di Vienna, di cui è nominato assessore (1752) e poi rettore (1754), influenzando l'operato dei giovani allievi che qui si formavano (J. J. Zeiller, F. Zoller, Cristoforo Unterperger, F. Sigrist; più forte fu il suo ascendente su Maulbertsch e Mildorfer). Dal 1755 la sua produzione, di sbalorditiva abbondanza e unicamente riservata alle abbazie e alle chiese, registra una netta caduta, determinata certamente dalle cattive condizioni di salute.

La pittura di cavalletto di **T** conta un minor numero di capolavori rispetto a quella a fresco. L'influsso degli italiani e in particolare dei veneziani (Piazzetta e Bencovich), è qui più sensibile; l'esecuzione è spesso lasciata ai numerosi allievi. I primi dipinti comportano drappaggi molto rigidi (*San Bernardo e la Vergine*, 1722-25: Klagenfurt, Residenza episcopale) e sono dominati dal chiaroscuro, cui **T** resterà sempre fedele (*Martirio di san Massimiliano*, 1727: Salisburgo, Kajetanerkirche), *La Crocifissione di sant'Andrea* (1731 ca.: chiesa di Sankt Andrä an der Traisen) presenta il martire in piena luce, in un stile narrativo caratterizzato dal plasticismo dei corpi, dalla luminosità dei colori, dalla semplicità dei drappaggi e dalla riduzione della scena all'essenziale. Durante il periodo 1730-40 compaiono una digradazione sfumata, un ritmo lineare e un melodico collegamento tra le figure che palesano l'avvenuta assimilazione del linguaggio di Maratta e Trevisani (chiesa di Platt bei Zellerndorf; *Morte di san Giuseppe*, 1739-42; *Vittoria della Vergine*, 1740-45). La *Lapidazione di santo Stefano* (1745: chiesa di Baden bei Wien)

ha in comune con queste il medesimo fervente sentimento di pietà, ma la tensione drammatica imprime un ritmo possente ai corpi dei personaggi e un movimento di singolare effetto contrassegna *San Giovanni Nepomuceno mentre consola gli oppressi* (1748: Wiener Neustadt, Neuklosterkirche; bozzetto a San Pietroburgo, Ermitage).

I numerosi abbozzi a olio, dal colore splendente, dal tocco vibrante, dagli effetti violenti e dalle forme lacerate (*Martirio di san Sebastiano*: Museo di Graz), ebbero grande successo e vennero spesso copiati dagli allievi. I disegni, il cui fondo più cospicuo è conservato presso l'Albertina di Vienna, si rifanno alla tradizione veneziana. Gli schizzi sono eseguiti con un tratto nervoso e corsivo, senza indicazione d'ombre (*I re Magi dinanzi a Erode*: San Pietroburgo, Ermitage), mentre nei disegni, i progressivi passaggi dall'ombra alla luce vengono indicati delicatamente a tratteggio incrociato (*Putti che giocano*: Vienna, Albertina), tratto a cui ricorse anche in una ventina di incisioni ad acquaforte e a puntasecca. (jhm).

Trois-Frères (Les)

La caverna dei T-F, posta a Montesquieu-Avantès, località dell'Ariège, fu scoperta nel 1912 dai tre figli di uno studioso francese di preistoria, il conte Bégouen (1863-1956), che stavano esplorando il corso sotterraneo del Volp, il cui letto ha scavato il sistema di gallerie delle caverne dei T-F e del Tuc d'Audoubert. La possibilità di collegamento tra le due parti della rete sotterranea in epoca paleolitica e i numerosi ingressi, non facilitano la comprensione dell'ordine distributivo delle pitture scoperte, che appartengono a due diversi periodi di esecuzione. Al periodo più antico risalgono numerosi gruppi di linee accavallate poste nella galleria aurignaciana. Linee dorsali di animali, palchi di corna, teste incerte tracciate nell'argilla si estendono a fregio, mescolate a linee sinuose digitali. Al di sopra di quest'insieme confuso, qualche bisonte, più recente, è stato inciso e dipinto a contorno nero. La ricchezza ornamentale della caverna si rivela nella sala detta «santuario». In un corridoio a forma d'abside, una straordinaria accumulazione di animali incisi è disposta a grandi strati composti di centinaia di bisonti, renne, cavalli, stambecchi, e anche esseri mitici, volti enigmatici e segni astratti. Secondo l'abate Breuil, i numerosi segni sono da porsi in relazione con la raffigurazio-

ne del «Dio», rappresentato come un essere composito, mezzo uomo e mezzo animale che riunisce in sé tutti i simboli maschili, collocati solitamente, secondo A. Leroi-Gourhan, ai piedi e ai margini delle composizioni principali. I corridoi che portano alla sala presentano figurazioni sul tema cavallo-bisonte e su quello dello stambecco o della renna, in uno stile assai vicino a quello delle Combarelles o di Niaux. L'abate Breuil datava il complesso parietale, eccetto la galleria aurignaciana, al Maddaleniano IV. A. Leroi-Gourhan precisa che la presenza della renna e del mammut consente di datare la decorazione più recente alla stessa epoca delle decorazioni di Rouffignac e di Font-de-Gaume (Maddaleniano IV e V). (*yt*).

Trökes, Heinz

(Hemborn (Duisburg) 1913). Allievo della Scuola di arti decorative di Krefeld, ebbe come insegnante Itten (1933). L'insegnamento di quest'ultimo, l'incontro con Kandinsky a Parigi (1937) e i lavori eseguiti sotto la direzione di Mücke (1940) lo avvicinano al Bauhaus della cui lezione si ricorderà nel periodo di lavoro alla scuola d'arte di architettura di Weimar (1947-48). I molteplici aspetti della sua opera arricchiscono peraltro l'eredità artistica del pittore, i cui mezzi essenziali sono linee e superfici di colori sovrapposti accanto ai quali compaiono isolati elementi figurativi (*Coreografia*, 1952: Zurigo, coll. Löffler). Il disegno conferisce alla linea dipinta un carattere segnico (*Per gli artisti*, 1954: Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum), che traspone così le impressioni e i ricordi dei viaggi effettuati dall'artista in Europa, Africa, America e Asia in numerose composizioni. Più tardi i punti, le linee e le superfici acquisteranno maggior precisione: nel contempo simboli e ornamenti si fonderanno in dipinti bidimensionali a carattere surrealista (*Pesci volanti*: Berlino, Gall. Schüler). Dopo aver insegnato ad Amburgo (1958-60), T venne nominato professore presso la Scuola di belle arti di Stoccarda nel 1961 e ottenne nel 1965 una cattedra in quella di Berlino. È rappresentato in varie collezioni private e pubbliche: Berlino, Cincinnati, Amburgo, Copenhagen, Monaco, New York, Stoccarda, Wuppertal, Duisburg. Divide il suo tempo tra Berlino e San Antonio di Ibiza. (*em*).

Trombadori, Francesco

(Siracusa 1886 - Roma 1961). Trasferitosi a Roma nel 1907, si forma presso l'Accademia di belle arti. Qui segue i corsi di Giuseppe Cellini attraverso cui si tramanda la tradizione purista e preraffaellita della «scuola Etrusca» di Nino Costa. La sua evoluzione pittorica passerà attraverso varie fasi. Gli anni 1912-13 lo vedono legarsi al pittore divisionista E. Lionne. Il capolavoro del periodo divisionista sarà *Siracusa mia* (1919: Roma, coll. A. Marchini), esposto nel 1922 alla XC Esposizione di belle arti di Roma. Il suo esordio è però nel 1913 nell'ambito della Secessione romana del cui clima risentirà molto. Nel 1917 entrerà in contatto con il musicista futurista Balilla Pratella, operando un proficuo compito di raccordo tra artisti e situazioni diverse. Nel 1919-20 si stabilisce a Villa Strohl-Fern dove rimarrà per tutta la vita. Il momento più importante della sua formazione risale proprio a quegli anni, quando entra in contatto con gli scrittori della «Ronda» e con i critici e gli artisti di «Valori Plastici». La sua ricerca ha ora effetti neopuristi. Partecipa con i «venti artisti italiani» alla mostra a loro dedicata alla Galleria Pesaro di Milano, iniziativa che avrà il suo sbocco nel Novecento. Sono insieme a lui, tra gli altri, De Chirico, Casorati, Carrà, Guidi, Sironi e Tosi. Nel 1927 è chiamato da Margherita Sarfatti nel gruppo del Novecento, alla XCIII Esposizione di belle arti di Roma. Nel 1930 rappresenterà ancora il Novecento italiano a Buenos Aires. L'ultima fase della sua pittura, dal 1945 al 1961, è in chiave neometafisica e morandiana. Risalgono a questo periodo le numerose vedute di Roma, in cui la struttura geometrica della veduta, la pulizia dei toni, e la compostezza dei piani si riconfermano le sue prerogative più importanti. Artista classico nel vero senso della parola, copista nei musei, predilesse, tra i suoi temi, la figura, la natura morta e soprattutto il paesaggio. Ricordiamo nella sua carriera di critico d'arte, le segnalazioni di Scipione e di Mafai, nonché la scoperta di Guttuso. (*chmg*).

Trometta (Niccolò Martinelli, detto il)

(Pesaro 1540 ca. - Roma 1611). La rivalutazione del pittore pesarese è legata al lungo lavoro di messa a punto del catalogo dei disegni di Taddeo Zuccari, nel quale erano confluiti

anche fogli di T. La ricostruzione della sua personalità di disegnatore ha implicato un nuovo interesse anche per i suoi rari dipinti.

Dovette entrare presto nella bottega di Taddeo Zuccari, se già nel 1561-63 collabora col fratello di questi, Federico, nel casino di Pio IV, come dimostrerebbe un disegno con un progetto per un soffitto con lo stemma di quel pontefice (Berlino, SM, GG). Pochi anni dopo lo troviamo impegnato nella sua piú importante impresa, la decorazione del coro di Santa Maria in Aracoeli, ricostruita dopo la demolizione, voluta da Pio IV, dell'antica abside con gli affreschi del Cavallini. Negli affreschi, commissionatigli nel 1565 da Flaminia Margani ma compiuti nel 1568, raffigurò *Augusto e la Sibilla*, *Augusto sacrifica sull'altare*, *Storie della Vergine*, *Evangelisti*, *Santi*, *Virtú* e al centro della volta la *Vergine in gloria*. Vi è evidente la stretta dipendenza dallo stile di Taddeo Zuccari, in particolare del periodo degli affreschi in Santa Maria alla Consolazione, che egli addomestica ora addolcendo ora forzando tipi ed espressioni. Alcuni anni separano la larghezza di impostazione dell'*Adorazione dei pastori* di San Giovanni in Laterano dalla maniera piú minuta e insistita, ma non priva di suggestioni baroccesche, della *Ultima Cena* per la chiesa del Sacramento a Pesaro (Tavullia, San Lorenzo) e della *Madonna e santi* per Santa Maria della Scala del Porto nella stessa città (oggi Budapest, SZM). Alla tarda attività romana appartengono gli affreschi nel Palazzo di Pierdonato Cesi in Borgovecchio, eseguiti in collaborazione con Tommaso Laureti e un Antono Bardi (1585), non giudicabili a causa delle ridipinture, e quelli in Santa Maria dell'Orto. (gsa).

trompe l'œil

Il termine indica la ricerca di illusione mimetica in pittura spinta fino a voler confondere questa con la realtà; il significato estetico piuttosto ampio e complesso, è qui trattato in particolare per quanto riguarda la pittura di cavalletto e la decorazione pittorica che intenzionalmente hanno come fine lo scambio tra pittura e realtà.

L'impiego del *t* sembra aver avuto inizio con lo svilupparsi di ricercate tecniche scenografiche nel teatro greco. Alla fine del sec. v a. C., Apollodoro, in particolare, avrebbe fat-

to uso in modo convincente della prospettiva razionale e del rilievo per ottenere effetti mimetici che potessero soddisfare il bisogno di illusione nella rappresentazione; l'ipotesi troverebbe conferme dagli scavi intrapresi dopo gli anni Settanta che hanno permesso una migliore conoscenza dello stile strutturale greco.

I dipinti della tomba di Kizilbel, in Turchia (525 a. C.), costituiscono uno dei primi esempi di *t*, presentando pitture che imitano marmi o la copertura di un tetto tramite l'uso del colore. Nell'Heraion di Samotracia (verso il 325 a. C.), la galleria a pilastri dipinta fa presupporre un intento di illusione di profondità presente nell'arte ellenistica. La tomba di Lyson e Kallikles a Lefkadia in Macedonia (metà del sec. III a. C.) presenta delle nicchie in cui sono dipinti illusivi pilastri e plinti a imitazione del marmo. Ci si trova quindi in presenza, come per la falsa loggia della casa detta di «Dioniso» a Delos (sec. I a. C.), di un intento illusivo che sarà poi sviluppato appieno dal II stile pompeiano.

Il gusto per il *t* sarà sfruttato appieno dalla pittura romana. Fin dal primo stile pompeiano si trovano, accanto a motivi decorativi dipinti, elementi architettonici fittizi che continuano quelli reali (casa del Fauno a Pompei), o la creazione di simmetrie illusivo come una porta finta dipinta che riproduce quella reale (casa di Caius Julius Polybius a Pompei). A quest'epoca sono poi comuni pitture che imitano diversi tipi di marmi.

Una delle caratteristiche tipiche di quello che viene definito II stile pompeiano è l'illusivo sfondamento della parete, talvolta attraverso finte porte o creando, tramite la pittura, uno spazio architettonico fittizio con colonne in prospettiva (casa di Augusto sul Palatino a Roma). La decorazione di un cubicolo a Boscoreale (New York, MMA) appare come la ricostruzione di una scenografia greca. Vengono dipinti paesaggi visibili da una falsa finestra aperta e talvolta il gioco illusivo è così spinto da annullare l'intera parete di una stanza. In seguito (alla fine del II e nel III stile), il *t* si concentra su oggetti particolari (si veda l'*asaroton oikos* del MN di Napoli) che risaltano su un fondo dipinto con sobrie decorazioni geometriche piatte.

All'epoca di Nerone (IV stile), la pittura romana oscilla tra il principio della «parete sfondata» e del *t* di oggetti.

T sono usati per le sontuose decorazioni scenografiche di Er-

colano (Napoli, MN), qui la prospettiva presenta diversi punti di fuga in modo da consentire il massimo effetto di illusione per uno spettatore che si aggiri nella stanza.

In seguito, nella pittura medievale sarà frequente un tipo di decorazione a motivi architettonici dipinti – anche se non si può parlare di un intento propriamente illusivo, quanto del trapassare da una tecnica all'altra. L'imitazione di materiali, ad esempio a Saint-Savin (finti marmi), non provoca un gioco illusivo, ma si limita ad arricchire la decorazione dell'interno con linee sinuose colorate. Sarà la pittura italiana intorno al 1300, con Giotto, nel modo piú evidente, a ricercare effetti illusivi che ricordano l'antica pittura romana anche se in un contesto completamente diverso. Nel ciclo francescano di Assisi Giotto dipinse false cornici dentellate che «ingannano» perfettamente l'occhio dello spettatore, a condizione che ci si ponga al centro di una delle due scene giustapposte su ciascuna delle pareti della navata. Ma il risultato piú affascinante venne attuato da Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova, meritandosi l'epiteto di «Giotto spazioso» (Longhi) per l'invenzione dei *coretti* su ciascuno dei lati dell'arco trionfale che chiudeva la navata, e per l'imitazione in pittura di finte sculture del basamento rappresentanti i *Vizi e le Virtú*. Soluzioni spaziali di inaudita novità trovano poi buon gioco alla corte di Avignone con Matteo Giovannetti (si veda la scena della *Madonna col Bambino venerata da Innocenzo VI*: Villeneuve, Certosa, cappella di Innocenzo VI).

La ricerca pittorica, soprattutto in Italia e nelle Fiandre, raggiunse nel sec. xv rispetto ad altre regioni europee, risultati illusionistici assai ricercati. In Italia l'illusivo scambio tra pittura, architettura e scultura presenta come nelle Fiandre numerosi esempi, tra cui la sorprendente *Presentazione al Tempio* di Gentile da Fabriano (Parigi, Louvre) o *Pippo Spano* di Andrea del Castagno in Sant'Apollonia a Firenze, in cui il piede sinistro e la sciabola del personaggio sembrano sconfinare oltre la cornice simulata, o ancora va citata la *Camera degli sposi* di Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova (1474), che non solo mette in scena la corte dei Gonzaga, ma apre un illusionistico oculo centrale con una balaustra circolare dal quale si affacciano nuvole e putti.

Nelle Fiandre l'illusionismo è particolarmente evidente nel-

la ricerca mimetica, attraverso la pittura a olio, di preziosi materiali e tessuti o di minuti particolari naturalistici (uno degli esempi piú noti è la mosca che sembra aggirarsi sul davanzale di pietra del *Ritratto di monaco* di Petrus Christus: New York, MMA).

Le raffinate tecniche pittoriche messe a punto nel Quattrocento e lo sviluppo di una sensibilità per la mimesi pittorica da parte di pubblico e artisti, poteva, nel XVI e nel XVII secolo avvalersi ormai di sperimentati strumenti di «inganno» visivo. Compagno cosí effetti di raffinato virtuosismo, quali i riflessi di una finestra negli occhi dei personaggi ritratti dai pittori fiamminghi.

Al di là delle polemiche sull'arte e sui generi artistici la pittura e soprattutto il colore erano considerati strumenti atti a «ingannare l'occhio e imitare la natura», scopo che Blanchard dichiarò nel 1671, in una conferenza all'Accademia reale francese, essere prioritario per il pittore. Il gioco illusivo in senso stretto, lasciando da parte le teorie mimetiche sulla pittura, sarà utilizzato nella decorazione, spesso facendo uso delle grisailles per imitare la scultura o simulare un bassorilievo o ancora il mosaico, fino ad arrivare all'illusionismo barocco della decorazione di **soffitti e volte** (→).

Vanno ricordati a titolo d'esempio: l'illusiva costruzione spaziale degli affreschi della Sistina di Michelangelo, o ancora, negli anni Sessanta del sec. XVI, l'opera del Veronese in collaborazione con lo scultore Alessandro Vittoria (Villa Barbaro a Maser), la decorazione di Annibale Carracci, intrapresa alla fine del sec. XVI nella volta della galleria di Palazzo Farnese a Roma, superando l'esperienza rinascimentale (le *Stanze vaticane* di Raffaello, le volte del Correggio a Parma), in una ricchezza compositiva che mette in scena figure dipinte a imitare bronzi o marmi, e motivi inquadrati da finte cornici, ormai di sensibilità barocca.

