

V

Vacca, Luigi

(Torino 1778-1854). Figlio del pittore Angelo, noto per una serie di decorazioni nei palazzi della corte torinese, ebbe dal padre una prima educazione, ma in seguito divenne allievo di Filippo Collino prima di entrare all'Accademia di pittura come allievo di Lorenzo Pécheux. Iniziò presto l'attività di pittore scenografo presso i teatri torinesi (in collaborazione con il quadraturista Fabrizio Sevesi), ottenendo riconoscimenti in questo ambito soprattutto per la realizzazione di numerosi sipari. Della sua attività di scenografo resta testimonianza un nucleo di disegni presso l'Accademia Albertina di Torino.

A partire dal 1810, V ebbe comunque alcune importanti commissioni come pittore di storia affermandosi soprattutto con la realizzazione della grande tela raffigurante *Il voto degli abitanti di Carmagnola per la cessazione della peste del 1522*, nella collegiata di Carmagnola; nello stesso anno esegue anche le *Storie di Enea* nel salone del Palazzo Pellizzari a Valenza Po. In queste opere l'artista dimostra di aderire al linguaggio aulico del suo maestro Pécheux, che verrà gradito, dopo la restaurazione, anche dalla committenza reale. Per Carlo Felice esegue infatti, con l'aiuto di altri artisti, la decorazione del castello di Govone (1820), e in seguito lo stesso committente richiederà il suo intervento per la volta dell'abbazia di Hautecombe. Qui si attua per la prima volta la collaborazione di V con Francesco Gonin, che riprenderà in occasione della decorazione della Villa Costa ad Arignano (1832), per la *Crocifissione* del Duomo di Biella e per la cupola della Santissima Trinità a Torino. Della sua attività di frescante restano nelle chiese torinesi altri esempi nella volta di Santa Teresa e in quella dei Santi Martiri. (sr).

Vaccaro, Andrea

(Napoli 1605-70). Formatosi in contatto con il declinante manierismo napoletano, studiò le opere eseguite per la città da Caravaggio, del quale copiò la *Flagellazione* in San Domenico Maggiore. Quest'opera, conservata di fronte all'originale fino al recente trasferimento di quest'ultimo nella Pinacoteca di Capodimonte, segna l'inizio del suo periodo migliore (esemplificato da tele quali l'*Incontro di Rebecca e Isacco*: Madrid, Prado; *Maddalena*: coll. del duca d'Alba). Fondendo molteplici esperienze, da Battistello a Luca Giordano, che segnarono profondamente la vita artistica napoletana, egli assume un ruolo di sperimentatore bene informato sulle diverse ricerche. Il suo eclettismo e la sua personale interpretazione del tenebrismo di Ribera si unificarono in una sorta di classicismo accademizzante influenzato anche dalle opere lasciate a Napoli da Reni e dal Domenichino (come nella *Morte di san Giuseppe*: Napoli, chiesa del Purgatorio ad Arco). La presenza di Pietro Novelli, che introdusse a Napoli l'esperienza di van Dyck, agì anche su V, tuttavia non ne liberò completamente la pittura dalle pastoie di uno schematismo formale. In qualche caso seppe addolcire la propria maniera ispirandosi a Cavallino e allo Stanzione, producendo talvolta veri e propri capolavori (*Storie di Tobia*: Barcellona, Museo; *Orazione nell'orto*: chiesa delle Carmelitane di Peñaranda de Bracamonte; altra versione a Montserrat, Museo), ma più spesso con risultati anacronistici e sorpassati. Alla metà del secolo infatti, con Mattia Preti e Luca Giordano si affermava a Napoli la poesia fantastica della pittura barocca. Il capolavoro del V, nel quale raggiunge il difficile equilibrio tra le diverse sperimentazioni tentate, è forse il *Trionfo di David* (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire). Nel 1660 prevalse comunque sul Giordano ottenendo di eseguire il quadro per l'altar maggiore di Santa Maria del Pianto. Dopo la morte dello Stanzione, infatti, egli era a Napoli il maestro più autorevole, prima che il campo venisse totalmente invaso dalla grande maniera di Luca Giordano. Recentemente è stato avvicinato al V il bellissimo *Soldato morto* (Londra, NG) per il quale non era stata proposta finora alcuna attribuzione plausibile. (ns + sr).

Vaccaro, Domenico Antonio

(Napoli 1678-1745). Apprezzato scultore e architetto di cultura barocca, realizzò numerose chiese a Napoli (la più

caratteristica è quella della Concezione a Montecalvario) e nei dintorni, nonché edifici pubblici (Napoli, Teatro Nuovo). Scolpì inoltre statue per la Certosa di San Martino e per varie chiese. Come pittore cercò una sintesi tra i linguaggi di Giordano e di Solimena, del quale era stato allievo, attingendola soprattutto nei grandi cicli decorativi, come attestano le opere di Santa Maria di Monteverginella (1728; al centro del soffitto, *Madonna in gloria e santi*; modello a Napoli, Capodimonte) e le tele della chiesa della Concezione a Montecalvario, di Santa Maria del Pesco a Casamarciano e della collegiata di Morigliano, espressioni di un gusto tardo barocco e prerococò. (*ns + sr*).

Vacchi, Sergio

(Castenaso di Bologna 1925). Studia inizialmente a Bologna nell'ambiente animato da personalità quali Morandi, Longhi e il critico Francesco Arcangeli. La sua arte muove inizialmente dal postcubismo di Picasso, preannunciando il gusto per la «realità sanguinante» evidente nella produzione successiva al 1950 (*Famiglia in bruno*, 1949; *Natura morta in grigio*, 1950; *Grandi bicchieri neri*, 1925). Nel 1951 tiene la sua prima personale alla Galleria Il Milione a Milano. Negli anni Cinquanta è inserito da Arcangeli tra gli «ultimi naturalisti» e si accosta per qualche tempo all'informale pur mantenendo caratteristiche proprie e originali. Nel 1959 si trasferisce a Roma, dove vive e opera tuttora, e recupera quella figuratività che è tipica della sua arte. In questo momento i suoi modelli sono Max Ernst, Bacon, Otto Dix e De Chirico, ideali che lo porteranno ad affermarsi come uno dei protagonisti della Nuova Figurazione. Dal 1962 al 1968 la sua pittura si volge ai grandi temi della storia e della società (*Il Concilio*, 1962; *La morte di Federico II*, 1966; *Galileo Galilei semper*, 1967). In anni recenti ha dipinto soprattutto ritratti di amici e personaggi da lui amati come *Franz Kafka*, *Greta Garbo*, *Samuel Beckett* e *Francesco Arcangeli*. Nel 1990 il comune di Castenaso di Bologna ha allestito una mostra antologica su tutto il percorso dell'artista. (*apa*).

Váchal, Josef

(Milaveč (Domažlice) 1884 - Studeňany (Jičín) 1969). Dopo un breve apprendistato a Praga presso la Scuola privata di Arti Grafiche di A. Hervert, **V** si perfezionò da solo, influenzato, soprattutto, dall'Art Nouveau e dall'espres-

sionismo tedesco. Dotato di una immaginazione stravagante, nutrita di occultismo e di spiritismo, esprime al meglio le sue esperienze di visionario nelle sue incisioni di carattere simbolico, come quelle delle *Sette giornate e i sette pianeti* (1910), libro mistico da lui interamente composto. Espose per la prima volta le sue opere grafiche nel 1912 a Praga, con il gruppo Sursum. La composizione artigianale dei libri fu il suo terreno preferito: l'artista scriveva il testo, incideva le illustrazioni e talvolta anche i caratteri, rilegava i libri. In queste opere, a tiraggio molto limitato, egli diede vita a un mondo mistico e astrologico di visioni ibride, con intermezzi di umorismo nero. Inventore di un sistema di incisione a colori, realizzato a partire da un'unica lastra, condensò le sue esperienze in una *Guida alla xilografia a colori* (1934). Dopo il 1935 si ritirò dalla vita pubblica e abbandonò per qualche tempo l'attività artistica, alla quale fece ritorno in seguito, eseguendo un ciclo di incisioni intitolato *l'Altra sponda* (1947). (ivj).

Váci, János

(prima metà del sec. XV). Era aggregato alla corte del vescovo di Vác (Ungheria). Di lui si conserva un *Messale* datato 1423, eseguito per la Confraternita degli orafi di Vác (Budapest, Bibl. Széchenyi). Sul frontespizio ornato di tale messale figura sant'Eligio, patrono degli orefici; lo stile si apparenta a quello di Tamás Kolosváry. L'opera è firmata «Scripsi Iohannes in Vacia 4123» (sic). (dp).

Vadder, Lodewijk de

(Bruxelles 1605-55). Maestro ad Anversa nel 1628, molto apprezzato dai contemporanei, cadde in seguito nell'oblio. Le sue composizioni, oggi meglio conosciute, consentono di considerarlo uno degli artisti più importanti della scuola paesaggistica di Bruxelles nel sec. XVII. Si avvicina, agli esordi, ai pittori di Anversa, particolarmente a Brouwer (*Paesaggio boschivo* e *Paesaggio rustico*: Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität), e più tardi la qualità decorativa delle sue opere tradisce l'influsso di Rubens. Nella *Strada nel bosco* (Monaco, AP) o nel *Paesaggio boschivo* (Bruxelles, MRBA), solitamente a lui attribuito, manifesta una visione grandiosa della natura. Suoi allievi furono Ignatius van der Stockt e, forse, Lucas Achtschellinck. (j/l).

Vafflard, Pierre

(Parigi 1777-1840). Allievo di Regnault, espose regolarmente ai *salons* quadri di storia del piú puro accademismo: la *Colonna di Rosbach rovesciata dall'esercito francese*, Salon del 1810 (Versailles), *Elettra*, Salon del 1814 (Digione, MBA), *Santa Margherita scacciata dal padre*, Salon del 1817 (Parigi, chiesa di Sainte-Marguerite), *Sant'Ambrogio salva un prete dal furore del popolo*, Salon del 1819 (Parigi, chiesa di Saint-Ambroise). Tuttavia, il suo *Young va a seppellire la figlia* (La Rochelle, MBA), esposto al Salon del 1804, si distacca dall'abituale freddezza delle altre composizioni per un sentimento propriamente romantico del patetico e un lunare cromatismo assai singolare. (*ju*).

Vagnetti, Gianni

(Firenze 1897-1956). La prima fase della ricerca di V, che si avvicina da autodidatta alla pittura, è legata a Spadini e all'eredità dei macchiaioli. Nel 1927 inizia l'attività con il Gruppo Toscano Artisti d'oggi, che poi diventerà il Gruppo Novecentesco toscano. Da quel momento partecipa alle mostre del Novecento, seppure con una sua particolare inclinazione. Nel 1929 esegue dal vero il ritratto di Mussolini. Risale al 1930 il primo viaggio in Francia dove l'incontro con gli impressionisti segna un momento importante nella sua pittura. L'innato senso del colore, che sempre lo contraddistinse, si arricchisce ora della luce impressionista. Nel 1944 esce a Firenze un volume sugli impressionisti che V cura personalmente. I ripetuti viaggi a Parigi influenzano le successive fasi della sua pittura. Intorno alla metà degli anni Quaranta medita sul cubismo sintetico e nel 1950 si apre un nuovo corso della sua pittura che tiene ora presenti i suggerimenti plastici e i risultati stilistici del postcubismo. Queste esperienze vengono rivisitate soprattutto attraverso Braque, mentre la strada scelta per i suoi soggetti è quella familiare di Bonnard. Dobbiamo ricordare che dal 1937 al 1953 collaborerà stabilmente con il Maggio fiorentino alla realizzazione di scene e costumi per le rappresentazioni operistiche. Nel 1941 otterrà anche la cattedra di scenografia all'Accademia di belle arti della sua città. (*chmg*).

Vaillant, Wallerand

(Lille 1623 - Amsterdam 1677). La sua carriera si svolse prevalentemente nei Paesi Bassi. Fu allievo di Erasmus

Quellinus ad Anversa nel 1637 e nel 1642 espatriò per motivi religiosi ad Amsterdam. Nel 1647 è documentato a Middelburg; nel 1658 operò col fratello Bernard a Francoforte ed Heidelberg (*Natura morta*, 1658: Dresda, GG); dal 1659 al 1665 visse a Parigi. I suoi pastelli (Parigi, Louvre; Lille, MBA; Amsterdam, Rijksmuseum; Londra, BM; Chantilly, Museo Condé; Haarlem, Museo Teylers), talvolta di una severità vicina a quella di un Nanteuil, e i quadri (*Autoritratto*: Parigi, Louvre; Dresda, GG; *Donna con tre bambini*: Amsterdam, Rijksmuseum; il *Giovane disegnatore*: Parigi, Louvre; Londra, NG; Lille, MBA) dimostrano il suo radicarsi nella cultura artistica dei Paesi Bassi.

Anche i suoi fratelli furono artisti: **Jacques** (Lille 1625 ca. - Berlino 1691), visitò Roma nel 1664-66 e fu ritrattista e pittore di storia a Vienna e Berlino; **Jean** (Lille 1627 - ? dopo il 1668); **Bernard** (Lille 1632 - Leida 1698) dopo l'esilio della famiglia nei Paesi Bassi nel 1642 si stabilì ad Amsterdam e nel 1675 si trasferì a Rotterdam. Dipinse ritratti sia a olio (*Johannes Parker*, 1670: Amsterdam, Rijksmuseum), che a pastello; André (Amsterdam 1655 - Berlino 1693), ritrattista, soggiornò nel 1676-77 a Parigi. (pr).

Vajda, Lajos

(Zalaegerszeg 1908 - Budapest 1941). Fu allievo di Csók nell'Accademia di belle arti di Budapest. Motivi disparati (case, volti, nature morte), associati secondo la tecnica del fotomontaggio, da lui praticata a Parigi, dove si recò nel 1931, conferiscono alle sue prime composizioni un carattere surrealista (*Campanile con elementi di porto*, 1936; *Croce sopra le case*, 1937: Budapest, MNG). Ritornato nel 1934 in Ungheria, fece parte, con I. Amos, J. Barcsej e altri, della appena fondata Scuola di Szentendre, che mirava a collegare le tendenze «costruttivo-surrealiste» alle radici popolari dell'arte nazionale, molto vive in questo villaggio serbo-ungherese. V si ispira così alla tecnica delle icone, semplificando le sue figure fino all'astrattismo (*Autoritratto*, 1936: ivi). Le sue ultime opere che vanno oltre il processo creativo cosciente (*Immagini-maschera*, 1938; *Metamorfosi*, 1940 ca.: ivi) tradiscono l'angoscia di un artista moralmente ammalato, ossessionato dal prevalere del nazismo. (dp).

Valadon, Suzanne

(Bessin sur Gartempe (Haute Vienne) 1867 - Parigi 1938). Residente a Montmartre dal 1872, portata per il disegno e

la pittura, fu apprendista sarta, acrobata e infine modella. Posò per Puvis de Chavannes, Renoir e Toulouse-Lautrec, il quale la segnalò come artista. Il tratto sensuale e marcato dei suoi disegni suscitò l'ammirazione e l'incoraggiamento anche di Degas, che nel 1882 la fece esporre al Salon de la Société nationale des beaux-arts. L'anno successivo darà alla luce un figlio naturale, Maurice, destinato a raggiungere la fama con il nome di Utrillo. Sposerà nel 1896 Paul Moussis, dal quale divorzierà nel 1909 per unirsi al pittore André Utter.

Nei dipinti della V, alla sicurezza priva di sentimenti del disegno si unisce un colore intenso e prezioso, per lo più preparato artigianalmente dalla stessa pittrice, i cui toni echeggiano talvolta quelli di Gauguin. Nelle fasi più mature della sua produzione paiono aver avuto, sul piano compositivo, una qualche influenza anche Modigliani e il cubismo; ma ciò avvenne sempre in termini di soluzioni fresche e immediate, caratterizzate da un'aggressività semplice e ingenua. Le tematiche predilette furono il nudo, seguito dalla natura morta e da composizioni floreali.

È rappresentata a Parigi (MNAM: *Il lancio della rete*, 1914; e MAM: *Nudo sulla sponda del letto*, 1922) e in numerose raccolte pubbliche (Albi, Besançon, Grenoble, Lione, Mentone, Montpellier, Nantes, Nevers, Belgrado, Praga). (rca).

Valckenborch, van

Lucas (Lovanio 1530 ca. - Francoforte 1597) iscritto dal 1560 alla gilda dei pittori di Malines, divenne maestro nel 1564, accettando nello stesso anno come allievo Jasper van der Linden. L'impegno a favore della Riforma l'obbligò a fuggire nel 1566 a Liegi, poi ad Aquisgrana. Lo si ritrova ad Anversa verso il 1570 e a Bruxelles nel 1577. Entrato al servizio dell'arciduca, fece parte del suo seguito finché questi non ritornò in Austria nel 1581. Risiedette a Linz fino al 1593, poi si recò a Francoforte, di cui divenne cittadino nel 1594. I soggetti delle sue opere, benché talvolta d'ispirazione biblica, sono piuttosto aneddotici. I paesaggi che brillano per qualità pittorica e ricchezza inventiva, si accostano nella concezione a quelli di P. Bruegel senza eguagliarne la grandiosità. Il KM di Vienna possiede una serie di dipinti dell'artista, nella maggior parte paesaggi montani, quasi tutti firmati e datati. Quattro tele di grande formato rappresentanti le *Quattro stagioni* vennero ese-

guite per l'arciduca Matthias dal 1585 al 1587. Questa importante serie è concepita nello spirito dei paesaggi di Patinir e di Bruegel, ma, a differenza di questi ultimi, Lucas van V accentua il carattere aneddótico delle scene ed evidenzia i particolari topografici dei paesi rappresentati. Altre opere di Lucas, databili tra il 1567 e il 1596 sono conservate nei Musei di Amsterdam, Braunschweig, Parigi, Copenhagen, Francoforte, Magonza, Monaco e Madrid.

Maarten (Lovanio 1535 - Francoforte 1612), fratello minore di Lucas, era iscritto alla gilda dei pittori di Malines nel 1559; fu accolto tra i maestri nel 1563 e, nel medesimo anno, ebbe per allievo Gysbrecht Jaspers. Lasciata Malines nel 1564, visse ad Anversa e Aquisgrana per poi stabilirsi a Francoforte nel 1584. Molto influenzato dal fratello Lucas, praticò il paesaggio, spesso arricchito da scene bibliche. L'artista è ben rappresentato a Vienna (KM) da undici tele, recanti tutte un monogramma e illustranti il ciclo dei *Mesi*, dicembre escluso. Le scene contenute entro i paesaggi di questa serie sono tratte dal Nuovo Testamento; l'*Adorazione dei Magi* illustra, ad esempio, gennaio. A Maarten si devono due versioni della *Torre di Babele*, l'una a Dresda (GG), l'altra al castello di Gaesbeek. Altri due paesaggi firmati si trovano nei musei di Gotha e di Poitiers.

Frederik (Anversa 1566 - Norimberga 1623), figlio di Maarten, nel 1586 abbandonò Anversa per recarsi a Francoforte, di cui divenne cittadino nel 1597. Risiedette a Norimberga dal 1602, acquistandone la cittadinanza nel 1606. Visitò Venezia e forse Roma. Contrariamente agli altri artisti della famiglia, dipinse non solo paesaggi, ma anche scene storiche, mitologiche e religiose, come il *Giudizio Universale* di Monaco (AP).

Gillis (Anversa 1570 - Francoforte 1622), fratello di Frederik, si trasferì da Anversa a Francoforte nel 1586. Visitò Venezia e probabilmente Roma insieme al fratello. Dipinse soprattutto paesaggi manieristici animati da numerosi personaggi. (*wl*).

Valckert, Werner van der

(Amsterdam? 1585 ca. - Amsterdam, dopo il 1627). Probabilmente allievo di Goltzius ad Haarlem, è documentato ad Amsterdam nel 1619. Si recò a Copenhagen e lavorò al castello di Frederiksborg. Nel 1631 dipinse a Delft ritratti di gruppo ispirati a Pieter Pietersz, ma anche al manierismo di Haarlem, per la raffinata eleganza delle pose di

personaggi: i *Quattro Reggenti e le tre Reggenti del lebbrosario* (1624), la *Compagnia del capitano Albert Coenraedsz Burgh* (1625: Amsterdam, Rijksmuseum). (jv).

Valdés Leal, Juan de

(Siviglia 1622-90). Figlio di un orafo portoghese, Fernando de Niza, e di un'andalusa, firmò le sue opere col cognome della madre. Studiò a Cordova, dove la sua famiglia si era stabilita e dove conobbe probabilmente Antonio del Castillo, il cui stile influenzò nettamente i suoi primi lavori. Studiò inoltre l'opera di Herrera il Vecchio, il cui vigore ben si accordava col suo temperamento (*Sant'Andrea*, 1649: Cordova, chiesa di San Francisco). Spostatosi a Cordova nel 1647, prima del 1656 era di nuovo a Siviglia. La realizzazione più importante di questo periodo giovanile è il grande ciclo della *Storia di santa Chiara*, eseguito nel 1653-54 per il convento delle clarisse di Carmona (oggi disperso tra Siviglia, MBA e collezioni private). Vi si ritrovano ancora reminiscenze dei personaggi di Castillo, ma la personalità di VL si afferma nella drammaticità quasi brutale di alcuni dipinti (*Assalto dei Mori al convento*: Siviglia, MBA).

Nel 1657 ricevette dal convento geronimita di Buenavista, presso Siviglia, l'incarico di un ciclo di dipinti sulla *Vita di san Girolamo* e sulle grandi figure dell'ordine, che realizzò negli anni successivi. Malgrado le evidenti trascuratezze nel disegno, le figure dei religiosi dell'ordine (oggi disperse tra il Prado, i musei di Siviglia, Dresda, Le Mans, e il Bowes Museum di Barnard Castle) colpiscono per il vigore della caratterizzazione individuale (*Fra Atanaso d'Ocaña*: Grenoble, Museo; *Fra Juan de Ledesma*: Siviglia, MBA).

Nel 1658 VL iniziò il grande retablo del convento delle carmelitane di Cordova (*Elia sul carro di fuoco*, *Elia ed Eliseo nel deserto*, busti di sante e teste mozzate di martiri), di spirito spiccatamente barocco e di ineguale fattura. Nel 1660 venne nominato «deputato» dell'Accademia di disegno da poco istituita a Siviglia, che dirigerà nel 1664. In questo medesimo anno dovette recarsi a Madrid, conoscendo così le collezioni reali ed entrando in contatto coi pittori della scuola madrileniana contemporanea. Gli sono state talvolta attribuite opere di artisti madrileni (J. Rizi e Camilo in particolare), il che prova la sua parentela stilistica con loro. Nel 1671, in occasione delle feste per la canonizzazione di san Fernando, VL approntò i fastosi allestimenti per la Cattedrale di Siviglia. L'anno successivo

operò con Murillo nell'Ospedale della Carità di Siviglia, fondazione di don Miguel de Mañara (di cui fece il ritratto). Qui eseguì i suoi capolavori: le celebri *Allegorie della morte*, testimonianza fondamentale del più cupo realismo macabro.

Tra il 1674 e il 1676 dipinse il ciclo della *Vita di sant'Ignazio* (Siviglia, MBA), opera frettolosa assai ineguale e di fattura spesso negligente, nella quale peraltro si manifesta un'evidente originalità inventiva.

Contemporaneo di Murillo, esprime una sensibilità diametralmente opposta a quella del suo compatriota. Cogliere il movimento, la tensione patetica e il suo dinamismo (*Via del Calvario*: ivi; *Liberazione di san Pietro*: Siviglia, Cattedrale) interessa il pittore assai più dell'equilibrio o dell'armonia. Le composizioni di soggetto mariano (*Madonna degli orefici*: Cordova, Museo provincial de bellas artes; *Assunzione della Vergine*: Washington, NG; *Immacolata*, 1661: Londra, NG) sono di notevole ricchezza pittorica, ma non raggiungono mai la bellezza o l'eleganza di quelle di Murillo o di Antolinez. Per converso, l'artista possiede non comuni capacità di rappresentare la concreta realtà delle cose: ha lasciato notevoli nature morte nel genere delle *vanitas* (*Allegoria della Vanità*, 1660: Hartford, Wadsworth Atheneum). Nelle due grandi tele dell'Ospedale della Carità (*Finis Gloriarum Mundi* e *In ictu oculi*), l'aspetto macabro del tema raggiunge il parossismo.

Eccessivo, personale, violento, VL non lasciò allievi, tranne il figlio Lúcas, che doveva completarne l'opera decorativa iniziata nell'Ospedale dei Venerabili a Siviglia. (*aeps*).

Lúcas (Siviglia 1661 - Cadice 1724) manifestò la sua vocazione fin da giovanissimo, eseguendo le prime incisioni all'età di undici anni. Il padre gli impose di studiare latino e matematica presso i gesuiti, prima di dedicarsi alla pittura. Svolsse una notevole attività artistica dopo la morte del padre, come pittore decoratore e come incisore; trascorse a Cadice i suoi ultimi anni come insegnante di matematica alla Scuola navale appena costituita (segno caratteristico del declino commerciale e marittimo di Siviglia).

Lúcas deve molto al padre, ma non ne fu un semplice epigono: è meno drammatico e meno «espressionista», ma altrettanto dinamico, benché orientato verso ricerche di scenografia e di prospettiva. Dipinse grandi quadri narrativi, alcuni dei quali passati al Museo di Siviglia (*Sant'Elisabetta d'Ungheria distribuisce l'elemosina*, *Allegoria della fondazione del terzo ordine della Misericordia*), ma fu soprattutto

frescante affrontando decorazioni architettoniche – come la volta a finti colonnati della chiesa dei Gesuiti di San Luis, o il rivestimento a finti arazzi della navata dei Venerabili – oppure vaste composizioni murali, come i transetti della chiesa domenicana di San Pablo (*Processione della Vergine presieduta dal re san Ferdinando, Autodafé*).

Ha lasciato una copiosa opera d'acquafortista: soggetti religiosi (*Apparizione della Vergine e del Bambino Gesù a san Felice di Cantalice*), ritratti di religiosi (il *Gesuita padre Tamariz*, 1707) o di notabili sivigliani. (pg).