Uno dei generi in cui l'illusionismo ottenne risultati tra i piú convincenti, fu la pittura di natura morta, dove l'inganno è facilitato inoltre dall'assenza di movimento e, come ha notato Gombrich, in essa «piú difficilmente si noterà il carattere di immutabilità dei rapporti interni». In una natura morta di scuola tedesca (1770-80), si vedono al di sopra di un insieme di bottiglie, brocche e altri oggetti cui sono mescolati libri, due sportelli di un armadio, uno dei quali semi aperto. La decorazione dei ferri e il mazzo di chiavi che pen-

de dalla serratura si presentano come un *t* perfetto. Vanno ricordati i *t* delle tarsie lignee toscane e urbinati (Urbino, studiolo di Federico da Montefeltro), le opere dei Lendinara (Padova, Basilica di Sant'Antonio) e di Fra Giovanni da Verona (Verona, Santa Maria in Organo) o quelle su disegno del pittore Lorenzo Lotto a Bergamo (Santa Maria Maggiore). All'inizio del sec. xvii è noto il virtuosismo dei pittori olandesi nell'imitare stoffe e tessuti, oggetti e frutti, come la buccia di un limone la cui spirale crea un effetto di volume che sembra sfondare il piano del dipinto (D. de Heem, *Natura morta con limone sbucciato*: Parigi, Louvre). La finalità illusiva della pittura divenne un vero e proprio genere a sé nel xvii, xviii e xix secolo. Possono essere considerati dei veri e propri *t* dipinti che riproducono oggetti piatti come fogli di carta, buste, penne, nastri, strumenti musicali geometrici resi tridimensionalmente su un tavolo. Piccole irregolarità sottolineate, come una carta gualcita, danno la sensazione del rilievo che diventa tanto più efficace nei soggetti «di ferma» che riproducono una situazione reale. Tra questi si possono citare i dipinti di J. F. de Le Motte verso il 1650, di Gabriel-Gaspard Gresly, di François Vigné, di Jean Cossard e altri. C. N. Gysbrecht nel sec. xvii ad Anversa ha dipinto curiose nature morte in *t* dove ad esempio dispone su un drappo numerosi oggetti in ordine sparso (Copenaghen, SMFK). Il *t* di Antonio Forbera (1686: Avignone, MBA) è particolarmente interessante. La forma del pannello, delimitata dagli oggetti, contribuisce a rafforzare l'illusione di esserne in presenza di un reale che sostiene gli strumenti professionali del pittore.

In alto viene imitato un disegno a sanguigna che rappresenta *Il Regno di Flora* tratto da Poussin, di cui riproduce in basso, sulla finta tela, una replica incompiuta. La citazione di dipinti in pittura è assai comune: L. L. Boilly dipinse una serie di venti dipinti che imitano incisioni incorniciate sotto un vetro la cui presenza è sottolineata da un'incorniciatura, e a questo proposito vanno ricordati i dipinti che riproducono gabinetti d'amatori e di mercanti come la famosa *Insegna di Gersaint* di Watteau o il dipinto di J. E. Liotard con la riproduzione di una tela di Rembrandt. Nell'Europa del Nord nel xviii e xix secolo finalità illusorie connotano il genere particolare della *silhouette* dipinta (→ *silhouette*).

Questo genere di finalità illusionistica in pittura, che ebbe nell'Ottocento interpreti come gli americani Peto e Harnett è stata poi utilizzata da Braque, Picasso e Gris, nel periodo cubista nelle nature morte che imitano il legno o caratteri tipografici. I cubisti giungeranno anche a introdurre nei quadri frammenti reali di giornali utilizzando la tecnica del collage, mentre i surrealisti «sfidarono la pittura», in particolare Magritte (*Prospettiva di Madame Récamier di David*, 1951; *La condizione umana*, 1934: coll. priv.), mirando a conferire a oggetti immaginari e *assemblages* di cose reali la massima credibilità (Miró, *Table à moustaches - Object*, 1927: coll. priv.; M. Duchamp, *Why not sneeze?*, 1921; J. Cornell, *Soap Bubble Set?*, 1947-48; S. Dalí, *Dormeuses, cheval, lion invisible*, 1932).

Le tendenze realiste che appaiono periodicamente nella pittura contemporanea si riappropriano spesso del genere illusionistico del *t*. Ad esempio Henri Cadiou, fondatore del gruppo dei Pittori della Realtà (1955), si assume il ruolo di difensore di una tradizione che è riuscito a rinnovare applicandone i principi a dei soggetti estratti dalla realtà contemporanea, come il suo vestiario di fabbrica. Un altro membro di questo gruppo, Gilou, ha realizzato emozionanti *t* come la *Finestra* accanto a opere che sembrano piuttosto dei *pastiches* dalla pittura olandese del sec. XVII.

Per reazione all'astrattismo la Pop Art ha recuperato il valore dell'immagine nella produzione artistica. In ogni caso il carattere brutale di uno stile che concede troppo agli effetti simili a quelli della pubblicità, non porta questo movimento i verso il *t* in pittura, il quale non vi appare se non episodicamente (falso legno di fondo della *Donna curiosa* di Allen Jones, 1964-65), dato che l'originalità della Pop Art in questo campo era soprattutto orientata verso la creazione di falsi oggetti reali, se si può dire, come il *Pantalone gigante blu* di Claes Oldenburg e le scatole di conserva in bronzo dipinto di Jasper Johns. Nato in America alla fine degli anni Sessanta, l'iperrealismo a sua volta trova più spesso la sua ispirazione nella fotografia; lo si chiama altrettanto bene fotorealismo. I procedimenti di trasposizione dalla fotografia sfociano spesso in immagini piuttosto crude che ricordano la Pop Art. Un precursore di questa corrente, Domenico Gnoli, ha tuttavia lasciato delle tele come la *Veston croisé* (olio e sabbia su tela, 1965) che si può considerare co-

me un vero e proprio *t*. Lo stesso si può dire di *Sally T* di John Kacere (1972), dell'*Automa* di Marcel Maeyer (1973) e delle composizioni di Howard Kanowitz, tra gli altri. Il *t* nell'iperrealismo ha il merito di farci toccare con mano il carattere mimetico della pittura che in fondo non inganna nessuno e il cui fascino deriva dall'abilità della mano (il tocco e la campitura) deliberatamente privata della sua spontaneità, che si differenzia proprio per la presenza attiva dell'artista, dalla fotografia che è semplice registrazione. (*jd*).

Tronchin, François

(1704-98). Collezionista ginevrino, uomo politico, amico di Voltaire, di Grimm e di Diderot. Raccolse nella sua casa delle Délices, a partire dal 1740, una prima «galleria» di quadri di varia scuola (vi predominavano quelle nordiche) che nel 1770 fu venduta a Caterina II, andando a costituire uno dei fondi dell'Ermitage di San Pietroburgo. In seguito **T** si costituì una nuova collezione comprendente oltre 200 opere, soprattutto fiamminghe e olandesi, la maggior parte delle quali andò dispersa all'asta di Parigi nel 1801. **T** non fu solo collezionista, ma incoraggiò i pittori ginevrini del suo tempo (De La Rive, Huber, Saint-Ours); il Ritratto a pastello che ne fece Liotard (1757: Ginevra, coll. priv.) può essere considerato uno dei capolavori dell'artista. Gli eredi di **T** serbarono una trentina di quadri, che costituirono più tardi parte del gabinetto di Bessinge (oggi coll. Givaudan); una mostra dedicata alle sue collezioni, intitolata *Da Ginevra all'Ermitage*, è stata organizzata al Museo Rath di Ginevra nel 1974. (*rl*).

Trono, Alessandro

(Cuneo ? - Torino 1781). Nato forse a Cuneo nella prima metà del Settecento (Paroletti, 1819), è documentato a Torino a partire dal 1731 fino al 1781, anno in cui viene registrata la sua morte. Attivo per la corte con ruoli comprimari, ha lasciato diverse opere sparse nelle chiese di Torino e del Piemonte dove coniuga iconografie e modelli romani con una tersa luce lombarda. Fra i dipinti torinesi da ricordare l'interessante *Cristo nell'orto* nella sagrestia di San Filippo, nitida traduzione di un olio su rame di Sebastiano Conca conservato nella Gall. Sabauda di Torino; la *Predica di san*

Vincenzo de' Paoli dell'Arcivescovado; le due *Storie di sant'Omobono* in San Francesco d'Assisi. Importante la produzione nel cuneese (*Pala del Suffragio*: Cuneo, Santa Croce; *Crocifissione tra san Domenico e la Vergine*: Racconigi, San Domenico; tele nella cappella di San Sebastiano e stendardo di Santa Croce a Cavallermaggiore; decorazione della Confraternita di San Sebastiano a Cuneo, in collaborazione con il quadraturista Pietro Antonio Pozzo). (cb).

Troost, Cornelis

(Amsterdam 1697-1750). Allievo di Arnold Boonen, autore di numerosi ritratti di gruppo (genere che anch'egli praticò: *Lezione di anatomia del professor Roell*, 1729: Amsterdam, Rijksmuseum; *Reggenti dell'Aalmoezeniersweeshuis*, 1729: ivi; *Gilda dei chirurghi*, 1731: ivi), lavorò soprattutto ad Amsterdam. Fu l'unico artista olandese che si rese indipendente dalla tradizione del secolo precedente per realizzare scene di genere ispirate alla nuova moda francese e ad Hogarth, con uno sguardo divertito e satirico ai costumi della società e della vita teatrale olandese nel Settecento. Opere come gli *Ispettori del Collegium Medicum* (1724: ivi), *Riunione tra amici presso Biberis* (serie di cinque dipinti: L'Aja, Mauritshuis), gli *Innamorati intirizziti* (1738: ivi), il *Marito beffato* (1739: ivi), il *Gioco della moscacieca* (Rotterdam, BVB), rivelano una tecnica minuziosa e raffinata, talora molto personale; amava, infatti, in alcune opere, mescolare pastello e guazzo (esempi al Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe, e ad Haarlem, Museo Teyler). A T si devono inoltre eccellenti ritratti, come quelli di *Jan Lepeltak* (1729: Amsterdam Rijksmuseum), di *Jeronimus Tonneman e suo figlio* (1736: Dublino, NG) e *Autoritratti* (1720: Haarlem, Museo Frans Hals; 1737: Amsterdam, Rijksmuseum; 1745: L'Aja, Mauritshuis), nonché scene di genere intimiste, in cui si ispira a P. de Hooch (il *Giardino*: Amsterdam, Rijksmuseum). (iv).

Tropinin, Vassilij Andrejevič

(Karpovka (governatorato di Novgorod) 1776 - Mosca 1857). Servo del conte ucraino Morkov che lo inviò a San Pietroburgo per far apprendistato all'Accademia, vi divenne professore (1823) e membro (1824) dopo essere stato liberato nel 1823. Ha lasciato paesaggi, ritratti amabili e un po' sentimentali (*I fratelli Morkov*, 1813; *Bulacov*, 1823: en-

trambi Mosca, Gall. Tret'jakov), ricchi di notazioni psicologiche, il piú celebre dei quali è quello del poeta *A. Puškin* (1827: San Pietroburgo, Museo russo). Un posto particolare nella sua attività ebbero i dipinti di genere (*La filatrice*, 1823; il *Suonatore di chitarra*, 1823; la *Cucitrice d'oro*, 1826: tutti a Mosca, Gall. Tret'jakov; *Mendicanti*, 1823: San Pietroburgo, Museo russo), che lo mostrano particolarmente attento alla vita del popolo e agli aspetti realistici che saranno uno dei punti di forza della scuola pittorica moscovita della metà del sec. XIX. (*bl* + *sr*).

Troppau, Johannes von

(Boemia, seconda metà del sec. XIV). Noto anche, specie negli studi in lingua ceca, come Jan da Opava (o Oppavia), lavorò verosimilmente a Praga, forse al servizio di Johann von Neumarkt (Jan da Středa), cancelliere di Carlo IV. L'*Evangelario d'Albrecht III*, duca d'Austria (Vienna, BN), scritto e firmato dall'autore, contiene numerose pagine piene miniate, soprattutto quelle con episodi della *Vita degli Evangelisti*. Secondo ricerche recenti, Johannes von T si sarebbe servito di un discreto numero di collaboratori, tra i quali figura anche l'anonimo miniatore del *Messale di Praga*. La composizione e la decorazione sono probabilmente ispirati ai codici carolingi, ottoniani o anche romani; l'aspetto arcaico dell'*Evangelario* è giustificato dal suo utilizzo durante le cerimonie d'incoronazione improntate, come ovvio, da un rituale fissato secolarmente. Fa parte di quel gruppo di manoscritti imparentati con il *Liber Viaticus* di Jan da Středa. Altre due opere, l'*Orationale Arnesti* (prima del 1364: bibl. del Museo di Praga) e il *Messale di Jan da Středa* (1364: Praga, bibl. del Capitolo) sono in stretta relazione con l'*Evangelario*. In armonia con l'evoluzione della pittura su tavola e della pittura murale, Johannes von T sviluppò fino alle estreme conseguenze lo stile del Maestro del *Liber Viaticus* e la sua opera annuncia lo stile dei miniatori del re Venceslao IV. (*jho*).

Trotti, Giovan Battista, detto il Malosso

(Cremona 1555 - Parma 1919). Allievo di Bernardino Campi, fu influenzato anche da altri protagonisti dell'ambiente artistico cremonese, come Bernardino Gatti e Antonio Cam-

pi; si accostò poi alla pittura di Correggio, di cui ebbe diretta esperienza a Parma. Scarse le notizie sulla prima attività di T (*Annunciazione*, 1580: Casalmaggiore, Oratorio di Santa Chiara), che dalla metà degli anni Ottanta diviene via via piú intensa. Operò soprattutto a Cremona (*Decollazione del Battista*, *Miracolo di san Giacinto*, *San Pietro martire*, *Madonna e santi*: Cremona, MC; *Circoncisione*: Parigi, Saint Philippe de Roule, tutte provenienti da San Domenico) ma anche a Lodi (*San Francesco*, *Sant'Antonio ed Ezzelino da Romano*: Duomo, tele), a Milano, dove è presente a piú riprese fra 1593 e il 1599 (San Pietro Celestino: *Cena in casa del Fariseo*), a Pavia (chiesa del Carmine: *Crocifissione*, 1593). Il suo stile, caratterizzato da effetti plastici e luministici e da un patetico tono espressivo, si arricchisce di suggestioni da Barocci, dai Carracci, da Calvaert, e forse anche dell'esperienza di un soggiorno a Roma. Nel 1594 ottiene l'incarico di completare la decorazione ad affresco di Sant'Abbondio a Cremona, lasciata interrotta da Orazio Samacchini. Nel 1604 si trasferisce a Parma, dove aveva già operato negli anni precedenti, per entrare al servizio di Ranuccio Farnese. Pittore e architetto nella corte farnesiana esegue, oltre che dipinti di soggetto sacro, alcuni ritratti, partecipa alla decorazione del Palazzo del Giardino e del Teatro della Pilotta, allestisce feste e apparati, fornisce disegni per incisioni e suppellettili. (sr).

troubadour

Con questo termine, impiegato forse per la prima volta dallo scrittore e critico Théophile Gautier, si usa definire quel particolare genere di pittura storica, sviluppatasi in Francia tra la fine del Settecento e gli anni '30 dell'Ottocento e specialmente in voga sotto l'impero e la restaurazione, volta a rievocare con inediti intenti di verosimiglianza e ricostruzione il fascino e l'atmosfera della vita medievale, sia essa legata a temi puramente fantastici o letterari come ad episodi effettivi della storia. Un Medioevo quindi quanto mai generico, inteso ancora nei termini di un gusto narrativo e aneddotico assai distante, nello spirito come nei modi, dalle successive istanze della filologia; Medioevo eclettico e posticcio, «di cartone e di terracotta» – ebbe a dire ancora Gautier – «che di medievale non ha che il nome», e che spazia da remote quanto vaghe ambientazioni gotiche all'epoca di Luigi XIII e XIV.

Si è spesso associata la comparsa dello stile *t* – specie in precedenza di piú recenti indagini critiche, che hanno provveduto a ricollocarne correttamente le coordinate di sviluppo cronologico (mostra a Bourg-en-Bresse, Francia, 1971; Chaudonneret 1980; Pupil 1985) – alla passione e al fanatismo per il revival medievaleggiante esplosi con il romanticismo storico. Ma assai prima di raggiungere, con i successi di Delaroche e di Scheffer, la predominanza all'interno della cultura ufficiale e dei salons, lo stile *t* nasce come pittura d'«élite», al tempo stesso ingenua e raffinata, privilegiata dai circoli neoaristocratici e snobistici raccolti intorno alla corte dell'imperatrice Joséphine, alla Malmaison; senza con questo precludersi una straordinaria diffusione popolare attraverso la litografia e le pubblicazioni a stampa, tanto da potersi individuare, tra il 1800 e il 1820, come una vera e propria «corrente sotterranea» del gusto, parallela alle eroiche rievocazioni del «grande stile; della pittura di storia. E d'altra parte, l'insorgenza del gusto *t* non può farsi coincidere tout-court con la riscoperta della cultura medievale. L'interesse per il Medioevo, infatti, si risveglia anche in Francia – nonostante non poche approssimazioni e vandalismi – sin dalla metà del sec. XVIII; e già dal 1729 Bernard de Montfaucon intraprende la sua raccolta di documenti sulle cattedrali e le chiese di Francia, fondamentale, specie dopo le distruzioni rivoluzionarie, per gli storici come per gli artisti. Anche in teatro e in musica si comincia a «parlar trobadorico». A Parigi si mettono in scena drammi cavallereschi come l'*Ines de Castro* di La Motte (1723) o il *Gabriel de Vergey* di Du Belloy (1777), Ducis recita al Théâtre-Français adattamenti da Shakespeare, mentre Grétry mette in musica, nel 1784, il *Riccardo Cuor di Leone* di Sedaine. Anche gli artisti non potevano rimanere insensibili alle nuove tendenze; e se le prime tele affrontano i soggetti medievali con alquanto fantasia (si veda la *Spedizione di Guglielmo I il Conquistatore in Inghilterra* di Lepicié, del 1765), piú tardi si tentarono le prime ricostruzioni storiche come nel *San Luigi affida la reggenza a Bianca di Castiglia*, firmato da Vien nel 1773. Nel 1774 il re e il suo Direttore generale alle belle arti, il conte d'Angiviller, commissionano all'allora Académie Royale il celebre ciclo sulle gesta della storia di Francia, e al Salon del 1777 dominanti saranno gli episodi esem-

plari e le scene nobili della storia, dall'antichità al Medioevo (e in abiti medievali Brenet vi espone *La morte del connestabile Du Guesclin*, Durameau la *Continenza di Bayard*). A Berthélemy si deve un *Atto di valore di Eustache de Saint-Pierre all'assedio di Calais* (1779) e una *Parigi riconquistata agli Inglesi*, datata 1787, già quasi *t* negli accenni di costumi o nel profilo vago e nebuloso della città turrita che gioca a far da quinta, sullo sfondo; Vincent realizza, infine, il suo celebre *Presidente Molè sorpreso dai faziosi* nel 1779, e un *Enrico IV e Sully* oggi distrutto. Neanche il rinascimento viene risparmiato se Taillason dipinge nel 1783 la *Nascita di Luigi XIII*, e Ménageot sembra anticipare Ingres nella sua *Morte di Leonardo* (1781). Tutte queste opere, tuttavia, se da una parte dimostrano – nella messa in scena di un *décor* a suo modo accurato, attrezzato di elmi e armature, piazzeforti e castelli – un'insorgente attenzione per la definizione atmosferica, dall'altra si trattengono su di un eclettismo che ben fa trapelare la propria origine teatrale e letteraria. Manca a queste rievocazioni proprio quel che farà il peculiare «sapore» *t*: la verosimiglianza effettiva ma soprattutto affettiva, d'altra parte del tutto estranea all'intento eminentemente retorico e didascalico di una pittura volta a indicare, attraverso la scelta di *exempla virtutis* non troppo dissimili da quelli privilegiati poi dalla rivoluzione, l'assoluto di un'asserzione morale e non già il precipuo di un'occasione singolarmente emotiva.

Il trionfo del neoclassicismo e della scuola davidiana, spinto sull'onda del fervore rivoluzionario, come arte radicalmente «etica» e garante, attraverso il recupero del modello classico, delle nobili virtù repubblicane sembra interrompere ogni interesse per il più recente passato nazionale e cattolico. Ma con l'insorgere dell'impero si assiste a un nuovo mutamento del clima: mentre il Concordato del 1801 sancisce un primo ritorno alla tradizione e alla fede storica, dopo gli orrori del terrore, l'enorme successo del *Génie du Christianisme* e del suo «profeta» Chateaubriand, nel 1802, consacra l'avvento di una sensibilità più indulgente, incline alla commozione, e il rinnovarsi di un sentimento religioso non privo di malie e di malinconie. La stessa auto-celebrazione napoleonica non disdegna di riallacciare i rapporti con l'Ancien Régime e la storia illustre del casato di Francia: e sono spesso i pittori imperiali più celebri a resuscitare gesta

e memorie dei grandi sovrani del passato (si pensi a Gros e al suo *Carlo V ricevuto a San Dionigi da Francesco I*, del 1812, o a Gérard con *L'entrata di Enrico IV a Parigi*, 1817). Tuttavia è su differenti accenti, prossimi a un universo piú intimo e lirico, appena venato di patetico, dove l'eroismo si tinge di toni amorosi e il dramma ritorna al recinto domestico, che si forma e consolida il gusto *t*. È un'atmosfera gentile, piú affine a uno stile da *petits-mâtres* olandesi che ai fasti della pittura imperiale, che all'evocazione coniuga e mescola una pacata nostalgia, l'immagine vagamente arcadica di un passato perduto, piú ingenuo e piú puro. Alla precisazione di questo universo semplice e quotidiano, nutrito di dettagli sottili e di una minuziosità diligente, «da orologio», concorre in gran parte la rinnovata moda per le miniature, cresciuta all'ombra proprio di quella «riscoperta trobadorica» che aveva segnato già il sec. xvii e che aveva trovato nelle incisioni di Moreau le Jeune per il *Gérard de Nevers*, o di Marillier per il *Petit Jehan de Saintré* del de Tressan (1788), una sua squisita interpretazione. Il gusto per le miniature sa bene accordare l'esigenza di un'esattezza a suo modo erudita, scrupolosa e nitida nei particolari, che sappia restituire l'immagine fresca e credibile di un Medioevo sentimentalmente prossimo, con l'autenticità di un ricorso tecnico, con il fascino prezioso di colori brillanti o smaltati come porcellane. Ma non va ignorata l'influenza che sul declinarsi di questo «gotico da salotto» ha paradossalmente giocato l'arte, precisa e purista, «neoprimitiva» dei nazareni; cosí come un ruolo importante al comporsi non solo di un'iconografia verosimile, ma al solleccitarsi stesso di una fantasia visiva, va ascritto al celebre Museo dei Monumenti Francesi, fondato da Alexandre Lenoir, artista, appassionato ed erudito, ai Petits Augustins nel 1790, che costituí per molti il primo impatto di una «rivelazione». Prima ancora che stabilirvi l'esatto decorso di una cronologia, Lenoir vi seppe infatti creare un'atmosfera ancor oggi vivida nelle parole di un viaggiatore inglese, William Shepherd: «la suggestione religiosa della raccolta penombra degli appartamenti, destinati ad accogliere le figure giacenti di santi e guerrieri del Medioevo, conferisce a questi rozzi tentativi artistici un interesse che in se stessi non possiedono». Nasce cosí il Medioevo pittorico e gentile dei maestri *t*, Camus, Menyer,

Laurent, Bergeret o il «monastico» Granet, amico di Ingres; ma saranno, imprevedibilmente, due allievi lionesi del vecchio David a trasportare nei panni gotici l'amore erudito e raffinato per il dettaglio antico del grande neoclassico: Fleury-Richard, il piú intimista e «cortese», e soprattutto Pierre Revoil che nel suo celebre *Torneo* (esposto al Salon del 1812, con una lunga didascalia in francese arcaizzante) sembra consegnare al genere *t* il suo «manifesto». Sono questi tutti artisti, lo si è detto, di casa alla Malmaison e particolarmente amati e favoriti dall'imperatrice Joséphine, che acquisterà tra gli altri per la sua collezione nel 1806 l'*Omaggio a Raffaello dopo la sua morte*, di Bergeret, e nel 1808 *La deferenza di Luigi IX verso la madre* di Fleury-Richard. D'altra parte, il Medioevo seduce tutte le persone «di gusto»: sono molti i viaggiatori a scoprire i tesori dell'Europa del Nord, il collezionismo si espande, e Percier e Fontaine vi si ispirano per le loro decorazioni in stile per le sagre religiose, a Notre-Dame.

Il clima era pronto per la fiammata medievaleggiante del romanticismo. E se la moda ossianica, come è noto, o la riscoperta di Shakespeare e di Dante (tradotto da Artaud de Montor già nel 1811-12) sono in Francia relativamente precoci, è soltanto dopo la restaurazione che appaiono le traduzioni di Goethe, Schiller e dei romantici tedeschi (1822 ca.). Ma ad imprimere un suggello nuovo, nel segno di uno storicismo emotivamente avvincente e verosimile, dove personaggi e caratteri risultino convincenti e l'affresco d'ambiente vivido e rivivibile nei particolari, sono le opere di Walter Scott; che sin dalle prime traduzioni (1821) vedono esplodere un'autentica «passione scottesca» fondamentale per il futuro orientamento del romanzo francese, come dell'arte figurativa (i *salons* degli anni '20 sono dominati dai soggetti *scottesques*) come pure del melodramma, fino alla *Donna del Lago* di Rossini. È attraverso la retorica ricostruttiva, assai piú persuasiva, di Walter Scott che si affaccia nella pittura una nuova ispirazione, strenuamente letteraria e al tempo stesso piú attenta alla caratterizzazione narrativa e psicologica. A rafforzarla notevolmente contribuirà l'entusiasmo per i nuovi drammaturghi francesi, da Delavigne (i *Figli di Edoardo*, del 1833, ispirerà l'omonima tela di Delaroche) ai riformatori del dramma storico, Alexandre Dumas (*Enrico III e la sua corte*, 1829) e soprattutto Victor

Hugo (*Hernani* e la sua celebre *Prefazione*, 1830) che diverrà fonte principale – e quasi oggetto di un'autentica devozione – per il cosiddetto stile *t* «1830». Capofila riconosciuto di questa tendenza, Eugène Devéria, talora pittore di talento (*Nascita di Enrico IV*, 1827) quanto, più spesso, facile sia pur abile illustratore (*Morte di Giovanna d'Arco*, 1831), presto surclassato in fama da Paul Delaroche (il già ricordato *Figli di Edoardo* farà parlare, un po' esageratamente, Henry James di «una ricostruzione della storia più antica con la più raffinata psicologia moderna») e da Ary Scheffer, il cui idealismo un po' frigido va a servire Dante, Schiller o Goethe (*Paolo e Francesca*; *Margherita all'arcolao*, 1831). E ancora Louis Boulanger, devoto e sagace illustratore di Hugo (*Morte di Hernani*, 1836) anche sulla scena teatrale (si vedano i costumi per *Ruy Blas* o per i *Burgraves*, 1843), Horace Vernet, già affermato pittore di battaglie, e più tardi le rievocazioni «alla moschettiera» e gli interni di genere di Meissonier. Né manca inoltre la schiera dei «minori», da Lethière (*l'Eroica fermezza di san Luigi a Damiette*, 1827), a Gigoux e Poterlet (la donizettiana *Lucia di Lammermoor*), a Tony Johannot ed Eugène Lami, più felici nella grafica e nell'illustrazione. Al fervido gusto per l'evocazione romantica e storica corrisponde anche un paesaggio *t*: chiostri e campate ogivali di Isabey, gli acquerelli delicati di Bonington e i castelli renani che si ergono, fantastici e «arruffati» contro cieli minacciosi, negli inchiostri di Hugo.

Di chiara ispirazione *t*, preziose e smaltate come le pagine di un messale e spesso deliziose nelle torsioni goticheggianti dei colli o nell'arcaismo arabescato del tratto, le tele «medievali» di Ingres, a metà via tra morbidezze raffaellesche e rigidità alla Fouquet: da *Raffaello e la Fornarina* e il *Fidanzamento di Raffaello*, del 1813-14, alle delicate versioni di *Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto* a partire dal 1814, fino al *Molière alla mensa di Luigi XIV* – poeticamente «ideologico» – del 1857. Lascia più controversi invece la definizione di «*t*» per l'esuberanza cromatica, la potenza espressiva e la solida libertà d'impasto delle opere letterarie di Delacroix, quantunque il maestro si sia ampiamente ispirato ai soggetti medievali per eccellenza di Dante, Shakespeare (tra i molti esempi *Il ballo in casa Capuleti*, 1824) e Walter Scott (*Il ratto di Rebecca*, 1846). Ma in quegli anni, il clima parigino era or-

mai tutto medievale: la storia di Francia suscita nuove passioni (da Barante a Thierry), i *Voyages pittoresques* tra foreste, cattedrali e rovine si moltiplicano (e trovano il proprio interprete di genio, assecondato da illustratori sensibili come Isabey, Johannot e Lami, nel barone Taylor e nelle sue edizioni dei *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l' Ancienne France*), fa furore la moda di mobili e arredamenti «da cattedrale» o di scenografie «gotiche» come quelle disegnate ancora da Lami per la «quadriglia di Maria Stuarda», organizzata nel 1829 a Greffuhle. Sarà sempre Théophile Gautier a riassumere i sapori di quest'atmosfera nel suo *Elias Wildmanstadius* o ne *Le Jeune-Homme-Moyen-Age* (1833). Ma proprio le arti grafiche, già principi nel Medioevo – acquaforte, incisione su legno, e soprattutto la litografia – convoglieranno alcuni tra gli esiti più delicati, vivaci e personali dello stile *t*. Esclusa la produzione a stampa, suggestiva ma di qualità corrente, a larga diffusione popolare come quella di Almanacchi e *Keepsakes* (che pur contribuiscono in maniera notevole alla volgarizzazione del *bric-à-brac t* su cui tanto si accanirà Flaubert in *Madame Bovary*), la gran parte delle pubblicazioni dell'epoca è illustrata con gusto e abilità da incisori di rango come Gigoux (*Gil Blas*), Bonington e Monnier (*Contes du Gay Scavior*) o Trimolet (*Chants populaires de la France*). Achille Devéria incide, per le sue illustrazioni, vignette affascinanti e accurate nella resa degli abbigliamenti e degli arredi. Alfred e Tony Johannot adornano di incisioni le opere di Walter Scott, di Eugène Lami (*Histoire des ducs de Bourgogne*, 1838) e Lasalle (*Hystoire et cronicque du petit Jehan de Santrè*). Célestin Nanteuil, fedele seguace di Hugo, incide i frontespizi di *Nostra Signora di Parigi* (1832), *Maria Stuarda* e *Lucrezia Borgia* (1833), e un ritratto assai bello del poeta, in acquaforte, circondato da una sontuosa cornice gotica irta di pennacoli e nicchie (1832). Nel medesimo stile, di sollecita finezza miniaturistica, è realizzata la sua splendida incisione della *Jolie Fille de la Garde* (1836), incorniciata da medaglioni e banderuole, capolavoro dell'arte *t*. Ma tra i più sapienti e intelligenti interpreti della grazia trobadorica, nello stile come nel recupero di peculiarità tecniche, non va trascurato il bresciano Gigola, miniaturista acclamato tra Milano e Parigi e ritrattista alla corte di Eugenio Beauharnais, che con le preziose edizioni del *Decameron*, del *Romeo e Giulietta* (1819) e delle gesta della

storia patria seppe far «risorgere le delizie della vita medievale e rinascimentale» ai circoli colti della nobiltà lombarda (Mazzocca, 1978, 1991) e introdusse il gusto *t* in suolo italiano. (*fca*).

Troy

Jean III, detto **Jean de T** (Tolosa 1638 - Montpellier 1691), allievo del padre Antoine I, si stabilì a Montpellier, dove fondò un'Accademia (1680-88) e dove dipinse i soffitti del Palazzo della Tesoreria (oggi Società Archeologica) e del Tribunale per le cause civili e penali in materia fiscale (1688, oggi Palazzo di Giustizia). Negli stessi anni eseguì innumerevoli disegni per apparati (Montpellier, Musée Atger), come quelli per le esequie di Maria Teresa (1683: Parigi, BN), poi da lui stesso incisi (Biblioteca di Tolosa). A Montpellier eseguì anche ritratti, come quello del *Cardinale di Bonzi* (coll. priv.), del *Marchese di Castries* (Montpellier, Musée Fabre) e di *Padre Lagrefe* (Narbonne, Musée d'Art et Histoire), guardiano del convento dei frati Minori. Conservò sempre il suo atelier a Tolosa, sua città natale, dove dipinse *Fontanelle* (1674: Musée du Vieux Toulouse) e la *Signora di Mondonville* (coll. Latécoère), considerato il suo capolavoro. Tra le sue opere una particolare menzione meritano i dipinti religiosi: il *Sogno di san Giuseppe*, *La Maddalena nel deserto*, *L'Immacolata Concezione della santissima Madre di Dio* (Tolosa, MBA).

Suo fratello **François** (Tolosa 1645 - Parigi 1730) fu anch'egli allievo del padre e si perfezionò con Nicolas Loir e con Claude Lefebvre. Genero di Jean I Cotelle, si stabilì a Parigi verso il 1662. Con *Mercurio e Argo* (Parigi, ENBA) fu ammesso all'Accademia reale nel 1674, della quale divenne direttore nel 1708 e vice rettore nel 1722. Fu protetto dai tolosani, come Montespan e Crozat, non soltanto presso gli scabini, per i quali dipinse *La nascita del duca di Borgogna* (1682: disegno a Parigi, Museo Carnavalet), ma presso la corte stessa, dove eseguì i ritratti di *Mademoiselle di Nantes* (1690: Chantilly, Museo Condé), del *Conte di Tolosa* e di *Mademoiselle di Blois* (1691: Parigi, Louvre), della *Duchessa del Maine* (1694: Sceaux, Museo dell'Île-de-France) e della *Principessa de Conti* (Versailles). Oltre al suo *Autoritratto* (1696: Firenze, Uffizi), si annoverano tra i suoi lavo-

ri piú riusciti i ritratti del *Liutaio Mouton* (1690: Parigi, Louvre), di *Mansart* (1699: Versailles), di *Jullienne* (1722: Valenciennes, MBA), di *Jeanne Coutelle*, sua sposa (1704: San Pietroburgo, Ermitage), di *Padre Blaise* (coll. priv.) e del *Padre abate dei Foglianti* (Bordeaux, MBA), cosí come i disegni (Stoccolma, NM; Parigi, Louvre e Tolosa, Museo Paul-Dupuy) che D ezallier d'Argenville poneva allo stesso livello di quelli di van Dyck. I suoi ritratti sono stati riprodotti in incisioni attribuite a Largill ere, a Rigaud e a Watteau. (rm).

Suo figlio **Jean François** (Parigi 1679 - Roma 1752), fu suo allievo. Dal 1699 al 1706 visit  l'Italia riportando un vivido ricordo della pittura veneziana. Rientrato a Parigi fu ammesso (1708) all'Accademia con il dipinto raffigurante *Apollo e Diana che saettano i figli di Niobe* (Montpellier, MBA), dipinto ancora sotto l'influsso di La Fosse. Le sue prime prove, *Susanna e i vecchioni* (1715: Mosca, Museo Puskin), *Loth e le figlie* e un'altra versione della storia biblica di Susanna (1721: San Pietroburgo, Ermitage), influenzate dal Guercino, costituiscono i momenti fondamentali della sua carriera. Pittore di scene galanti, allegorie, mitologie e scene religiose, scelse di preferenza un'iconografia che potesse permettergli l'introduzione di nudi femminili (*Betsabea al bagno*, 1727: Angers, MBA; *Le figlie di Loth*, 1727: Orleans, MBA; *La morte di Lucrezia* e *La morte di Cleopatra*, 1731: Strasburgo, MBA; *Apollo e Dafne*, *La nascita di Venere*, *Giove e Leda* e *Giove e Callisto*: tutte a Berlino, Charlottenburg).

Nominato vice professore nel 1716 e professore nel 1719, Jean François de T fu principalmente pittore di storia, ma esegu  anche alcuni paesaggi e ritratti. Fra le opere della giovinezza, vanno ricordate le scene di genere mondane e galanti (*La giarrettiera*, *La dichiarazione nel boudoir*: New York, coll. Wrightsman; *Lo spavento*: Londra, VAM; *La lettera di Molière*: coll. della marchesa di Cholmondeley; *La riunione nel parco*, 1731: Berlino, Charlottenburg). Ricevette numerose commissioni da parte dei grandi personaggi dell'epoca e anche dallo stesso sovrano; a Versailles dipinse, nel 1734, una sovrapporta per la camera della regina; partecip  alla serie delle *Nove cacce esotiche*, commesse nel 1736 (*Caccia al Leone*: Museo d'Amiens) per gli appartamenti del re e dipinse, per la sala da pranzo la *Colazione d'ostriche* (Chantilly, Museo Cond ), pendant della *Colazione al prosciutto* di

Lancret (ivi). A Fontainebleau, eseguì per la sala da pranzo la *Colazione da caccia* e il *Cervo senza via di scampo* (1737: bozzetti a Londra, Wallace Coll.).