Valenciennes

Musée des beaux-arts I lavori di ammissione dei candidati all'Accademia di belle arti di V, fondata nel 1785 sul modello dell'Accademia reale di Parigi e destinata a svolgere un notevole ruolo nella vita artistica della città, costituirono sin da prima della rivoluzione i primi nuclei delle collezioni del futuro museo. A questi si aggiunsero le opere provenienti dalle requisizioni rivoluzionarie, attuate principalmente presso i ricchi e potenti istituti religiosi, numerosi nella zona. Nel 1801 venne costituito così il Museo comunale, che ebbe vita precaria fino al 1834, data in cui si cercò di raccogliere, al secondo piano del municipio, le opere disperse in vari istituti o accatastate negli esigui locali dell'Accademia. Nel 1909 le collezioni, notevolmente arricchite da donazioni e lasciti, vennero trasferite nell'edificio attuale, progettato dall'architetto Dusart. Danneggiato durante l'ultima guerra, il museo è stato interamente riorganizzato dal 1946. Presenta un complesso di opere delle scuole dei Paesi Bassi, di cui molte commissionate dalle vicine abbazie: Jan Provost (*San Giovanni Battista*), scuole di Anversa del sec. XVI (van Balen, Maerten de Vos, *Adorazione dei Magi*), manieristi (C. de Haarlem), ritrattisti (Pourbus, Duchâtel), tele importanti di A. Janssens (*Crocifissione*), G. de Crayer (*Notre-Dame del Rosario*), Jordaens, van Dyck (*Martirio di san Giacomo*). Infine, il museo conserva opere fondamentali di Rubens, tra cui il *Trittico di santo Stefano*, proveniente dall'abbazia di Saint-Amand, e la *Deposizione dalla Croce*, cui sono venuti ad aggiungersi, in prestito dal Louvre, il *Trionfo dell'Eucaristia* e il *Paesaggio con l'arcobaleno*. La scuola francese è ben rappresentata (Antoine Watteau, Pater, Louis Watteau, Félix Auvray, Harpignies, Carpeaux); tra le opere di tali maestri va anzitutto citato il *Ritratto dello scultore Pater* di

Watteau, molti Pater (*Concerto campestre*) e tutta una serie di tele di Louis Watteau, detto Watteau di Lille, e di François Watteau. Vanno aggiunte alcune opere di Harpignies e un gruppo consistente di lavori di Carpeaux. Il museo conserva anche una raccolta di disegni, tra i quali alcuni esemplari di qualità del sec. XVIII che comprendono anche disegni di Antoine Watteau. (gb).

Valenciennes, Pierre Henri de

(Tolosa 1750 - Parigi 1819). Dopo una prima formazione a Tolosa con Despax e Bouton, si trasferì a Parigi dove entrò nello studio di Doyen. Notevoli sono i suoi appunti di viaggio raccolti in un taccuino conservato al Cabinets des Dessin di Parigi (Louvre), che riportano con una freschezza inedita e grande sensibilità atmosferica le sue impressioni del paesaggio italiano. Da Roma dove soggiorna dal 1777 al 1782, V compirà un viaggio nel Sud dell'Italia, a Napoli e in Sicilia (1779) sul quale ha lasciato un diario (pubblicato a cura di Lacambre nel 1988). Accolto nell'Accademia nel 1787 con il dipinto *Cicerone scopre la tomba di Archimede* (1787: Tolosa, Musée des Augustins), acquisterà notorietà con due paesaggi storici, rielaborazioni dei ricordi di viaggio presentati al *salon*: *L'antica città di Agrigento* (Parigi, Louvre) e un *Paesaggio dell'antica Grecia* (Detroit, AM). V prenderà parte attiva nella definizione dell'estetica del paesaggio e al suo insegnamento all'Ecole des beaux-arts, opponendo al modello analitico e alla sovrabbondanza descrittiva del paesaggismo olandese, l'esempio di Poussin. I suoi principî sono raccolti nel trattato *Elements de perspective pratique à l'usage des artistes, réflexions et conseils sur le genre de paysage* (Paris 1800) nel quale definisce in modo chiaro la differenza tra «paysage portrait» e «paysage historique», sottolineando per il secondo, in cui sensazione naturale e idea devono ricomporsi in un sapiente equilibrio compositivo, l'importanza del richiamo agli esempi classici, Poussin in particolare. Questa concezione, che orienta il genere paesaggistico in senso neoclassico, impronta i paesaggi esposti da V nei *salons* cui partecipa fino al 1819, con dipinti come *l'Eruzione del Vesuvio e la morte di Plinio* (1816: Tolosa, Musée des Augustins), o il *Colloquio tra Archelao e Silla* (1819: ivi), oltre a quelli sopra citati. In queste grandi composizioni, in cui la natura funge da commento e da scenario alla storia, V definisce il nuovo gusto per il paesaggio storico tanto quanto

le sue impressioni dal vero nei bozzetti con paesaggi italiani (150 sono conservati a Parigi, Louvre: *Il golfo di Napoli col Vesuvio*) e nei disegni, costituiscono il germe di una nuova sensibilità espressa a pieno negli anni a venire da Corot. Le annotazioni atmosferiche e gli effetti luminosi dei suoi studi (*Studio di cielo al Quirinale*: Louvre; *Sottobosco*: ivi), dimostrano profonda sensibilità nel tradurre visivamente effetti di luce e il carattere del luogo, costituendo dei veri e propri ritratti della natura utilizzati poi in composizioni maggiormente elaborate (*Villa Borghese*: ivi; *Paesaggio con figure*: Barnard Castle, Bowes Museum). Va ricordato che V fu tra i promotori del premio per il paesaggio storico che verrà creato nel 1816. (sro).

Valentin de Boulogne, detto Valentin

(Coulommiers 1591 - Roma 1632). Nulla si sa della prima formazione del pittore, appartenente a una famiglia di artigiani e di artisti stabilitasi nella Brie dal sec. XV. Non è noto quando giungesse a Roma: secondo Sandrart, vi sarebbe arrivato prima di Vouet, dunque prima del 1613. Peraltro il suo nome s'incontra nei documenti d'archivio solo dal 1620. È possibile che abbia frequentato la bottega di Manfredi, ma nulla lo dimostra; e sembra frequentasse più i pittori nordici che i francesi, poiché dal 1624 è affiliato all'Accademia dei Bentvögels, ove riceve il nomignolo di «Inamorato». Baglione ci narra le circostanze della morte del pittore, conseguenza di un bagno ghiacciato in una fontana dopo aver bevuto troppo, e riferisce che Cassiano dal Pozzo provvide alle spese del funerale. L'attività di V è documentata solo per gli ultimi cinque anni della sua vita, quando era in stretti rapporti con l'ambiente, francofilo e amante dell'arte, della famiglia Barberini, in particolare col cardinal Francesco, suo principale mecenate: al 1627 risalgono un *David* (perduto ma noto da fotografie) e una *Decollazione di san Giovanni Battista* (perduta), al 1628 l'*Allegoria di Roma* (Roma, Villa Lante), al 1630 un *Sansone* (Cleveland, AM). Il *Martirio dei santi Processo e Martiniano* (1629: Vaticano), dipinto per la Basilica di San Pietro (in sostituzione di un quadro ordinato in un primo tempo all'Albani) e confrontato da tutti i «curiosi» con il *Martirio di sant'Erasmus* di Poussin, collocato l'anno precedente, attesta la fama di V nella Roma artistica del tempo. Ai suoi primi anni romani (1618 ca.) è oggi riferito il «manfrediano» *Cristo caccia i mercanti dal Tempio* (Roma, GNAA). Le scene di

taverna e le riunioni musicali restano quelle piú frequenti e caratteristiche dell'arte di V, e hanno contribuito a diffondere la leggenda del pittore indipendente, dall'esistenza gaudente e dissipata. Citiamo al Louvre due *Concerti*, la *Riunione in una locanda*, la *Buona ventura*, nella coll. Schönborn a Pommersfelden la *Riunione con buona ventura* (1631?), a Dresda (GG) il *Baro*. Ma l'autore dell'*Allegoria di Roma*, audace trasposizione di un'allegoria nel linguaggio «verista» dei caravaggeschi, dipinse anche soggetti mitologici (*Erminia e i pastori*: Monaco, AP) ritratti (il *Cardinal Francesco Barberini*, il *Cavalier dal Pozzo*, perduti; quest'ultimo era un tempo nella coll. della regina Cristina di Svezia; il *Buffone Menicucci*: Indianapolis, Herron AM), e numerose tele di soggetto biblico o religioso di intenso e violento lirismo: *Susanna e i vecchioni* (Parigi, Louvre), *Giudizio di Salomone* (ivi, e Roma, GN, Gall. Corsini), *Ultima Cena* (ivi), *Sacrificio d'Isacco* (Montreal, MFA), *Incoronazione di spine* (due esemplari a Monaco, AP), *Giuditta e Oloferne* (Malta, Museo di La Valletta), con un'altra versione di *Gesú scaccia i mercanti dal Tempio* (San Pietroburgo, Ermitage), *Negazione di san Pietro* (Firenze, Fondazione Longhi, e Mosca, Museo Puškin). Tutte queste tele, cui vanno aggiunte numerose «mezze figure» (*Giuditta*: Tolosa, MBA; *Mosè*: Vienna, KM; quattro *Evangelisti*: Versailles; le *Quattro età dell'uomo*: Londra, NG) denotano, entro una filiazione caravaggesca fedelmente assunta fino al momento in cui il caravaggismo passò di moda a Roma, un'arte assai personale sensibile alle sfumature psicologiche piú sottili, piena di ardore febbrile e di malinconia delicata, se si vuole «romantica», che apporta alla pittura del sec. XVII un'insostituibile nota di poesia. (jpc).

Valentiner, William Reinhold

(Karlsruhe 1880 - New York 1958). Studia presso le Università di Lipsia e Heidelberg, dove sostiene la sua tesi di dottorato su Rembrandt (*Rembrandt auf der Lateinschule*). Nel 1905, anno in cui pubblica *Rembrandt und seine Umgebung*, diventa assistente di Hofstede de Groot e collabora al *Catalogo critico dei pittori olandesi del XVII secolo* (Steen, Metsu, Dou, de Hooch, Fabritius, Vermeer, 1907). Quest'esperienza segna l'inizio della sua carriera di conoscitore dell'arte olandese (*Rembrandt, des Meisters Handzeichnungen*, Stuttgart 1907; *Rembrandt, des Meisters Werke*, Stuttgart 1909; *Rembrandt and his Pupils*, mostra a Raleigh,

North Carolina Museum, 1956). Tra il 1906 e il 1908, V è accanto a Bode al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino; successivamente è nominato conservatore al MMA di New York. Durante questo primo soggiorno statunitense redige numerosi cataloghi di collezioni private e, nel 1909, organizza un'esposizione di maestri olandesi del Seicento. Nel 1913 fonda «Art in America»; nel 1914 rientra però in Germania (1914-21) ed entra in contatto con gli artisti espressionisti, facendoli conoscere in America, in particolare Schmidt-Rottluff. Il suo impegno istituzionale più importante fu la riorganizzazione del Detroit Institute of Arts al quale dà una fisionomia ben distinta rispetto agli altri musei americani, scegliendo di illustrare sala per sala, l'evoluzione dell'arte dalla preistoria all'età contemporanea. Prima consigliere poi direttore (1924-45) del Detroit Institute of Arts, diventa direttore del County Museum of Art di Los Angeles (1946-1954) e del North Carolina Museum di Raleigh (1955-58). Nel 1938 fonda la rivista «The Art Quarterly». (*law*).

Valenza (Francia, Drôme)

Musée des beaux-arts L'apertura di un museo era in progetto dal 1796, ma la sua costituzione risale al 1850 quando si approntarono le sale della biblioteca dell'antico seminario di V. Dal 1912 occupa il palazzo episcopale, che conserva ancora qualche traccia della prima costruzione della fine del sec. XIV e importanti vestigia degli edifici successivi: in particolare soffitti, due dei quali risalgono al sec. XV e al sec. XVI, pannelli e pavimenti lignei del sec. XVII e del sec. XVIII dell'appartamento privato del vescovo. La collezione di dipinti, provenienti soprattutto da donazioni, comprende un certo numero di opere italiane, fiamminghe, francesi del sec. XVII e del sec. XVIII (Bourdon, Boullogne), nonché una serie di ritratti di prelati. Acquisti sistematici tendono ad arricchire il fondo di dipinti del sec. XIX (Théodore Rousseau, Diaz, Harpignies, Deveria). La parte più interessante del museo è costituita dal prezioso complesso di disegni di Hubert Robert (di cui 85 sanguigne) donati alla città nel 1835 da Jules Victor Veyrenc (1755-1837), nato a Maranne presso V, egli stesso pittore e disegnatore (disegni per l'*Histoire des volcans éteints* del naturalista Fanjas de Saint-Fond). J. V. Veyrenc visse a lungo a Parigi, fu allievo di Vincent e frequentò gli ambienti artistici, dove certo conobbe Hubert Robert. I disegni di quest'ultimo rappresen-

tano vedute di Roma (i *Monumenti antichi*, le *Ville*), la campagna romana (*Tivoli*, *Caprarola*), vedute di Parigi e dintorni (*Charenton*, *Chaaalis*), e qualche scena di interni (*Madame Geoffrin nella sua casa*). (gb).

Valenza

Crocevia degli scambi mercantili tra il Mediterraneo e l'Europa centrale, V è un centro assai ricettivo agli influssi toscani e nordici dando vita a una vivace elaborazione di modelli stilistici.

Il xv secolo La pittura di stile gotico internazionale ebbe a V (città della Spagna orientale) uno sviluppo notevole anche per l'alta qualità segnando uno dei momenti più vivi della produzione pittorica spagnola.

Intorno al 1400 la pittura valenzana si dimostra ricettiva a molteplici influssi; in particolare stretti legami uniscono la scuola di V a quella della Catalogna, alla cerchia dei Serra (*Retablo di Villahermosa*, 1380: V, MBA); ancora più stretta, è la sua dipendenza dai modelli toscani (*Retablo di santa Lucia*: Albal). Va rammentata inoltre la presenza e l'attività del pittore fiorentino Starnina (a V dal 1395 al 1401). Intorno al 1400 venne eseguita un'opera magistrale, il *Retablo dei santi sacramenti*, donato alla Certosa di Porta Coeli dal priore Bonifacio Ferrer (V, MBA). Negli stessi anni il pittore più richiesto, secondo i documenti, è Lorenzo Zaragoza, di origine aragonese. Dopo di lui, la personalità più forte è certamente quella del tedesco André Marzal de Sax, che conferì alla pittura valenzana caratteri di drammatica espressività e di vivacità narrativa; al suo fianco lavorarono Pedro Nicolau e Miguel Alcañiz, che si recherà poco dopo a Maiorca. Questi due pittori realizzarono una felice sintesi tra l'influsso tedesco e quello della cultura mediterranea.

Gonzalo Perez e Giner Gerau – che operarono spesso in collaborazione – soprattutto il primo, autore del *Retablo della famiglia Martí de Torres* (V, MBA), diedero vita a una pittura dalle raffinate gamme di colori chiari. Il Maestro anonimo di Burgo de Osma, detto talvolta Maestro di Rubielos, è anch'egli artista notevole; si accosta a Nicolau, ma la sua sensibilità è più nervosa, e le sue figure ancor più fragili (*Madonna col Bambino*, *Santi*: Parigi, Louvre; *Retablo di Rubielos de Mora*).

L'influsso artistico di V ebbe echi in tutta la Spagna meridionale, fino a Murcia (*Retablo di san Michele*: Cattedrale)

e a Maiorca. Ma verso il 1440 la grazia raffinata del gotico internazionale cede il passo alla potente influenza fiamminga che si manifesta soprattutto nell'opera del pittore valenzano Luis Dalmau, del quale va citato il capolavoro della *Madonna dei consiglieri* (1445) dipinta da Dalmau dopo un soggiorno a Burges per la municipalità di Barcellona. Tornato a V, Dalmau diede vita a una pittura fortemente influenzata dall'arte fiamminga (*aeps*).

L'altro «fedele familiare e pittore della Camera» del re Alfonso V è Jacomart Baço – chiamato a Napoli dal sovrano all'indomani della conquista – il quale soggiornò in Italia quattro anni, lavorando anche per il cardinal Borgia (futuro papa Callisto III). Il suo *Retablo di sant'Ildefonso*, commissionato dal cardinale per la collegiata di Játiva, testimonia della ricezione della tecnica fiamminga, anche se il suo stile è incline a una eloquenza un po' manierata. I suoi discepoli, Juan Reixach e Valentin Montoliu (pittore della regione montagnosa del Maestrazgo), ne induriscono e popolarizzano lo stile per la clientela provinciale di borghesi e artigiani. L'influsso italo-fiammingo tocca il culmine col Maestro del Cavalier di Montesa (ossia Pablo da San Leocadio) e Rodrigo de Osona, che firma nel 1476 il magnifico *Calvario* di San Nicolas di V. Pablo (o Paolo) da San Leocadio, giunse dall'Italia con il cardinal Borgia, futuro Alessandro VI, nel 1472. Questo pittore soggiornerà a V fino alla morte (1520) divulgando nella città il gusto prospettico e all'antica che si riflette nella produzione valenzana della fine del secolo, in particolare con il Maestro di Perea e Rodrigo de Osona il Giovane.

Il XVI secolo V si afferma ormai come centro della cultura rinascimentale nella penisola iberica. Dal 1504 al 1513 vi soggiornano due castigliani che hanno lavorato con Leonardo ai cartoni della *Battaglia d'Anghiari*, Fernando de Llanos e Fernando Yañez de la Almedina. Questi volgarizzano i tipi e lo sfumato leonardesco, con forme più massicce e una certa rusticità, nel grande retablo della Cattedrale (1507).

La tappa successiva sarà, nel secondo quarto del secolo, quella dell'influsso raffaellesco, praticato con grande successo dai Macip, padre e figlio, che spesso collaborano insieme rendendo difficile distinguerne l'apporto. Nelle opere certe (*Retablo di Segorbe*, 1530; *Battesimo di Cristo* nella Cattedrale di V), il padre, Vicente, appare più energico e nel contempo più ricettivo all'influsso del realismo locale. Il figlio, Juan Vicente, detto Juan de Juanes (retabli di San Nicolas di V) è interprete di un accademismo dall'esecu-

zione brillante e minuziosa. Juan è pittore della devozione valenzana, e la sua popolarità si avverte ancora in pieno sec. XVII. Nella sua orbita, molti artisti devoti (Fra Nicolas Borrás, il B. Factor) si compiacciono di interpretarne lo stile. Altri, Requena, Sariñena, sono solidi ritrattisti (salone delle Cortes al Palazzo della Deputazione del regno), anche se nella loro produzione si nota una certa rigidità propria dell'epoca di Filippo II, e che si ritroverà nelle opere religiose di un ritardatario, attivo fino al regno di Filippo IV, Cristóbal Llorens.

Il XVII secolo Il naturalismo seicentesco si radica a V con l'opera di Francisco Ribalta, di origine catalana, formatosi a Madrid e stabilito nella città nel 1599.

Intorno a lui si costituisce un'importante scuola, composta di artisti il cui naturalismo presenta una tecnica vigorosa e libera, con una gamma di colori caldi su fondi rossastri. Il figlio Juan (morto giovanissimo), i generi Vicente Castello e Gregorio Castañeda, l'allievo Gregorio Bausá ne diffondono lo stile in tutta la regione. Allo stesso gruppo appartiene l'indipendente personalità di Jacinto Jerónimo de Espinosa, pittore ufficiale dei conventi: esegue cicli monastici e grandi quadri d'altare. Il pittore toledano-murciano Orrente compì lunghi soggiorni nella città formando due allievi: Esteban March e suo figlio Miguel, celebri per le scene di battaglie e quadri di genere. Alcuni altri artisti sono attivi nella prima metà del sec. XVII: Pablo Pontons (*San Pietro Nolasco*: V, MBA), Andrés Marzo o Mateo Gilarte, che lavora a Murcia.

Ribera, la cui intera carriera si svolse a Napoli, non ha lasciato pressoché traccia nel suo paese natale, tranne in qualche imitatore assai tardo. La seconda metà del secolo non offre a V nulla di paragonabile all'ampio sviluppo delle scuole madrileni e sivigliana dello stesso periodo. I problemi di prospettiva e di resa spaziale posti da Velázquez, trovano un'eco, peraltro relativa, solo in Vicente Salvador Gómez, che resta fedele alla tavolozza calda degli allievi di Ribalta. L'esecuzione si fa sempre più sommaria, sfociando nella secchezza di Evaristo Muñoz e di Senen Vila, attivi anche a Murcia. L'unico artista di un certo vigore decorativo è Juan Conchillos y Falcó (dipinti del convento di San Faz presso Alicante), celebre per i suoi eccellenti disegni di stampo accademico. Palomino soggiorna a V (fine del sec. XVII - inizio del sec. XVIII) lasciandovi un allievo: Dionisio Vidal, autore di interessanti affreschi in San Nicolas di V (1697-1700).

La pittura di genere ha un interprete nel paesaggista Vicente Giner, formatosi in Italia, e in Thomas Hiepes, autore di nature morte.

Il XVIII e il XIX secolo La prima metà del sec. XVIII sembra sclerotizzarsi, con epigoni del secolo d'oro come Miguel Jordan. L'Academia de San Carlos, filiale di quella di San Fernando di Madrid, esordisce nel 1753 e assume forma definitiva nel 1768. Il suo organizzatore, José Vergara, è decoratore brillante. Il neoclassicismo accademico ispirò ritratti eccellenti, gradevoli soggetti di genere, alcuni modesti ma interessanti pittori di nature morte (Enguidanos) e di fiori (Benito Espinos). Gli artisti più dotati vennero impiegati dalla corte: Maella come decoratore, Vicente López come ritrattista; persino pittori di genere come Camarón y Bonomat o come gli allievi valenzani di Goya, Esteve e Asensio Julia, appartengono alla storia generale della pittura spagnola. Lo stesso, e ancor più, vale in pieno sec. XIX, dove una nota valenzana di virtuosismo brillante, di ingannevole splendore, di predilezione per la pittura d'effetto guasta le doti indiscutibili di pittori prediletti dal pubblico spagnolo, da Gisbert a Sala, da Domingo a Pinazo, da Muñoz Degrain a Sorolla.

Ricca quasi quanto Siviglia di dipinti che riflettono la continuità della sua scuola, dalla fine del sec. XIV V conobbe, rispetto alla capitale andalusa, una sorte pressoché opposta. Fu poco danneggiata dalle guerre napoleoniche e dall'occupazione francese, diversamente da Soult a Siviglia, il maresciallo Suchet si sforzò di preservare i dipinti dei conventi soppressi e di arricchire il nascente Museo dell'Academia de San Carlos (fondato dal 1800 e pertanto il più antico museo di Spagna). Il Museo di belle arti ricevette in seguito numerose donazioni, e soprattutto varie centinaia di quadri provenienti dai beni conventuali; nel 1838 venne collocato in un convento sconsacrato, il Cármen. Vi si trovava ancora durante la guerra civile, periodo durante il quale venne devastato il Museo diocesano, aperto nel 1922 negli annessi del Palazzo arcivescovile (oggi in restauro) causando seri guasti al Museo di belle arti.

Museo de Bellas Artes Riaperto nel 1946 in un edificio barocco, il collegio San Pio V, offre un buon panorama della pittura valenzana. La parte dedicata ai primitivi consente di apprezzare la fioritura pittorica di V, dal gotico italianizzante della fine del sec. XIV all'inizio del rinascimento. Dopo il Maestro di Villahermosa, assai vicino all'arte catalano-senese dei Serra (*San Luca scrive sotto detta-*

tura della Vergine), dopo Pedro Nicolau, principale rappresentante del gotico internazionale (*Scene della vita di san Domenico* e *Retablo della Vergine*, proveniente da Sarrión), e l'artista delicato, probabilmente italiano, che verso il 1400 dipinse il *Retablo di Fra Bonifacio Ferrer*, vengono i pittori della metà e della fine del sec. XV, che associano a diverso grado influssi italiani e fiamminghi. Opere significative rappresentano la bottega di Jacomart (*Sant'Egidio e san Giacomo*); vanno citate le opere di Reixach (retablo della Certosa di Porta Coeli, con la *Vita della Vergine* e cinque *Profeti*) e di Rodrigo di Osona (*Madonna addolorata ai piedi della Croce*). Altri retabli anonimi costituiscono testimonianze essenziali: quella della cappella Perea a Santo Domingo (1490 ca.) e, all'alba del sec. XVI, ma ancora gotico, il retablo eucaristico del convento de la Piedad, forse opera di Nicolas Falco.

Gli interpreti del leonardismo, Llonos e Yañez, sono rappresentati da opere secondarie (*Calvario*, *Resurrezione*); il pittore raffaellesco caro alla pietà valenzana, Juan de Juanes, occupa una delle sale principali (*Matrimonio mistico del beato Agnesio*). I pittori della fine del secolo, interessanti e mal conosciuti, come Fra Nicolas Borrás (*Madonna dei dottori e dei martiri*), Sariñena (*Calvario*, *Apostoli*), il rude Cristóbal Llorens, narratore della *Vita di san Domenico*, documentano la produzione pittorica del momento di passaggio al secolo d'oro e alla nascita del tenebrismo valenzano. Il grande valenzano attivo fuori V, Ribera, è presente con un *San Sebastiano curato da Irene*.

Due maestri almeno assumono a V tutta la loro dimensione. Francisco Ribalta si segnala col *San Francesco ai piedi della Croce* dei Cappuccini e col retablo della Certosa di Porta Coeli, capolavoro del suo ultimo periodo. Va ricordato inoltre, di Juan de Ribalta, figlio del pittore e prematuramente morto, il notevole *Calvario* che firmò a diciott'anni. Espinosa è presente con una serie di grandi dipinti della Misericordia (*San Pietro Nolasco*, *Messa di san Pietro Pascual*), dei domenicani (*Morte di san Luis Bertrán*), dei gesuiti (*Apparizione di Cristo a sant'Ignazio*); suo capolavoro, che ispirò forse Goya, è la *Comunione della Maddalena* che consente di rendere giustizia allo «Zurbarán valenzano», per troppo tempo misconosciuto. Accanto a lui sono presenti i March: il padre (Esteban) con battaglie, il figlio (Miguel) con un bel *San Rocco che cura gli appestati*. Il Settecento accademico dei Vergara, Camarón, Maella e l'Ottocento di Vicente López sono ben rappresentati. Più

gradevoli sono i pittori di fiori e di *bodegones*, Espinos e Parra, e l'allievo valenzano di Goya, Asensio Julia (il *Naufrago*). Il sec. XIX, quasi esclusivamente locale, occupa numerose sale, dedicate a Fra Domingo, a Sala, alla dinastia dei Benlliure, all'inesauribile Muñoz Degrain, a Sorolla (ritratti, spiagge e marine).