Tra il 1737 e il 1740 preparò alcuni cartoni (oggi suddivisi fra il Louvre e il MAD) per la manifattura dei Gobelins, dipinti fra Parigi e Roma: la serie riscosse grande successo, soprattutto la tela con il *Trionfo di Mardocheo*, per le ampie composizioni teatrali, trattate con virtuosismo e senso del colore derivato da van Dyck e dall'impaginazione movimentata ripresa da Rubens.

Morto nel 1737 Vleughels, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, l'artista fu sostituito da Jean François de T che si stabilì nella città papale nell'agosto del 1738. Nel 1740 portò a termine il *Corteo di Ester* e nel 1744 fu eletto principe dell'Accademia di San Luca grazie all'opera raffigurante *Romolo e Remo* (Roma, Accademia di San Luca). Il successo del *Corteo di Ester* l'indusse a preparare una nuova serie di cartoni per arazzi: nel 1743 inviò a Parigi sette schizzi con la *Storia di Giasone e di Medea* che furono vivacemente criticati (Londra, NG; Birmingham, Barber Institute; coll. priv.), come quelli (musei di Puy, di Clermont-Ferrand, di Tolosa e d'Angers) esposti al Salon del 1748. Lavorò anche per i circoli romani e dipinse una *Resurrezione* (Roma, San Claudio dei Borgognoni) e *Il beato Gerolamo Emiliani e la Vergine* (Roma, Santi Alessio e Bonifacio); le sue ultime opere furono una *Via Crucis*, una *Lapidazione di santo Stefano* e un *Cristo nell'orto degli ulivi* destinate alla Cattedrale di Besançon, dove si trovano tuttora. (jv).

Troyen, Rombout van

(Amsterdam 1605 ca. - 1650). Allievo di Jan Pynas ad Amsterdam, la sua opera presenta però affinità con pittori di rovine come Poelenburgh e Breenbergh: soggetti favoriti delle sue opere, per i quali è stato spesso confuso con il più accademico Cuylenborch, sono grotte ornate da strane statue-colonne e piccole figure irreali, con effetti d'illuminazione fantastica. Opere di T sono conservate a Braunschweig Herzog-Anton-Ulrich-Museum), nei musei di Kassel (SKS: *Caverne*) di Lille (MBA: *Sacrificio in una catacomba*) e di Göttingen (SM: *Cristo e la Cananea*), nonché ad Haarlem (Museo vescovile: *Battesimo dell'eunuco*). (jf).

Troyon, Constant

(Sèvres 1810 - Parigi 1865). Riceve una prima formazione da Riocreux, conservatore del Museo della manifattura di Sèvres. Esordisce infatti come decoratore di porcellane, seguendo le orme dei genitori, ma dedica il tempo libero a disegnare e ritrarre paesaggi dal vero, con grande precisione. Espone al Salon del 1833 una veduta di Saint-Cloud e tre di Sèvres, città ripresa in maniera convenzionale nei dipinti che, fino al 1838, figurano ai *salons* accanto ai paesaggi ritratti da Argenton-sur-Creuse, Limousin, Loiret, Orne. Nel 1840 viene premiato per studi sul paesaggio bretone, realizzati l'anno precedente. Il Salon del 1841 ospita l'unico paesaggio storico di **T**, *Tobia e l'angelo* (1841: Colonia, WRM). Affina la propria formazione di paesaggista dipingendo il bosco di Fontainebleau, non lontano dalla cittadina di Barbizon, luogo eponimo della scuola, che ospitava tra gli altri T. Rousseau e J. Dupré, conosciuti da **T** nel 1843. L'ammirazione per il paesaggio olandese del sec. XVII, condivisa con la scuola, porta **T** in Olanda (1847) sulle tracce di P. Potter, A. Cuyp, Rembrandt e da questo momento introduce nei suoi quadri mandrie e greggi, ripresi soprattutto in Normandia. I paesaggi, più descrittivi che espressivi, riscuotono enorme successo al Salon del 1848 e ispirano numerosi imitatori, come Rosa Bonheur. Assai rappresentativo dell'arte matura è il *Rientro del gregge*, esposto nel 1859 (1856: Parigi, MO) dipinto con tocchi di colore puro giustapposti, ricerca dei riflessi, dei giochi di luce. Intorno al 1860 soggiorna sulla costa della Manica, dove E. Boudin dipinge paesaggi marittimi; in essi trova ispirazione per gli ultimi lavori. È rappresentato nei musei di Parigi (MO, Louvre), Bordeaux, Digione, Limoges, Marsiglia, New York, Boston, Chicago, Amburgo, Lipsia, Monaco. (*ht*).

Trübner, Wilhelm

(Heidelberg 1851 - Karlsruhe 1917). Formatosi come orafo, nel 1867-68, su consiglio di Feuerbach frequentò la Scuola di belle arti di Karlsruhe; in seguito fu allievo di Hans Canon a Stoccarda (1869-70) e di Wilhelm von Diez a Monaco (1870-72). La sua pittura risentì dell'influsso di Leibl, che conobbe nel 1871, di Courbet e di Thoma; il suo realismo è stemperato, comunque, dai numerosi viaggi di studio com-

più in Italia (1872-73, compagnia di Carl Schuch), Belgio e Olanda (1874). Nel 1873 dedicò al castello di Heidelberg e ai suoi dintorni una serie di tele (*Nel castello di Heidelberg: Darmstadt, Museo*); l'anno seguente il lago di Chiemsee in Baviera gli ispirò opere che sono tra le migliori di questo periodo (l'*Imbarcadero di Herreninsel: Karlsruhe, Museo*). Ritornò a Monaco nel 1875, risiedendovi fino al 1890; si recò più volte a Parigi (1879 e 1889) e soggiornò a Londra (1884-1885). Aderì alla Secessione nel 1892; il trapasso verso l'impressionismo avvenne verso il 1890. La sua vasta opera comprende paesaggi, ritratti (*Signora in grigio, 1876: Essen, Folkwang Museum*), dipinti di storia, scene di genere e nature morte. Le sue composizioni sono costruite da accordi di colori sordi (la *Rissa infantile, 1872: Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum*), a volte connotate da inquadrature impreviste (*Sul canapé, 1872: Berlino, SM, GG*). Professore a Francoforte (1895-1903) nel 1903 venne nominato docente nell'Accademia di Karlsruhe, città il cui museo conserva i suoi dipinti più rappresentativi; sue opere si conservano presso i più importanti musei tedeschi, particolarmente a Berlino (NG), Brema (KH), Dresda (GG), Essen (Folkwang Museum), Francoforte (SKI), Monaco (NP), Wuppertal (von der Heydt Museum). (hbs).

Trumbull, John

(Lebanon (Connecticut) 1756 - New York 1843). Nel 1773 ottenne il diploma presso l'Università di Harvard, dove incontrò J. S. Copley dal quale la sua produzione fu fortemente influenzata. Aiutante di campo di Washington e cartografo durante la guerra d'indipendenza, nel 1780 divenne allievo di Benjamin West a Londra, dove fece ritorno alla fine delle ostilità, nel 1784. Lo stile di T trae insegnamenti sia da West che da Copley; l'artista consacrò il suo talento a immortalare le grandi battaglie della rivoluzione americana, associando alla verità documentaria un affiatio epico. La prima di queste otto composizioni, la *Morte del generale Warren a Bunker's Hill* (New Haven, Yale University AG), ricorda la *Morte del maggiore Peirson* di Copley (Londra, Tate Gall.). I bozzetti dei dipinti, conservati a Yale, hanno un accento impetuoso che anticipa l'arte di Gros, e furono incisi e pubblicati grazie a una sottoscrizione. Nel 1785, invitato da

Thomas Jefferson, primo ambasciatore americano a Parigi, **T** riportò un vivo ricordo di David e del neoclassicismo. Svolse un ruolo di rilievo nella vita artistica americana e ricevette la commissione di una serie di decorazioni per il Capitolium di Washington (1816-24). Nel 1817 fondò a New York l'Accademia americana di belle arti che diresse poi fino al 1836 (fu sciolta nel 1839). Sue opere sono conservate a New Haven; nel 1831 donò all'Università di Yale, in cambio di una rendita vitalizia, cinquantacinque dipinti e cinquantotto miniature. Alcune sue opere si conservano anche presso il Museo di Cincinnati e al MMA di New York. (sc).

Trutat, Félix

(Digione 1824-48). Allievo di Cogniet, la sua opera fu fortemente influenzata dai pittori veneti, che copiò nelle sue visite al Louvre. La *Donna distesa* (1844: Digione, MBA) attesta la precoce maturità del linguaggio di **T**, morto in giovane età. Il pittore ha lasciato soprattutto ritratti nei quali può essere accostato a Courbet; in essi combina alla lezione veneta il suo senso del realismo (*Ritratto di donna*: Parigi, Museo Henner; *Madame Hamour*: Parigi, Louvre; serie a Digione, MBA). (ht).

Tschudi, Hugo von

(Jakobsdorf (Bassa Austria) 1851 - Cannstadt 1912). Dopo gli studi all'Università di Vienna, nel 1884 divenne assistente di Bode a Berlino, poi direttore della Nationalgalerie dal 1896 al 1909 e svolse un ruolo fondamentale nel rinnovamento dei musei di Berlino e di Monaco. S'impegnò nel far conoscere in Germania la scuola di Barbizon e gli impressionisti, nonché l'arte tedesca contemporanea. La galleria si arricchì così di opere di Millet, Daubigny, Daumier (*Don Chisciotte*, proveniente dalla coll. Viau), Courbet, Manet (la *Serra*, il *Giardino di Rueil*), Monet, Degas, Renoir, Cézanne e, per la Germania, soprattutto Menzel. L'acquisizione della coll. van Eeghen di Amsterdam (Dupré, Troyon, Rousseau, Daubigny) non fu gradita dall'imperatore, determinando l'allontanamento di **T**; sostituito da Ludwig Justi, rifiutò la direzione dell'Ermitage e si stabilì a Monaco, dove il principe reggente gli offrì nel 1909 la direzione generale dei musei bavaresi. Riorganizzò l'AP raggruppandovi quadri dispersi nei castelli reali e nelle gallerie

di provincia (*Crocifissione* di Cranach, proveniente dalla galleria di Schleissheim). Fece acquistare per Monaco opere di El Greco e presentò al pubblico la collezione Nemes di Budapest, ricca di dipinti del maestro spagnolo. Tra i suoi scritti principali sono: il primo catalogo del Maestro di Flémalle, il catalogo monumentale dell'opera di Menzel, quello per il centenario del Museo di Berlino (1906), e un notevole saggio su Manet (Berlino 1902). (*law*).

Ts'ien Suan

(1235-1301 ca.). Musicista e illustre poeta, letterato rimasto fedele alla dinastia dei Song, che l'aveva eletto nella sua Accademia, **TS** condusse una vita ritirata dopo la rottura del rapporto con l'amico e allievo Chao Mêng-fu, che aveva accettato di servire i Mongoli. Non sono note sue opere autografe certe, se non qualche verosimile attribuzione, ma sappiamo che dipinse nello stile arcaico. I suoi personaggi furono imitati sia dallo stile *bai-miao* di Li Kung-lin, sia dallo stile colorato di Tcheou Fang; i suoi paesaggi con vedute fiabesche sono vicine allo stile «azzurro e verde» trasmesso da Tchao Po-kiu. Fu soprattutto celebre per i suoi «fiori e uccelli» dipinti nello stile di Tchao Tch'ang, di raffinata semplicità (*Passeri su un ramo*: Museo di Princeton; *Scoiattolo su un ramo di pesco*: Gu Gong). Il famoso rotolo di fiori e insetti intitolato *Inizio d'autunno* (Detroit, Institute of Arts) che gli era stato attribuito, è invece autografo di Souen Long, pittore-miniatore attivo nei primi anni della dinastia dei Ming che seguì fedelmente lo stile di **TS**. (*ol*).

Ts'ing-ling

Importanti cicli di pitture murali risalenti al sec. XI sono stati rinvenuti nelle tombe imperiali di **T** (località archeologica della Mongolia orientale, vicino a Pai-t'a-tzū), mausolei consacrati ad imperatori Qitan d'origine mongola, fondatori della dinastia dei Leao, che dominarono sulla Mongolia e sul Nord della Cina e della Corea dall'inizio, del sec. X alla prima metà del 1100. Le vaste composizioni pittoriche che ricoprivano le pareti sono di qualità assai elevata; i colori sono vivaci e armoniosi. Comprendono ritratti, paesaggi e una decorazione architettonica ispirata agli edifici contemporanei e alle loro decorazioni. Suddivisi in diversi gruppi, sono

rappresentati, l'uno a fianco dell'altro e a grandezza naturale, diversi personaggi che accompagnano il loro sovrano defunto: cortigiani, soldati, musicisti, dame di corte e perfino gente del popolo, come alcuni pescatori. Fra i personaggi maschili compaiono due tipologie, i Qitan e i cinesi, diversificati dai dettagli del loro abbigliamento.

I paesaggi di **T** rappresentano le quattro stagioni dell'anno; alcuni animali (soprattutto uccelli e daini) popolano le montagne, le rocce, i ruscelli e gli alberi. Il tema, gli elementi, la prospettiva a strapiombo con la sovrapposizione di creste montagnose a suggerire le lontananze denunciano la loro affinità con le opere cinesi, ma da queste si differenziano; accenti realistici che si ritrovano non solo nei paesaggi, ma anche nelle raffigurazioni degli animali, dalle forme e dagli atteggiamenti sempre ben osservati. (*mha*).

Tuccio di Andria

(attivo negli ultimi venti anni del sec. xv). Di origine pugliese, nel 1487 firma e data la pala con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina e santi* per la cappella di San Bonaventura nella chiesa di San Giacomo di Savona (oggi Museo della Cattedrale), la cui cimasa è perduta, mentre la predella con *Cristo e gli apostoli* si trova oggi nel Musée d'Art et d'Archéologie di Toulon. In essa sono ritratti, con aspro e insieme edulcorato realismo, anche i membri della famiglia del committente, che può forse provarsi ad identificare con quella dei Raimondi. Pareti e volta erano un tempo, affrescate forse dallo stesso **T**. L'anno seguente, questi si impegnava con l'Ospedale di Savona per una *Maestà* (perduta) destinata all'altar maggiore della medesima chiesa francescana di San Giacomo. Nell'unica opera superstite, **T** si dimostra preoccupato di arricchire gli elementi fiorentini desunti da Ghirlandaio e Filippino Lippi (nonché motivi dal *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes) con il gusto fiamminghese, decorativo, attentissimo alla resa del dettaglio, che trovava largo consenso nell'ambiente figure del tempo. Tornato molto probabilmente nella terra d'origine, **T** non riuscì a influenzare con le sue opere savonesi il corso della pittura locale, mentre è probabile che il trittico con *Sant'Antonio da Padova tra Caterina d'Alessandria e Zosimo*, già in Santa Maria Vetere ad Andria (Bari, Pinacoteca provinciale), orientato verso i modi del Maestro di San Severino No-

ricense, sia testimonianza della sua rinnovata attività pugliese. Lascia perplessa l'attribuzione a **T** di una *Madonna* oggi in coll. priv. (*rn + sr*).

Tuculescu, Ton

(Craiova 1910 - Bucarest 1962). Studiò scienze naturali e medicina. Autodidatta come pittore, s'ispira all'arte popolare rumena e particolarmente ai tappeti di Oltenia. È suo stile ne possiede la ricchezza, la vivacità cromatica e la ricchezza materica dei tessuti. Partendo da forme naturali stilizzate, **T** crea un universo mitico che riflette tanto il suo tormento interiore quanto le antiche credenze popolari in un mondo soprannaturale. La profusione di occhi in taluni suoi quadri (specie dal 1956 in poi), che sembrano lampeggiamenti di spiriti fiabeschi, il carattere ardente della sua fattura e la spinta interiore che coinvolge le forme in un turbine fantastico, conferiscono al suo lavoro un originale carattere surrealista. Postuma è stata la presentazione della Biennale di Venezia nel 1966, al MAM della città di Parigi nel 1967; nel 1969 gli fu dedicata un'esposizione itinerante negli Stati Uniti. **T** è rappresentato al MN d'Arte a Bucarest, in numerosi musei rumeni, e in collezioni private rumene, francesi, belghe e statunitensi. (*ij*).

Tuen-huang

Punto di partenza della «via della seta», ultimo insediamento cinese ai confini del deserto del Gobi, **T** (città della Cina) era un'oasi situata sul punto d'incontro di due strade carovaniere del Nord e del Sud del bacino del Tarim; laggiù confluivano il mondo indo-iraniano dell'Asia occidentale e il mondo cinese dell'Asia orientale. La località ospitava, al tempo stesso, una guarnigione, un mercato e un centro religioso.

All'inizio della nostra era, i cinesi penetrati in Asia centrale entrarono qui in contatto con le importanti comunità buddiste che vi erano state fondate e con l'arte della regione del bacino del fiume Tarim. Il primo e il più famoso dei santuari di **T**, il Ch'ien fo tung (grotte dei mille Buddha), fu fondato nel 366 a una trentina di chilometri a sud della città propriamente detta. Sull'esempio dei templi rupestri sorti sulla via delle oasi, il santuario è formato da una serie di grot-

te, disposte su vari piani sul fianco della montagna (celle da due a cento metri quadri di superficie). Le immagini del Buddha e dei suoi assistenti animano le pareti con grande varietà di temi, evocanti la vita e le predicazioni di questi personaggi. Non tutte le pitture hanno significato religioso: qualche volta l'artista ha riprodotto scene di vita quotidiana, offrendo così una prodigiosa testimonianza storica che copre un periodo compreso tra il VI e il XIII secolo. Infatti il santuario, in piena attività durante il dominio dei Wei del Nord, che occuparono la regione di T alla fine del sec. IV, non cessò d'ingrandirsi fino alla fine della dinastia Tang. Malgrado l'occupazione da parte delle tribù uighuriche a metà del sec. IX, poi dei tibetani, sotto il cui influsso le forme s'irrigidirono in un conformismo stereotipato dovuto soprattutto al generale declino del buddismo, la vita spirituale e artistica del santuario proseguì fino all'epoca mongola. Le grotte più antiche testimoniano la fusione dei modi stranieri, dei paesaggi, delle architetture e dei costumi cinesi. Le pitture combinano felicemente la cenere verde, il nero e il vermiglio; la linea slanciata dei corpi aumenta la loro spiritualità. Durante la dinastia Tang le forme subirono un processo d'umanizzazione e una forte influenza d'origine indiana pose l'accento sulla sensualità: i pittori conoscevano oramai tutte le sfumature dei toni caldi e dei toni freddi, così come l'uso delle ombre per sottolineare il modellato. Sempre in questo periodo fecero la loro comparsa le raffigurazioni dei paradisi buddisti. La decorazione consisteva in parti dipinte e a rilievo, ma data la scarsa modellabilità della pietra che non si confaceva alla scultura, le effigie erano modellate nella creta.