Vi si trovano inoltre opere di prim'ordine, di diverse epoche e provenienza: la *Madonna della febbre* di Pinturicchio, inviata da papa Alessandro VI Borgia alla collegiata di Játiva; una replica eccellente del grande ritratto equestre del *Marchese di Moncade* di van Dyck del Louvre; un *Autoritratto* celebre di Velázquez, e infine un gruppo di opere di Goya, composto soprattutto dai mirabili ritratti (*Bayeu*, l'incisore *Estève*, il segretario dell'Accademia di **V Mariano Ferrer** e soprattutto *Joaquina Candado*, governante del pittore).

Vari altri edifici pubblici offrono preziose raccolte che completano le collezioni del Museo di belle arti.

Museo Histórico Annesso al municipio, possiede – oltre a un celebre manoscritto, il *Libro del consolato del mare* – alcune opere del secolo d'oro valenzano: *Calvario* di Ribalta, *Sacrificio d'Isacco* di Orrente, *San Pietro Nolasco che predica a re Jaime I la conquista di Valenza*, di J. J. Espinosa. Di questo stesso pittore il consolato del mare (alla Lonja) conserva la grande *Immacolata* del 1662 con i magistrati di **V**.

D'altro canto il Palazzo della Diputación del regno, destinato alle riunioni delle Cortes valenzane, ospita nel magnifico arredo del grande salone, in *azulejos* e *artesonados* dorati, un complesso di ritratti di gruppo unico in Spagna, dovuto ai migliori pittori valenzani dell'epoca di Filippo II (1591-93): *Seduta della deputazione permanente* (di Sariñena), le *Tre «braccia» del regno: ecclesiastico* (di Requena), *nobiliare* (di Posso), *municipale* (di Mestre e Mata). Nell'Oratorio attiguo, il retablo dei santi patroni di **V** è stato dipinto da Sariñena.

Non intaccati dalle distruzioni della guerra civile, due grandi monumenti conservano buona parte della pittura valenzana dei secoli passati. Nella **Cattedrale**, il retablo principale, costituito da dodici scene della *Vita della Vergine*, è un'opera fondamentale della pittura valenzana del rinascimento: commissionato nel 1509 a Llanos e Yañez de la Almedina, appena tornati dall'Italia, segna l'inizio di una nuova era nell'arte spagnola. La Cattedrale conserva anche opere importanti del sec. XV valenzano (Jacomart, Dalmau) o dei primi anni del sec. XVI (Pablo da San Leo-

cadio, Rodrigo de Osona il Giovane, il Maestro di San Narciso). Per il periodo seguente si segnala il *Battesimo di Cristo* di Vicente Macip e il *San Sebastiano* del tenebrista Pedro Orrente. Infine, Goya decorò nel 1788 la cappella di San Francesco di Borgia, di cui era patrono il suo protettore, il duca di Osuna (*San Francesco al capezzale di un morente impenitente*).

Il **Collegio del Patriarca** (o del Corpus Christi) è una fondazione del celebre arcivescovo della Controriforma, san Juan de Ribera, che vi morì nel 1611. La chiesa di stile escorialesco, con una vasta decorazione di affreschi eucaristici dovuti all'italiano Matarrana, conserva due capolavori di Ribalta: il *Cenacolo* dell'altar maggiore (1606), che dimostra l'influsso persistente a V del raffaellesco Juanes, e l'*Apparizione di Cristo a san Vincenzo Ferrer*. Nella sacrestia, il commovente trittico di Morales, il *Giudizio dell'anima del fondatore*, ricorda che questi, già arcivescovo di Badajoz, aveva impiegato e protetto il pittore dell'Estremadura. Infine, un museo di pittura allestito nel collegio conta, tra le opere valenzane (tra cui un celebre ritratto dell'anziano fondatore, di Ribalta), due capolavori: il *Trittico del Calvario* di Bouts, replica ridotta di quello che Isabella la Cattolica lasciò alla cappella reale di Granada, e una folgorante *Adorazione dei pastori* di El Greco nella sua ultima fase.

Infine, nelle altre chiese scampate alle distruzioni del 1936, vanno segnalati alcuni complessi significativi per il pre-rinascimento e il rinascimento: quello di San Nicola, con la fondamentale opera di Rodrigo de Osona, il *Calvario*, firmata nel 1476, e i retabli di Juan de Juanes (*Creazione, Vita di Cristo, Apostoli e dottori, Incoronazione della Vergine*); a San Estebán il ciclo di quadri di Orrente (*Martirio di san Lorenzo*) e di Espinosa, essenziale per la storia del tenebrismo valenzano; a Santo Domingo i grandi panorami storici di Vicente Salvador Gomez (*Accordo di Caspe, Ritorno delle navi salvate da san Vincenzo Ferrer*, 1664), che indicano una penetrazione, d'altra parte superficiale, della maniera «alla Velázquez». Infine, per quanto riguarda il barocco decorativo, la cupola della Virgen des Desamparados, dipinta dall'andaluso Palomino nel 1701 durante il suo lungo soggiorno a V (*Trionfo della Vergine coi santi valenzani*), è rimasta intatta, mentre il capolavoro del pittore, l'immensa visione apocalittica dei *Dodici Apostoli che giudicano le dodici tribù dell'Apocalisse* (1697-1700), che copriva l'intera navata di San Juan del Mercado, ha subito nel 1936 guasti irreparabili. (pg).

Valeriano, Giuseppe

(L'Aquila 1542 - Napoli 1596). Gesuita, secondo il Bellori fu allievo di Pompeo Cesura. Svolsse anche un'intensa attività di architetto per la Compagnia di Gesù; le sue prime opere pittoriche note sono quelle eseguite entro il 1570 per Santo Spirito in Sassia a Roma (*Ascensione, Pentecoste, Annunciazione, Santi Paolo e Agostino*) in cui si rivela influenzato da Sebastiano del Piombo e Daniele da Volterra. Tuttavia l'interesse della sua personalità risiede, più che nella sua attività di pittore in proprio (documentata anche dalla drammatica e monumentale *Crocifissione* del 1581 in San Vito a Recanati), nella sua funzione di ideatore e di guida della decorazione, secondo i principî della Contro-riforma, di due cappelle del Gesù di Roma: quella della Madonna della Strada (dove le sue idee vennero tradotte in pittura da Scipione Pulzone) e quella della Passione (con l'intervento di Gaspare Celio). Alla sua morte, il ruolo di pittore della Compagnia passò – ma con meno incisività – a G. B. Fiammeri. (*lba*).

Valery, Paul

(Sete 1871 - Parigi 1945). La riflessione estetica di **V** è fortemente influenzata dall'esperienza di scrittore e poeta legato a una concezione classica dell'arte basata sullo studio della luce e del chiaroscuro. A partire dallo scritto del 1895 *Introduction à la methode de Leonardo da Vinci* (trad. it. Milano 1984), **V** risalirà alle radici mediterranee della cultura rinascimentale con una riflessione sfociata in *Eupalino o dell'Architettura* (1921; trad. it. Pordenone 1991), scritto sotto forma di dialogo platonico. Aspetto fondamentale del suo pellegrinaggio nel passato è l'emozione plastica che si rispecchia nel carattere eminentemente visivo della sua opera di poeta e scrittore. Legato alla vita culturale del suo tempo si interessò a Degas, Manet, Renoir, B. Morisot e fu amico del collezionista Rouart. Proprio su Degas scriverà nel 1936 *Degas, Danse, Dessin* (trad. it. Milano 1980), sottolineando il rapporto esistente tra linea, danza e pittura. L'opera è per lui una lenta elaborazione mentale e tecnica che si pone in contrapposizione alla poetica dell'istante; l'opera è ciò che è «redemandée par le regard». (*bda*).

Valladolid

Capitale della scultura rinascimentale e barocca in Castiglia, **V** ebbe, per quel che riguarda la pittura, uno sviluppo

quasi del tutto limitato alla crescita economica della città sotto Filippo II e legato soprattutto alla presenza della corte sotto Filippo III (1601-606), fatto che favorì l'attività degli artisti locali ancora qualche anno dopo il trasferimento della corte.

Il **Museo Provincial de Bellas Artes**, allestito esemplarmente nel 1933 in uno degli edifici piú belli del gotico isabelliano, il collegio di San Gregorio, è divenuto da allora Museo nacional de escultura, unico in Spagna per le sue collezioni di scultura religiosa in legno policromo (Alonso Berruguete, Juan de Juni, Gregorio Fernandez). Queste opere spesso associano pittura e scultura, come nel caso di Berruguete, pittore come il padre, che alterna nella sua opera principale (il *Retablo di san Benedetto*, 1526-34) rilievi, statue e pannelli dipinti (*Natività*, *Fuga in Egitto*, *Evangelisti*), o, nel secolo successivo, di uno dei pittori principali di V, Diego Valentin Diaz, il quale collaborò strettamente con Gregorio Fernandez dipingendo le carni e le vesti delle sue sculture.

Le sale di pittura, completate dai retabli di alcune chiese cittadine, consentono di seguire la breve fioritura pittorica di V, che si colloca tra il 1600 e il 1640 ca., col suo apogeo nel primo quarto del sec. XVII, testimoniando la transizione dall'influsso del manierismo fiorentino al tenebrismo. Si possono distinguere tre gruppi: i pittori attivi a corte, Pantoja de la Cruz (con la *Resurrezione* del 1609, all'ospedale generale), Vicente Carducho (*Nascita di san Giovanni Battista*, *Miracoli della Porziuncola*, *San Diego*: al Museo), od operanti per la committenza legata all'ambiente di corte (complesso di O. Borgianni, con la *Vita della Vergine e San Domenico*, dipinto dopo il suo ritorno in Italia, tra il 1610 e il 1614, per il convento dei domenicani di Porta Coeli, fondazione del ministro Rodrigo Calderón); pittori locali di buon livello: Bartolomé de Cardenas con *San Domenico trionfante sugli Albiges* (al Museo) e la potente *Crocifissione*, sua opera principale (1621: Audiencia), Gregorio Martinez (*Annunciazione*: al Museo; scene di martiri nella Cattedrale), Matias Blasco (*Martirio di san Lorenzo e Miracoli della Vergine*: in San Lorenzo). Della generazione successiva vanno citati Diego Valentin Diaz, amico di Velázquez, con la *Sacra Famiglia*, la *Porziuncola*, il ritratto di *Gregorio Fernandez* e i dipinti del Colegio de Niñas Huerfanas (1612), nonché Felipe Gil de Mena col commovente e realistico *Pasto di san Francesco e san Domenico*, al Museo; infine altri artisti, nati a V, che emigrarono in seguito a Madrid: Bartolomé González, divenuto pittore del

re (*Fuga in Egitto* del 1627: al Museo), Antonio de Pereda, la cui opera principale, dipinta per i cappuccini di V nel 1640, lo *Sposalizio della Vergine*, si trova oggi nella chiesa di Saint-Sulpice di Parigi, mentre nel Museo di V è conservato il suo *Miracolo delle rose* (1664).

Altre opere importanti sono conservate nel museo: tra i primitivi castigliani, l'affascinante retablo della *Vita di san Girolamo*, attribuito a Jorge Inglés; due grandi quadri fiamminghi, il *Calvario* di A. Mor e l'*Assunzione* dei Francescani di Fuensalida, opera imponente della bottega di Rubens; l'*Immacolata* di Roelas, documento eccezionale sulla processione sivigliana del 1615.

Inoltre, tra i numerosi dipinti conservati nelle chiese di V, vanno menzionati almeno il *Retablo di san Giovanni Battista* al Salvador, opera di un allievo di Metsys, e il ciclo benedettino della chiesa di Santa Aña, dovuto a F. Bayer e Goya: il migliore dei tre Goya, *San Bernardo che battezza un neofita*, preannuncia in modo impressionante, nel 1788, il suo stile visionario. (pg).

Vallayer-Coster, Anne

(Parigi 1744-1818). Figlia di Joseph V, orafo del re, venne accolta nell'Accademia nel 1770 (*Allegoria della Musica* e *Allegoria della Pittura*: Parigi, Louvre). Sposò nel 1781 Jean-Pierre Sylvestre Coster. Nominata capo del gabinetto di pittura di Maria Antonietta, durante la rivoluzione si rifugiò in provincia e tornò a Parigi nel 1796.

Ritratti e soprattutto nature morte (*Fiori*, *Tavole imbandite*, *Finti bassorilievi*, *Trofei di caccia*) costituiscono il complesso della sua opera. In alcuni ritratti si ispirò a Chardin per lo studio psicologico dei personaggi (*J. Ch. Roëttiers*, 1777: Versailles), mentre dagli olandesi, forse tramite l'opera di Largillière, derivò il repertorio iconografico per le sue nature morte, che però innesta sulla più sobria tradizione dei pittori francesi del genere, ricorrendo spesso a uno sfondo neutro e a un tocco delicato e nervoso. Dopo Chardin e Quadry, può essere ricordata come uno dei pittori di genere più interessanti del secolo (*Tavola con sopra un gambero, vari frutti, selvaggina*, 1817: Parigi, Louvre). I musei di Berlino, Ginevra, Le Mans, Nancy, Carcassonne, Digione, Reims, Strasburgo, Toledo (Ohio), Parigi (Nissim-de-Camondo e MAD), Saint-Jean-Cap-Ferrat (Île-de-France), Ottawa (NG), nonché il MMA di New York possiedono sue nature morte. (cc).

Valle d'Aosta

La **Vd'A** godette, anche dopo la crisi dell'impero romano, del privilegio di essere uno dei piú frequentati itinerari tra il nord e il sud dell'arco alpino; nel Medioevo fu percorsa, in tutta la sua lunghezza, da quella che venne detta via Francigena, preferita dai pellegrini e dai mercanti che scendevano a Roma o risalivano nel cuore dell'Europa, diventando cosí uno straordinario crogiolo di culture, punto emergente della «civiltà delle Alpi».

Se ricchi sono i suoi resti legati all'epoca in cui fu parte integrante dell'impero romano, poco o nulla rimane attualmente della produzione artistica di epoca altomedievale, fatto imputabile sia alle distruzioni saracene e magiare che ai continui rifacimenti a cui furono sottoposti, nel tempo, i suoi edifici; a partire dal sec. XI però, anche la **Vd'A** beneficia della ripresa economica di tutta la regione alpina, dovuta alla definitiva cacciata dei Saraceni intorno alla metà del Duecento, al suo conseguente ripopolamento e alla notevole ripresa edilizia.

Si deve al vescovo mecenate Anselmo (994-1026), imparentato con la casa regnante di Borgogna, cognato di Umberto I di Savoia, la trasformazione del volto della città di Aosta a seguito di due straordinarie iniziative edilizie: la ricostruzione della Cattedrale sulle rovine dell'antico edificio paleocristiano e della chiesa dei Santi Pietro e Orso. Entrambe le fondazioni subirono nel tempo una serie di rifacimenti che ne sconvolsero l'antica struttura: ciò nonostante, da quanto resta, abbiamo la prova dell'eccezionalità dell'impegno sia architettonico che pittorico. Ciò che oggi infatti rende unica l'impresa di Anselmo è che sia la Cattedrale che Sant'Orso furono fatte interamente decorare ad opera di uno stesso atelier verosimilmente attivo in Piemonte entro la prima metà del sec. XI. Oggi si conservano, nei sottotetti delle due chiese, al di sopra delle volte quattrocentesche, superbi resti di questi antichi affreschi che dovevano svolgersi su tre registri e coprire interamente le pareti delle rispettive navate centrali. Per la frammentarietà degli episodi superstiti, non è ancora decifrato appieno il tema iconografico della decorazione di Sant'Orso (si conservano *Scene della vita di Cristo* e di *Martiri di santi*) mentre appare in parte piú chiaro quello della Cattedrale, messo in luce in questi anni e ancora in fase di restauro. Qui, tra il 1030 e il 1040, operarono sicuramente due capomaestri: al piú anziano, a cui si deve l'intera de-

corazione superstite di Sant'Orso, sono legati i primi riquadri della parete sud con le *Piaghe d'Egitto*, mentre del secondo sono la *Parabola del ricco Epulone* (?), sulla stessa parete, e le *Storie di sant'Eustachio* su quella nord. Su entrambi i lati gli affreschi sono conclusi, in alto, da un lungo fregio prospettico ad arcate pensili con *Personaggi ecclesiastici* a mezzo busto e *Antenati di Cristo*. Forse al secondo maestro vanno attribuiti anche i due grandi *Angeli* sul muro a ridosso dell'attuale facciata.

Ancora ad Anselmo si deve la fondazione dello *scriptorium* della Cattedrale da cui dovette uscire il *Messale* di Brusson (Aosta, Archivio Storico Regionale), composto verso la fine del sec. XI e la cui decorazione è strettamente legata all'ambito francese; un secondo *scriptorium*, attivo presso la collegiata di Sant'Orso, eseguì l'*Antifonario* di Sant'Orso (Aosta, bibl. del Seminario) datato dalla critica tra XII e XIII secolo e letto anch'esso in relazione alla cultura oltralpina.

All'ultimo quarto del sec. XII è legato un nuovo intervento in Cattedrale: il mosaico presbiteriale con la *Personificazione dell'anno con il sole e la luna tra le mani*, i *Lavori dei mesi* e i *Quattro fiumi del Paradiso*. Si tratta di una rappresentazione simbolica che ubbidiva al divieto di decorare i pavimenti con figure sacre; l'Anno è il Signore che tiene nelle mani Cristo e la Chiesa, circondato dai dodici Apostoli e dai quattro Evangelisti. La struttura e lo stile di questo tappeto di tessere policrome è legato a modelli oltralpini e la sua straordinaria vivacità cromatica ne fa un caso unico all'interno dell'area padana.

La sola testimonianza pittorica superstite di tutto il Duecento, secolo ricco dioreficerie e di sculture lignee di grande qualità, è costituita da un ciclo ad affresco a tema cristologico di cui ci sono pervenuti soltanto pochi frammenti a seguito di una serie di rifacimenti architettonici dell'ambiente che decorava: l'antica cappella del castello Sarriod de la Tour a Saint-Pierre. Si tratta dell'opera di una bottega, attiva intorno al terzo decennio, a cui dovevano far capo almeno due capomastri fortemente segnati dal naturalismo gotico presente nella cultura oltralpina.

Da questo momento fino al terzo-quarto decennio del secolo successivo il panorama valdostano appare completamente sguarnito di testimonianze pittoriche; dobbiamo arrivare intorno al 1330 per incontrare un bel codice di lusso di diritto canonico, sicuramente importato, con le *Decretali di Clemente V* glossate da Giovanni d'Andrea (Aosta, Museo della Cattedrale). Le decorazioni della pagina

iniziale, con la scena della consegna delle Decretali, fantasiose *drôleries* e uno stemma, purtroppo irriconoscibile perché ampiamente raschiato, suggeriscono l'intervento di un miniatore attivo a Tolosa come indica la particolare decorazione dello sfondo; questa ipotesi è confortata dal fatto che la città era uno dei massimi centri di produzione di manoscritti giuridici.

Alla fine del secolo (1391), che fu segnato, a partire dagli anni Cinquanta, da una profonda crisi economica poiché anche questa terra fu colpita dalla peste e impoverita dai mancati guadagni sui pedaggi a seguito del graduale inaridimento dei traffici commerciali lungo la via Francigena, è riconducibile ancora una miniatura, con la scena della *Crocifissione*, che decora il *Messale* appartenuto al canonico Pietro di Pré-Saint-Didier (Aosta, Biblioteca del Seminario); il suo autore denota ora un chiaro orientamento in direzione lombarda sicuramente filtrato in valle attraverso Ivrea e l'area canavesana. A questa stessa cultura guarda il Maestro degli affreschi conservati nel sottotetto e sul muro esterno occidentale della parrocchiale di Arnad (1415-20) che ritroviamo impegnato, nel 1427, sulla facciata della cappella di San Solutore a Fleurant (Issogne).

Parallelamente a questi interventi di mediocre livello e fortemente connotati in direzione padana, altri, a questi alternativi, arricchirono il panorama pittorico quattrocentesco. Superata infatti la crisi economica, alcuni ricchi mecenati (tra i più importanti erano il vescovo Oger Moriset e i conti Challant) decisero di investire ingenti capitali nell'arredo di chiese, cappelle e dimore private affidandosi sia a maestri venuti da fuori, che ad atelier locali. Una tra le opere più significative, e di qualità più alta, del primo Quattrocento è la miniatura con la *Crocifissione* del *Messale Moriset* (Aosta, Museo della Cattedrale) fatta eseguire tra il 1418 e il 1422 a uno dei pittori più geniali dell'area alpina: Giacomo Jaquerio, a lungo attivo per il duca Amedeo VIII; nello stesso torno di tempo due maestri, di stretta osservanza jaqueriana, decorarono il cortile e la sala-cappella del castello Challant a **Fénis** (→). Questa serie di esempi sottolinea l'esistenza, in valle, di due filoni linguistici tra loro omogenei, ma non comunicanti, e la stessa situazione caratterizza anche la produzione del decennio seguente.

Prima del 1440 è attivo, quasi esclusivamente nella bassa valle, un assai mediocre pittore tardogotico proveniente ancora dal Canavese: Giacomino d'Ivrea la cui presenza in

questa zona si protrae fino al 1463; parallelamente ai suoi primi interventi, in un alto centro della Valpelline, a Vaud, nel 1443 su commissione di Jean Rosset d'Olломont, canonico della Cattedrale di Aosta, lavorò un pittore assai vicino al frescante della Cattedrale di Valère a Sion, educato quindi su modelli tardogotici oltralpini. Entrambi gli artisti, così come i committenti che li scelsero, sembrano ignorare le novità legate a Witz, tutte giocate sulla scoperta dei grandi fiamminghi, di cui la valle pure conserva una testimonianza indiretta nelle due figure dei *Santi Pietro e Paolo* (nell'abside sinistra della parrocchiale di Saint-Vincent) che furono eseguite verosimilmente nel 1441 (e non nel 1416 come recita l'iscrizione sottoposta, con gli affreschi, a un pesante restauro). La formazione culturale del maestro di Saint-Vincent va collocata in quell'ambiente savoiardo, o svizzero, aggiornato sulla maniera diffusa da Witz con l'altare di Basilea, come denunciano alcuni dettagli ancora leggibili nelle parti meglio conservate e quel senso di corposità della materia, di ricerca di volume e della prospettiva che segnano, in **Vd'A**, il definitivo superamento del gusto legato al gotico internazionale. Il linguaggio introdotto da questo maestro apre la strada a nuove esperienze aggiornate a quanto accadeva fuori dai confini; ne sono la prova i frammenti – fortemente orientati in direzione fiamminga – di un polittico con *Storie di san Pietro* (proveniente verosimilmente dalla collegiata di Sant'Orso) e i ricami di una pianeta appartenuta a un vescovo De Prez (Aosta, Cattedrale). I primi vanno ricondotti alla mano di un artista di grande livello, forse di origine borgognona, ma documentato a Tolosa, a Barcellona, e, nel 1462, ad Avigliana nel ducato sabauda: Antonio de Llonye (o Antoine de Lonhy); i secondi furono eseguiti su disegni preparatori usciti dalla sua bottega. Il polittico fu, con buona probabilità, commissionato da Giorgio di Challant sul chiudersi del settimo decennio del secolo, mentre la pianeta va ricondotta o agli ultimi anni del vescovado di Antonio De Prez o all'inizio di quello del nipote Francesco. Ignoriamo se il de Llonye e la sua bottega furono mai ad Aosta o se eseguirono questi due oggetti mobili ad Avigliana o a Torino, dove di lui rimane un affresco in San Domenico con il *Beato Amedeo IX*. Pochi anni dopo, verosimilmente all'interno dell'ottavo decennio del sec. XV, almeno tre maestranze di frescanti itineranti lasciarono segno del loro passaggio in valle. Il ciclo piú significativo decora l'ultima cappella della navata

destra della parrocchiale di Gignod con una grande *Pietà* collocata sull'altare e busti di *Santi* nei sott'archi d'accesso. Il suo autore mostra di conoscere la potenza volumetrica e l'aggressività espressiva che era stata diffusa in area svizzero-savoiarda dagli artisti toccati dalle invenzioni witziane, ma usa il colore e la luce alla maniera dei provenzali scegliendo rari toni di rosa che sfumano in bianchi splendenti.

Il secondo ciclo, pressoché coevo, decora l'anti-cappella del castello Sarriod de la Tour a Saint-Pierre con due scene (*Crocifissione* e *San Cristoforo*) che vanno viste in stretta relazione alle innovazioni stilistiche introdotte in Piemonte da Antonio de Llonye.

L'ultimo ciclo, legato alla fine di questo decennio e orientato in direzione savoiarda, è ad Aosta, nella cappella priorale di Giorgio di Challant, abate commendatario di Sant'Orso. La bottega che lo eseguì crebbe sulle esperienze che in questi anni caratterizzavano la pittura di area savoiarda e, in particolare, della zona di Chambéry. Persino i ricchissimi fregi fogliati paiono discesi direttamente dai bordi dei codici miniati savoiarda di cui evocano le invenzioni vegetali.

Se nessuna testimonianza pittorica arricchisce il nono decennio, parecchi sono gli esempi superstiti compresi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo. 1493 è datata la decorazione dell'ultima cappella della navata sinistra della parrocchiale di Morgex, il cui soggetto ruota, attraverso una serie di rimandi interni, intorno al tema della Passione. Il suo autore, pur partendo da dati di cultura diffusi tra Piemonte, Aosta e la val di Susa da Antonio de Llonye, utilizza una gamma cromatica così splendente e solare (si veda il manto dell'Eterno arricchito da placche d'oro in foglia) da evocare la decorazione di Gignod e da collocarsi come tarda testimonianza della penetrazione in quest'area alpina, della luminosità di tipo mediterraneo.

Sul chiudersi del secolo, sicuramente a partire dal 1497, fu intrapresa la decorazione delle nuove volte che Giorgio di Challant volle sostituissero la cadente capriata di Sant'Orso. Qui lavorò un'équipe di pittori, tra i quali un non meglio identificato Petrus e, dal 1499, Colin, che ripropose, con una serie di aggiornamenti soprattutto legati a una marcata ricerca prospettica, la maniera già presente nel ciclo della cappella priorale; sul chiudersi del Quattrocento il cantiere, verosimilmente guidato da Colin (autore anche

del fondale dipinto e della predella dell'ancona con l'*Adorazione dei Magi* del Museo Garda di Ivrea) si spostò nel castello di **Issogne** (→) di cui era stato infeudato il priore Giorgio di Challant, per una ricca serie di interventi nelle parti dell'edificio appena rinnovate.

Se Giorgio di Challant mantenne, sia per la decorazione da lui voluta ad Aosta che per quella di Issogne, una costante coerenza nei confronti di una specifica direzione culturale vicina al gusto oltralpino di area francese, un altro ignoto committente valdostano, legato al centro di Antagnod, nell'alta val d'Ayas (detta significativamente, a nord di Brusson, «quartiere dei tedeschi») puntò su una diversa scelta di gusto parallela alle soluzioni svizzero-tedesche e, in particolare, a quelle della zona di Berna. A questo ambiente, e all'inizio del sec. XVI, vanno ricondotte due ante d'altare e una predella firmata da due misteriosi artisti: Jehan Berret e Martin Barret che dovettero eseguire anche le cinque sculture in legno policromo per lo scrigno. L'insieme, un polittico ad ante mobili con sculture al proprio interno (di impianto quindi tipicamente tedesco), nel 1713 venne sostituito da una nuova grandiosa macchina barocca per la quale furono riutilizzate, e collocate nel second'ordine, le antiche figure scolpite; le tavole dipinte, non più allineate al nuovo gusto, furono riposte in sacrestia.

Se torniamo nel capoluogo aostano ci accorgiamo che, in parallelo alle scelte di Giorgio di Challant, sono presenti opzioni culturali diverse, ancora una volta legate a soluzioni di gusto provenienti dalla piana; lo testimonia l'affresco voluto, nel 1496, dal vicebalivo Francesco di Carmagna e collocato sul portale d'ingresso dell'antico convento di Santa Caterina (ora San Giuseppe); la *Vergine in trono e santi* sono infatti frutto delle novità linguistiche diffuse nel canavese dalla produzione spanzottiana.

Le testimonianze cinquecentesche della valle, al di là delle decorazioni di Issogne che continuarono fino alla morte di Giorgio di Challant avvenuta nel 1509, si aprono con gli affreschi della facciata della cappella di Ecours (La Salle) databili, attraverso lo stemma dei committenti Bosel-Glasard, al 1513. Il piccolo ciclo, con l'*Adorazione dei Magi* e un bel repertorio di grottesche affini a quelle delle volte della chiesa di San Sebastiano a Biella, può essere considerato il primo intervento noto del così detto Maestro di Pietro Gazino che, nel terzo decennio del secolo, lavorò per la Cattedrale di Aosta sia alla decorazione della facciata appena ricostruita (*Annunciazione, Natività, Presentazio-*

ne al Tempio) sia al grande polittico affrescato con la *Madonna in trono e santi* al primo altare della navata destra. Il suo ultimo intervento, che lo allinea alle soluzioni dello pseudo-Giovenone, è costituito dalla grande tela centinata, ora collocata nella navata destra della Cattedrale; il tema è la consegna, da parte di un papa (identificato in Clemente VII) a un vescovo (verosimilmente Pietro Gazino) della reliquia della testa del Battista e quindi l'offerta, da parte del vescovo, della mandibola del santo al clero valdostano. L'identificazione dei personaggi ha consentito di datare l'opera tra il 1527 e il 1534 e di individuarne il committente nel vescovo di Aosta, il vercellese Pietro Gazino, che per questa tela dovette impegnare lo stesso artista che aveva da poco conclusa la decorazione a fresco della chiesa.

Il secondo Cinquecento segna l'inizio di un graduale declino innescato dalla crisi europea scatenata dalla guerra tra Francia e Spagna, dall'occupazione, da parte dei Francesi, di una vasta porzione del ducato sabauda e dall'inaridimento dei traffici commerciali lungo la via Francigena che arrecò un duro colpo all'economia. Quando poi Emanuele Filiberto di Savoia, volendo riorganizzare il proprio Stato, spostò la capitale del ducato da Chambéry a Torino (1563) puntando su una scelta politica padana e di graduale abbandono dei territori oltralpini, promosse, di fatto, una politica di emarginazione di quest'area che da cuore del ducato ne divenne zona periferica; i passi del Grande e Piccolo San Bernardo diminuirono d'importanza a favore del Moncenisio e del Sempione e la **Vd'A** perse il proprio antico ruolo di mediatrice tra il nord e il sud dell'Europa. A ciò si deve l'assai mediocre qualità delle testimonianze pittoriche superstiti sia sei che settecentesche (secoli che vedono moltiplicarsi i grandi altari lignei barocchi opera di artisti valsesiani); vi è però un'eccezione di prestigio costituita dalla decorazione voluta da Pietro Leonardo Roncas per il proprio palazzo aostano. Questo personaggio, che visse a lungo a Roma e che fu il primo segretario di stato di Carlo Emanuele I, si fece costruire, e decorare nel 1606, un grandioso edificio di gusto rinascimentale con portico, loggiati e scalone affrescati con *Scene mitologiche* e *Segni zodiacali* secondo il gusto manierista che, in questi anni, dominava la cultura legata alla corte sabauda. Un pallido riflesso di questa impresa lo ritroviamo nel castello, anch'esso con portico, loggia e galleria decorata, fatto costruire dai Vallaise ad Arnad. La misura della mediocre qualità della decorazione del-

le chiese ce la fornisce il grande affresco con il *Giudizio Finale* sulla facciata della parrocchiale di Issime, eseguito da Francesco Biondi nel 1698.

Anche il Sette e l'Ottocento non conservano esempi di particolare rilievo; coloro che si cimentarono negli unici soggetti che ebbero una qualche fortuna presso i committenti locali, il ritratto e la pittura sacra (e basti, fra tutti, citare la dinastia dei Curta di Chamonal), furono incapaci di confrontarsi con l'ambiente figurativo esterno e si chiusero in un linguaggio monotono e ripetitivo. Il sec. XX ha, in Italo Mus, il personaggio di maggiore spicco, legato a un realismo di indubbia matrice ottocentesca, ma in grado di raggiungere effetti assai personali quando si cimenta in soggetti squisitamente montani. (*erb*).

Valle dei Re

Dall'inizio della XVIII fino alla fine della XX dinastia (1550-1070 a. C.) i re dell'antico Egitto si fecero seppellire in profondi ipogei scavati in due wadi nella montagna tebana, meglio noti come **VdR**, abbastanza impervi e di difficile accesso da far sperare una migliore sorveglianza e protezione dall'opera accanita dei violatori di tombe. La speranza, come è noto, fu puntualmente delusa. È molto probabile che il nuovo sito fosse già stato prescelto dal fondatore della XVIII dinastia, Ahmosi, e che anche il suo successore, Amenofi I, vi fosse sepolto, ma la collocazione delle loro tombe è ancora materia di discussione e l'ipogeo più antico finora identificato nella **VdR** è quello di Thutmosi I (1504-1492 a. C.). Le tombe finora note sono sessantadue, non tutte regali e non tutte attribuite con certezza. La loro pianta, che in base all'assialità permette una divisione in tre gruppi, è caratterizzata da una successione di scale e corridoi terminanti con una o più camere, nell'ultima delle quali era in genere posto il sarcofago; il suo disegno era ispirato al viaggio notturno del dio solare, con cui si identificava il re morto, nel mondo sotterraneo. A questo tema era consacrata anche la decorazione, che attingeva a un ampio repertorio di libri esoterici, la cui destinazione originale era stata concepita per l'uso esclusivo del re: *Litanie solari*, *Libro di Colui che sta nell'aldilà*, *Libro delle Porte*, *Libro delle Caverne*, *la Creazione del Disco Solare* e altri. La disposizione di questo insieme di testi e scene sulle pareti e i soffitti degli ipogei seguiva un rigoroso programma decorativo, in cui la collocazione di ciascun ele-

mento era essa stessa simbolicamente significativa. Le tombe regali piú interessanti dal punto di vista pittorico sono, in ordine cronologico, quelle di: Thutmosi III (1479-1425 a. C.) e del figlio e successore Amenofi II (1427-1401 a. C.), contraddistinte dal tratto rapido ed elegante del disegno lineare; Tutankhamon (1333-1323 a. C.), le cui pitture, eseguite piuttosto frettolosamente, non sono di particolare pregio ma costituiscono il solo interessante esempio, nella **VdR**, di un'arte ancora impregnata dell'esperienza amarniana; di Horemheb (1319-1307 a. C.), che abbandona la tecnica della pittura murale per tornare al rilievo dipinto e, essendo incompiuta, permette di seguire tutte le fasi del lavoro artistico, dal primo abbozzo, disegnato in rosso, fino al bassorilievo finale, di Sethi I (1306-1290 a. C.), notevole per la splendida qualità del rilievo, che caratterizza l'arte della sua epoca. Nelle tombe successive, la bellezza perfetta e già un po' fredda delle sculture dipinte di Sethi I si traduce in esercizio di retorico classicismo. (*mcb*).

Vallet, Édouard Eugène François

(Ginevra 1876 - Cressy 1929). Visse a Ginevra dal 1876 al 1909 e dal 1925 al 1929. Trascorse molti anni in Valais (1910-24). Iscritto alla Scuola di arti industriali di Ginevra nel 1893, seguí i corsi di Pignolat e di Bodmer; poi viaggiò in Germania, Francia e Italia. Dipinse paesaggi alpestri, in cui è evidente l'influsso di Hodler, e scene di campagna, nelle quali la rappresentazione di un'umanità semplice e robusta si unisce a un profondo sentimento della natura. Fu anche incisore. È rappresentato specialmente a Ginevra (*MAM: Mercato in inverno*, 1906; *Giovane donna del Valais*, 1921). (*er*).

Vallin, Jacques-Antoine

(Parigi? 1760 ca. - ? dopo il 1831). Figlio di uno scultore, allievo di Drevet all'Accademia (1779-89) e successivamente di Doyen (1786) e di Renou (1791), la sua opera testimonia bene la complessità delle correnti artistiche francesi di fine secolo. Come paesaggista egli ricorda talvolta le ricerche di Georges Michel (*Baccante: Tours*, MBA); come pittore di genere si accosta a Drolling e Boilly (*Giovane violoncellista*, 1810: Parigi, Musée Marmottan); come pittore di storia, invece, risente degli influssi di Prud'hon, alternando una sensibilità neoromantica a forme neoclassi-

che (*Ila attirato dalle Ninfe*: Gray, Musée Baron Martin; *Diana e Atteone*, 1810: Roanne, Musée J. Déchelette). Oltre ai ritratti (*Dottor Forlenze*: Londra, NG) eseguì numerosi paesaggi con ninfe e baccanti. È rappresentato a Parigi (Louvre) a Cherbourg, Quimper (MBA) e Digione (Musée Magnin). (cc).

Vallotton, Felix Edouard

(Losanna 1865 - Parigi 1925). Nato da una famiglia di commercianti della città, nel 1875 entra nel collegio cantonale di Losanna e nello stesso anno viene ammesso ai corsi di disegno del pittore Guignard. Accompagnato dal padre a Parigi nel 1882, malgrado l'ammissione all'Ecole des beaux-arts il giovane artista preferisce seguire le lezioni di Gustave Boulanger e di Jules Lefèbvre alla libera Académie Julian in Faubourg Saint-Honoré, ammirando contemporaneamente le opere di Courbet. In questo periodo esegue soprattutto ritratti e nel 1885 partecipa per la prima volta al Salon d'Automne (*Ritratto di M. Ursenbach*: Zurigo, KH) mentre in Svizzera espone ai *salons* di Ginevra e Losanna. Assiduo frequentatore del Louvre dove esegue una serie di copie da maestri rinascimentali, nel 1889 compie un viaggio che lo porta a Vienna, Trieste e Venezia e nello stesso anno inizia la sua fertile attività grafica partecipando e ottenendo una menzione all'Esposizione Universale di Parigi. Favorevolmente impressionato dalle opere di Toulouse-Lautrec, van Gogh e Rousseau il Doganiere al Salon des Indépendants del 1891, dove espone le prime xilografie, nello stesso anno inizia la sua attività di critico d'arte per la «Gazette de Lausanne», un impegno che manterrà sino al 1897. Dopo una breve fase *pointilliste* e dopo l'uscita del primo libro da lui illustrato, nel 1893 presenta il dipinto *Bagno una sera d'estate* (Zurigo, KH) al Salon des Indépendants, suscitando aspre critiche per l'eroticismo freddo e caricaturale, per la tecnica levigata e per il disegno contornato; dallo stesso anno inizia ad esporre con il gruppo dei Nabis, rifiutandone però le ricerche simboliste, dedicandosi in parallelo all'arte decorativa producendo cartelloni, litografie e soprattutto xilografie, attività che culmina con le serie dei *Sei strumenti musicali* (1895-96) e *Intimità* (1897-98). La collaborazione dell'artista con le riviste a questo punto si intensifica e la sua grafica, caratterizzata dalla semplificazione delle forme e dalle soppressioni dei passaggi con una netta separazione tra zone

bianche e nere, viene pubblicata su «Rire» di Arsène Alexandre, su «Revue Blanche» e su «Le Cri de Paris» (dal 1896), ma anche su riviste inglesi («Studio» dal 1893), tedesche («Pan» dal 1895; «Jugend» dal 1896) e americane («Chap-Book», 1895; «Scribner», 1899). Nel 1899 sposa Gabrielle Rodrigues-Henriques che lo introduce nell'alta società parigina e lo porta a cambiare radicalmente abitudini di vita; l'attività grafica si fa sempre più rarefatta mentre si intensifica la produzione di dipinti. Membro del ristrutturato Salon d'Automne nel 1903, nel 1907 i suoi dipinti sono accolti negativamente al Salon des Indépendants e nello stesso anno scrive il romanzo *La vie meurtrière* che contiene implicazioni autobiografiche. Duramente attaccato dalla critica per il crudo realismo e per l'erotismo glaciale ed eloquente dei dipinti esposti a Zurigo nel 1909 (l'ingresso è vietato alle minori di sedici anni), nel 1912, con Vuillard e Bonnard rifiuta l'ambita onorificenza della Légion d'honneur. Dopo alcuni soggiorni in Russia e in Italia (Perugia e Roma), su incarico del governo francese nel 1916 visita il fronte a Verdun insieme a René Piot e Henri Lebasque ed esegue dipinti di guerra e le serie di xilografie *C'est la guerre*. La sua produzione matura, che risente del contatto con le generazioni di artisti più giovani, con i colori di squillante purezza e con il naturalismo allucinato quasi preannuncia il surrealismo di Delvaux o Magritte (*Il ratto d'Europa*: Berna, KM). (apa).

Valls, Domingo

(Tolosa, attivo tra il 1366 e il 1398). È citato nel 1373 in una lettera del re Pietro IV da cui risulta incaricato di terminare un retablo della chiesa di Albocácer. Sulla base di questo documento si è pensato di potergli attribuire il *Retablo dei due san Giovanni* conservato nella chiesa di Albocácer e una serie di opere che presentano forti somiglianze stilistiche, ma, come ha sottolineato giustamente A. José Pitarch, questi dipinti, che riflettono le innovazioni di Borrassá e di Marzal de Sax, sono stati eseguiti da un artista di una generazione posteriore a quella di V; lo studioso ha proposto il nome di Pere Lembrí. (mbé + sr).

Valltorta

I dipinti di una quindicina di ripari in roccia ornati del barranco di V (Spagna, provincia di Castellón), noti da lunga data, vennero pubblicati nel 1919 dallo studioso te-

desco di preistoria Obermaier e accostati al complesso dell'arte preistorica del Levante spagnolo. I ripari principali sono le *cuevas* (grotte) del Civil, de los Caballos, di Mas d'en Josep e di Saltadora. Episodi animati, svolti in stili differenti, consentono di fissare il succedersi di varie epoche. Le raffigurazioni piú frequenti, delle quali ci è ancora ignoto il significato, sono arcieri ripresi in movimento, alcuni vestiti da una cappa frangiata, dal corpo molto allungato, dalla testa rotonda e dalle gambe massicce. (*yt*).

Valmier, Georges

(Angoulême 1885 - Parigi 1937). Allievo di O. Merson all'École des beaux-arts di Parigi dal 1905 al 1909, si schierò col cubismo dal 1911, esponendo agli Indépendants. Dopo il 1920, attivamente sostenuto da Rosenberg, partecipò alle manifestazioni d'avanguardia a New York, Vienna, Varsavia, aderendo nel 1932 al gruppo Abstraction-Création.

Fu forse il piú delicato tra i cubisti. Scrisse testi assai lucidi: *Une chose suggérée avec tact est autrement émouvante que n'importe quelle manifestation directe* e *Porquoi ne peindrait-on pas de l'invisible d'après nature?*

La sua opera comprende scenografie teatrali (*Isabelle et Pantalon* di Max Jacob, 1922; *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* di Jules Romains, 1923; *Balletti russi*, 1926), dipinti murali (Padiglione della S.N.C.F. all'Esposizione del 1937), quadri di cavalletto e guazzi. Amante della musica, compose tele con titoli musicali (*Fuga*, *Scherzo*, *Improvvisazione*, 1919-23: New York, Guggenheim Museum). È rappresentato a Parigi (MNAM). (*rch*).

«Valori Plastici»

Rivista italiana di arte contemporanea, fondata a Roma nel 1918 da Mario Broglio. Pittore e critico d'arte, Broglio era affiancato nell'impegno editoriale dalla moglie, la pittrice lituana Edita Walterowna zur Muehlen, e coadiuvato da De Chirico, Carrà e Savinio, protagonisti della appena conclusa stagione metafisica ferrarese. Ad ogni fascicolo si rinnovava su «VP» l'incontro tra storici, artisti e critici: alle voci degli italiani Melli, De Pisis, Soffici, Cecchi, Bacchelli, Tavolato, Raimondi, Marangoni si alternavano quelle di Clavel, Salmon, Cocteau, Cendrars, Breton, Soupault, Aragon, van Doesburg, Kandinsky, Bell e di numerosi altri collaboratori, mentre attraverso le riproduzioni

venivano presentate – tra le altre – opere di Carrà, De Chirico, Morandi, Martini, Melli, Soffici, Picasso, Braque, Léger, Severini. Pur nell'eterogeneità delle presenze, la rivista non voleva rispondere solo a una esigenza di informazione, ma si poneva l'obiettivo di ridefinire la funzione dell'arte in una fase di superamento delle avanguardie. In alternativa allo sperimentalismo prebellico venne proposto il ritorno al classicismo e fu sottolineata l'estraneità dell'arte a ogni finalità pratica. La riscoperta della tradizione – elemento centrale nella cultura europea del primo dopoguerra – assunse in «VP» il connotato di definizione dei caratteri specifici dell'arte italiana, in un quadro di continuità fondato sull'ordine e la misura. Intorno a questi temi maturarono e si precisarono fino a differenziarsi nettamente le posizioni di De Chirico, Carrà e Savinio, già difficilmente sovrapponibili nella fase iniziale della metafisica. Quando nel '22, dopo quindici uscite, la rivista sospese le pubblicazioni, Carrà e De Chirico divergevano sia nel merito del giudizio sulla vicenda storica dell'arte europea sia riguardo alle scelte di stile e di espressione, nell'anticipazione della diramata situazione artistica italiana dei pieni anni Venti. La conclusione dell'attività della rivista coincise con la partecipazione del gruppo di «VP» – già presente a Berlino nel '21 – alla Fiorentina Primavera del '22; accanto a Edita Broglio, Carrà, De Chirico, Morandi, Martini si ritrovarono Bartoli, Giannattasio, Oppo, Ruggeri, Socrate, Spadini, presentati tutti come impegnati in uno sforzo di rinnovamento intonato a disciplina e precisione. Appendice estrema di questo episodio fu la collana di «VP», che annoverava una doppia serie di monografie di artisti moderni, editi tra il '21 e il '24. Uno degli ultimi titoli pubblicati fu il *Courbet* di De Chirico del '24, in cui l'autore, sottolineando la necessità di animare la norma classica con una vibrazione romantica, dichiarava chiusa l'esperienza di «VP». Della rivista è stata edita una ristampa anastatica (Milano 1969, 2ª ed. 1979). (*mtr*).

Valtat, Louis

(Dieppe 1869 - Choisel (Rambouillet) 1952). A lungo misconosciuto, le sue intense qualità di pittore e il singolare ruolo che ha giocato nei confronti del fauvisme appaiono, oggi, in maniera sempre più marcata. Originario di una famiglia di armatori di Dieppe, nel 1887 entra alla Scuola di

belle arti di Parigi per poi passare nell'atelier di Gustave Moreau e all'Académie Julian. Nel 1889 espone al Salon des Indépendants. Come la maggior parte degli artisti della sua generazione, subisce per incoraggiamento del suo amico Daniel de Monfreid, col quale soggiorna in Spagna nel 1895, l'influsso di Gauguin, e, piú profondamente, del neoimpressionismo, seguendo la scia dei suoi amici Cross e Signac. Dal 1899 al 1914 si stabilisce ad Anthéor, presso Le Lavandou e Saint-Tropez. **V**, che dal 1894 dipinge con colori puri e violenti (*Nudo in giardino* e *Chez Maxim's*: Ginevra, Fondazione Ghez, Petit Palais), si avvicina ai nabis, ma il suo impasto denso, lavorato a macchie vorticose, preannuncia i pittori di Chatou (la *Fiesta*, 1896: coll. priv.). Nel 1894-95 esegue con Toulouse-Lautrec e Albert André gli scenari per *Il carro di terracotta* per il teatro dell'Opera di Lugné-Poe. Partecipa a tutte le manifestazioni del fauvisme, in particolare al celebre Salon d'Automne del 1905, ma la sua posizione all'interno del movimento è ambigua: da un lato precursore, dall'altro compagno di strada, **V** resta tuttavia (ad esempio nei suoi fiammeggianti paesaggi dell'Esterel, a Besançon, MBA), piú vicino a Guillaumin e a Cross piuttosto che a Matisse. Installatosi nella regione parigina dopo il 1914, la sua pittura s'evolve in uno stile sempre inquieto nell'equilibrio plastico e nel colore (numerose nature morte). Perde la vista nel 1948. È rappresentato a Parigi (MO), Saint-Tropez, Bourdeaux Cahors, Le Havre, Nantes, Nîmes, Rennes, Tolosa e soprattutto, da un'importante insieme di tele fauve, alla fondazione Ghez di Ginevra che gli ha dedicato una retrospettiva nel 1969. (fc).

Vancouver

Art Gallery La Galleria d'arte di **V** (Canada), fondata nel 1931 e collocata in un edificio costruito nello stesso anno, è destinata soprattutto a mostre temporanee, ma raccoglie anche un'importante raccolta di opere canadesi; in particolare, un complesso di 170 dipinti di Emily Carr, l'artista piú celebre della Colombia britannica, ispiratosi ai paesaggi del suo Paese. La pittura canadese precedente al Novecento conta un piccolo numero di opere; maggior spazio è dedicato all'arte contemporanea con opere di artisti che hanno operato dopo il 1935, tra i quali Riopelle, Town, Goodridge Roberts, Lawren Harris, Jack Bush e Yves Gaucher. Completano le raccolte alcuni dipinti europei: la

pittura inglese vi occupa il posto piú importante, con opere di Highmore, Hogarth, Gainsborough, Sutherland e Ben Nicholson. Vi sono anche conservate alcune opere olandesi e francesi, in particolare di Couture, Boudin, Monticelli, Forain. (*jro*).

Van Dashorst, Anthonis → **Moro, Anthonis Mor van Dashorst, detto Antonio**

Vanderbank, John

(Londra 1694-1739). Figlio di un licciaio, firmò le prime opere verso il 1720, anno in cui lasciò l'Accademia di Thornhill per fondarne, con Louis Chéron, un'altra, peraltro di breve durata. Fu, si dice, il primo a introdurre nell'Accademia la pratica del modello dal vero. Fu soprattutto ritrattista (la *Regina Carlotta*, 1736: coll. priv.). Vertue ci riferisce che nel 1732 fu lui a lanciare la moda di rappresentare le modelle nel costume indossato da quelle di Rubens. L'artista eseguì una serie di venti scene illustranti la traduzione del *Don Chisciotte* di Lord Carteret, uno tra i primi esempi di pittura d'ispirazione letteraria in Inghilterra. Il suo stile è impetuoso e robusto, anche se spesso l'esecuzione è poco curata. È rappresentato a Londra (NPG: *Ritratto del secondo duca di Montagu, Sir Isaac Newton*). (*jns*).