A lungo trascurata, quasi caduta nell'oblio, la località di T fu riscoperta dalle spedizioni archeologiche all'inizio del sec. XX. I primi scavi furono diretti dall'esploratore inglese Aurel Stein, le cui collezioni furono donate al BM, poi dal grande orientalista francese Paul Pelliot che riportò da T, oltre all'eccezionale complesso di manoscritti conservato alla BN di Parigi, le insegne e le pitture esposte al Musée Guimet. (*ve*).

tuğra

Questa parola turca, designante l'emblema grafico del sultano regnante, è una sorta di monogramma apposto come firma ufficiale sugli atti della cancelleria. Utilizzata molto

presto dagli Oghūz e dai Selgiuchidi, presso i quali ebbe perfino forma di uccello, la **ṭ** divenne un capolavoro di calligrafia arricchito di miniature soprattutto durante l'impero degli Ottomani.

Le prime **ṭ** ottomane (a partire dal sec. XIV) furono eseguite con inchiostro nero oppure in oro, senza alcuna aggiunta ornamentale. La ricchezza della loro decorazione era dovuta soltanto allo sviluppo degli elementi grafici: allungamento delle aste dei caratteri, arricchite da curve ovali o da ellissi non chiuse. Un secondo periodo è contraddistinto dalla comparsa di alcuni elementi miniati e da qualche tocco di colore. La **ṭ** di Beyazit II, in un firmano del 1502, presenta qualche lettera dipinta in blu e una decorazione dorata nella quale si distinguono tre zone: quella delle aste, fra le quali sono disegnate delle nubi cinesi o delle palmette; la linea esterna di alcuni caratteri, da cui si sviluppano fronde fogliate; la linea interna delle lettere diverse dalle precedenti che origina degli arabeschi, delle fronde a palmette o a rosette.

Alla fine del sec. XVI la decorazione s'estende al di là della cifra. Così nella **ṭ** di Murad III (1575-95), rami di loto e di rosette ondulati ornano la zona delle aste. La parte inferiore è occupata da fronde a palmette intrecciate e la parte superiore da garofani. Le linee interne sono decorate con spirali di loto. La policromia diviene abituale. La cifra resta in oro, ma gli elementi della decorazione sono dorati, blu, rossi e neri. Nel sec. XVIII la tavolozza dei colori si arricchisce di rosa, lilla, verde, grigio, bianco e azzurro e, al tempo stesso, si semplifica la decorazione. L'ultima **ṭ** miniata è datata al 1720. (50).

Tulum

La città di **T** (città maya del Messico, Stato di Quintana Roo, IX-XI secolo), costruita su un promontorio che domina il Mar dei Caraibi, è delimitata da una cinta quadrangolare al cui centro si trovano numerosi edifici sovrapposti; l'ingresso è costituito da un porticato le cui colonne, a forma di serpente, sono realizzate nel più puro stile tolteco. Le mura dei locali di quello che doveva essere un luogo di residenza sono state ricoperte, nel corso dei secoli, da parecchi strati pittorici. Uno dei più antichi, tipicamente maya, raffigura una grande scena di caccia; il più recente, contraddistinto dai ca-

ratteri dell'arte tolteca, rappresenta un sacerdote che indossa una maschera di turchesi e un'acconciatura serpentiforme. Tutta la composizione, dipinta in blu e arancione su fondo chiaro, è sottolineata da un tratto nero.

Le mura esterne del Tempio del Dio Tuffatore (raffigurato in una statua in stucco collocata in una nicchia dipinta di rosso sopra l'entrata) sono dipinte con piccole scene rappresentanti le divinità della Pioggia, del Sole e del Mais, inquadrare in rettangoli delimitati da serpenti intrecciati. Le circonda una cornice blu, sormontata da una fascia rossa. Altre divinità ornano la modanatura inferiore della cornice, mentre alcuni «rosoni» ricoprono la modanatura superiore. All'interno del tempio, la parete orientale è decorata da divinità maya, ma eseguite nello stile dei codici mixtechi, raffigurate tra offerte, serpenti, stelle e soli. I colori utilizzati sono, oltre al bianco, il rosso e il verde; per il fondo il celeste.

Il Tempio degli Affreschi è costituito da due costruzioni d'epoca differente. Sulla facciata del tempio propriamente detto, compare un fregio composto da cerchi e festoni. L'ingresso è sormontato da una nicchia e da una scultura analoghe e quelle del tempio precedente. La parete dell'anticamera è ornata da registri paralleli in cui compaiono scene votive dipinte su fondo nero. Varie divinità (tra le quali Chac dio della Pioggia e la dea lunare Ixchel) ritratte in azzurro-verde e incorniciate da serpenti allacciati di colore blu, compiono rituali sacri fra una profusione di frutta, di fiori e di granoturco: pitture di stile analogo sono venute alla luce nella vicina località di Tancah. La decorazione della seconda costruzione, una sorta di galleria che circonda il tempio, si compone di figure in stucco policromo, di modanature, di cornici scolpite con rose e stucchi dipinti. I bassorilievi, anch'essi in stucco policromo, raffigurano alcuni personaggi allacciati a dei glifi. (*s/s*).

Tura, Cosmè

(Ferrara 1430 ca. - 1495). Cosimo (o Cosmè) **T**, figlio di un calzolaio, è il principale esponente della scuola ferrarese della seconda metà del sec. xv. La sua formazione e carriera sono favorite dall'appoggio dei duchi estensi della cui corte **T** fu a lungo intrinseco. In ossequio ai committenti, egli elabora un'espressione figurativa di assoluta originalità, in cui

riferimenti aggiornatissimi a Mantegna, Piero della Francesca e Leon Battista Alberti si combinano con il persistere di un gusto per il bizzarro e il prezioso di origine gotico-cortese. Scarsi sono i documenti che lo riguardano; i pagamenti pervenuti si riferiscono per lo piú ad opere effimere (paramenti, vestiti, decorazioni varie) e solo di rado a dipinti. L'impegno richiesto dagli Este per iniziative ornamentali d'occasione può in parte spiegare la rarità dei dipinti di **T** e degli altri maestri ferraresi a lui coevi.

È molto probabile che prima del 1456 **T** abbia trascorso qualche anno a Padova nell'ambiente squarcionesco, uno snodo fondamentale nella sua formazione. Risale a questo primo periodo la *Madonna col Bambino addormentato* (Washington, NG). Rientrato in patria, **T** viene coinvolto nei lavori di decorazione dello studiolo estense di Belfiore, a fianco di maestri come Angelo Maccagnino, Galasso di Matteo Piva e Michele Pannonio, e in questo contesto Cosmè **T** non tarda a imporsi, diventando il capofila della scuola ferrarese. Le tavole con le Muse sono ora divise in vari musei: a **T** spettano la cosiddetta *Primavera* (Londra, NG) e in parte la *Tersicore*, nota anche come «Allegoria della Carità», del MPP di Milano. Panneggi aguzzi e profili acutamente segnati, dettagli fantasiosi mostrano l'acquisizione di un linguaggio formale maturo, complesso e personale. Simili osservazioni valgono per la *Pietà* (Venezia, Museo Correr), di violenta e deformante forza espressiva.

Nel 1469 il pittore realizza le ante d'organo del Duomo di Ferrara, ora conservate nel Museo della Cattedrale. La scena dell'*Annunciazione* si svolge entro una rigorosa inquadratura prospettica, arricchita da elementi decorativi di svariata origine; l'episodio con *San Giorgio che libera la principessa* è un'invenzione di geniale fantasia, realizzata con un segno secco e pungente, che fissa i personaggi in pose drammatiche. Nella sua qualità di pittore di corte degli Este, **T** si occupa della decorazione di alcune residenze ducali: tutti i cicli sono andati distrutti, tranne quello del Palazzo di Schifanoia. Gli affreschi, divisi in scomparti secondo i dodici mesi dell'anno, sono frutto collettivo della scuola ferrarese, con il contributo di Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti e altri maestri. La mano di **T** non è riconoscibile in alcuna scena, ma è presumibile che il pittore abbia avuto un ruolo

lo determinante nell'organizzazione generale del ciclo e nella sovrintendenza ai lavori.

Al 1474 risale il piú importante complesso su tavola di **T**, il *Polittico Roverella*: parzialmente distrutto da un ordigno nel sec. XVIII, è ora diviso in vari musei. Opera tormentata, ricca di spunti e di proposte, rivela l'insoddisfazione dell'artista per le tradizionali regole compositive umanistiche. La tavola centrale presenta la *Madonna in trono* (Londra, NG), impostata secondo un modulo vertiginosamente allungato; la cimasa con la *Pietà* è al Louvre; lo scomparto laterale di destra (i *Santi Maurelio e Paolo col donatore*) è nella Galleria Colonna di Roma; un frammento di quello di sinistra è nel Museo di San Diego (California). Nella stessa chiesa di San Giorgio si trovava un altro polittico, di cui non rimangono che due tondi (*Cattura e Martirio di san Maurelio*: Ferrara, PN).

Intorno al 1480 i rapporti fra la corte estense e **T** cominciano a incrinarsi, anche se il pittore continua a lavorare a ritmo serrato negli ambiti piú eterogenei. Nel 1483 si vede costretto a ricorrere in giudizio per ottenere il pagamento delle pitture eseguite vent'anni prima nello studiolo ducale di Belfiore. Nel 1486 lascia il servizio di corte e va ad abitare in un torrione delle mura cittadine; al suo posto, il duca Ercole chiama Ercole de' Roberti. Nel 1487 redige per la seconda volta un testamento e probabilmente la sua salute s'incrina: l'8 gennaio 1490, rivolgendosi per lettera al duca Ercole, **T** scrive di essere «maximamente infermo de tale infermitade che non senza grandissima spesa e longeza di tempo mi potrò convalere». Nonostante la mancanza di sicuri punti di riferimento per l'estrema attività del **T**, anche nel corso degli anni '80 si contano alcuni dipinti significativi, come l'elegante e nervoso *San Nicola di Bari* del Museo di Nantes, la *Sacra Conversazione* del Musée Fesch di Ajaccio e alcune piccole tavole, forse parti di piú vasti complessi, fra cui il *San Maurelio* del MPP di Milano. L'ultimo capolavoro è il *Sant'Antonio da Padova*, grande quasi al vero, conservato nella Galleria Estense di Modena, compiuto nel 1484. (rr).

turca, pittura

I primi dipinti turchi furono quelli prodotti nei vasti imperi del Turkestan, o «Paese dei Turchi», in particolare durante i regni degli Uighuri, a partire dal sec. IX e sono stati studiati nel quadro delle scuole dell'Asia centrale. Attratte

all'inizio dal buddismo, le popolazioni turche si avvicinarono ben presto al manicheismo, che teneva la pittura in alta considerazione. Conobbero l'islamismo a partire dal sec. VIII e gradatamente tra il IX e il X secolo tutte le tribú si islamizzarono. Apprezzati per il loro valore militare, arruolati nella guardia personale del califfo, poi prescelti ad occupare posti importanti nell'esercito e nell'amministrazione, i Turchi o Tūlūmundi a poco a poco si affrancarono dalla tutela del sovrano e, da governatori, divennero rapidamente dinasti semi-indipendenti: Tūlūnidi (868-905) e Ikhchiditi (935-69) nell'Egitto-Siria, Gharznavidi (962-1191) e Ghuridi (1100-1215) nell'Iran orientale fino alle frontiere con l'India. Poco ci resta delle realizzazioni pittoriche sotto tali dinastie: in Egitto sono stati trovati esemplari di vasellame dipinto e alcuni frammenti di affreschi, risalenti ai Tūlūnidi. La loro parentela con i dipinti di Sāmarrā, come testimonia il fondatore della dinastia, si sposta dall'Iraq verso il Nilo: tali realizzazioni denotano nella scelta degli apparati, degli ornamenti personali, delle armi e delle bardature usate dai soldati rappresentati, un gusto turco. Alcuni dipinti sono stati scoperti nel palazzo ghaznavide di Lachkari Bazar: in uno stile tributario degli affreschi sasanidi, sono raffigurati 48 personaggi ritratti frontalmente.

Periodo selgiuchide (XI-XII secolo) Con i Selgiuchidi, discendenti delle tribú Oghuze dell'Asia centrale, comincia la grande epopea turca alla conquista del Vicino Oriente. Il potere centrale dei «grandi Selgiuchidi» durò peraltro solo fino al 1157; il loro impero si disintegrò rapidamente in numerosi piccoli principati semi-indipendenti, ma il perdurare della civiltà selgiuchide venne assicurato dalle spettacolari innovazioni che questi costruttori prodigiosi operarono nell'architettura, e dalla perfezione della loro arte decorativa. Quasi nulla ci è noto della pittura di questo periodo. In seguito all'invasione dei Mongoli, sono andati interamente distrutti tutti i manoscritti illustrati del tempo. La testimonianza piú antica che possediamo della pittura anatolica islamica risale all'inizio del sec. XIII: è il *Kitab fī ma'rifat al-hiyāl al-handasiya* (Libro della scienza degli apparecchi meccanici), illustrato per il sultano artuqide di Amida (Diyārbakir). L'originale è scomparso, ma ci è giunta una copia realizzata a Hişn Kayfa nel 1254 (Istanbul, Topkapı Sarayı, Ahmet

III, 3472). Le illustrazioni di quest'opera dovevano aiutare il lettore a comprendere il funzionamento degli automi e degli apparecchi meccanici fabbricati sulla base delle scoperte di Archimede, divulgate da compilazioni greche. Vi si trova la rappresentazione delle macchine, azionate da piccoli personaggi; spesso un animale mitico sormonta l'insieme. Tale iconografia è ancora fortemente influenzata dalla pittura classica, ma già abbastanza vicina alla scuola di Baghdad, come attestano le vesti musulmane indossate dai personaggi.

Periodo ottomano All'inizio del sec. XIV una nuova dinastia turca, quella del sultano Osman (1332-59) si stabiliva a Brussa (Bursa) in seguito al crollo del potere centrale di Konya, capitale dei Selgiuchidi dell'Anatolia. Gli «Ottomani» (in turco *Osmanlı*), conquistata gran parte dell'Anatolia, con Maometto II, presero d'assalto Costantinopoli (1453), che divenne centro del loro impero con il nome di Istanbul. Cinquant'anni dopo, Selim I s'impadroniva di Tibriz, conquistando successivamente la Siria, la Palestina e l'Egitto e facendosi nominare protettore delle due città sante dell'Islam, la Mecca e Medina. La disfatta della flotta turca a Lepanto (1571) pose termine all'espansione ottomana verso ovest.

La potenza e la ricchezza dell'impero ottomano favorirono il fiorire delle arti; anche la pittura, ancora oggi poco nota, trasse vantaggio da questa rinascenza. Alcune pubblicazioni turche hanno posto l'accento su una raccolta di miniature e disegni della seconda metà del sec. XV realizzati in uno stile del tutto originale (*Album del Conquistatore*: Istanbul, Topkapi Sarayı). Rappresentano molto realisticamente mostri, geni, animali, principalmente cavalli e asini, senza cornice architettonica né paesaggio di sfondo, in tonalità scure, grigie o brune. Ignoriamo l'esatta provenienza e l'autore della maggior parte delle illustrazioni se si esclude la menzione di Ustādh Muḥammad Siyāḥ Qalam che firma alcuni disegni. Le figure potenti e tozze dei personaggi, ammantati da vesti pesanti, le scene di violenza, il modo di vita nomade potrebbe rivelare una loro provenienza dal Turkestan. Si tratta di dipinti unici nel Vicino Oriente, particolarmente affascinanti per la loro singolarità e il cupo mistero che sprigionano.

Volendo credere allo storico turco Elvia Tchelebi (sec. XVII), gli artisti turchi si raggrupparono in corporazione alla fine

del sec. xvi. Un laboratorio, riservato ai pittori legati al palazzo imperiale, era situato in un edificio chiamato Arslanhāne (Casa del leone). Il loro numero raggiungeva il migliaio; esistevano inoltre nella città un centinaio di laboratori e botteghe di pittura. Lo stesso autore scrive che, nel corso di una parata organizzata dagli artigiani, i pittori sfilarono dinanzi al sultano esibendo opere di artisti celebri, persiani, indiani o europei.

Gli inizi della pittura ottomana. Influssi persiani La prima pittura ottomana si ispira ampiamente alla persiana: sono numerosi gli artisti persiani, deportati nel corso delle campagne in Iran di Selim I, che lavorarono nei laboratori imperiali turchi, dai quali sono stati prodotti nel sec. xv alcuni manoscritti miniati simili per stile ad esemplari persiani. Sarebbe peraltro erroneo considerare la miniatura ottomana una semplice versione provinciale della pittura iraniana. I paesaggi e le figure sono trattati in uno stile peculiare; la gamma dei colori è piú ridotta e i pigmenti sono piú scuri; non vengono tuttavia esclusi contrasti arditi. Il vermiglio, lo scarlatto e il porpora eclissano le tonalità delicate della miniatura persiana. Anche la scelta dei soggetti indica marcate differenze: anziché gli eroi leggendari delle epopee nazionali e i racconti romantici di avventure amorose propri delle miniature persiane, i turchi predilessero la cronaca contemporanea, in cui l'attualità politica si mescola alla realtà quotidiana. L'artista ottomano preferisce il documento ed eccelle nelle scene realistiche e pittoresche quali la descrizione di pubbliche piazze formicolanti di gente e feste popolari.