Vanderlyn, John

(Kingston (New York) 1775-1852). Dopo le prime esperienze d'arte presso Pieter van der Lyn, suo nonno, legato al patronato degli artisti nordici, V venne mandato a New York nel 1792 per lavorare con Thomas Barrow, poi all'apertura della Columbian Academy of Painting studiò pittura sotto la direzione degli scozzesi Archibald e Alexander Robertson, formatisi alla RA di Londra con sir Joshua Reynolds. Dal 1795 al 1796 fu assistente di Gilbert Stuart, ritrattista di Philadelphia (*Ritratto di Nicholas Vanderlyn*, 1794: Kingston, Senate House Museum); giunto a Parigi nel 1796 per completare la sua formazione frequentò lo studio di François André Vincent dove poté apprendere i rudimenti della disciplina accademica attraverso copie da Poussin e dai maestri del Cinquecento italiano. Risale al periodo di permanenza in Francia la trascrizione del celebre trattato sulle espressioni di Le Brun nel suo *Drawing Book*. Tornato a New York nel 1800 per breve

tempo (*Vedute delle cascate del Niagara*: Kingston, Senate House Museum), nel 1803 era già di ritorno a Parigi dove realizzò il suo primo quadro di storia, *Morte di Jane McCrea* (Hartford, Wadsworth Atheneum), e dal 1805 al 1808 risiedette a Roma, dove si legò a Washington Allston, dipingendovi la prima opera di soggetto storico segnalata al Salon del 1808: *Mario che medita sulle rovine di Cartagine* (1807: San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum). Dipinto quest'ultimo che affronta un tema neoclassico con intenzionali sfumature sentimentali. La stessa interpretazione sentimentale venata di romanticismo impronta il quadro *Arianna addormentata nell'isola di Nasso* (1808-12: Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts, presentato al Salon del 1810), opera in cui V mescola lo studio dei maestri del Louvre a un insistente descrittivismo d'origine nordica. Tornato a New York nel 1815 dovette scontrarsi con un gusto artistico locale assai meno improntato dalla pittura di storia rispetto alla situazione europea; la sua *Arianna* sollevò molte critiche e V adattatosi agli indirizzi locali si dedicò alla ritrattistica (*Ritratto di Washington Irving*, a penna, 1805: Boston, MFA; *George Washington*, 1832-34: Washington, D.C., House Chamber; *Ritratto del presidente Madeson*, 1816: Washington, coll. White House). Per il Campidoglio di Washington V lavorò a lungo attorno al dipinto di soggetto storico *Cristoforo Colombo scopre l'America* (1837-44), che non ottenne però il successo sperato sollevando numerose critiche. (sro).

Van Dongen, Kees

(Delfshaven (Rotterdam) 1877 - Montecarlo 1968). Terminati nel 1895 i corsi presso l'Accademia di Rotterdam, oltre che alla pittura si dedicò, per conto di vari periodici olandesi, al disegno di costume e all'illustrazione satirica, suscitando non poco scandalo con raffigurazioni di prostitute e scene di vita dei bassifondi. Non dissimili le tematiche in pittura, già allora caratterizzata da colori squillanti e vivaci contrasti. Trasferitosi nel 1897 a Parigi, risiede a Montmartre, ospite tra il 1906 e il 1907 del Bateau-Lavoir, dove nel 1903 aveva soggiornato Picasso. Espose da Père Soulier e presso Le Barc de Boutteville (1898), dove venne a contatto con le opere dei nabis. Il sodalizio con Fénéon lo portò, dopo aver fornito illustrazioni a vari periodici, a una collaborazione con la «Revue Blanche»

(1903) e all'esposizione allestitagli da Vollard nel 1904. Sarà l'influsso dei nabis a fargli superare una breve ma intensa infatuazione divisionista (*L'imbonitore*, 1904: Parigi, coll. priv.) a favore di un alleggerimento della materia pittorica; agli albori della stagione del fauvismo, che lo vedrà fra i protagonisti, **VD** è fra quanti lo hanno anticipato. Dopo la straordinaria serie dei nudi (1905), nei due anni successivi (1906-07) la frequentazione del circo Médrano gli ispirerà soggetti analoghi a quelli di Toulouse-Lautrec (clowns, acrobati, ballerine: *Il maglione bianco*, 1906: coll. priv.). Del 1908 sono la collaborazione con il ceramista Metthey, l'esposizione di Düsseldorf su sollecitazione di Kahnweiler, ma soprattutto la partecipazione, a Dresda, con alcuni disegni alla mostra di Die Brücke: fatto sintomatico di come la caratteristica più propria di **VD** consista nell'oscillazione fra un'anima nordica, espressionista, e una francese, fauve (*Al bois de Boulogne*, 1906-07: Le Havre, MBA). Successivamente entra in contatto con la Galleria Bernheim-Jeune (1909-15) che lo porterà al successo. I viaggi in Spagna e Marocco (1910-11), e in Egitto (1913) saranno per lui fonte di ispirazione orientandolo verso una pittura ostentatamente decorativa e bidimensionale (*Rosso e giallo*, 1911: coll. priv.; *Uomo blu e donna rossa*, 1918 ca.: Nizza, MBA). Il rapporto con la marchesa Casati nel 1913, e il sodalizio con Leo Jasmy (che durerà dal 1916 al 1932) orientano il pittore verso quel genere di ritrattistica mondana che lo renderà celebre nel primo dopoguerra. Le figure acquistano ora una schematicità tutta verticale e il colore regredisce talvolta verso una piattezza cartellonistica, benché l'immagine non perda quel feroce carattere già acquisito durante la Belle époque (*Dolly sisters*, 1925: Parigi, coll. priv.).

Nonostante l'intenso perdurare dell'attività di ritrattista mondano, sarà nel paesaggio che l'artista ritroverà il meglio di sé e la propria originaria intensità (*Asinello sulla spiaggia*, 1930 ca.: Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade). Ebbe anche un'intensa attività di poligrafo e di illustratore (per testi di Voltaire, Montherlant e Anatole France, che ritrasse nel 1917). Prese nel 1929 la cittadinanza francese.

È rappresentato a Parigi (MNAM), Saint-Tropez, Grenoble, Montpellier, Ginevra, New York (MOMA) e nei musei olandesi. (*mas*).

Van Gogh, Vincent

(Groot Zunder (Brabante) 1853 - Auvers-sur-Oise 1890). Le tappe del suo percorso artistico sono intimamente collegate alla sua biografia. La corrispondenza di Vincent con i pittori van Rappard ed Emile Bernard, e soprattutto con il fratello minore Theo, ha rappresentato uno strumento d'indagine senza precedenti, tanto che la fisionomia dell'artista e il suo dramma psicologico si possono dire quasi eccessivamente documentate.

Figlio di un pastore protestante, fece per breve tempo (dicembre 1878 - luglio 1879) il predicatore nella regione mineraria belga del Borinage, con risultati fallimentari. Così, il suo disperato bisogno di comunicare e un'ansia salvifica nei confronti dell'umanità, si riversò nell'arte, alla quale si dedicò solo relativamente tardi, nel 1880. «Mi sono detto: riprendo in mano la matita e mi rimetto a disegnare e da allora tutto per me è cambiato» (agosto 1880).

La sua concezione artistica è da subito intrisa di socialismo proudhoniano, che lo spinge ad assumere come modelli, oltre a Rembrandt e ai pittori olandesi del Seicento, Daumier, Jules Breton, Dupré, ma soprattutto Millet e ad illustrare il mondo degli umili.

Dopo l'esperienza iniziale di impiegato nella Galleria d'arte Goupil (L'Aja, Londra, Parigi) dal 1869 al 1876, dopo alcuni mesi di apprendistato presso un libraio di Dordrecht (1877), fallito il tentativo di fare il predicatore, la sua produzione è scandita da grandi fasi: la fase olandese e la fase francese inframezzate dal breve periodo di Anversa.

Il periodo olandese (Ettern, L'Aja, Drenthe e soprattutto Nuenen, dicembre 1883 - novembre 1885) risente molto del ricordo, ancora vivo in lui, dell'esperienza del Borinage, quando l'artista viveva nel quotidiano contatto con la miseria fisica e morale. **VG** si costringe senza tregua, dal 1880 al 1882, a disciplinare il proprio disegno. Sin dal suo soggiorno a Londra (1873-75) aveva raccolto i fascicoli di «The Graphic London News» e dell'«Illustration», e studiato le incisioni su legno e le litografie che contenevano. Praticò l'acquerello (*Tetti* all'Aja, 1882: Parigi, coll. priv.) e affrontò la pittura solo al termine di questi anni di sforzo paziente. All'Aja, dove operò per breve tempo insieme a Breitner, ricevette il suo primo e unico incarico (dodici disegni a penna di vedute della città) da un suo zio, mercante di quadri ad Amsterdam. Sempre all'Aja eseguì *Sorrow* (disegno a mina di piombo, aprile 1882: L'Aja, coll.

priv.; da questo trasse una litografia tirata in novembre), figura allegorica per la quale posò Sien, una prostituta incinta. Il tema, espressione di disperazione insanabile dinanzi al concepimento involontario, lo stile puramente grafico, di una tensione metallica, fanno di questa pagina uno dei pezzi fondamentali del pre-simbolismo e accostano **VG** agli austriaci Klimt e Schiele.

VG disegnatore (numerossimi sono i suoi studi, in particolare a carboncino nero) prosegue in questa ricerca a Nuenen: i suoi soggetti, uomini e donne del popolo, di solito al lavoro, contadini e tessitori, sono sempre rappresentati con istintiva simpatia, mai puri pretesti (*Contadina che spigola, di spalle e di profilo*, 1885: Otterlo, Kröller-Müller). L'opera dipinta è tutta all'insegna del chiaroscuro, con impasti e abbreviazioni espressive che combinano Hals e Rembrandt: «Non mi piace che alcuni pittori di oggi ci privino del bistro e del bitume, con cui sono state dipinte tante cose magnifiche», risponde al fratello che da Parigi, dove dal 1880 lavora, gli vanta i colori chiari degli impressionisti. Sintesi e punto di arrivo del periodo olandese può considerarsi *I mangiatori di patate* (1885: due grandi versioni, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent **VG** e Otterlo, Kröller-Müller), opera molto meditata e risultato di decine di studi attraverso la quale il pittore esalta «il lavoro manuale e il nutrimento onestamente guadagnato».

Ma è durante il soggiorno ad Anversa (fine del novembre 1886) che **VG** intraprende una propria ricerca sul colore, suggestionato da Rubens, scoperto al museo, e dalle stampe giapponesi, di cui compera qualche foglio (più tardi ne possiederà circa duecento). Contemporaneamente inaugura la serie degli autoritratti; in particolare realizza lo stupefacente e tetro *Teschio con sigaretta* (Amsterdam, Rijksmuseum **VG**), prossimo a Ensor.

Fu però a Parigi (febbraio 1886 - febbraio 1888) che **VG** sperimenta nuove vie. Dopo un passaggio molto breve nello studio di Cormon, dove conobbe Lautrec, **VG** si legò a Pissarro, Gauguin, Bernard, Signac, frequentando la bottega di Père Tanguy. L'incontro con il neoimpressionismo, da cui deriva la tecnica del *pointillisme*, e dall'altra la passione per le stampe giapponesi – da cui deriva l'arabesco disegnativo, l'estrema sintesi linearistica, l'uso delle tinte piatte, l'elegante semplicità della composizione e dell'impaginazione – improntano in modo decisivo la sua opera successiva in una singolare sintesi di due contrapposti atteggiamenti tecnici. Lo attesta bene il

Ritratto di Père Tanguy (1887-88: Parigi, Musée Rodin), dove l'artista coniuga la tecnica divisionista piegata a fini espressivi, con cui «costruisce» la figura di Tanguy, a citazioni testuali della pittura giapponese, assunte a sfondo del ritratto.

L'intensità espressiva del periodo di Nuenen, ancora avvertibile nei primi mesi del soggiorno parigino (*Testa di donna*, 1886: Basilea, coll. Staechelin), scompare in una serie di opere tra le più serene che egli abbia mai dipinto per vivacità di esecuzione e freschezza del colore (dominano infatti i bianchi, i rosa e gli azzurri): interni di ristorante (1887: Otterlo, Kröller-Müller), vedute di Montmartre (*Giardineti sulla Butte di Montmartre*, 1887: Amsterdam, SM).

Le discussioni con Gauguin e Bernard lo convincono che l'impressionismo, come il neoimpressionismo, vadano superati. Partito per Arles nel febbraio 1888, cercherà nel Mezzogiorno, di cui gli ha parlato Lautrec, maggior luce, maggior colore, tanto che un'ulteriore accensione cromatica connota già le prime opere del periodo (*Il ponte di Langlois*, 1888: Otterlo Kröller-Müller; *Le Crau*, 1888: Amsterdam, Rijksmuseum **VG**). A questi nuovi interessi, va collegato anche l'incontro con Gauguin, che lo raggiunge nel 1888. I due condividono un'intensa ma breve stagione, tragicamente interrotta nel dicembre quando **VG**, dopo aver tentato di ferire Gauguin, si mutila l'orecchio sinistro (*Autoritratto con l'orecchio mozzo*, 1889: Chicago, coll. priv.). Sotto l'influenza del sintetismo di Gauguin, **VG** realizza alcune opere sintetiste (*Les Alyscamps*, 1888: Otterlo, Kröller-Müller; *L'Arlesiana*, 1888: New York, MMA).

Tra le opere del periodo di Arles ricordiamo ancora: *La camera di van Gogh* (1889: Parigi, MO), la serie dei *Girasoli* (1889), *Il caffè di notte* (1888: New Haven, Yale University AG) del quale lui stesso scrisse: «Ho cercato di esprimere con il rosso e con il verde le terribili passioni umane». L'uso del colore con significati simbolico-espressivi e la deformazione prospettica fanno di questo quadro un momento di svolta fondamentale in senso «espressionistico» della storia della pittura europea.

Dopo l'episodio del taglio dell'orecchio Vincent viene ripetutamente ricoverato in ospedale ad Arles per il ricorrere di forti crisi depressive. In seguito, l'ostilità degli abitanti di Arles – che ne aveva determinato l'internamento all'Hôtel-Dieu, riceve la visita di Signac – lo spinge a farsi trasferire, pienamente consenziente, nel manicomio Saint-Paul-de-Mausole a Saint Rémy de Provence (maggio 1889 - maggio

1890): qui subisce tre crisi terribili, uscendone in uno stato di totale prostrazione.

Quello di Saint Rémy è il periodo più visionario di **VG**. L'impressionismo è ormai abbandonato. I mezzi espressivi, colore, composizione, disegno, non sono più al servizio della rappresentazione oggettiva del mondo reale, ma traspongono simbolicamente realtà interiori. La tecnica neoimpressionista si trasforma in segni curvilinei, rutilanti, di un'energia quasi stordente con una forte valenza gestuale. Ricorrono nelle tele di questo periodo, elementi naturali, in particolare ulivi e cipressi, animati da una tensione animistica che trascende la loro apparenza (*L'uliveto*, 1889: Otterlo, Kröller-Müller; *Cipresso su un cielo stellato*, 1889: ivi).

«Con un quadro vorrei esprimere qualcosa di commovente, come una musica, vorrei dipingere uomini e donne con un non so che di eterno, di cui una volta era simbolo l'aureola» (Arles, agosto 1888): tale poetica è pienamente espressa in opere come *La notte stellata* (1889: New York, MOMA) o in alcuni dei suoi numerosi autoritratti (*Autoritratto*, 1889: Parigi, MO; *Autoritratto con tavolozza*, 1889: coll. Mrs. John Hay Whitney) e connota inoltre i primi lavori eseguiti ad Auvers-sur-Oise (la *Chiesa di Auvers*; *Capanne a Cordeville*: Parigi, MO). Qui il dottor Gachet lo accolse e lo curò nell'ultima fase della sua malattia (maggio-luglio 1890): il crescere del suo stato di infermità mentale predomina invece in dipinti come *Campo di grano con corvi* (1890: Amsterdam, Rijksmuseum **VG**), significativamente ultima sua opera prima del suicidio, morendo dopo due giorni di sofferta agonia. Nel gennaio 1891 un articolo di Albert Aurier sul «*Mercure de France*» attirò per la prima volta l'attenzione sulla sua arte; poco meno di un anno prima, Theo (che scomparve nel gennaio 1891) aveva annunciato all'artista che uno dei suoi quadri, esposto al Salone dei Venti a Bruxelles, la *Vigna rossa*, era stato acquistato per la somma di quattrocento fiorini dalla pittrice belga Anna Boch (l'opera è attualmente al Museo Puškin di Mosca). È questo l'unico quadro che l'artista riuscì a vendere durante la sua vita: analogamente la fortuna critica della sua opera fu postuma.

VG ha esercitato un'influenza complessa e duratura sull'arte a lui contemporanea, ispirando anche artisti del Novecento. Ha apportato al fauvisme francese una lezione di costruzione del quadro attraverso il tocco di colore, che né i neoimpressionisti né Gauguin avevano dotato di tali po-

tenzialità; all'espressionismo tedesco, preoccupato di sottolineare i propri intenti morali, ha svelato il ruolo simbolico che il colore può svolgere. L'apporto del periodo francese apparve più determinante nel segnare l'evoluzione dell'arte moderna, e pertanto il periodo olandese si trovò ad essere rivalutato all'indomani della prima guerra mondiale, quando l'espressionismo belga-olandese tornò a celebrare le virtù di un territorio aspro e grezzo. E la discendenza autentica di **VG** è certamente qui, in particolare nelle realizzazioni tarde di Permeke o di Jabbeke.

Il catalogo dell'artista, fissato da J. B. de la Faille (1928), è stato aggiornato nel 1970. Comprende oltre ottocotocinquanta dipinti, le nove litografie eseguite dall'artista in Olanda e una sola acquaforte (*Ritratto del dott. Gachet*). **VG** è eccellentemente rappresentato in Olanda, ad Amsterdam (SM e Rijksmuseum **VG**, inaugurato nel 1972), ad Otterlo (Kröller-Müller), all'Aja (GM), e a Rotterdam (BVB). A Parigi è confluita al MO la donazione Gachet: in complesso sono qui conservati una ventina di dipinti e ricordi dell'ultima fase di vita dell'artista.

Nel 1990 in occasione del centenario della morte, il Rijksmuseum Vincent **VG** di Amsterdam e il Kröller-Müller di Otterlo hanno organizzato la più ampia e completa retrospettiva che sia mai stata realizzata sull'artista. (*mas*).

Van Loo

Jacob (Sluys 1614 ca. - Parigi 1670) era figlio di Johannes **VL**, fondatore della dinastia. Dal 1641 al 1661 fu attivo ad Amsterdam dove fu maestro di E. van der Neer. Apparteneva a una cerchia di romanisti; dipinse ritratti (la *Famiglia Meebeeck Cruywaghen*; *Ritratto d'uomo*, 1656: Amsterdam, Rijksmuseum) e scene mitologiche di genere, d'un classicismo italianizzante: *Baccanti* (1653: ivi), *Diana e le ninfe* (1654: Copenhagen, SMFK; altre versioni sono a Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, e al Museo di Alès). Stabilitosi a Parigi nel 1662, ebbe un certo successo come ritrattista e venne accolto nel 1663 all'Accademia col *Ritratto di Michel Corneille* (Parigi, Louvre).

Il figlio **Louis-Abraham**, detto **Louis** (Amsterdam 1656 ca. - Nizza 1712) operò a Nizza e a Tolone decorando le navi reali. Se ne conserva un quadro del *Santo Rosario* (Tolone, cappella dell'Ospedale della marina). Ebbe due figli pittori, Jean-Baptiste e Carle.

Il figlio **Jean-Baptiste** (Aix-en-Provence 1684-1745) fu suo

allievo. Fu operoso a Tolone (1706-708), ad Aix (1708-12), dove dipinse *San Bernardo detta la regola* (1710: Aix-en-Provence, Museo degli arazzi), a Nizza (1712), a Genova e a Torino (1713), a Roma (1714). Si recò a Parigi nel 1720 e venne accolto nell'Accademia nel 1731 con *Diana e Endimione* (Louvre); poi fu a Londra dal 1737 al 1742, eseguendovi numerosi ritratti (il *Generale James Dormey* 1738: coll. priv.). Ebbe incarichi per le chiese di Parigi (l'*Istituzione dell'ordine dello Spirito Santo da parte di Enrico III [...] il 31 dicembre 1578*, 1733: Louvre) ma fu celebre soprattutto per i ritratti: *Ritratto equestre del re* (1723, in collaborazione con Ch. Parrocel: Versailles), *Madame d'Albert in veste di giardiniera* (1736: Museo di Aix-en-Provence), numerosi *Ritratti di Luigi XV* (musei di Amiens, Darmstadt, Nancy; Dresda, GG; Torino, Gall. Sabauda). Ebbe tre figli pittori, **Louis-Michel, François** (Aix-en-Provence 1708 - Torino 1732) e **Charles-Amédée**.

Louis-Michel (Tolone 1707 - Parigi 1771) fu allievo del padre, Jean-Baptiste, a Torino, Roma e Parigi, dove vinse il prix de Rome nel 1725. Dal 1727 al 1732 restò a Roma con lo zio Carle e il fratello François. Venne accolto nell'Accademia parigina nel 1733 con *Apollo e Dafne* (Parigi, ENBA), poi si recò in Spagna dal 1736 al 1753, divenendo ritrattista di corte (la *Famiglia di Filippo V*, 1743: Madrid, Prado, bozzetto a Versailles; *Luisa Isabella di Borbone*, 1745: Madrid, Prado). Fu nominato nel 1752 direttore dell'Accademia di San Fernando (*Mercurio e Cupido*, 1748: Madrid, Accademia di San Fernando). Sensibile alle esigenze del ritratto di rappresentanza alla maniera di Rigaud (*Luigi XV*, 1760: Londra, Wallace Coll.; repliche al Louvre, a Versailles e altrove) non trascurò lo studio psicologico, come nei ritratti di *Marivaux* (1756: Parigi, Museo della Comédie-Française), della *Principessa Galitzine* (1759: Mosca, Museo Puškin), di *J. G. Soufflot* (1767: Louvre), di *Denis Diderot* (1767: ivi), di *Joseph Vernet* e di sua moglie (1767-68: Museo di Avignone). Si mostrò peraltro più sensibile nei ritratti di famiglia, ricordo delle *conversation pieces* che il padre aveva dovuto conoscere durante il soggiorno londinese: *Carle van Loo e la sua famiglia* (Versailles). Nel 1765 successe allo zio Carle come direttore dell'Ecole des élèves protégés.

Il fratello **Charles Amédée Philippe, detto van Loo di Prussia** (Rivoli 1719 - Parigi 1795) fu allievo del padre, Jean-Baptiste, e divenne membro dell'Accademia nel 1747 (*Martirio di san Sebastiano*: Notre-Dame di Versailles). Un

anno dopo il marchese di Argens lo faceva assumere al servizio di Federico di Prussia, che egli lasciò dal 1758 al 1763 (*Battesimo di Cristo*, Salon del 1761: Versailles, Cattedrale di Saint-Louis) per ritornarvi nel 1763, rientrando a Parigi solo nel 1769. La sua copiosa opera è rappresentata soprattutto a Berlino e a Potsdam (soffitti allegorici, ritratti, grandi quadri di storia o mitologici, scene galanti ispirate a Watteau). Tra il 1773 e il 1775 eseguì, per la manifattura dei Gobelins, i cartoni degli arazzi per la *Cortina del costume turco*, tra gli esempi più rappresentativi del gusto orientaleggiante in Francia: la *Sultana e le odalische* (1774), la *Toeletta di una sultana* (1774: Louvre).

Charles-André, detto Carle (Nizza 1705 - Parigi 1765), secondo figlio di Louis-Abraham, raggiunse il fratello maggiore Jean-Baptiste a Torino nel 1712, poi si recò a Roma, dove fu allievo di Benedetto Luti. Tornato a Parigi nel 1719, dipinse le prime composizioni religiose (*Presentazione al Tempio*, 1725: Lione, chiesa di Saint-Jean) e vinse nel 1724 il primo prix de Rome. Partì per l'Accademia di Francia a Roma nel 1727, contemporaneamente a Boucher, e vi restò fino al 1732 (*Apoteosi di sant'Isidoro*, 1729: Roma, chiesa di Sant'Isidoro, bozzetto alla KH di Amburgo; *Enea e Anchise*, 1729: Louvre). Tra il 1732 e il 1734 era a Torino, operando per il re di Sardegna – undici soggetti della *Gerusalemme liberata* (1733: Torino, Palazzo Reale), *Riposo di Diana* (1733: soffitto del castello di Stupinigi, bozzetto all'Ermitage) – e per istituti religiosi (*Cena e Moltiplicazione dei pani*, 1733: Torino, Santa Croce). Tornato a Parigi nel 1734, venne accolto nell'Accademia, nel 1735 con *Apollo fa scorticare Marsia* (Parigi, ENBA) e fece in seguito una brillante carriera ufficiale; nel 1762 venne nominato primo pittore del re e nel 1763 direttore dell'Accademia, cariche che mantenne fino alla morte. Nel 1749 ebbe il titolo di governatore dell'École des élèves protégés e svolse presso i discepoli un ruolo pedagogico importante; tra essi vanno citati Fragonard e Bernet.

Accanto a J. F. de Troy e a Natoire fu tra i migliori rappresentanti della «grande maniera». Numerose le opere per la corte: *Caccia all'orso*, *Caccia allo struzzo* (1736: Museo di Amiens), *Sosta durante la caccia* (1737: Louvre), tre *Allegorie delle Arti* (1745: Parigi, BN, Gabinetto delle medaglie), *Augusto chiude le porte del tempio di Giano* (1765, terminato da Louis-Michel: Museo di Amiens); ideò cartoni per la manifattura dei Gobelins. Fu attivo anche per committenti privati: *Giove e Giunone*, *Marte e Venere*,

Toeletta di Venere, Castore e Polluce (1737: Parigi, hôtel de Soubise, oggi Archives nationales) e soprattutto per le chiese: *Lavanda dei piedi* (1742: Museo di Le Mans), quattro scene della *Vita della Vergine* (1746-51: Parigi, Saint-Sulpice), sei dipinti della *Vita di sant'Agostino*, *Voto di Luigi XIII* (1748-53: Parigi, Notre-Dame-des-Victoires), *Natività* (1751: Museo di Brest), *Santa Clotilde sulla tomba di san Martino* (1752: ivi), *San Carlo Borromeo* (1753: Parigi, Saint-Merri), la *Resurrezione* (1755: Cattedrale di Besançon). Dipinse inoltre scene di genere e fu tra i primi ad eseguire scene «turchesche»: *Il Pascià fa ritrarre la sua favorita* (1737: Londra, Wallace Coll.), *Una sultana mentre prende il caffè*, *Una sultana mentre lavora a un arazzo* (1755: Parigi, MAD). Rivale di Boucher, il quale solo dopo la sua morte verrà nominato primo pittore, è fra i più dotati pittori di storia del sec. XVIII. Vittima della reazione davidiana e contestato anche in vita (Vien infatti presentò la sua *Venditrice di amorini* nel 1763), sarà, con le sue composizioni piacevoli e decorative, uno dei migliori artisti del rococò francese.