Contatti con l'Europa Oltre che dallo stile persiano, da cui ben presto si affrancò, la pittura ottomana fu influenzata da numerosi elementi europei. Nel 1479 Maometto II il Conquistatore, grande mecenate, invitò alla sua corte di Istanbul il pittore veneziano Gentile Bellini, che dipinse il ritratto del sultano (Londra, NG) nel corso di un soggiorno di quindici mesi al palazzo imperiale. Melchior Lorichs di Flensburg, discepolo di Dürer, fu invitato da Solimano il Magnifico nel 1555 e rimase in Turchia piú di tre anni. Peraltro alcuni pittori turchi, come Sinān Bey, che si recò a Venezia (fine del sec. xv), studiarono in Europa, il che contribuì a conferire alla pittura ottomana un'apertura verso

concezioni stilistiche nuove. Tra le opere ottomane piú rappresentative di tali influssi sono da ricordare i manoscritti illustrati conservati a Istanbul. Tra questi, notevoli i testi di Matrakci Nasuh, celebre storico e geografo che dalla sua prima spedizione in Persia (1534-36) redige un diario di viaggio, *Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn*. Il libro è accompagnato da 128 miniature che raffigurano i luoghi in cui il sovrano poneva il campo, con descrizione minuziosa delle strade, delle città, delle campagne e della natura con risultati a metà strada tra l'obiettività di un topografo e la fantasia decorativa di un miniatore. L'artista per descrivere il territorio sceglie una prospettiva arbitraria, cui rimane fedele in tutti i fogli: immagina un punto elevato dal quale può cogliere una veduta d'insieme e, con segni convenzionali, raffigura le case, i corsi d'acqua, i giardini. Opere affascinanti, dai colori vivi ma sobri, queste tavole costituiscono preziosi documenti per la topografia di alcune città orientali del sec. XVI.

Di genere del tutto diverso sono le illustrazioni, eseguite nel sec. XVI, dello *Hünernāmta* (Libro delle gesta), illustrato da Mirza Ali e da Osman, e del *Shāhanshāh-nāma* (Libro del re: Istanbul, Topkapi Sarayı), dipinto da un turco dell'Azerbajdžan di cui si ignora il nome. In essi è ritratta la vita dei grandi sultani, e particolarmente di Solimano il Magnifico: le composizioni piú notevoli illustrano le campagne militari. Esponente significativo della miniatura turca del sec. XVIII è Levnī autore del *Surnāma* (Libro delle feste, 1703-30: ivi) in cui vengono rievocate le feste indette dal sultano per consolare il suo popolo dal terribile terremoto che distrusse parte di Istanbul. Curiosi i modi di presentazione dei membri delle varie professioni, con le loro insegne e utensili, resi con senso dell'umorismo.

Il ritratto ottomano L'arte del ritratto costituisce l'aspetto piú originale della pittura ottomana, ed è manifestazione quasi unica dell'arte islamica. Dobbiamo ad autori turchi una lunga galleria di ritratti di sultani e di membri della famiglia imperiale. Il primo sultano che fece eseguire il proprio ritratto dal vero fu Maometto il Conquistatore: nel palazzo di Topkapi a Istanbul si conserva l'opera di Sinān Bey. L'artista recupera dai suoi studi veneziani alcune nozioni del ritratto italiano, riscontrabili nell'effetto di rilievo ottenuto con zone d'ombra tra i panneggi delle vesti e sul volto; tratti specificamente turchi sono invece la scelta della posa

(il sultano seduto, con le gambe incrociate; il gesto orientale dell'odorare il profumo di una rosa) e i colori freschi (azzurro, bruno ocra e rosso). Numerosi ritratti successivi meritano menzione: quello di *Selim II* (Istanbul, Galleria dei ritratti), dipinto da Reīs Hadar detto Nigari, in cui il sultano è rappresentato in abbigliamento lussuoso nell'atto di tirare con l'arco; il ritratto di *Ahmet III*, di stile assai diverso: opera di Levnī, uno degli ultimi grandi artisti assegnati al palazzo, si lega al gusto barocco europeo per la complessità degli sfondi colorati – tappeto, trono, parete – e per la decorazione sovraccarica.

Meritano menzione anche alcuni altri aspetti dell'arte pittorica, come la doratura e, in particolare, la **calligrafia** (→), di alta qualità artistica. A differenza degli Arabi, che spesso utilizzarono unitamente alla calligrafia altri elementi decorativi, i Turchi le riservarono sempre un ruolo separato e la considerarono la piú nobile delle arti perché strumento per la diffusione delle parole sul Corano. Gli Ottomani si specializzarono in un genere di disegno calligrafico che assume veste ufficiale nei **tugra** (→) e veste popolare nelle scritte decorative, che evocano figure zoomorfe (cicogna, leone, aquila), immagini molto apprezzate dai collezionisti. (so).

Turcato, Giulio

(Mantova 1912 - Roma 1995). Trasferitosi con la famiglia a Venezia, frequenta la Scuola libera del nudo, dove dipinge i primi paesaggi e nature morte. Nel '37 va a Milano e lavora presso l'architetto Muzio, disegnando prospettive e mosaici. Ammalatosi ai polmoni alla fine del '40, soggiorna per un anno nei sanatori. Al microscopio osserva i batteri e l'esperienza sarà proficua dal punto di vista artistico. Nel '43, insieme a Scialoja e Vedova espone alla Galleria Lo Zodiaco di Roma ed è presente alla Quadriennale con una natura morta. In questo periodo dipinge sotto l'influsso di Mafai e della scuola romana, ascendenza che poi rinnegherà, ispirandosi a Magnelli e a Matisse (*Natura morta con pesci*, 1945). Durante la Resistenza si trasferisce a Roma e nel '45 fonda il gruppo Art Club, insieme a Prampolini, Fazzini, Mafai, Dorazio, Corpora, Perilli, Consagra. Compie numerosi viaggi a Parigi dove ha modo di approfondire la conoscenza dell'astrattismo europeo. Nel '46 partecipa alla

XXIII Biennale di Venezia e con *Maternità* vince il premio Cassa di Risparmio. Nel dibattito del dopoguerra, **T** interviene in favore dell'astrattismo, contro ogni «nefasto novecentismo» (nell'articolo «*Crisi della pittura*», pubblicato in «Forma 1» nell'aprile del '47). Sottoscrive il manifesto della Nuova Secessione Artistica Italiana e l'anno successivo, nel '47, è nel gruppo fondatore di «Forma 1» e aderisce al Fronte Nuovo delle Arti. Di fede comunista, di fronte alla condanna del partito dell'arte astratta, **T** difende la sua libertà d'artista, pur trattando temi sociali in opere come *Comizio* e *Rovine di Varsavia*. Nascono in questi anni le *Composizioni*, dapprima di ascendenza neocubista (1947), poi sempre più libere da griglie e contorni (*Composizione di rovine di guerra*, 1949). Nel '52 partecipa al gruppo degli Otto di L. Venturi. I titoli delle opere di questi anni manifestano un impegno ideologico (*Fabbrica*, 1954). Dopo diversi soggiorni a Parigi, nel '56 compie un lungo viaggio in Estremo Oriente, ed espone in varie città del mondo partecipando a Documenta 2 a Kassel (1959). Nel '60 fa parte del gruppo Continuità con Novelli, Perilli, Dorazio, Consagra, Pomodoro e l'anno successivo è a Londra per esporre le sue opere alla New Vision Gallery, tra cui *Astronomica*, con forme pulviscolari e rarefatte. Nello stesso anno presenta nella Galleria Il Canale di Venezia i *Tranquillanti* (tele dipinte costellate di pastiche). Comincia ad inserire materiali extra-artistici, come monete, e pezze di pelle. Nel '66 espone alla Biennale le prime *Superfici lunari* (in gommapiuma). Alla metà degli anni Settanta inizia la serie dei *Cangianti*, composizioni cromatiche in espansione, fluorescenti, che utilizzano i colori industriali e che nel tempo diventeranno monocrome. Ha numerose personali all'estero e nell'80 il Musée de l'Athénée di Ginevra gli dedica un'antologica, cui seguirà nell'84 il PAC di Milano, nell'85 la NP di Monaco, nell'86 la GNAM di Roma, nel '90 il Castello dell'Aquila. (*adg*).

Turchi, Alessandro, detto l'Orbetto

(Verona 1578 - Roma 1649). Allievo insieme a Pasquale Ottino di Felice Brusasorci, ne completò le opere alla morte di costui (1605) insieme al compagno. La sua prima attività in patria è documentata dall'Assunta (1610: Verona, San Luca) e da un cospicuo gruppo di dipinti su rame. Si stabilì a Roma intorno al 1615; con Carlo Saraceni, Marcantonio

Bassetti e altri caravaggeschi prese parte nel 1616-17 alla decorazione della Sala regia del palazzo di Montecavallo (Quirinale). Sotto il loro influsso eseguì le sue opere più dichiaratamente naturalistiche (*Storie di Ercole*: Monaco, AP e castello di Schleissheim). Combinò il luminismo di marca caravaggesco-gentileschiana con un cromatismo tizianesco (sembra del resto che avesse soggiornato a Venezia tra il 1605 e il 1610) e con una volumetria composta e idealizzata di derivazione bolognese (*Venere e Adone*: Firenze, Gall. Corsini; *Fuga in Egitto*: Madrid, Prado e Napoli, Capodimonte; *I santi Quaranta*: Verona, Santo Stefano). Un più deciso orientamento verso il classicismo reniano e l'attenzione per Guercino caratterizzano l'ultimo periodo della sua attività (*Ratto d'Europa*: 1630, coll. Molinari Pradelli; *Incoronazione della Vergine con sant'Ubaldo e san Carlo Borromeo*: Camerino, San Venanzio). La commissione da parte di Louis Phéliepeaux de la Vrillière di un dipinto di grandi dimensioni (*Morte di Antonio e di Cleopatra*, 1640: oggi al Louvre) per la galleria del suo palazzo parigino a fianco di opere di Reni, Poussin, Guercino e Pietro da Cortona, ne sancì la fama europea. Del resto, egli aveva saputo rappresentare una valida alternativa sia al naturalismo dei caravaggeschi, ormai superato, sia al cortonismo; fu perciò singolarmente vicino al gusto francese, e le sue opere erano presenti nelle collezioni Mazzarino e Richelieu. Tra i suoi numerosi dipinti possiamo ancora ricordare il *San Pietro liberato dal carcere* (Modena, Pinacoteca Estense), la grande *Battaglia di Noventa* (Verona, Castelvechio), l'*Estasi di san Francesco* (Verona, Santa Maria in Organo), l'*Assunzione della Vergine con sant'Antonio abate e san Francesco* (Trevi, Pinacoteca) e la *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Francesco* (Roma, San Salvatore in Lauro). In tutte queste opere, la maniera severa e monumentale del T attinge una connotazione quasi «senza tempo», pur nel recupero di un robusto naturalismo cinque-seicentesco, da Savoldo a Honthorst. Nel 1637 fu eletto Principe dell'Accademia di san Luca. (*grc + sr*).

Turfān

Le città della regione del T (antica oasi del Turkestan cinese), ubicate sulla strada carovaniere del Nord, sono state importanti centri amministrativi, militari e commerciali. In

uguale misura centri di cultura, gli innumerevoli monasteri buddisti situati sia nella città d'Idikut-šahri (Qočo), sia nelle vallate vicine, furono focolai d'intensa attività artistica per lungo periodo (v-xi secolo d. C.). Molteplici pitture murali sono state rinvenute nei santuari scavati sui fianchi delle montagne e negli edifici sacri, sovente in condizioni di conservazione migliori rispetto ai dipinti murali della zona piú occidentale del bacino del Tarim. Nel territorio sono stati rinvenuti alcuni frammenti di decorazioni parietali che si ricollegano ai due stili di Qyzyl (dal iv al vii secolo): essi dimostrano che le tendenze particolari, sviluppate in questo luogo, erano penetrate nella regione, propagandando tanto l'iconografia e le influenze artistiche d'origine indiana, quanto gli apporti iranici che vi si erano mescolati. Tuttavia le pitture antiche sono state sovente coperte da pitture piú recenti e, inoltre, sono state distrutte durante gli scavi e la costruzione di nuovi santuari. Dunque, è la produzione posteriore al sec. vii a dare la piú attendibile testimonianza della scuola del T. Attraverso questi dipinti è possibile conoscere il rinnovato aspetto dell'arte pittorica elaborata precedentemente nelle diverse località: a loro volta ci permettono di comprendere la tarda evoluzione, durante la quale influssi provenienti dalla Cina si associarono, o si sovrapposero, alle antiche tradizioni, mentre le reazioni locali e la trasformazione delle credenze contribuirono alla creazione di forme nuove.

Dopo l'occupazione della regione da parte della potente dinastia cinese dei Tang (sec. vii), la dominazione dei turchi Uighuri alla fine del sec. viii, diede nuova vitalità all'arte. Furono favoriti i contatti con la Cina e, di conseguenza, l'introduzione di modelli che orientarono le opere in altre direzioni, in quanto i nuovi conquistatori avevano abbracciato il manicheismo prima di convertirsi al buddismo attorno al sec. ix. Le forme evolute del buddismo (mahājāna e tantrismo) avevano conquistato la regione, apportando profonde modifiche, soprattutto iconografiche. Innumerevoli leggende devote furono illustrate e le benevoli divinità di mahājāna, buddha e bodhisattva condivisero il primato fino ad allora accordato al buddha Čākyamuni. Le scene narrative nello stile di Qyzyl vennero abbandonate, soppiantate da parecchie grandi composizioni pittoriche consacrate alla glorificazione degli esseri celesti e metafisici; ricorrente era la raffigurazione di un buddha di grandi dimensioni, con

l'aureola, circondato da un bodhisattva, da divinità secondarie, da monaci, da asceti e da donatori dei piú diversi tipi etnici (principi turchi, carovanieri). La breve occupazione tibetana nel sec. VIII, contribuì a moltiplicare la raffigurazione di divinità dall'aspetto spaventoso.

L'evoluzione dell'arte pittorica del T, dalla metà del sec. VII fino all'inizio del sec. IX, può essere seguita attraverso l'analisi delle diverse zone archeologiche della regione: Idikut-šahri, Murtuq, Sängim e Toyuq.

Le opere del periodo migliore (fine sec. VII - inizio sec. IX) sono connotate da una composizione sapiente e armonica e dall'uso di colori chiari. La tecnica è abile; il disegno morbido ha attinto dal grafismo cinese il gusto delle linee, così come, alla stessa fonte, si possono ricondurre numerose forme: la bellezza un po' greve – canone ideale dell'epoca della dinastia Tang – della divinità, il lieve alzarsi in volo degli esseri celesti, il realismo di certi personaggi secondari, la ricchezza, infine, della decorazione floreale. La qualità delle opere varia a seconda della mano d'opera impiegata, ma, nel complesso, a realizzazioni di estrema bellezza, fortemente influenzate dall'arte cinese dei Tang, fece seguito una produzione di stampo artigianale. Durante la fase tarda della scuola, verso il X-XI secolo, gli stessi temi e gli stessi schemi, instancabilmente ripetuti, vennero eseguiti in maniera grossolana con colori violenti: alcuni personaggi furono esasperati fino al grottesco.

Accanto alle opere parietali buddiste, la produzione pittorica della scuola del T annovera alcuni dipinti d'ispirazione manichea e nestoriana, stendardi dipinti con magnifici ritratti di donatori e di donatrici turche, qualche tessuto dipinto rinvenuto nel cimitero d'Astāna e alcune miniature manichee. Innumerevoli oggetti, scoperti all'inizio del sec. XX grazie alle spedizioni tedesche di von Le Coq e Grünwedel, sono conservati a Berlino (Indische Abteilung der Staatliche Museen). (*mha*).

Turner, Joseph Mallord William

(Londra 1775-1851). Figlio primogenito di un acconciatore, rivela per la pittura un precocissimo talento sul quale costruirà una brillante carriera accademica e artistica, nonché una ingente fortuna economica. In una vicenda biografica

improntata a grande riservatezza e priva di avvenimenti eclatanti, l'unico elemento fortemente correlato alla produzione artistica è la precoce e costante passione per il viaggio. Sono viaggi di studio condotti prima sul territorio inglese e, dopo il trattato di Amiens, anche sul continente. T ne ricava una grande quantità di schizzi e acquerelli dal vero, che al ritorno sviluppa in incisioni (*La costa meridionale*, 1811; *Porti d'Inghilterra*, 1826-28; la serie su *Inghilterra e Galles*, 1827-38; i *Turner's Annual Tour*, 1833 sgg.) o in dipinti a olio. Da tale abitudine dipende la varietà dei soggetti affrontati da T e la scelta del paesaggio come tema dominante di una pittura che pure non disdegna soggetti storici (*An nibale e il suo esercito attraverso le Alpi*, 1812: Londra, Tate Gall.), mitologici (*La storia di Apollo e Dafne*, 1837: ivi, da Ovidio), biblici (*La quinta piaga d'Egitto*, 1800: Indianapolis, AM) o letterari. Significativa testimonianza dello studio metodico condotto sullo scenario naturale è il *Liber Studiorum*, una pubblicazione in fascicoli che, su consiglio di W. F. Wells e sul modello del *Liber Veritatis* di C. Lorrain, T elabora dal 1806 e avvia nel giugno 1807. Ogni fascicolo racchiude cinque incisioni a mezzatinta o acquaforte tratte da quadri a olio. Interrotta nel 1819 dopo la realizzazione di settantuno tavole, l'opera suggerisce una divisione del paesaggio in generi: storico, pastorale, pastorale-raffinato, montano, marino, architettonico.

Tanto la formazione scolastica quanto la carriera accademica di T si svolgono nell'ambito della Royal Academy. T entra in Accademia come allievo nel dicembre 1789; l'anno successivo espone il primo acquerello all'annuale mostra della scuola e nel 1796, nella stessa sede, espone il primo olio (*Pescatori in mare*: Londra, Tate Gall.). Raggiunta l'età minima necessaria viene eletto membro associato (1799), e dopo tre anni membro effettivo, rivestendo dal 14 luglio 1845 anche le mansioni di presidente vicario. Nel 1807 è nominato professore di prospettiva, ma dopo soli quattro anni dà realmente corso a una attività didattica per la quale ha scarsa disposizione e che abbandona nel 1828. La sua formazione nell'ambito della Academy, come del resto il suo insegnamento, sono perfettamente in linea con le direttive di Reynolds. Anche la ricerca di T prende avvio da una esplicita ammirazione per Lorrain e per Poussin, che si accresce in occasione della sua prima visita al Louvre nel 1802. Ma,

al di là del temporaneo allineamento a una maniera che saprà ben presto sovvertire, **T** eredita dalla generazione di Reynolds e Gainsborough un atteggiamento assai più significativo per la sua evoluzione, ovvero quello che F. Arcangeli, nel suo saggio sullo *Spazio romantico* (1972), ha definito un «tranquillo ma radicale amore per il mondo», un «paziente, penetrante accostamento al reale». Molte altre sono le fonti cui **T** attinge per avviare la sua rivoluzionaria trasfigurazione del paesaggio settecentesco. Sul piano teorico è fondamentale l'incontro con la poesia «stagionale» di J. Thomson (1700-48), a cui si ispira esplicitamente in quadri come *L'arpa eolia di Thomson* (1809: Manchester, City AG). Negli anni '90 **T** utilizza spesso, come commento ai propri dipinti, versi tratti dalle *Stagioni thomsoniane* (1726-30), opera che egli tenta di emulare anche sul piano letterario, componendo *Inganni della Speranza*, un poema epico rimasto incompiuto. Grande interesse **T** dimostra per gli studi sul pittoresco di William Gilpin (1724-1804), sulle cui illustrazioni compie esercizi di copiatura. In ambito strettamente pittorico è rilevante l'attenzione per Joseph Vernet, artista specializzato in vedute marine, che **T** copia e studia attentamente. Da non dimenticare anche l'influenza esercitata su **T** dalla pittura di Richard Wilson.