Il figlio e allievo **Jules César Denis**, detto **César** (Parigi 1743-1821), fu a Roma nel 1767 e venne accolto nell'Accademia parigina nel 1784; visse a Torino dal 1791 al 1794. La Gall. Sabauda di Torino ne conserva molti paesaggi. Le sue vedute invernali, paragonabili a quelle del contemporaneo Taunay, rappresentano un tentativo nella direzione di un maggiore realismo, compiuto per influsso degli olandesi del sec. XVII: *Paesaggio piemontese sotto la neve* (1801: Fontainebleau), *Effetto di neve nelle Alpi* (1804: Louvre), *Paesaggio di neve* (1810: Museo di Autun). Alcuni paesaggi di piccolo formato (come quelli conservati nel Museo di Tolosa) dimostrano una sensibilità che pone l'artista, accanto a Valenciennes, tra i precursori di Corot. (cc + jv).

Van Marle, Raimond

(L'Aja 1887 - Perugia 1936). Storico dell'arte e notevole conoscitore dell'arte italiana medievale. Oltre che di numerosi contributi apparsi con una certa continuità sul «Bollettino d'arte» a partire dal 1927, riguardanti, ad esempio, gli affreschi di Santa Maria in Vescovio e Pietro Cavallini, i dipinti senesi nel Museo arcivescovile di Utrecht, Giovanni Santi, Bartolomeo di Gentile, Evangelista di Pian di Melegnano, lo Schiavone, è autore di *La peinture romaine au Moyen*

Âge, son développement du 6ème jusqu'à la fin du 13ème siècle, Strasbourg 1921 e soprattutto del monumentale *The Development of the Italian Schools of Painting* (L'Aja 1923-38; trad. it., vol. I riveduto e ampliato dall'autore 1932). Dal punto di vista metodologico VM si rifà esplicitamente alla prassi di revisione delle attribuzioni di Morelli. Suo è anche l'importante contributo in due volumi allo studio dell'iconografia medievale *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la decoration des demeures* (L'Aja 1931-32). (ss).

Vanni, Andrea

(Siena 1330/33 ca. - notizie dal 1353 al 1413). Compare nel Ruolo dei pittori della città dal 1356 sino al 1402, ma già nel 1353 il suo nome, unito a quello di Bartolo di Fredi, risulta da un documento. Fu personalità di un certo spicco nella vita pubblica di Siena e svolse ripetuti incarichi a servizio della Repubblica. Alcune sue opere, citate dalle fonti, sono oggi perdute o non identificate: tra queste, gli affreschi di quattro volte in Duomo eseguiti da lui, dal fratello Cristofano e da Antonio Veneziano (1370); per il Duomo esegue nel 1398 anche un *Martirio di san Giacomo interciso* per l'omonima cappella. V è inoltre documentato per lavori di policromatura di sculture lignee e marmoree (*Madonna col Bambino* del 1398, altare Piccolomini del Duomo di Siena).

Il suo stile trova chiara collocazione nella corrente neomartiniana di fine secolo. Le qualità migliori di Andrea emergono negli anni della maturità: eleganza lineare, ricco cromatismo, a volte con toni di smalto, a volte delicatamente sfumato, tecnica raffinata; la gestualità dei suoi personaggi, costruiti dal contorno, è ridotta all'essenziale. I ripetuti soggiorni napoletani di V, compiuti per assolvere incarichi diplomatici, gli fruttarono vantaggiose commesse, testimoniate da una serie di opere quali, tra 1365-66, il polittico per la cappella del castello di Casaluce di Aversa, del quale sono sopravvissuti i due pannelli con il *San Giacomo Maggiore* (Napoli, Capodimonte) e il *San Francesco* (Altenburg, Lindenau Museum), su commissione della regina Giovanna, e, tra il 1383 e l'85, un polittico egualmente frammentario e di destinazione ignota del quale facevano parte le scene della *Crocifissione* (tavola firmata), *Preghiera nell'Orto degli Ulivi*, *Discesa al Limbo* oggi a Washington (Carcoran Gallery of Art). Tra i due viaggi napo-

letani si collocano la *Madonna col Bambino e donatore* già in Santo Spirito (Seminario) e il polittico forse proveniente da Sant'Eugenio a Monistero, presso Siena, oggi disperso tra Siena (Oratorio dei Santi Chiodi, annesso a San Donato: *Madonna del Latte*, tavola centrale), Boston (MFA: *San Pietro, San Paolo*), Cambridge (Fogg Museum: *San Giovanni Evangelista e Annunciazione*), Francoforte (SKI: *Sant'Orsola, Sant'Anna, Sant'Agnese*, pinnacoli). Ancora entro gli anni '80 dovrebbero cadere l'*Ascensione* dell'Ermitage (San Pietroburgo) e la *Crocifissione tra due profeti* dell'Oratorio dell'Alberino (Siena, PN): in questa fase la già tenue plasticità delle opere precedenti scompare nella bidimensionale e inespressiva rigidità di figure e impaginazioni al limite del più arido grafismo. Si giunge così alla *Madonna col Bambino* di San Francesco, forse commissionata da Messer Pietro di Bindo Ugurgieri nel 1398 e all'ultima opera documentata di V, il polittico di Santo Stefano, alla Lizza, del 1400. (*scas*).

Vanni, Francesco

(Siena 1560 ca. - 1610). Protagonista dell'ambiente senese di fine Cinquecento insieme a Ventura Salimbeni e ad Alessandro Casolani, V compì il primo tirocinio presso il patrigno Arcangelo Salimbeni: poi anche lui, verso il 1580 si trasferì a Roma. A questo primo soggiorno romano, durante il quale fu, secondo Mancini e Baglione, allievo di Giovanni De' Vecchi, viene riferito il *San Michele arcangelo* in San Gregorio al Celio. L'esperienza dell'ambiente manieristico romano traspare in alcune opere dipinte dopo il ritorno in patria nel 1584: nelle tavolette di testata del cataletto della Compagnia del Beato Ambrogio Sansedoni e nella pala del *Battesimo di Costantino* in Sant'Agostino (1586-87). Ma negli anni successivi appare preponderante l'attrazione per la pittura del Barocci, che doveva aver già cominciato ad assimilare a Roma e che poté ristudiare nei due capolavori di Arezzo e di Perugia. Da lui deriva sia tipi che intonazioni espressive, sia il gusto del colorito che il modo di panneggiare: *Cristo che muta il cuore di santa Caterina da Siena* nell'Oratorio della omonima compagnia a Siena; l'*Immacolata Concezione* del Duomo di Montalcino (1588) o la seconda *Annunciazione* di Santa Maria dei Servi a Siena. La componente barocca resta in diversa misura alla base di tutta la sua attività, che non si spiega però soltanto in questa chiave. Nello stesso tempo infatti egli si

mostra sensibile alle primizie carraccesche che poté conoscere nei due viaggi nell'Italia settentrionale ricordati dalle fonti senesi e in particolare in quel viaggio a Bologna, dove avrebbe compiuto una giovanile esperienza presso il Passerotti, di cui però non è traccia nella sua opera.

Alla maturazione dello stile di **V**, aperto con intelligenza ad esperienze di diversa estrazione ma memore della grande tradizione senese, contribuisce l'influenza della pittura riformata fiorentina, anche in direzione di una larghezza e semplicità di composizione. L'affinamento delle capacità narrative, e compositive, la controllata espressione dei toni patetici della sua pittura devota si rispecchiano nella produzione sempre più intensa negli anni Novanta a Siena (*Sant'Ansano battezza i senesi*: Duomo; *Santa Caterina guarisce un'ossessa*, 1596: San Domenico; *San Giacinto resuscita un fanciullo annegato*: Santo Spirito) e nelle opere richieste anche da committenti non italiani.

La frequentazione di alcune personalità di rilievo dell'ambiente religioso senese portò **V** ad accostarsi alla cerchia oratoriana a Roma, e in particolare al cardinal Baronio e al cardinal Sfondrato, tramite del suo ritorno a Roma. **V** fu uno dei pittori prescelti per dar vita a un equivalente figurativo degli ideali di nuova religiosità di quella cerchia, specialmente improntata al culto degli antichi martiri. Al ritrovamento del corpo di santa Cecilia sono legati l'incisione con *Storie della vita della santa*; la lunetta con la *Morte di santa Cecilia* per Santa Cecilia in Trastevere; la tela con *Il cardinal Sfondrato che venera santa Cecilia e i suoi compagni di martirio* per la chiesa del Gesù. Fra le commissioni che **V** ottenne a Roma, ai primi del Seicento, grazie al Baronio, la più importante è quella per la grande pala su ardesia con la *Caduta di Simon Mago* (1603: Palazzi Vaticani, depositi), con cui il **V** partecipa insieme con Passignano, Roncalli, Cigoli, Baglione e altri artisti alla decorazione delle navate minori di San Pietro.

Negli ultimi anni lavorò sia per Siena (*Ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto*, 1603: chiesa dei Santi Quirico e Giulitta) che per altri centri come Pisa (*Disputa del Sacramento*: Duomo) e Genova (*Comunione della Maddalena*, 1609: Santa Maria di Carignano). (sr).

Vanni, Lippo

(Siena, documentato dal 1344 al 1375). È tipico rappresentante di quella generazione di pittori senesi che, forma-

tosì sull'innovativa scia dei Lorenzetti, si rivolse sempre piú decisamente, nel corso del secondo decennio del Trecento, alle eleganze espressive e stilistiche di Simone Martini, creando in Siena una nuova onda di goticismo «retrospettivo», che si congiungerà piú tardi col linguaggio del tardo gotico «internazionale», nella sua particolare versione locale.

Suo probabile maestro in campo miniaturistico fu Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci. V restò legato a questo tipo di espressione pittorica durante tutto il corso della sua attività, dimostrando peraltro di poter egualmente padroneggiare le dimensioni monumentali richieste dall'arte dell'affresco. Le cinque miniature del Corale (*Graduale*, 98-4, dell'Opera del Duomo di Siena) eseguito nel 1345 per lo Spedale della Scala, hanno provvisto la base documentaria e stilistica necessaria alle successive attribuzioni, che comprendono tra l'altro i codici 125 e 126 dell'Opera del Duomo di Siena; un *Graduale* della Prepositura di Casole d'Elsa (ivi); l'*Antifonario Berry* (Cambridge, ex coll. Berry): tre *Antifonarii* di San Gimignano (Museo d'Arte Sacra, LXVIII-5, LXVIII-6, LXVIII-7), oltre a vari fogli o scene isolate (iniziale *M* da un antifonario: Ginevra, Bibl. pubblica e universitaria, Fondo comites latentes, 1470 ca.).

Già nel 1356, scomparsi i Lorenzetti nella peste del 1348, Lippo V gode di massima considerazione tra i pittori della propria città, come dimostra il primo posto dato al suo nome nel Breve della corporazione dei pittori di quell'anno. Nel 1360 e '73 farà parte del Consiglio Maggiore della Repubblica, un impegno politico che si affianca a quello professionale, inteso al decoro del Palazzo Pubblico comunale: nel 1352, con l'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* per la Sala della Biccherna (completamente ridipinto), e nel 1363 con la *Battaglia di val di Chiana* e *San Paolo circondato dalle Virtù* della Sala del Mappamondo. V operò come affreschista anche nello Spedale della Scala, nella cappella del Seminario di Siena (finto polittico), in San Pietro alla Maggione (*Vita di san Francesco*, 1370 ca.), toccando proprio il vertice espressivo e formale nelle composizioni, di impianto ampio e vigoroso, per l'eremo agostiniano di San Leonardo al Lago (*Vita della Vergine e di san Leonardo*), del 1365-1370 ca. In questo ciclo, l'avvicinamento ai modi gotici e lineari di Simone Martini si fa piú chiaro e sciolto, benché la sicura padronanza della resa spaziale delle architetture e la disposizione dei gruppi di figure rimandino ancora una volta all'impronta del mae-

stro Pietro Lorenzetti, sotto il quale V probabilmente completò la propria formazione.

La produzione su tavola di Lippo, accurata e ricca, si apre con la sua prima opera firmata e datata 1358, il complesso trittico, di rara iconografia, per il convento domenicano di Sant'Aurea di Roma, che allora apparteneva al *castrum senense* (oggi in San Domenico e Sisto, sempre di Roma) e per il quale V dipinse un altro trittichetto (*Madonna e santi*: Baltimore, WAG). Tra le altre opere, la *Madonna col Bambino* per San Domenico di Perugia (Perugia, GNU) e quella oggi a Le Mans (Museo); la *Madonna e quattro santi* del 1370 per Santa Croce a Siena. (scas).

Vanni, Raffaello

(Siena 1587-1673). Figlio di Francesco, alla morte del padre (1610) si recò a Roma dove, secondo le fonti, si associò alla bottega di Guido Reni e poi di Antonio Carracci; in seguito fu a Venezia e poi di nuovo a Siena. Di questi anni è la tela raffigurante *Giobbe deriso dalla moglie* (Siena, Oratorio di San Rocco) eseguita a Venezia nel 1622. Al breve momento veneteggianti subentra una cultura decisamente classicista, di timbro romano-bolognese, rafforzata da periodici viaggi a Roma, dove lascia diversi dipinti (*Sant'Elena* e *Nascita della Vergine*, 1643 ca.: Santa Maria in Publicolis). Dapprima affiatato con il cortonismo classicheggiante di Romanelli, si fa poi più sensibile al barocco di metà secolo (*Vittoria di Clodoveo su Alarico*: Siena, Santissima Trinità; *Nascita della Vergine*, 1659-66: Roma, Santa Maria della Pace; *Morte di san Tommaso da Villanova*, 1665: collegiata di Ariccia). Nel 1658-59 fu principe dell'Accademia di San Luca in luogo di Poussin. (sr).

Vannutelli, Scipione

(Genazzano 1834 - Roma 1894). Allievo a Roma di Tommaso Minardi, esordisce come pittore di storia con *Maria Stuarda regina di Scozia che si avvia al patibolo* (1861: Firenze, GAM), *Margherita di Valois regina di Navarra* (Milano, GAM), *Passeggiata dei nobili sotto il Palazzo Ducale* (premiato al Salon di Parigi del 1864). La sua formazione eclettica nell'ambito del romanticismo storico è arricchita da viaggi in Francia, Spagna, Olanda. È evidente nella sua opera l'influenza del «settecentismo» di Mariano Fortuny (negli anni giovanili) e della pittura olandese del Seicento. Il viaggio a Parigi del 1866 segna una svolta liberatoria –

purtroppo di breve durata – da questi schemi di maniera. Oggi sono maggiormente apprezzati i suoi quadri di genere di soggetto romano e veneziano (*Un idillio sulle rive del Tevere*, *La festa del Redentore*) e i notevoli paesaggi, piuttosto che gli scenografici soggetti storici. La sua opera più nota rimane comunque *I funerali di Giulietta Capuleti* (1888: Roma, GNAM) che rivela la sua adesione ai modi del Morelli e del Michetti. Svolsse anche un'intensa e assai apprezzata attività ritrattistica. (*mv*).

Van Sluijters, Georges-Joseph → De Feure, Georges

Vantongerloo, Georges

(Anversa 1886 - Parigi 1965). Studia alle Accademie di belle arti di Anversa e di Bruxelles, praticando la scultura. Conosciuto durante la guerra Theo van Doesburg, collabora accanto a lui alla rivista «De Stijl», fondata a Leida nel 1917; nel 1918 firma il manifesto del Movimento neoplastico. Adotta nella pittura il principio della composizione ortogonale neoplastica e una tavolozza limitata ai tre colori primari (*Composizione*, 1917-18: Parigi, MNAM), sottoponendo le sue ricerche a calcoli matematici, in contrasto con Mondrian. È di particolare rilievo la serie di dipinti realizzati a Bruxelles tra il 1918 e il 1920 dove la struttura è costituita da una scacchiera di zone di colore puro delimitate da linee nere (*Studio*, 1918: coll. priv.; *Studio*, 1919: coll. M. Bill). Sempre contro il parere di Mondrian, V è il primo ad applicare la teoria neoplastica alle tre dimensioni della scultura, realizzando costruzioni geometriche risultanti da rapporti di volume, dove l'interesse si appunta sull'energia, sulla «vibrazione» e dove il colore è impiegato come «luce» (*Costruzione nella sfera*, 1917: New York, MOMA). Spirito sperimentale, V indaga le possibilità plastiche fondate sulla «matematica dell'indeterminato» (M. Seuphor). Dall'analisi del rapporto tra punto, linea, piano e volume, V giunge alla teoria che i corpi fisici non sono solo volumi ma energia. Nella ricerca dell'unità tra il visibile e l'invisibile, è presente una tensione verso l'assoluto, che emerge anche in scritti come *Riflessioni II: La creazione, il visibile, la forza* e *Riflessioni II (continua): Dell'assoluto* («De Stijl», dicembre 1918; ivi, marzo 1919) che denunciano, al di sotto delle preoccupazioni matematiche, motivazioni metafisiche, comuni agli altri aderenti di

De Stijl. Dal 1920 al 1928 V vive a Mentone, dove prosegue in solitudine le sue ricerche (*Interrelazione di volumi dal cono*, 1927: Parigi, MNAM). Pubblica nel 1924, ad Anversa, *L'art et son aventure*. Stabilitosi a Parigi, nel 1930 partecipa alla mostra *Cercle et Carré* e l'anno successivo fonda con Auguste Herbin il gruppo Abstraction-Création. Dalla fine degli anni Venti le sue opere scultoree sono meno compatte, non più limitate a figure piane, diagonali, intersezioni di linee; compare sia qui che nella pittura la linea curva, la parabola. È evidente un'attenzione sempre maggiore alle forme biologiche, organiche, parallelamente a quelle dell'universo (*Elemento cosmico*, 1946: Stoccolma, MM), alle metafore della dissoluzione e dell'implosione, alla ricerca della traduzione in arte del fenomeno naturale della luce pura. Dagli anni Quaranta i materiali impiegati nelle sculture sono vetro, plastica e, dal 1948-49, plexiglas (*Forme e colori nello spazio*, 1950: coll. M. Bill). Negli ultimi lavori, la qualità gelatinosa del materiale plastico rimanda all'idea organica di plasma. Nel 1949 le opere di V vengono presentate dalla KH di Zurigo insieme a quelle di Anton Pevsner e di Max Bill. Nel 1962 lo stesso Max Bill ne organizza una retrospettiva alla Gall. Marlborough di Londra; è del 1980 una importante mostra itinerante negli Stati Uniti, dove V è già apprezzato dagli anni Sessanta, allestita alla Washington Corcoran Gall. of Art, al Dallas Museum of Fine Arts e al Los Angeles County Museum of Art. (rvg + eca).

Varahša

Sito nei pressi di Buḥāra (Uzbékistan), abitato dal II al XI secolo d. C. Gli scavi effettuati dal 1937 al 1953, diretti dall'archeologo Šiškin, hanno portato alla luce nel territorio dell'antica Sogdiana pitture murali di epoca preislamica, generalmente datate al VI-VIII secolo. Eseguite a tempera su uno strato d'argilla diluita, ornavano le mura di un palazzo costruito in mattoni nella cittadella e correvano, disposte a fregio, attorno ad alcune stanze. Motivi ornamentali o geometrici occupavano la parte inferiore delle pareti. Dell'insieme decorativo non sopravvivono che alcune parti, attualmente conservate all'Ermitage (San Pietroburgo).

Una processione di animali, di cacciatori a cavallo e di elefanti ingualdrappati, nell'atto di lottare contro dei grifoni alati, e un leopardo ornavano le pareti della «grande sala»

centrale del palazzo. Alcuni animali fantastici erano dipinti nella «sala dei grifoni». Un altro locale presentava sulla parete occidentale un fregio di guerrieri e su quella meridionale un re circondato dalla corte. Altre formelle dipinte provengono da altre parti dell'edificio; tra queste, un guerriero vincitore in sella a un elefante bianco e scene di caccia. I soggetti, descrittivi o epici, non sembrano avere alcun significato religioso.

Le composizioni, equilibrate, abbastanza semplici, si distaccano dai fondi uniti, generalmente rossi. Elementi molto diversi caratterizzano lo stile composito delle pitture di V, che si ricollegano alla secolare tradizione dell'Asia centrale, così come è stata messa in luce dagli scavi di Pazyryk (sec. V a. C.) e di Noïn-Ula (sec. I d. C.). Numerosi motivi (vesti, armature e ornamenti, grifoni, il tema dell'uccello inscritto in un medaglione con perle) hanno origine iraniana. Alcune reminiscenze achemenidi s'accompagnano a una forte influenza sasanide, mentre certi tratti stilistici rimandano alla cultura artistica indiana.

L'insieme della decorazione è assai prossima alle pitture delle altre località più o meno coeve dell'antica Sogdiana: Balalyk-Tepe, a nord dell'Amū-Daryā, e soprattutto Pjandžikent, a sud-est di Samarcanda (tipo dei personaggi, motivi decorativi, grifoni). Quest'ultimi raffronti sono confermati dallo stile degli stucchi trovati a V e testimoniano l'originalità della cultura sogdiana. (*gbé*).

Varallo Sesia

Santuario del Sacro Monte → Sacro Monte

La Pinacoteca di VS è situata, attualmente, al primo piano del Palazzo dei Musei, insieme al Museo Pietro Calderini. Occupa diverse sale del palazzo e custodisce opere di artisti prevalentemente valesesiani (sculture lignee, terracotte, affreschi e dipinti), provenienti, per la maggior parte, da chiese della Valsesia, distrutte o sconsacrate (San Carlo e Santa Marta), dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie e dal Sacro Monte. I primi nuclei furono costituiti dalle raccolte dell'antica scuola varallese di disegno, aperta nel 1778, e dalla Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno, fondata nel 1831. Ed era proprio nel palazzo di questa società, nella via al Sacro Monte, che erano ospitati, precedentemente, il Museo Calderini e la pinacoteca. Quest'ultima, fondata dalla Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, costituitasi nel 1876,

fu aperta al pubblico nel 1886 (allora, raccoglieva preziose tavole, affreschi, tele, disegni, incisioni ecc.) e ordinata nel 1902 dal pittore Giulio Arienta, che ne scrisse il primo catalogo. Alla costituzione di una notevole collezione anche per quello che riguarda l'arte valesiana del XIX e del XX secolo, contribuirono, nel tempo, sia artisti della Scuola d'Arte di VS, sia donatori privati. Dopo alcuni lavori di riordinamento, la pinacoteca fu inaugurata nella sua nuova sede al Palazzo dei Musei nel 1960, in occasione del congresso indetto a VS dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e dedicato all'arte valesiana.

Tra i pochi, ma pregevoli, dipinti non valesiani della raccolta, è da ricordare l'*Ecce Homo* di Dieric Bouts. Tra le opere più significative si citano: *San Sebastiano* e *San Rocco* di Bartolomeo Carlo Borsetti; *Ecce Homo* di Daniele Crespi; la serie delle grandi tele raffiguranti i *Fatti e incombenze della Confraternita di Santa Marta in Varallo* e una *Crocifissione*, opere di Pier Francesco Gianoli; *Canti di primavera* di Pier Celestino Gilardi; la *Madonna Assunta* e il *Ritratto del Beato Giacobini* di Antonio Orgiazzi; il *Ritratto femminile* di Francesco del Cairo. Tra le numerose opere conservate di Tanzio da Varallo: *Sant'Antonio da Padova*, due versioni di *David e Golia* e un *San Rocco*. Del fratello, Melchiorre D'Enrico: due tempere su tela, raffiguranti *Angeli in adorazione*. In una sala sono riuniti i dipinti di Gaudenzio Ferrari e, dello stesso autore, i frammenti degli affreschi provenienti da Santa Maria delle Grazie e da altre chiese di VS. Sempre dal Sacro Monte, provengono anche alcuni frammenti di affreschi di Bernardino Lanino, tra i quali *Pilato si lava le mani*. Nella Pinacoteca di VS, inoltre, è custodita una notevole e cospicua raccolta di disegni, attribuiti a Baccio Bandinelli, a Jacopo Ceruti, detto il Pitocchetto, a Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, ad Antonio de Grott e agli stessi Tanzio da Varallo e Gaudenzio Ferrari. (sl).

Varchi, Benedetto

(Firenze 1503-65). Storico e filologo, membro dell'Accademia fiorentina, nel 1546 tenne in seno ad essa le celebri *Due Lezioni*... pubblicate nel 1549 a Firenze. Nella prima il V fornisce una interpretazione del noto sonetto di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, mentre nella seconda affronta il tema del famoso «paragone» o primato tra pittura e scultura. Raccolte tramite un'inchie-

sta le opinioni di alcuni artisti, il V risolve il contenzioso componendo i pareri discordanti con un verdetto di parità. Pittura e scultura sono entrambe nobili e sorelle essendo accomunate dal disegno e da un medesimo fine: l'imitazione artificiosa della natura. Altro suo scritto, probabilmente composto a Firenze dopo il 1543, è il *Libro della beltà e grazia* ove, divisa la bellezza in corporale o aristotelica e spirituale o platonica, conclude pronunciandosi a favore di quest'ultima: la bellezza spirituale – cioè la grazia – può sussistere anche senza l'altra. Applicando tale ragionamento all'arte, il V riconosce a questa la possibilità di porsi oltre la materia e soprattutto oltre le rigorose «misure» che ad essa son connesse. (*mo*).

Vargas, Luis de

(Siviglia 1506 ca. - 1567). Pittore assai famoso tra i suoi contemporanei soggiornò a lungo in Italia (1526-53), trascorrendo a Siviglia gli ultimi tredici anni della sua attività. Perin del Vaga, che ne fu forse maestro, esercitò un influsso decisivo sulla sua produzione della quale sono conosciuti solo i dipinti conservati a Siviglia. Il *Retablo della Natività* (1555: Cattedrale), la piú antica opera conosciuta dell'artista, è anche la piú rappresentativa del suo stile. La composizione ascendente, ereditata da Raffaello, concentra tutto il movimento verso la Vergine, la cui posa, elegante e raccolta, ispirerà le *Immacolate Concezioni* di Montañés. L'importanza conferita ai temi secondari (animali, nature morte) rivela lo studio dei pittori dei Paesi Bassi quali Kempenner e Sturm, stabilitisi a Siviglia. L'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* (1561: Siviglia, Cattedrale), detta la «Gamba» da un contemporaneo pittore italiano a causa della perfezione della gamba di Adamo, s'ispira forse a un dipinto di Vasari. Quest'opera, di grande abilità tecnica, fu tra i principali modelli degli artisti sivigliani del sec. XVII. La *Pietà* (1564: Siviglia, Santa María la Blanca) manca d'intensità drammatica e, come per la *Crocifissione* (Philadelphia, AM), l'intervento della bottega dovette essere preponderante. La *Purificazione* (Madrid, coll. priv.) si sviluppa entro una decorazione architettonica romana e obbedisce ai canoni manieristici. Secondo Pacheco, V introdusse a Siviglia la tecnica dell'affresco, ma i suoi dipinti murali sono andati distrutti o sono mal conservati. Il *Giudizio Universale* (Siviglia, Ospedale della Misericordia), a lui un tempo attribuito, è opera del suo allievo Luis de Valdivieso. (*act*).