Altre due fonti, una teorica e una figurativa, devono essere menzionate in relazione al problema della luce. Innanzi tutto la *Teoria dei colori* di Goethe, che **T** conosce presumibilmente nella traduzione di Eastlake e che gli ispira a quadro *Luce e colore (la teoria di Goethe). Il mattino dopo il Diluvio Mosè scrive il libro della Genesi* (1843: Londra, Tate Gall.). In secondo luogo una attenta e personale rivisitazione di Rembrandt, da cui prendono vita opere quali *La figlia di Rembrandt* (1827: Cambridge, Mass., Fogg Museum), *Pilato si lava le mani* (1830: Londra, Tate Gall.), *I tre fanciulli nella fornace di fuoco ardente* (1832: ivi), *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (1832: ivi). Il tema della luce è centrale nella ricerca turneriana e già un taccuino giovanile testimonia un attento studio delle teorie elaborate sull'argomento da G. P. Lomazzo. Ruskin arriva a definire **T** un «adoratore zoroastriano» del sole.

Come è naturale per un artista fortemente concentrato sulla specificità del fare pittorico, l'episodio forse decisivo per

la evoluzione di **T** avviene in ambito strettamente tecnico, ed è l'incontro con le sperimentazioni acquerellistiche di J. Robert Cozens, volte a ottenere una resa completa non solo dei pieni, ma anche dei vuoti atmosferici della scena paesaggistica. **T**, che già aveva intrapreso lo studio dell'acquerello sotto la guida del pittore topografo Thomas Malton (1748-1804), dalla fine del 1794 partecipa a incontri serali nella abitazione di Thomas Munro dedicandosi, con Thomas Girtin ed Edward Dayes (1763-1804), alla copia di vari paesaggisti tra cui, appunto, Cozens. La tecnica poi utilizzata da **T** per la pittura a olio rimane strettamente legata alle ricerche sull'acquerello, ed egli è tra i primi a usare un fondo bianco piuttosto che terroso. La prima fase dell'attività di **T** è strettamente legata alla pittura topografica e, più precisamente, alla scuola di paesaggisti inglesi che fanno capo alla Old Water Colour Society. Ne è testimonianza particolarmente significativa la ricca produzione di immagini destinate all'illustrazione di testi letterari: ad esempio i disegni per la *Storia del Richmondshire* di Whitaker, quelli per le *Antichità Scozzesi* di Scott e, soprattutto, le illustrazioni che portano al successo, nel 1830, il testo di Samuel Rogers sull'*Italia*, già pubblicato otto anni prima. Occorre però ricordare che la pittura topografica coltivata dagli artisti della Old Water Colour Society si rivela il punto di avvio di due linee di ricerca estremamente innovative. Da un lato pittori come S. Palmer o i preraffaelliti, che proseguono sulla strada del realismo o addirittura dell'iperrealismo, associandolo però a una concezione figuralista e quindi caricando di complessi simbolismi la realtà fedelmente rappresentata; dall'altro lato chi, come è appunto il caso di **T**, utilizza la raffigurazione realistica come strumento per impadronirsi di una profonda conoscenza della realtà naturale e si avventura poi alla ricerca di verità più profonde e non immediatamente visibili. I risultati, al limite dell'astrattismo, dell'ultimo **T**, ovvero la sua produzione oggi più nota, sono appunto il frutto di quella scelta, giunta a maturazione nei soggiorni a Petworth (1829-37) presso l'amico e protettore Lord Egremont. Le opere esposte alla Academy nel 1836 (*Giulietta e la balia*: coll. priv.; *Roma dal colle dell'Aventino*: coll. Earl of Rosebery; *Mercurio e Argo*: Ottawa, NG of Canada) procurano a **T** durissimi attacchi da parte della critica e moti di perplessità da parte del pubblico. Il primo a com-

prendere e difendere la nuova maniera è un giovanissimo John Ruskin che, in *Pittori Moderni* (1834-60), subito pone l'analisi dell'opera di T al centro del proprio impegno di rivalutazione dei paesaggisti contemporanei. Ruskin rovescia le accuse mosse all'artista: ciò che ai critici malevoli appare come un tradimento della natura e una mancanza di veridicità è in realtà, a suo parere, l'espressione in forma visibile di una verità più specifica ed essenziale, una nuova meta per la comprensione della verità ultima di cui la natura è cifra. T viene così a incarnare la figura dell'artista veggente e profeta dotato di una seconda vista, non alterata dalla malattia, come era arrivato a sostenere qualche oppositore contemporaneo, ma più potente e penetrante. Il giudizio, formulato da Ruskin sulla base di una puntuale analisi della tecnica e dei metodi operativi di T, anticipa le linee più interessanti della critica moderna. Non se ne allontana poi molto il già citato Arcangeli quando parla di una pittura volta a indagare la realtà in una radicale tensione al «primordio o alla fine delle cose». Di tale atteggiamento sono esplicita testimonianza le opere tumeriane dedicate alla Genesi e al Diluvio (*Ombra e tenebre. La sera del diluvio*, 1843: Londra, Tate Gall.). (*gil*).

Turone

(Verona, documentato dal 1356 al 1387). Nel 1356 risulta essersi stabilito a Verona da poco tempo e viene citato come «Turonum quondam domini Maxii de Camenago diocesis mediolanensis». La sua formazione avvenne con buona probabilità in ambito lombardo, a contatto con le esperienze dei Maestri di Viboldone, nel clima che vide gli inizi di Giusto de' Menabuoi. La sua attività nota è comunque tutta veronese nel momento che precede l'affermarsi di Altichiero; l'unica opera autografa è il polittico, datato 1360, oggi al Museo di Castelvecchio, ma proveniente dal convento veronese della Santissima Trinità, che può essere integrato da due piccole cuspidi con l'*Annunciazione* di collezione privata. L'insieme si caratterizza per una vena accostante e per un'animata volumetria delle figure, di chiara matrice giottesca, combinata a un colore in campiture nette e smaglianti e a un gusto minuto per la finitura del dettaglio. Attorno a quest'opera si è andato raggruppando un

esiguo numero di dipinti, di cronologia circoscritta al settimo decennio: la *Crocifissione* sopra il portale maggiore di San Fermo, quella sopra il portale laterale della stessa chiesa (1363), e le *Madonne col Bambino e santi* di Santa Maria della Scala (1362) e di San Pietro Martire. La tradizionale attribuzione al pittore e alla sua bottega delle numerose miniature dei diciassette corali della Cattedrale veronese va invece limitata solo a un gruppo assai esiguo, databile intorno al 1368 – secondo l'anno riportato da due dei manoscritti in questione –, agli inizi di una campagna decorativa, stilisticamente variata, che proseguì fino allo scorcio del Trecento. (tf).

Turpin de Crissé, Lancelot-Théodore, conte di

(Parigi 1781-1859). Figlio di un pittore dilettante rovinato dalla rivoluzione, si formò artisticamente grazie alla protezione del conte de Choiseul-Gouffier. Viaggiò in Italia e Svizzera, e di questi suoi itinerari ci sono giunti schizzi di paesaggi e vedute architettoniche. Vinse la medaglia d'oro nel 1806 al Salon, dove espose regolarmente fino al 1835. Ciambellano dell'imperatrice Giuseppina dopo il suo divorzio, membro libero dell'Institut nel 1816, fu nominato da Carlo X ispettore generale delle belle arti nel 1825. Illustrò opere pittoresche, come *Souvenirs du golfe de Naples* (1826), *Souvenirs du vieux Paris* (1835, disegni originali alla bibl. dell'Institut). Dopo il 1830, ritiratosi, si costituì una collezione di antichità e di quadri che lasciò alla città di Angers. I suoi paesaggi eroici, come il *Cacciatore dell'Appennino* (1822: Angers, MBA), *Apollo scacciato dal cielo insegna la musica ai pastori* (1824: Carpentras, Musée d'art sacré) rivelano finezza di tocco e grazia. Nella sua produzione tarda abbondano i paesaggi e le vedute, spesso ripetute quelle di Venezia e del Vesuvio. Il Gabinetto dei disegni del Louvre conserva numerosi bozzetti di T. (cd).

Tuscher, Marcus

(Norimberga 1705 - Copenhagen 1751). Pittore, incisore e architetto, si formò a Norimberga, poi in Italia (1728-41), dove operò principalmente per il barone Stosch. Risiedeva a Londra quando, nel 1743, venne chiamato a Copenhagen a illustrare il *Viaggio in Egitto e in Nubia* di L. Norden (1755). Divenuto pittore di corte e docente all'Accademia della

città, si vide affidare numerosi lavori di architettura e di pittura (serie di ritratti per il castello di Ledreborg). Un considerevole numero di suoi disegni è a Copenhagen (SMFK). (*bb*).

Tutankhamon, tomba di

Scoperta nel 1922, dopo anni di tenaci e pazienti ricerche, dall'archeologo Howard Carter (1873-1939), capo della missione finanziata da Lord Carnarvon (1866-1923), la tomba di **T** (1333-1323 a. C.) è la sola sepoltura regale il cui splendido corredo funebre, oggi esposto al Museo del Cairo, ci sia pervenuto integro. Non perché non avesse subito essa stessa i consueti tentativi di effrazione: i sigilli della tomba e le tracce lasciate dai ladri mostrano inequivocabilmente che la tomba fu oggetto delle attenzioni dei ladri nel corso della XX dinastia (1196-1070 a. C.), tentativo che, fortunatamente per noi, fu spento sul nascere dalla polizia della necropoli.

Le piccole dimensioni della tomba di **T**, anomale se messe a confronto con quelle degli ipogei dei suoi predecessori nella Valle, si spiegano forse con la difficoltà, in seguito alla morte prematura del giovanissimo re, di trovargli un sepolcro adeguato in un periodo che aveva visto, con la rivoluzione amarniana e il trasferimento della capitale ad Akhetaton («L'Orizzonte-Del-Disco», odierna Tell el-Amarna), la brusca interruzione della tradizione di seppellire i re a Tebe e la precisa volontà di Amenofi IV – Akhenaton di porre fine alla crescente monumentalità delle tombe reali. Qualche studioso suppone che la tomba fosse in realtà preparata per Eje, che doveva succedere a Tutankhamon come faraone ma all'epoca era solo un alto dignitario. Non si può escludere comunque che re e artisti, ancora imbevuti dell'esperienza amarniana, fossero essi stessi alieni dalla megalomane magnificenza delle sepolture tebane. In effetti, benché spettasse proprio a **T**, figlio di una moglie minore di Akhenaton e al tempo stesso suo genero, dare inizio alla reazione ortodossa contro l'ideologia paterna e abbandonarne la capitale Akhetaton in favore di Menfi, l'arte del suo tempo segue con maggiore lentezza la traumatica marcia indietro verso il classicismo di Amenofi III e il ritorno alla religione amoniana. Le pitture della sua tomba, di stile mediocre, forse

frettolosamente eseguite da maestranze locali, non mostrano la dolcezza delle forme rotonde e femminee che invece sono ben visibili nella scultura e nelle raffinate raffigurazioni istoriate sugli oggetti del corredo funebre, evidente eredità dell'arte amarniana; ma ancora conservano i nuovi temi introdotti da Akhenaton e insoliti nell'iconografia regale tebana, ibridamente miscelati alle scene classiche dell'Amduat: nella piccola camera del sarcofago, la sola decorata, sulla parete est sono rappresentati i funerali del re, con il catafalco tirato dai grandi personaggi di corte e i riti funebri dell'«apertura della bocca» eseguiti dal successore Eje; su quella ovest, la barca solare sovrasta i dodici cinocefali della prima ora della notte mentre a sud T, introdotto dal dio cane Anubi, riceve dalla dea dell'Occidente, Hathor, il simbolo della vita. (*mcb*).

Tutundjian, Léon

(Amasya 1905 - Parigi 1968). Si stabilì a Parigi alla fine del 1923, partecipando attivamente alle tendenze astratte tra le due guerre. Fu co-fondatore di Art Concrét nel 1929 con van Doesburg, Héliou e Carlsund, poi membro di Abstraction-Création nel 1930. Dopo esordi espressionisti, scoprì per tempo soluzioni poi proprie del *tachisme* (colori, proiezioni, effetti di assorbimento da parte del supporto) in una serie di guazzi datati attorno al 1925. Assimilato il linguaggio geometrico-astratto, frequentando le tecniche del collage e dell'assemblaggio, fu vicino al surrealismo. Le sue opere successive al 1958 si distinguono per una più libera adesione all'astrattismo. È rappresentato specialmente a Lille (MBA) e Parigi (MNAM). (*sr*).

Twachtman, John

(Cincinnati (Ohio) 1853 - Gloucester (Massachusetts) 1902). Tra i rappresentanti più significativi dell'impressionismo americano, studiò disegno prima all'Ohio Mechanics Institute e alla McMicken School of Design con Duveneck, che gli chiese di accompagnarlo a Monaco (1875-77). Quindi fu allievo di Ludwig Loefftz: dopo aver insegnato a Firenze nella scuola fondata da Duveneck ed aver frequentato a Parigi l'Académie Julian dal 1883 al 1885, ritornò negli Stati Uniti. Si dedicò con altri artisti americani alla pittura *en plan air* dipingendo con Duveneck a Venezia e con Childe Hassam

sulla costa normanna. Il suo stile divenne allora piú fluido e il colore piú unito, come in una delle sue tele migliori, *Arques-la-Bataille* (1885: New York, MMA), che dimostra un adattamento della poetica di Whistler e del *japonisme* entro l'armonia sottile dei grigi e dei verdi e la leggerezza calligrafica del disegno. Stabilitosi nel 1889 a Greenwich, realizzò esclusivamente paesaggi, anche ad acquaforte. Insegnò a Newport, Cos Cob, presso la Cooper Union Institution e l'Art Students' League: tra i suoi allievi va ricordato Ernest Lawson. Nel 1898, infine, **T** fece parte del gruppo dei *Ten*. I musei di Chicago, Cleveland, New York (MMA, MO-MA e Whitney Museum) conservano numerose sue opere. (*jpm*).

Twombly, Cy

(Lexington (Virginia) 1928). Risulta difficile collocare **T** in una corrente precisa, dato lo sviluppo personalissimo della sua pittura. Uno dei punti nodali è in ogni caso il soggiorno, nei primissimi anni Cinquanta, al Black Mountain College (Nord Carolina) in un ambiente stimolantissimo dal punto di vista artistico per la presenza di De Kooning, Pollock, Barnett Newman, Merce Cunningham, John Cage: qui **T** si legò a Ben Shahn, a Motherwell e in particolare a Kline. Certo in questo clima egli venne a conoscenza di tutte le esperienze dell'Action Painting, dall'automatismo ai collage di Motherwell, ma in lui la nozione di scrittura automatica giunse alle estreme conseguenze, e ciò viene dimostrato dalla sua personale interpretazione del valore della linea in quanto scrittura significativa. Infatti, la sua appartenenza piú alla generazione di Jasper Johns e di Robert Rauschenberg che all'espressionismo astratto lo portò a rifiutare sempre piú l'idea tradizionale di composizione, e la sua concezione di *all-over painting* è molto piú povera e disorganizzata di quella, per esempio, di Pollock. Così *Lala* (1951: New York, coll. Rauschenberg) mostra ancora una grafia serrata che partecipa del metodo del «non-sapere»; ma già i disegni del 1953-54 presentano la linea quale protagonista di una immediatezza esecutiva al tempo stesso giocosa e decisa. **T** dirà: «La linea non illustra, è percezione del proprio realizzarsi». Nel 1955 il gesto trasferito sul supporto sembra davvero non significare altro che una testimonianza di vita, o

meglio di esistenza nel tempo presente: forse non ancora coscientemente «minimal», piuttosto autobiografico, **T** trasferisce dal pensiero alla tela o, piú spesso, alla carta, lettere, cifre e parole che popolano la sua mente. I riferimenti classico-mitologici o letterari sono sempre mediati dalla sua personale emotività, filtrati dalla memoria. Il segno di **T** ha subito una evoluzione costante negli anni: ai primi «graffiti» nervosi e al caos degli anni Cinquanta (*Poems to the Sea*, 1959) sono seguiti ritmi piú controllati (*Letter to Resignation*, 1959-64) ma sempre piú rarefatti e immediati nel tracciato (*Beyond a System for Passing*, 1971 e *24 Short Pieces*, 1973), dove la linea si fa puro segno, di valore piú ritmico-musicale che visivo. Negli Stati Uniti, dove ha esposto fin dal 1951, a partire dal 1964 – anno della prima personale da Leo Castelli a New York – e sono state dedicate importanti personali (Milwaukee Art Center, 1968) e ha partecipato a collettive di grande rilievo (Guggenheim Museum, New York 1964; mostre annuali del Whitney Museum, dal 1967; Indianapolis Museum of Arts, 1969). In Europa l'accoglienza è stata invece mutevole: in Italia viene apprezzato dalle gallerie di punta già dalla fine degli anni Cinquanta (La Tartaruga a Roma, Notizie e Sperone a Torino), partecipando alla Biennale di Venezia nel 1964; subito dopo conosce un grande successo nell'Europa centrale (Palais des beaux-arts, Bruxelles 1965; SM, Amsterdam 1966; Lenbachhaus, Monaco; KH, Berna; KM, Basilea 1973; Kestner-Gesellschaft, Hannover 1976). In Francia, invece, dopo una timida apparizione nel 1961 a Parigi (Galerie J), è stata necessaria la presenza di un gallerista intraprendente come Yvon Lambert (1971 e 1974) perché **T** venisse compreso e gli fosse dedicata una grande mostra retrospettiva all'ARC di Parigi (MAM) nel 1976. (*alb*).