Varin, Quentin

(Beauvais 1570? - Parigi 1634). La sua carriera non è ridicibile, come ancora troppo sovente avviene, con la formula di «primo maestro di Nicolas Poussin a Les Andelys nel 1611-12». Di fatto Poussin apprese presso di lui i rudimenti dell'arte; ma quadri come il *Martirio di san Vincenzo* (1611-12: Les Andelys, chiesa di Notre-Dame), la *Presentazione al Tempio*, la *Flagellazione* (grisailles: Beauvais, Museo), le *Nozze di Cana* (Rennes, Museo) e soprattutto la *Presentazione al Tempio* (1624: Parigi, chiesa dei Carmelitani) e il *San Carlo Borromeo* (1627: Parigi, Saint-Etienne-du-Mont) sono tutt'altro che trascurabili e rivelano anzi l'evolversi del suo linguaggio da un manierismo di area franco-fiamminga, verso un'arte aperta agli influssi dell'Italia settentrionale (i Bassano, il Bramantino). (*pr*).

Varley, Frederick

(Sheffield 1881-1969). Dopo gli studi a Sheffield e ad Anversa, è attivo a Londra come illustratore. Sin dal suo arrivo a Toronto nel 1912 trova occupazione come disegnatore. Amico di J. E. H. MacDonald e L. S. Harris, fa parte del gruppo dei Seven fino al suo scioglimento, ma oltre a ritrarre la natura e il paesaggio canadese (*Il traghetto di notte a Vancouver*, 1937: Toronto, coll. Charles S. Band) **V** si distingue come interessante ritrattista (*Vera*, 1929 ca.: Ottawa, NG). Influenzato inizialmente da sir Frank Brangwyn, acquisisce rapidamente uno stile profondamente romantico, con forti assonanze con l'espressionismo di Munch. (*pro*).

Varley, John

(Hackney (Londra) 1778 - Londra 1842). Dopo un apprendistato in condizioni difficili e sotto la guida di Barrow, si dedicò al paesaggio, insieme al fratello minore Cornelius. Accompagnò Barrow a San Pietroburgo (1797), visitò il Galles in compagnia di G. Arnold (1799) e il Nord dell'Inghilterra (1803). Conobbe la collezione di acquerelli del dottor Monro, familiarizzandosi con l'arte di Girtin e di Cozens. Nel 1798 cominciò ad esporre alla RA, dal 1799 al 1804 espose paesaggi a Somerset House e nel 1804 fu membro fondatore dell'Old Watercolour Society. Era stimato insegnante di disegno: pubblicò tre trattati sui principî del disegno di paesaggio ad uso degli studenti, apparsi tra il 1815 e il 1821 (*A Practical Treatise on the Art of Drawing in*

Perspective; Precepts of Landscape Drawing; A Treatise on the Principles of Landscape Design) e un insolito *A Treatise on Zodiacal Physiognomy* (1828). Tra i suoi allievi figurarono Cox, Linnell e Mulready. Acquerellista interprete del paesaggio pittoresco, mise a profitto le scoperte di Girtin e Turner; dipinse pezzi fantastici vicini allo spirito di Blake, che influenzarono Samuel Palmer. A Londra si conservano una cinquantina di acquerelli al VAM, altri sono al BM (soprattutto studi di alberi). Uno dei piú bei paesaggi di V, *Alba dalla cima del Cader Idris* (1804) si trova nella coll. Paul Oppé.

Anche **Cornelius** (1781-1873) fu membro della Old Watercolour Society. Spesso presente alle esposizioni della RA dal 1803 al 1859, con il fratello e Turner fondò nel 1808 la Society for the Study of Epic and Pastoral Design. Tra i suoi paesaggi: *Veduta di Snowdon da Llanllyfni* (1805: Birmingham, City Museum and AG). (sr)

Varotari, Alessandro → Padovanino

Varsavia

La città, importante centro commerciale fondato nel sec. XIII, resta fino al 1526 capitale dei principi di Masovia, entrando in seguito a far parte dello stato polacco come appannaggio di Bona Sforza, moglie del re Sigismondo Jagellone. Fino a tutto il Cinquecento V non svolge uno specifico ruolo nelle vicende artistiche dello stato polacco, rimanendo piuttosto ancorata agli sviluppi di un centro piú vivace come la capitale Cracovia, dove le botteghe risentivano degli stimoli provenienti dalla pittura tardogotica francese e tedesca.

A partire dal 1611, anno in cui viene prescelta dal re Sigismondo III come nuova capitale, V vive una stagione di intensa attività artistica, legata soprattutto alla riedificazione del castello reale e del palazzo di Wilanów. Con la presenza della corte, in città si assiste a una ripresa della caratteristica tipologia del ritratto «sarmatico», ideologicamente motivato da parte della nobiltà polacca con il richiamo agli antichi sarmati: si veda ad esempio il *Ritratto di Giovanni III Sobieski* (V, Museo storico della città), forse da riferire a Georg Daniel Schultz, pittore di Danzica attivo nella seconda metà del sec. XVII presso la corte varsaviense.

È solamente con il regno di Stanislao Augusto Poniatow-

ski – principe illuminato, committente e collezionista al quale le fonti attribuiscono anche un'attività artistica in prima persona – che V assume, sia pure per una breve stagione, il ruolo di capitale artistica di livello europeo. Sotto la direzione del primo pittore di corte, il romano Marcello Bacciarelli, si attuano a partire dal 1764 la decorazione del castello reale e di quello di Ujazdów, cantieri nei quali viene coinvolto Bernardo Bellotto, che rimarrà a V dal 1768 fino alla morte. In un ambiente appositamente studiato del castello (detto nelle fonti «Sala Canaletta»), egli sistema la serie delle *Vedute di Varsavia* (V, MN), ma per lo stesso sovrano realizzerà anche quadri storici come le due tele raffiguranti *L'elezione di Stanislao Augusto* (V, castello reale e Poznań, MN). (sr).

Museo Nazionale (Muzeum narodowe w Warszawie) Prima Museo delle belle arti, fondato nel 1862, durante l'occupazione russa, nel 1916, divenne Museo Nazionale. Divenne il principale museo artistico polacco quando le raccolte furono concentrate nel grande edificio costruito tra il 1926 e il 1938. Saccheggiato dai nazisti durante il secondo conflitto mondiale, il museo ha potuto recuperare dopo la guerra una parte considerevole delle sue collezioni, successivamente accresciute attraverso diversi legati testamentari, nazionalizzazioni e acquisizioni. A partire dal 1935, l'attiva direzione di Stanislas Lorentz ha contribuito al suo sviluppo e alla sua conservazione.

Nella **Galleria d'arte antica** spicca la raccolta già famosa di affreschi cristiani dall'VIII all'XI secolo (65 pezzi) provenienti dalla Cattedrale di Faras nel Sudan.

La **Galleria d'arte medievale** comprende un'importante raccolta di scultura e pittura medievale proveniente principalmente dalla Polonia centrale e meridionale, dalla Slesia e dalla Pomerania. Tra le opere dipinte, dalla fine del XIV al sec. XVI, si trovano altari a portelle, conservati interamente o in parte, di Grudziadz, Toruń, Danzica, Pruszcz (di bottega anversese, e attorno al 1500, con dipinti di Colijn de Coter), Wrocław (*Altare di santa Barbara*, 1447) e pale d'altare (*Pietà*, secondo quarto del sec. XV: Polonia meridionale; *Deposizione dalla Croce*, 1495: Toruń).

La **Galleria d'arte straniera** ospita la principale collezione di pittura europea esistente in Polonia. Le scuole nordiche sono le meglio rappresentate: olandese (*Martirio dei santi Crispino e Crispiniano*, 1500 ca.; *Polittico di san Rinaldo* con i dipinti di J. van Cleve), tedesca (tavole di H. L. Schäufelein, Cranach il Vecchio), austriaca e svizzera (ri-

tratti di A. Graff e A. Kauffmann), quella fiamminga (con paesaggisti dell'inizio del sec. XVII, Jordaens) e olandese del sec. XVII (ritratti di Rembrandt; opere di Fabritius, Bol, Ter Borch, Heda; paesaggi). In questo settore sono inoltre rappresentate la scuola italiana (opere di Pinturicchio, Cima da Conegliano, Tintoretto, P. Bordone, Preti, Rosa, Strozzi, Pannini, G. B. Tiepolo, Marieschi, Bellotto), francese (dipinti di P. de Champaigne, Largillière, Greuze, Nattier, A. Pesne, Vigée-Lebrun; un capolavoro di David, *Ritratto del conte Potocki a cavallo*), russa (icone dal XVII al XIX secolo; dipinti di F. Rokotov, F. Alexejev, V. Tropinin, P. Fedotov, V. Vereščagin, I. Levitane, V. Serov). Un'importante raccolta di dipinti europei dell'Ottocento comprende opere di Constable, Ingres, Géricault, Courbet, nonché di Signac, A. L. Richter, Menzel, Feuerbach, Corinth, Thoma. Il Gabinetto dei disegni e delle stampe possiede alcune migliaia di disegni di varie scuole e oltre 50 mila incisioni.

La **Galleria d'arte polacca**, la piú importante con quella del Museo di Cracovia, illustra l'evoluzione delle scuole pittoriche nazionali dal rinascimento al Novecento: pittura barocca (con i ritratti di tipo «sarmatico»); opere di pittori stranieri attivi in Polonia al tempo del re Stanislao-Augusto Poniatowski (fine del sec. XVIII; splendida serie delle *Vedute di Varsavia* di Bellotto; dipinti di M. Bacciarelli, Norblin de La Gourdain, K. Wojniakowski); pittura neoclassica (A. Brodowski), romantica (P. Michalowski, A. Grottger), realista (H. Rodakowski, M. e A. Gierymski, J. Szermentowski; grandi quadri di storia e ritratti di Matejko), una esaustiva rappresentanza delle varie correnti della fine del sec. XIX e dell'inizio del XX (W. Podkowiński, J. Pankiewicz, L. Wyczółkowski, J. Malczewski, K. Krzyżanowski, F. Ruszczyc, S. Wyspiański, J. Mehoffer, W. Wojtkiewicz, W. Słewiński). Il Gabinetto delle miniature comprende esemplari stranieri e il Gabinetto dei disegni e delle stampe raccoglie oltre 40 mila acquerelli e disegni e circa 50 mila stampe. La galleria è dotata infine di un Centro di documentazione scientifica dell'antico ritratto polacco.

La **Galleria d'arte contemporanea** documenta lo sviluppo della pittura e delle arti grafiche in Polonia dal 1915 ca. (opere del grande scrittore e filosofo S. I. Witkiewicz, di T. Makowski, T. Czyżewski, Z. Waliszewski, F. Kowarski e di artisti viventi) e comprende opere di artisti stranieri.

La **Galleria d'arte decorativa** possiede, in particolare, un

dipartimento per l'Estremo Oriente con una collezione di stampe cinesi e giapponesi. Il MN è integrato da altre istituzioni museali cittadine.

Museo di Lazienki Occupa l'antica residenza dell'ultimo re di Polonia, Stanislao-Augusto Poniatowski. Nel palazzo (in parte incendiato nel 1944 e riedificato) e nei padiglioni della Casa Bianca e dell'Orangerie, interni neoclassici dell'ultimo terzo del sec. XVIII sono rallegrati dagli affreschi di J. B. Plersch; nel palazzo è esposta una quadreria con opere dei pittori della corte (M. Bacciarelli, Bellotto) e delle antiche collezioni (dipinti stranieri del XVII-XVIII secolo).

Museo di Wilanów Ha sede nella residenza del re Giovanni III Sobieski, costruita alla fine del sec. XVII e ampliata nel XVIII e XIX secolo. Gli interni, di stile barocco, sono stati decorati da M. A. Palloni, C. Callot, J. E. Szymonowicz-Siemiginowski e G. Rossi. Al tempo di re Sobieski il palazzo era il centro del mecenatismo reale; alla fine del sec. XVIII e all'inizio del sec. XIX appartenne al conte Stanislas Kostka Potocki, che vi concentrò le proprie collezioni, una parte delle quali vi si trova tuttora: opere dei pittori della corte di Sobieski e delle scuole straniere, principalmente del XVII-XVIII secolo. Una galleria del ritratto polacco, oltre a testimoniare lo sviluppo del genere in Polonia dal sec. XVI fino al 1870 ca., riveste il carattere di una galleria storica (tra i pittori stranieri: L. de Silvestre, Bellotto, Géricault, A. Scheffer, Winterhalter, J. Amerling). Nel Museo di Wilanów si trova il Centro di documentazione sul barocco polacco; in un edificio moderno, associato alla residenza, è ospitato il Museo del Manifesto. Inaugurato nel 1968, è il primo museo al mondo dedicato all'*affiches*: la sua raccolta, oltre 30 mila manifesti di artisti polacchi e stranieri è costantemente arricchita. (*sk*).

Fuori V, va menzionato il **Museo di Nieborów** (provincia di Łódź, 70 km a ovest di V), posto in una residenza barocca costruita alla fine del sec. XVII. In ambienti con fastosi arredi barocchi, rococò e neoclassici sono raccolte principalmente opere di scuole straniere (Ribera, A. Pesne, A. Graff, Vigée-Lebrun). A 4 km, nel parco romantico di Arkadia, disegnato dall'architetto S. B. Zug per la principessa Helena Radziwill di Nieborów, il padiglione del Tempio di Diana è decorato da un grande soffitto dipinto di Norblin de La Gourdain: l'*Aurora*. (*wj*).

Vasarely, Victor (Viktor Vasarhelyi, detto)

(Pécs 1908). Si forma in Ungheria presso l'Accademia Podolini-Volkman, poi al Bauhaus di Budapest con Sandor Bortnyk nel 1929: qui viene in contatto con i costruttivisti e con Kandinsky e Gropius. Stabilitosi a Parigi nel 1930, opera nel settore pubblicitario e dal 1936 al 1943 si dedica per lo più alla grafica. Partecipa nel 1944 alla fondazione della Galleria Denise René di Parigi, che inaugurò con la sua prima mostra. Una serie di ritratti eseguiti nel 1946 (*Autoritratto; Antonin Artaud*) attestano interessi post-cubisti svolti con estrema libertà (*Sette anni di guai*). L'astrattismo in realtà lo aveva attratto già ai tempi del periodo cosiddetto «di Denfert» (dal 1938). Il campo cromatico si riduce a pochi colori e la linea, elegante e morbida, vi svolge un ruolo dinamico. Creazioni di questo tipo si ritrovano fino a quasi tutti gli anni Cinquanta, ma intanto i contatti col gruppo di Abstraction-Création e le ricerche condotte durante il soggiorno a Belle-Île-en-Mer (1947-54) e a Gordes (periodo «Crystal», 1948-60) confermano l'artista nell'idea che «i linguaggi dello spirito non sono che le sopravvibranti della grande natura fisica»: i passaggi dalla realtà alla propria sintesi artistica e formale sono sempre guidati da questo principio.

V è a ragione considerato uno dei fondatori e dei principali esponenti della Op Art; a questo proposito si ricordano il cosiddetto *Manifesto giallo* del cinetismo (1955) e il grande impulso conferito allo sviluppo del G.R.A.V. (Group de Recherche d'Art Visuel) a partire dal 1960. La conquista dell'arte cinetica appare in filigrana in tutta la sua opera: non in modo subitaneo e accidentale, ma a conclusione di una fatica continua e accanita. Gli inizi sono stati da lui stesso individuati in tele come *Studio azzurro* (1930) o *Folklore* (1934-42), dove V sembra riprendere le particelle colorate di Klimt seguendo un processo di organizzazione dinamica della superficie. La serie delle *Zebre* (1932-42) definisce infine lo spirito di tutte le successive ricerche. Da quel momento V passa dal cavalletto alla parete e poi dalla superficie al volume, introducendo infine materiali nuovi (alluminio, vetro) al fine di raggiungere un rapporto di integrazione con l'architettura, scopo dichiarato in vari interventi (decorazione murale in omaggio a Malevič, 1954: Caracas, Città universitaria; progetto della «Cité Polychrome», 1965; Padiglione francese all'Expo di Montreal, 1967; interventi a Parigi e a Meaux negli edifici di J. Gin-

sberg). Importante l'opera grafica: *Chelle* (1949), *Album* (1958), *Album III* (1959), *Costellazioni* (1967). Le sue ricerche si sono spinte alla creazione di uno spazio murale animato da effetti ottici e all'abbandono del quadro di cavalletto, nell'ambizione a raggiungere l'unità delle arti traendo ispirazione dalla tradizione rinascimentale. Nel 1970 ha collocato nel suo castello di Gordes (Vaucluse) il Museo Didattico V, che raccoglie circa cinquecento opere; nel 1976 si è aperto, contemporaneamente alla Fondation V (Aix-en-Provence), il Museo V a Pécs. V è rappresentato nei principali musei d'arte moderna: a New York (MOMA e Guggenheim Museum), a Parigi (MNAM), a Buffalo (Albright-Knox AG), ad Amsterdam, San Paolo, Tokyo. (jjl).

Vasari, Giorgio

(Arezzo 1511 - Firenze 1574). Pittore, architetto e storico dell'arte. La formazione e la brillante carriera di V come pittore sono ben note, grazie all'autobiografia che egli pose a conclusione delle *Vite* (1568), alla corrispondenza con le personalità più in vista del tempo e al suo libro di conti. Ad Arezzo frequentò la bottega del francese Guillaume Marcillat, lì attivo come pittore di vetrate. A partire dal 1524 è accolto, appena tredicenne nelle grandi botteghe fiorentine di Andrea del Sarto e di Michelangelo ed entra nella cerchia della corte medicea; tornato ad Arezzo nel 1528 incontra Rosso Fiorentino, in fuga da Roma in seguito al Sacco. L'anno seguente lo si trova attivo presso un orafo a Pisa, ma l'intera sua formazione ha nel disegno il suo traguardo. I viaggi a Roma nel 1532 e nel 1538, durante i quali copiò sistematicamente gli esempi più alti della pittura della sua epoca (disegni al Louvre), furono determinanti. Ancora giovanissimo partecipò ai grandi apparati per le feste principesche (incoronazione di Carlo V, Bologna 1532; entrata dell'imperatore a Firenze 1536), e legò il proprio nome a quello dei Medici (*Ritratto del duca Alessandro*, 1534: Firenze, Uffizi).

Tenace fedeltà alla sua origine toscana, nonostante i molti e vari approdi del suo itinerario artistico, capacità di misurarsi con generi e attività diversi e di rispondere celermemente alle richieste dei committenti caratterizzarono la sua produzione. Numerose opere per le chiese di Arezzo (*Deposizione di Cristo*: Santissima Annunziata), nel territorio la decorazione «a olio e a fresco» dell'abbazia di Camaldoli (1537), a Bologna quella del refettorio del convento di

San Michele in Bosco (1539) precedono l'*Allegoria della Concezione* (1541: Firenze, Santi Apostoli). Replicata più volte dallo stesso V, e in seguito frequentemente copiata, quest'opera è senza dubbio il dipinto religioso più noto dell'artista. Un viaggio a Venezia, dove l'Aretino lo fa invitare per curare la scenografia di un suo lavoro, l'*Atalanta*, rappresentata in occasione del carnevale del 1542, e dove dipinge un soffitto nel Palazzo Corner, il successo a Roma, dove è introdotto nella colta cerchia del cardinal Alessandro Farnese, per il quale V eseguì una complicata *Allegoria della Giustizia* (Napoli, Capodimonte); lavori a Napoli (monastero degli Olivetani, tavole e affreschi, 1544-1545) scandiscono questo periodo che si concluderà a Roma nel 1546 con la decorazione del Palazzo della Cancelleria: i grandi affreschi che celebrano le gesta del papa Paolo III Farnese inquadrati da finte architetture e arricchite da motivi ornamentali e allegorici.

Tra il 1546 e il 1554 V lavorò sia a Firenze (*Ultima Cena*: già monastero delle Murate) che ad Arezzo (decorazione della sua casa), Ravenna (*Deposizione*: Galleria dell'Accademia di belle arti), Rimini (*Adorazione dei Magi*: San Fortunato), Roma, dove con l'Ammannati decorò la cappella Del Monte in San Pietro in Montorio (*Battesimo di Saulo* e affreschi, 1550) per il nuovo pontefice Giulio III. In questi anni fu in stretto rapporto con Michelangelo.

Chiamato nel 1554 a Firenze da Cosimo I per organizzare la sistemazione del vecchio Palazzo della Signoria, divenuto residenza medicea, fu nei vent'anni seguenti al centro della vita artistica fiorentina. Dipinti mitologici, allegorici (Quartiere degli Elementi, 1555-57; Studiolo di Francesco I, 1570-72) e storici (Quartiere di Leone X, 1555-62; Salone dei Cinquecento, 1562-65), sono l'espressione di un'arte di corte paragonabile ai cicli farnesiani di Caprarola. Alla fine della sua vita V operò anche per Pio V e Gregorio XIII (*Scene della Battaglia di Lepanto e del Massacro di san Bartolomeo*, 1572-1573: Vaticano, Sala regia). Non ebbe il tempo di portare a termine gli affreschi della cupola del Duomo di Firenze, ma lasciò una ricca serie di studi cui si riallacceranno Federico Zuccari e i suoi collaboratori.

Meglio ancora che attraverso la pittura, dove la preoccupazione relativa al soggetto (l'«invenzione»), alla varietà e agli effetti, raffreda l'ispirazione, V si esprime attraverso il disegno e in particolare quello a penna acquerellato. Paladino del disegno, fu tra i fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno (1563), destinata a favorire notevolmen-

te la coesione stilistica della seconda generazione manierista. Operò sempre con numerosi aiuti: prima Cristofano Gherardi, poi, dopo il 1556, con Stradano, Zucchi, Naldini, Poppi e altri. Fu architetto (fra l'altro degli Uffizi) e organizzatore di feste (nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria, 1565) e fu uno dei primi e piú celebri collezionisti di disegni. (*cmg + sr*).

Le *Vite*. Tuttavia la celebrità di V poggia soprattutto sulla sua opera di storico, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' nostri tempi* (Firenze, Torrentino, 1550), prima *summa* sistematica di notizie, sotto forma di biografie alla maniera degli «elogi» umanistici, che fonda la storia delle arti figurative italiane. Il materiale è organizzato secondo uno schema già in uso nell'antichità, ma adattato alla «moderna» visione vasariana dello svolgimento dell'arte italiana: giovinezza, maturità, vecchiaia dell'arte (ovvero nascita, sviluppo, culmine, decadenza), dalla «rinascita di quelle arti» quando la «maniera greca» (vale a dire bizantina), prima grazie a Cimabue, poi con l'aiuto di Giotto, venne abbandonata, fino alla «seconda età», dominata da Brunelleschi («che ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi»), da Masaccio («che levò in tutto la maniera di Giotto») e da Donatello. E si giunge cosí al culmine assoluto, alla «terza età» del «divino» Michelangelo, grazie al quale «l'arte si è tanto elevata che si deve ormai temere che ricada in basso, piú che sperare che salga piú in alto».

Per l'abbondanza del materiale, per la ricchezza delle osservazioni dirette sulle opere, per il vigore della sintesi, le *Vite* restano il capolavoro della storiografia artistica italiana e uno strumento insostituibile di lavoro per la comprensione dell'arte e della società del rinascimento. Il punto di vista e la scala di valori del V non furono, del resto, solo suoi, ma quelli di tutto un gruppo sociale che per un certo periodo fu in Europa intellettualmente egemone. Il richiamo nelle *Vite* alla polemica diligenza-prestezza, rapidità di esecuzione (e quindi maggiore economicità), sarà centrale insieme alla difesa delle capacità pratiche della categoria degli «artefici» che in quegli anni di profondo riassetto della società italiana, dopo le invasioni straniere, la Riforma protestante, il ristagno economico, aveva i suoi problemi da risolvere e alla quale V offrì un progetto politico d'inserimento dell'artista nella nuova società coerentemente conclusosi con la creazione dell'Accademia delle Arti del Disegno che, presieduta dal granduca, consacrava

l'alleanza stabile tra il nuovo potere e la vecchia corporazione dei pittori. Nel 1568 V pubblicò una seconda edizione della sua opera, arricchita di numerose notizie, col titolo le *Vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze, Giunti) (vedi anche, per la polemica anti-vasariana, **Letteratura artistica**). (gp).

Vasnevov, Viktor Michajlovič

(Lop'jal (Kirov) 1848 - Mosca 1926). Formatosi all'Accademia di San Pietroburgo, molto legato a Kramskoj e a Repin, su loro suggerimento si reca a Parigi, ma vi resta un solo anno (1876-1877). Ne riporta gli *Acrobati* (San Pietroburgo, Museo russo), che presenta alla VI mostra dei Peredvižniki, e numerosi disegni di «tipi parigini». Al suo ritorno si stabilisce a Mosca: sua fonte d'ispirazione saranno ora le *biline* (ballate epiche slave), tema di tutti i suoi quadri. Frequenta allora abitualmente dal 1879 - con il fratello Apollinarij (1856-1933), anch'egli scenografo, architetto, autore di scene a soggetto storico, paesaggi e raffinati acquerelli - la «Colonia di Abramcevo». Savva Mamontov ne incoraggia la pittura (il *Tappeto volante*, 1880: Museo di Gor'kij; le *Tre Principesse del regno sotterraneo*, 1881: Mosca, Gall. Tret'jakov; 1884: Kiev, Museo d'Arte russa); fornisce i disegni per l'architettura e la decorazione in antico stile russo per la chiesa di Abramcevo, per la quale lavorano anche Repin, Nesterov, Polenov e il fratello, il quale esegue i disegni per il mosaico pavimentale (1882). Mamontov ricorre a lui per creare le scene e i costumi di *Sneguročka* (La fanciulla di neve) di Aleksandr Ostrovskij (1881), che verranno utilizzati solo per l'omonima opera di Rimskij-Korsakov, allestita da Mamontov nel suo teatro privato (1885). Con identico spirito narrativo realizza gli affreschi interni della Cattedrale di San Vladimir di Kiev, costruita tra il 1876 e il 1882, il famoso *Ivan il Terribile* (1897: Mosca, Gall. Tret'jakov), i *Bogatyr* (1898: ivi), i progetti per la facciata della Gall. Tret'jakov e per il padiglione russo all'Esposizione Universale di Parigi del 1898 (ambedue realizzati con il fratello). In Italia nel 1885, vi tornò nel 1911 per partecipare all'Esposizione Internazionale di Roma.