Tworckov, Jack

(Biala (Polonia) 1900 - Provincetown 1982). Emigrò nel 1913 negli Stati Uniti e studiò alla Columbia University prima di frequentare la National Academy of Design. Nel 1925-26 fu all'Art Students' League: in particolare, con Guy Pène du Bois. In quel periodo realizzò quadri figurativi di impegno sociale. Negli anni Trenta, quando partecipa al Federal Art Project, i suoi lavori attestano la sicura conoscenza dell'opera di Cézanne, che **T** aveva avuto modo di vede-

re esposta alla mostra di pittura francese organizzata dal Brooldyn Museum di New York (1921). Successivamente, l'incontro con De Kooning (1934) lo avviò verso l'esperienza astratta della New York School (*Duo I*, 1956: New York, Whitney Museum; *East Barrier*, 1960: Buffalo, Albright-Knox AG). Alla fine degli anni Cinquanta le sue composizioni divennero più rigorose e calibrate, ridotte a larghi campi pressoché monocromi (grigio, rosa, malva) che conferiscono al disegno, anch'esso semplificato, un valore più puro e geometrico (*Bloonfield*, 1969; *Compression and Expansion of the Square*, 1982: coll. priv.). T ha insegnato in numerose università, particolarmente al Black Mountain College nel 1952 e alla Yale University. Si trova rappresentato nei musei di Baltimore (AM), a New York (MOMA) e al Museo di Cleveland. (*jpm*).

Tytgat, Edgar

(Bruxelles 1879-1957). Dopo una prima formazione come litografo nel laboratorio paterno, studiò all'Accademia di belle arti di Bruxelles (1897). A Watermael, dal 1907 al 1914, si legò a Wouters e incise i primi legni con un gusto narrativo e ingenuo, tipico di tutta la sua opera (*l'Indomani della festa di Saint-Nicolas*, 1913). Soggiornò a Londra durante la guerra (1914-19), pubblicandovi numerose incisioni (*Qualche immagine della vita di un artista*, 1917, omaggio a Rik Wouters; *Caroselli e baracche*, 1919). I suoi quadri erano allora dipinti a colori chiari con tocco leggero, eredi dell'impressionismo (*La mia camera-studio*, 1922: Bruxelles, coll. priv.). Tornato in Belgio nel 1920, si stabilì a Woluwe-Saint-Lambert nel 1924 e per influsso dell'espressionismo fiammingo semplificò il disegno e limitò l'uso dei colori, spesso giocati su tonalità tenui e uniformi. I suoi temi favoriti si ispirano alla vita quotidiana e ad episodi storici che inscena con un candore umoristico molto personale (*Domenica mattina in campagna*, 1928: Bruxelles, coll. priv.; *Lo schizzo*, 1929: Anversa, Museo). Nel 1926 pubblicò *Promenades foraines* e l'anno successivo realizzò ventotto disegni a inchiostro ispirati al *Faust* goethiano. Dopo il 1930, la sua produzione è meno interessante, la parte più originale sta nelle illustrazioni di testi da lui stesso inventati e commentati (*Huit Dames et un monastère*, 1947, 5 voll. con 200 ac-

querelli e disegni). Dal 1949 dipinge scene mitologiche o di vario genere (*Dal male alla carità*, 1953: Bruxelles, coll. priv.); è autore, inoltre di una *Via Crucis* (1955) per la chiesa di Gaasbeek. Oltre che all'acquerello (praticato dal 1925) e all'incisione si dedicò anche alla decorazione di oggetti in vetro e ceramica e alla realizzazione di disegni per arazzi. (*mas*).

Tzanes, Emmanuíl

(Rhetymno (Creta) 1610 - Venezia 1690). Come la maggior parte dei pittori d'icone dell'epoca, appartiene all'ambiente ecclesiastico (era stato ordinato sacerdote prima del 1637, come sappiamo dalle sue opere firmate come *hiereus*). Fuggì a Corfú probabilmente durante l'assedio turco di Creta nel 1646, e di lì passò nel quartiere greco di San Giorgio a Venezia, dove la sua presenza è documentata a partire dal 1655. Si conoscono di lui numerose icone firmate, di cui una buona parte si conserva nella collezione di San Giorgio dei Greci a Venezia, mentre altre si trovano al Museo Bizantino di Atene, nel monastero di San Giovanni a Patmos, nella NG e al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino. Attento alle innovazioni dell'arte veneziana del Cinque-Seicento, lo **T** tenta un aggiornamento delle convenzioni figurative dell'icona ai nuovi parametri dell'arte italiana: agisce in lui fortemente la suggestione delle opere di Tintoretto. L'icona-ritratto è reinterpretata da **T** nel senso di una caratterizzazione più plastica dell'incarnato e di una maggiore accuratezza nella riproduzione delle parti anatomiche, dell'introduzione di particolari decorativi desunti dal ricco repertorio barocco, di una resa più sciolta dei panneggi e dei movimenti del corpo: in particolare, **T** cerca di intervenire sulla convenzionale positura frontale dei ritratti, che egli sente come troppo rigida e innaturale, modificandola tramite la leggera rotazione del corpo, verso destra o verso sinistra rispetto al volto, che rimane frontale in ottemperanza alla sua funzione culturale. Per quanto riguarda invece le icone delle Feste o dei fatti evangelici, l'artista cretese va alla ricerca di un difficile equilibrio fra la resa della centralità dei personaggi sacri all'interno della scena, ottenuta mediante l'uso calibrato di simmetrie e parallelismi, e lo sviluppo dell'icona nella terza dimensione mediante l'introduzione del paesaggio e della veduta. Nell'icona con *Cristo e la Samaritana* a San Giorgio

dei Greci, un vasto paesaggio collinare si apre al di là del pozzo con i due personaggi sacri, la cui centralità devozionale è salvaguardata mediante l'impiego del primo piano scenico; una soluzione originale viene raggiunta nell'icona con la *Guarigione del paralitico di Bethesda* (ivi), dove l'arco che faceva da cornice alle antiche icone delle Feste sull'epistilio si è trasformato in un moderno arco veneziano; al di là di quello si apre la visione in profondità, con tanto di pavimento reticolato e portico rinascimentale, con cui l'artista soddisfa la sua volontà di adozione dei modelli italiani. L'icona tuttavia non perde la propria funzionalità, in quanto il Salvatore, il paralitico e alcuni apostoli sono presentati al di qua dell'arco e reinseriti così in una sorta di proscenio bidimensionale. Ancora a **T** si deve l'introduzione del tema iconografico delle figure di santi assise in trono (l'*Apostolo Andrea*: ivi e la *Vassilissa Theodora con l'icona della Madre di Dio*, 1671: Museo Bizantino di Atene). (mba).

Tzanes, Konstandinos

(documentato dal 1670; † ante 1685). Fratello del più celebre Emmanuíl, artista eclettico, medita sulle soluzioni dell'arte veneziana, sulla reinterpretazione delle icone tradizionali promossa dal fratello, e sui nuovi mezzi artistici, quali le incisioni, le cui nuove possibilità espressive cerca di combinare con le convenzioni figurative dell'icona. I risultati delle sue operazioni (icone con *Sant'Alipio*, *Maria Maddalena* e *I santi del 22 gennaio*: nella raccolta di San Giorgio dei Greci a Venezia) non riescono ad approdare a una sintesi originale delle varie fonti che animano la sua pittura; l'artista cretese oscilla fra la riproduzione rigida di moduli compositivi e stilistici della tradizione bizantina e la trasposizione schematica sulla superficie dorata dell'icona dei modelli occidentali. (mba).

Tzanfournaris, Emmanuíl

(attivo tra la fine del XVI e gli inizi del sec. XVII). Si formò alla scuola del compatriota Tommaso Bathàs, che lo condusse con sé nel quartiere greco di San Giorgio a Venezia e lo menzionò nel testamento del 1599 designandolo come erede di tutti i suoi disegni, sia quelli «grechi» che quelli di stile «italiano». Insieme col suo maestro, è il principale porta-

voce di quella corrente della pittura veneto-cretese che promuove la piú stretta fedeltà possibile all'uso antico della pittura d'icona bizantina, contro le tendenze che, soprattutto con Michele Damasceno negli anni '70-80 del sec. XVI, avevano portato a una parziale assimilazione di modelli occidentali. In conseguenza di questo, le icone di T sono caratterizzate da una forte stilizzazione, e da un netto rifiuto della fuga prospettica: emblematico è il caso celebre dell'icona con la *Dormizione di sant' Ephrem* alla PV, dove il paesaggio è realizzato come una stratificazione di colline lungo l'asse verticale del quadro. Nell'icona con la *Dormizione di san Spiridone* nella raccolta di San Giorgio dei Greci a Venezia o la *Natività* del Museo Benaki di Atene introduce elementi di origine occidentale, quali i particolari architettonici e il senso narrativo che anima le scene laterali, ma subito sa ritradurli in un linguaggio figurativo di marca schiettamente bizantina. (mba).

Tzara, Tristan (Tristan Sami Rosenstock, detto)

(Moinesti (Romania) 1896 - Parigi 1963). Fu il teorico e l'animatore del movimento Dada a Zurigo dal 1916, dove studiava filosofia e fu costretto a rimanervi dalla guerra. Del 1918 è l'incontro con Francis Picabia. A Parigi dal 1920 al 1922, gli interventi su «Sic», «Nord-Sud», «le Cabaret Voltaire» e la redazione dei manifesti del dadaismo spingono la contestazione dei valori tradizionali fino alla negazione radicale della ragione e, in ultima analisi, di ogni arte. Staccatosi da Breton nel 1921, nel 1928 s'integrò nel movimento surrealista, di cui divenne uno dei teorici. Nel 1931 curò la prima mostra collettiva dedicata ai collages, allora non ancora considerati una vera forma d'arte. Nello stesso spirito partecipò alle realizzazioni collettive dei *cadavres exquis* surrealisti (*Paesaggio*, 1933, con Breton, Hugo, Knutsen). Per lui la poesia non è un semplice mezzo espressivo, ma un'attività dello spirito, letteraria o pittorica che sia, un modo di esistere totale e libero, espressione della propria personalità. Legatosi, durante l'occupazione, al partito comunista francese, si allontanò dal surrealismo, senza peraltro aderire al realismo socialista. In Italia sono stati raccolti col titolo *Manifesti del dadaismo e lampisterie* (Torino 1964 e 1975) alcuni suoi scritti. (rp + sr).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aa	Andrea Augenti
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
acf	Anna Colombi Ferreti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Clouas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
adg	Arianna Di Genova
adl	Alessandro Della Latta
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
afh	Antoinette Fay-Hallé
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
agu	Antonio Guerreschi
alb	Agnès Angliviel de La Baumelle
amm	Anna Maria Mura
an	Antonio Natali
anb	Annamaria Bava
ap	Alessandra Ponente
apa	Alfonso Panzetta
app	Anne Prache-Paillard
ar	Artur Rosenauer
are	Alessandra Restaino
as	Antoine Schnapper
asb	Antonella Sbrilli
asp	Agnès Spycket
az	Adachiara Zevi
aze	Andrea Zezza

bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdmo	Bernard de Montgolfier
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
ca	Célia Alegret
came	Carlo Melis
car	Clelia Arnaldi
cb	Camilla Barelli
cc	Claire Constans
ccv	Claudia Cieri Via
cd	Christian Derouet
cg	Charles Goerg
chmg	Chiara Maraghini Garrone
chp	Charles Pietri
cm	Claire Marchandise
co	Carla Olivetti
cpe	Claude Pecquet
cpu	Claudio Pizzorusso
csm	Costanza Segre Montel
cv	Carlo Volpe
da	Dimitre Avramov
db	Davide Banzano
dc	Davide Cabodi
dg	Danielle Gaborit
dk	Dirk Kocks
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ebi	Enza Biagi
eca	Elisabetta Canestrini
eg	Elizabeth Gardner
ejpse	Elise J. P. Seguin
elr	Elena Rama
em	Eric Michaud
enl	Enrica Neri Lusanna
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
esp	Ettore Spalletti

et	Emilia Terragni
fa	François Avril
fb	Federica Bocci
fc	Françoise Cachin
fca	Francesca Castellani
fcc	Francesca Campagna Cicala
fd'a	Francesca Flores D'Arcais
fdo	François Donatien
ff	Fiorella Frisoni
fir	Fiorenza Rangoni
frm	Frieder Mellinshoff
fv	Françoise Viatte
ga	Götz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbé	Gilles Béguin
gbo	Geneviève Bonnefoi
gc	Giuseppe Carità
gf	Giorgio Fossaluzza
gh	Guy Habasque
gib	Giorgina Bertolino
gibe	Giordana Benazzi
gil	Giovanni Leoni
gl	Geneviève Lacambre
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gr	Giovanni Romano
gra	Giovanna Ragionieri
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gsa	Giovanna Saporì
gv	Germain Viatte
g + vk	Gustav e Vita Maria Künstler
hb	Henrik Bramsen
hbf	Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs	Helmut Börsch-Supan
hl	Hélène Lassalle
hm	Helga Muth
hn	Henry Nesme
hs	Hélène Seckel
ht	Hélène Toussaint
hz	Henri Zerner
ic	Isabelle Compin

ij	Ionel Jianou
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova
jaf	José-Augusto França
jbr	Jura Brüscheiler
jd	Jacques Depouilly
jdlp	Joaquín de la Puente
jf	Jacques Foucart
jfj	Jean-François Jarrige
jg	Jacques Gardelles
jgc	Jean-G. Copans
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jjl	Jean-Jacques Lévêque
jl	Jean Lacambre
jle	Jules Leroy
jmu	Johann Muschik
jns	John Norman Sunderland
jpb	Jean-Pierre Badelon
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandel
jro	Jean-René Ostiguy
jv	Jacques Vilain
jw	Jacques Wilhelm
ka	Katarina Ambrozic
law	Lucie Auerbacher-Weil
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
lbo	Luisa Borio
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
ldm	Lella di Mucci
ld'a	Laura D'Agostino
lfs	Lucia Fornari Schianchi
lh	Luigi Hyerace
lm	Laura Malvano
lø	Leif Østby
mal	Monica Aldi
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mba	Michele Bacci

mbé	Marie Bécet
mbi	Margaret Binotto
mc	Marco Collareta
mca	Marco Cardinali
mcb	Maria Carmela Bertò
mcm	Maria Celeste Meoli
mcv	Maria Cionini Visani
md	Marcel Durliat
mdb	Marc D. Bascou
mdc	Marco di Capua
mdp	Matias Diaz-Padron
mfb	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mfv	Marianne Fuentes-Villegas
mgm	Maria Grazia Mesina
mha	Madeleine Hallade
mhi	Michael Hirst
mk	Michaël Kitson
mlbb	Marie-Laure Besnard-Bernardac
mlc	Maria Letizia Casanova
mn	Maria Nadotti
mni	Mara Nimmo
mnv	Monique Le Noan-Vizioz
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mpd	Madeleine P. David
mpe	Maria Perosino
mr	Marco Rosci
mri	Monique Ricour
mrv	Maria Rosaria Valazzi
mt	Miriam Tal
mtf	Marie-Thérèse de Forges
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mtr	Maria Teresa Roberto
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nb	Nicole Barbier
nmi	Nicoletta Misler
nr	Nicole Reynaud
ns	Nicola Spinosa
ok	Oldřich Kulík

ol Olivier Lépine
pa Paolo Ambroggio
pdbe Patrizia di Benedetti
pfo Paolo Fossati
pg Paul Guinard
pgt Piera Giovanna Tordella
php Pierre-Henri Picou
pr Pierre Rosenberg
prj Philippe Roberts-Jones
pv Pierre Vaisse
pz Patrizia Zambrano
rbm Robert e Bertina Manning
rca Riccardo Cavallo
rco Raffaella Corti
rdg Rosanna De Gennaro
rf Rossella Fabiani
rg Renzo Grandi
rl Renée Loche
rla Riccardo Lattuada
rm Robert Mesuret
rn Riccardo Naldi
rp René Passeron
rpa Riccardo Passoni
rr Renato Roli
rs Roy Strong
rse Renata Serra
rt Rossana Torlontano
rvg Roger van Gindertael
rvp Rosalia Varoli-Piazza
sag Sophia A. Gay
sb Sylvie Béguin
sba Simone Baiocco
sbo Silvia Bordini
sc Sabine Cotté
sca Stefano Carboni
scas Serenella Castri
sde Sylvie Deswarte
sdn Sirarpie Der Nersessian
sgh Silvia Ghisotti
sic Simonetta Castronovo
sk Stefan Kosakiewicz
sl Sergio Lombardi

sls	Serge L. Stromberg
so	Solange Ory
sr	segreteria di redazione
sri	Simona Rinaldi
sro	Serenella Rolfi
ss	Sandro Scarrocchia
ssk	Salme Sarajas-Korte
sst	Stefania Stefanelli
svr	Sandra Vasto Rocca
szu	Stefano Zuffi
tb	Thérèse Burollet
tc	Thérèse Charpentier
tf	Tiziana Franco
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyer
vc	Valentina Castellani
ve	Vadime Elisseeff
wh	Wulf Herzogenrath
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
xm	Xénia Muratova
yt	Yvette Taborin

Elenco delle abbreviazioni.

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

Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)
Fogg Museum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.
GAM	Galleria d'Arte Moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria Nazionale
GNA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthau
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunsthistorisches Museum
KMSK	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
MA	Museo Archeologico
MAA	Museu Nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
MAC	Museo d'arte contemporanea
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museu Nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museo de arte contemporânea, San Paolo del Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi

Marciana	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja
MBA	Musée des Beaux-Arts, Museo de Bellas Artes
MBK	Museum der bildenden Künste, Lipsia
MC	Museo Civico, Musei Civici
MFA	Museum of Fine Arts
MM	Moderna Museet, Stoccolma
MM	Museo Municipale, Musée Municipal
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MMB	Museum Mayer van den Bergh, Anversa
MN	Museo Nazionale
MNAM	Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi
MNG	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
MO	Musée d'Orsay, Parigi
MOCA	Museum of Contemporary Art, Los Angeles
MOMA	Museum of Modern Art, New York
MPP	Museo Poldi Pezzoli, Milano
MRBA	Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
MSM	Museo di San Marco, Venezia
Museo	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'Art et 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, Národní Muzeum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery, Londra
OG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano
PC	Pinacoteca Comunale, Pinacoteca Civica
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca Nazionale
PV	Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, Roma
RA	Royal Academy, Londra
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie, Staatliche Galerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera
SKI	Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo
SM	Staatliches Museum, Städtisches Museum, Stedelijk Museum, Staatliche Museen
SM, GG	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlino (Dahlem)
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
SZM	Szépművészeti Múzeum, Budapest
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimore
WAG	Walker Art Gallery, Liverpool

WAG
WRM
Yale Center

Whitworth Art Gallery, Manchester
Wallraf-Richartz-Museum, Colonia
Yale Center for British Art, New Ha-
ven, Conn.