L'opera di V è caratteristica dello spirito della seconda metà dell'Ottocento, volto verso le fonti della tradizione artistica nazionale. La prima attività dell'artista venne dedicata all'illustrazione di libri per bambini; ma fin dagli

anni Settanta del secolo, V elabora i suoi vasti quadri, dai temi tratti dal folklore russo, nei quali predomina l'intento di una fedele ricostruzione del passato. Nel 1880 appaiono le ampie tele, dai raffinati colori (*Dopo la battaglia di Igor con i cittadini di Polovt*, 1880: Mosca, Gall. Tret'jakov), dai dettagli ricercati e di grande potenza evocativa, che consentono di stabilire un certo parallelismo tra i sogni simbolisti dei pittori francesi e le sue visioni (*Sirin e Alkonost*, ovvero il *Canto della tristezza e della gioia*, 1896: ivi), che traggono spunto dai tipici soggetti dalle stampe popolari russe. Benché membro del gruppo dei Peredvižniki, V non affronta mai temi d'attualità. Come molti suoi contemporanei (per esempio Repin) è attratto dalle origini della storia della Russia e più in particolare dalla figura di Ivan il Terribile, primo zar a pieno diritto e personaggio simbolico degli inizi della potenza nazionale. Le sue scenografie, splendenti di colori, e i suoi costumi, dove riappaiono talvolta i motivi geometrici cari ai pittori di icone, ricordano le creazioni dei primi spettacoli presentati dalla compagnia dei Balletti russi un ventennio più tardi. Senza considerare V il precursore di Bakst o di Rerich, gli si deve peraltro riconoscere il merito di essere stato tra i primi ad attingere dalla tradizione popolare russa una vena evocativa, la quale, essendo mancato il mecenatismo di un Djagilev, tardò ad essere conosciuta in Occidente. La sua casa di Mosca, da lui stesso progettata, è stata adibita a museo. (bdm).

Vass, Elemér

(Budapest 1887-1957). Fu un esponente della scuola «Postnagybánya». Oltre ai suoi paesaggi, dipinti a Zebegény e in Francia, a Cagnes-sur-Mer (1930 ca.), meritano d'essere ricordate le nature morte realizzate verso la fine della sua vita (*Tovaglia azzurra con limoni*, 1956: Budapest, MNG; *Accessori per natura morta*, 1957: ivi). (dp).

Vassallo, Antonio Maria

(Genova 1620 ca. - Milano 1664/73 ca.). Poche e incerte le notizie biografiche sul pittore genovese. Si formò presso il fiammingo Vincenzo Malò, presente a Genova tra il 1634 e il 1643, attraverso il quale si accostò alla pittura di Rubens, la cui influenza è evidente nel *Miracolo del beato Andrea da Spello* (già nella chiesa di San Francesco a Chia-

vari, ora a Genova, Palazzo Bianco) e nella tela con i *Santi Francesco, Chiara, Agnese e Caterina da Siena* (1648: ivi).

Benché le fonti ricordino il **V** come abile ritrattista, fu soprattutto pittore di favole, scene bucoliche, animali e nature morte (*Cucina*: Washington, NG). La sua produzione rientra nell'apprezzata pittura di genere che ebbe particolare fortuna a Genova grazie alla presenza nella prima metà del Seicento di numerosi specialisti fiamminghi. Per scelte tematiche le opere del **V** appaiono vicine a quelle del Castiglione, benché con una sensibile distanza stilistica che si è andata meglio definendo dopo la scoperta della firma del **V** su due dipinti già attribuiti al Grechetto, la *Favola d'Orfeo* (San Pietroburgo, Ermitage) e *Ciro allattato dalla cagna* (Mosca, Museo Puškin). Tra le sue ultime opere è la tela con il *Martirio di Marcello Mastrilli*, datata 1664 (Genova, coll. priv. già convento di Carignano).

Anche la data di morte è incerta; si ipotizza che sia avvenuta tra il 1664 e il 1673, quando l'artista ormai malato si era trasferito a Milano. (*sde + sr*).

Vaszary, János

(Kaposvár 1867 - Budapest 1939). Allievo a Budapest di B. Székely, studiò a Mosca, poi frequentò l'Académie Julian a Parigi. Appartenente alla colonia pittorica di Szolnok dal 1899, trasse la prima ispirazione dall'arte secessionista e liberty di Rippl-Rónai (*Dopo il bagno*, 1903: coll. priv.; *Donna con cappello*, 1894: Budapest, MNG), evolvendosi poi, per influsso di Nemes Lampért, verso uno stile ampio, di un cupo splendore, che esalta le forme in fasci colorati (*Mele cotogne*, 1918; *Prima colazione*, 1918: coll. priv.). Docente presso l'Accademia di Budapest (dal 1920), esercitò un reale influsso sui giovani pittori della successiva generazione. L'ultima parte della sua opera affronta soggetti mondani (scene di vita teatrale e circense), di carattere gradevole ma superficiale, il cui stile si accosta al colorismo tardo-fauve di un van Dongen. **V** è ampiamente rappresentato a Budapest. (*dp*).

Vaticano

Palazzi Vaticani La pittura nello Stato della Città del Vaticano è trattata nei paragrafi seguenti per quanto attiene ai Palazzi e alle Pinacoteche; per tutti gli altri riferimenti si rinvia ad altre voci (ad esempio: **Roma**).

Appartamento Borgia Deve il nome a papa Alessandro VI

Borgia, che lo fece decorare dal Pinturicchio (1492-95); comprende sei sale: le prime due si trovano nella torre fatta costruire dal pontefice stesso, le tre seguenti nel palazzo di Niccolò V e l'ultima, la più vasta, fa parte dell'antica residenza del sec. XIII, integrata da Niccolò III nel Palazzo V. Dopo la morte di Alessandro VI l'appartamento fu abbandonato da Giulio II e solo dopo il 1816 Pio VII ne fece la prima, e provvisoria, sede della pinacoteca. Gregorio XVI e Pio IX lo trasformarono in succursale della Biblioteca apostolica; Leone XIII ne ordinò il restauro e, nel 1897, lo riunì al complesso dei musei pontifici. Gli affreschi di Pinturicchio e aiuti, che raffigurano miti antichi e temi cristiani, documentano il particolare gusto antichizzante della fine del Quattrocento; ogni sala prende nome dal soggetto dei dipinti che ornano le grandi lunette formate dagli archi della volta. La sala I, detta «delle Sibille», è decorata da dodici lunette, ciascuna delle quali contiene, alternativamente, l'immagine di una sibilla e quella di un profeta, seguendo l'antica tradizione che vedeva partecipi dell'annuncio cristologico cultura pagana e Antico Testamento. Tale disposizione è riprodotta nella sala II, detta «del Credo», dove gli apostoli si alternano ai profeti, legando così il Vecchio e il Nuovo Testamento. La sala III è dedicata alle «Arti liberali», basi dell'insegnamento scolastico medievale: ciascuna delle discipline è rappresentata da una figura che ne reca i simboli tradizionali. Nella sala IV, detta «della Vita dei santi» sono rappresentate in successione le scene descritte della *Casta Susanna nel suo giardino*, *Santa Berta esce dalla torre*, la *Disputa di santa Caterina dinanzi all'imperatore Massimino*, *Sant'Antonio abate e san Paolo eremita nel deserto*, la *Visitazione*, il *Martirio di san Sebastiano*. Le composizioni della sala dei «Misteri della fede» illustrano gli episodi principali della vita di Cristo e della Vergine: *Annunciazione*, *Natività*, *Adorazione dei Magi* e *Resurrezione*, col celebre e veridico ritratto di Alessandro VI in adorazione del Cristo risorto. Le scene proseguono con *l'Ascensione*, la *Pentecoste*, *l'Assunzione*. Infine l'ultima sala, detta «dei Pontefici», deve il nome ad alcuni ritratti di papi, oggi scomparsi; assai diversa dalle altre, venne ridipinta sotto Leone X da Perin del Vaga; fanno parte della decorazione l'arme del papa allora regnante e soggetti astronomici. Gli Appartamenti Borgia ospitano oggi una parte del Museo Sacro d'Arte Moderna.

Cappella di Niccolò V È situata nella parte più antica del palazzo pontificio; costituiva un tempo il terzo e quarto

piano d'una torre del sec. XIII che venne piú tardi inclusa nella residenza vaticana costruita da Niccolò III verso il 1278. Niccolò V, umanista, fondatore della Biblioteca apostolica, salito al soglio nel 1447, fece trasformare in cappella questo locale di piccole dimensioni e lo fece decorare interamente dall'Angelico e aiuti, tra cui Benozzo Gozzoli. Sulle pareti, in due registri sovrapposti, l'artista narrò i vari episodi della vita di santo Stefano e di san Lorenzo, patroni di Roma; dipinse sulla volta le figure monumentali dei quattro Evangelisti coi loro simboli, e sui pilastri gli otto dottori della Chiesa. (gb).

Cappella Paolina Venne costruita dall'architetto Antonio da Sangallo, e probabilmente era terminata nel gennaio 1540. Si trova a nord dell'antica Basilica di San Pietro, tra la Sistina e la Sala regia. Paolo III ne commissionò la decorazione a Michelangelo quando questi ebbe terminato il *Giudizio Universale* della Sistina. L'affresco con la *Conversione di san Paolo* è contemporaneo ai lavori di Michelangelo per la tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli, poiché venne iniziato prima del luglio 1542 e completato nel luglio 1545. Quanto all'altro affresco, rappresentante la *Crocifissione di san Pietro*, interrotto nell'agosto 1545, fu terminato, sembra, dopo la morte di Paolo III, all'inizio del 1550. (afb).

Cappella Sistina Il monumento piú celebre del rinascimento italiano per la sua decorazione pittorica. Contiene tre cicli di affreschi, i cui temi vennero stabiliti in epoche diverse da quattro diversi pontefici, senza apparenti legami fra l'uno e l'altro. Deve il nome a papa Sisto IV, che la fece costruire tra il 1475 ca. e il 1480. Vasari ne attribuisce il progetto a Baccio Pontelli. La grandiosa navata (m 40,50 x 13,20), e l'immensa volta a botte, tagliata da lunette, furono concepite sin dall'inizio per essere decorate a pittura. La disposizione interna, dovuta in specie a Mino da Fiesole, introduce nella nudità medievale della costruzione accenti propri del rinascimento fiorentino e urbinate. I dipinti vennero intrapresi sin dalla fine della costruzione: si conserva il contratto del 27 ottobre 1481 tra il funzionario pontificio Giovanni de' Dolci e Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino (che, giunto per primo in compagnia del Pinturicchio, dipinse la famosa *Consegna delle chiavi*), Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta. Il programma iconografico istituisce un parallelo fra Mosè e Cristo. A sinistra sono rappresentate, in sei grandi composizioni, scene del Vec-

chio Testamento, del Pinturicchio, C. Rosselli, Botticelli, Signorelli (aiutato da B. della Gatta); a destra sei scene del Nuovo Testamento, del Perugino, Pinturicchio, Botticelli, Ghirlandaio, C. Rosselli (aiutato da Piero di Cosimo). Tra le campate vennero dipinte 31 figure di *Papi*. La volta fu decorata da stelle dorate su fondo di azzurro. La parte inferiore doveva ornarsi di arazzi. Il secondo ciclo, la volta di Michelangelo, venne commissionato nel 1508 da papa Giulio II e completato nel 1512. Una tessitura d'archi e di fasce tese dà forte risalto alla volta e tenta di imbrigliare lo slancio di un'immaginazione visionaria. Comprende, secondo un classico ordinamento a tre registri, i *Dodici Profeti e Sibille*, immagini dell'ispirazione, che paiono sostenere con gli omeri enormi tutta l'architettura; sotto, gli *Antenati di Cristo* e i *Mali dell'umanità peccatrice*, in grisaille; nella zona superiore, al centro, limitata da una forte cornice in prospettiva, nove scene della *Genesi* inquadrata dagli splendidi *Ignudi*. La decorazione della cappella (i cui restauri si sono conclusi nel 1994) venne completata in una terza fase. Per volontà di Paolo III, Michelangelo dipinse tra il 1536 e il 1541 il *Giudizio Universale* sulla parete di fondo, coprendo così i dipinti del Perugino che lo ornavano. Contrariamente alla volta, questo dipinto non è delimitato da alcuna cornice architettonica; vi si dispiega una composizione assai meno «violenta e disperata» di come appariva prima del restauro. (cmg).

Logge di Raffaello Costruite da Bramante, le Logge (secondo piano del Palazzo V) furono terminate da Raffaello nel 1517, che ne completò la decorazione nel giugno 1519. Il maestro non partecipò direttamente all'esecuzione, che affidò ai suoi allievi (Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Perin del Vaga). Ma il problema della parte svoltavi dai vari artisti è di complessa soluzione, soprattutto per la «Bibbia di Raffaello» (scene del Vecchio e del Nuovo Testamento), formata dai gruppi di quattro scene che adornano le cupolette delle tredici campate. Vi collaborarono anche Polidoro da Caravaggio, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano, Tommaso Vincidor da Bologna e Raffaellino del Colle. A Giovanni da Udine venne affidata la decorazione dei pilastri con grottesche e ghirlande; questi eseguì anche gli ornati in stucco bianco, di cui, secondo Vasari, aveva ritrovato la formula antica. (nd).

Le Stanze Serie di tre vaste camere dell'appartamento di Giulio II decorate da Raffaello e dalla sua bottega tra il 1508 e il 1517 ca.

Sin dall'arrivo a Roma, Raffaello fu sollecitato da Giulio II a decorare tre sale vaticane, dette Stanze, la cui architettura era dovuta a Bramante. Nella prima, la Stanza della Segnatura, Raffaello eseguì tra il 1508 e il 1511 tre composizioni murali, il *Parnaso*, la *Scuola di Atene* e la *Disputa sul Sacramento*: la decorazione del soffitto contiene quattro medaglioni (la *Teologia*, la *Giustizia*, la *Filosofia*, la *Poesia*) e quattro comparti rettangolari (il *Primo Moto*, il *Giudizio di Salomone*, *Adamo ed Eva*, *Apollo e Marsia*); nella seconda, la Stanza di Eliodoro, decorata dal 1512 al 1514, si hanno, di fronte alla *Liberazione di san Pietro*, la *Messa di Bolsena* e, di fronte alla *Caduta di Eliodoro*, *San Leone Magno ferma Attila alle porte di Roma* (Giulio II era morto nel 1513; fu il suo successore, Leone X, a commissionare questa composizione); i comparti del soffitto presentano il *Roveto ardente*, la *Scala di Giacobbe*, l'*Apparizione di Dio a Noè* e il *Sacrificio di Isacco*. L'ultima sala, o Stanza dell'Incendio, è celebre per l'*Incendio di Borgo Vecchio a Roma*, dipinta tra il 1514 e il 1517, noto di solito col nome di *Incendio di Borgo*; gli altri affreschi rappresentano la *Battaglia di Ostia*, l'*Incoronazione di Carlomagno* e la *Giustificazione di Leone III*. (jv).

Biblioteca apostolica vaticana Da Niccolò V in poi i pontefici non cessarono di arricchire la propria biblioteca, divenuta così una delle più importanti del mondo. Tra gli acquisti più spettacolari, possono citarsi quelli delle biblioteche del cardinal Caraffa (1591), di Fulvio Orsini (1602), dell'Elettore palatino di Heidelberg (1622), di Urbino (1658), di Cristina di Svezia (1690), di Pio II (1705), del marchese Capponi (1746), dei Borghese (1891), dei Borgia (1902), dei Chigi (1923), della Biblioteca Ferraioli (1929). Sisto IV fece edificare e decorare (1475 ca.) da Melozzo da Forlì (i cui affreschi sono stati staccati ed esposti nella PV) una sontuosa «libreria». Attualmente sono destinate a biblioteca molte sale e gallerie del palazzo, in particolare la grandiosa Sala di Sisto V, costruita da Domenico Fontana (1587-89) e sontuosamente decorata, sotto la direzione di Giovanni Guerra e di Cesare Nebbia, specialmente da Paul Brill, Ventura Salimbeni, G. B. Ricci, A. Lilio, Orazio Gentileschi. Vi sono conservati alcuni tra i più preziosi manoscritti esistenti. La biblioteca serba infatti una collezione incomparabile di manoscritti miniati dalla fine dell'antichità al rinascimento: vi predominano i libri italiani ma figurano anche opere bizantine e orientali di primo piano. (sr).

Pinacoteca vaticana Il museo fu istituito in seguito a un voto del Congresso di Vienna, il quale auspicò che le opere più importanti requisite dalla Francia negli Stati pontifici nel corso delle conquiste napoleoniche non venissero rimandate ai paesi di origine, ma restassero esposte al pubblico, nel loro complesso, come lo erano state a Parigi. Le operazioni di restituzione furono condotte dai commissari pontifici: Gaetano Marini e lo scultore Canova. I dipinti recuperati non costituirono la totalità delle opere requisite, in applicazione, in particolare, del trattato di Tolentino o dei decreti che sopprimevano un certo numero di istituti religiosi. Molte restarono in Francia, sia perché i commissari non le reclamarono, sia perché essi trascurarono di recarsi in provincia, dove alcune opere erano state inviate, sia perché non vollero riprendere dipinti conservati negli appartamenti reali, sia infine perché lo stesso papa, cedendo alle sollecitazioni degli abitanti, consentì a lasciare l'opera in loco (così per l'*Ascensione* del Perugino, rimasta al MBA di Lione). I quadri furono raccolti da Pio VII nell'Appartamento Borgia: questi ambienti, non sufficientemente ampi e luminosi, vennero abbandonati nel 1822 e i quadri furono trasferiti di sala in sala fino al 1908, quando Pio X diede loro infine una cornice degna della loro importanza, arricchendo la galleria di opere sino a quel momento conservate al Laterano, nonché della preziosa collezione di primitivi bizantini e italiani della Biblioteca apostolica. Il nuovo museo, quale oggi si presenta, fu inaugurato da papa Pio XI nel 1932. I dipinti della PV costituiscono un complesso pressoché unicamente italiano, a cominciare dai pezzi più antichi, tavole d'ispirazione bizantina o romana quali il grande *Giudizio Universale* del sec. XI dei pittori romani Giovanni e Niccolò o il *Cristo benedicente* del sec. XII. Il complesso dei «primitivi» è notevole per abbondanza e varietà; vi sono rappresentate tutte le scuole. Per i toscani, i più numerosi, possono citarsi il *Polittico Stefaneschi*, dipinto da Giotto e dalla sua bottega per San Pietro, e opere di Daddi, Bonsi, P. Lorenzetti, G. del Ponte, Masolino, G. di Paolo, Sassetta, Fra Angelico, Gozzoli. Le scuole di Rimini, di Bologna (Vitale), delle Marche (Nuzzi, Gentile da Fabriano, Boccati), dell'Umbria (Niccolò Alunno, il Perugino e i suoi allievi), di Ferrara (Ercole de' Roberti), della Romagna (Palmezzano), di Venezia (Crivelli, Vivarini, Bellini: *Deposizione nel Sepolcro*) sono rappresentate da opere di primo piano. Accanto agli affreschi di Melozzo da Forlì, provenienti dalla biblioteca di Sisto IV, si possono menzionare quelli, fram-

mentari (*Angeli musicisti*) che decoravano l'abside dei Santi Apostoli. Nella grande sala dove sono appesi i famosi arazzi da Raffaello, figurano tre insigni capolavori del maestro: l'*Incoronazione della Vergine*, la *Madonna di Foligno* e la *Trasfigurazione*. Tra le altre opere rinascimentali, va segnalato il *San Gerolamo* di Leonardo e un gruppo di dipinti veneziani (Tiziano, *Madonna di San Nicola ai Frari*). Barocchi compare con parecchie tele. Una serie di sale presenta le opere del sec. XVII e del sec. XVIII, tra cui alcuni capolavori (*Comunione di san Gerolamo* del Domenichino, *Deposizione nel Sepolcro* di Caravaggio, *Crocifissione di san Pietro* di Guido Reni e *Martirio di sant'Erasmus* di Poussin) e opere celebri di Sacchi, Guercino, Valentin, Mola, Maratta, Crespi, Battoni, Creti. Va anche citato un complesso di ritratti (Lawrence, *Giorgio IV*). (gb).

Museo Sacro d'Arte Moderna Aperta al pubblico nel 1973 in 55 sale situate intorno alla Sistina, e in particolare nell'Appartamento Borgia, la collezione d'arte religiosa moderna raggruppa oggi 540 opere appartenenti a tutte le tendenze dell'arte del sec. XX. Sono presenti i grandi nomi: Matisse (*Pianete*, 1951), Chagall (*Pietà rossa*), Klee (*Città con cattedrale gotica*, 1925), Kandinsky, Jacques Villon (*Volo d'uccello*), Braque, Lipchitz, Picasso, Dalí, Max Ernst, Fautrier (*Crocifissione*, 1922). Sale intere sono dedicate a Rouault (*Miserere* ed *Ecce Homo*), a Giorgio De Chirico (*Natura morta italiana*, 1957), ai futuristi italiani (Carrà, Boccioni e Balla), nonché all'americano Ben Shan. Vi hanno parte importante Maurice Denis, Utrillo, Vallotton, Emile Bernard, Odilon Redon (*Santa Giovanna d'Arco*, pastello); Otto Dix (*San Cristoforo*, 1938), Munch, Kokoschka, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff (*Cattedrale*, 1930), Paula Modersohn-Becker, Münter (*Natura morta con Crocifisso*, 1912-14). Tra gli artisti del dopoguerra vanno citati Manessier, Hans Hartung (*Irraggiamento*, 1962), Bazaine, Bissière, Hantai (il *Mantello della Vergine*, 1960), Morandi (*Natura morta italiana*, 1957), Francis Bacon (*Studio per il papa di Velázquez*, 1961). Infine va menzionato un importante complesso di dipinti messicani contemporanei, soprattutto di Orozco, Tamayo e Siqueiros. (alb).

Vaudreuil (Joseph Hyacinthe François de Paule Rigaud, conte di)

(Santo Domingo 1740 - Parigi 1817). Gran falconiere di Francia, molto influente a corte, fu mecenate di molti

scrittori, tra cui Beaumarchais. Fu strettamente legato al conte d'Artois, che seguì in esilio; tornò a Parigi solo con la restaurazione, divenendo pari di Francia. Prima della rivoluzione aveva raccolto una collezione di dipinti acquistati nelle grandi vendite della seconda metà del sec. XVIII, quali le vendite Gaignat, Choiseul, Conti e Randon de Boisset. Il 24 novembre 1784 il conte di V si separò dai suoi quadri italiani, fiamminghi e olandesi ma non da quelli francesi, che probabilmente portò con sé, sottraendoli alle requisizioni. La vendita ebbe vasta risonanza in quanto l'acquirente principale fu il re tramite il conte d'Angiviller, che molto si adoperava per rendere pubblica la Grande Galerie del Louvre, cercando di completare le collezioni della corona, interessandosi principalmente alle scuole dei Paesi Bassi. Intermediario fu Paillet, che acquistò una ventina di quadri, molti dei quali figurano oggi tra i capolavori del Louvre: *Hélène Fourment e i suoi figli* di Rubens, il *Ritratto di Hendrickje Stoffels* e il *Filosofo in meditazione* di Rembrandt, il *Colpo di sole* di Ruisdael, il *Ritratto del presidente Richardot* di van Dyck, i *Quattro Evangelisti* di Jordaens e altre opere di Téniers, van Ostade, Gerrit Dou, Wouwerman, Potter, Kalf, Steen e van de Velde. Alcune opere provenienti dalla collezione V si trovano anche alla NG di Londra: il *Castello in rovina* di Ruisdael; il *Gioco dei birilli* di Steen; il *Contadino con vaso e pipa* di van Ostade. (gb).

Vaz, Gaspar

(? 1490 ca. - ? 1569 ca.). Si formò a Lisbona, nella bottega del pittore reale Jorge Afonso (dove lavorava nel 1514-15), ma dal 1522 risiedette a Viseu, dove visse fino alla morte, attratto nell'orbita del grande maestro locale Vasco Fernandes. Si suppone che sia l'autore del retablo della *Vergine in gloria* (1540 ca.: Lamego, monastero di São João de Tarouca). V dovette collaborare anche all'esecuzione di lavori attribuiti a Vasco Fernandes. Influenzato da questa personalità locale, ma senza mai dimenticare l'insegnamento più raffinato di Jorge Afonso, recepì attraverso di loro l'influsso della scuola di Anversa, cui ambedue i suoi maestri erano improntati. (fg).

Vázquez, Alonso

(Ronda 1565 - ? (Messico) 1608). Morto prematuramente al culmine di una carriera già brillante, amico e collaborato-

re di Pacheco, presenta un duplice interesse: per la sua posizione a cavallo tra due secoli, tra il manierismo del XVI e il naturalismo del XVII secolo e per il suo ruolo di collegamento tra la scuola sivigliana e la giovane pittura messicana. Formatosi forse a Cordova, presso l'italianizzante Céspedes, risiedette certamente a Siviglia tra il 1589 e il 1603. Dimostra la propria abilità di disegnatore e la sua conoscenza dell'anatomia facendosi interprete di un prosciugato michelangiolismo, proprio della pittura andalusa dell'epoca, nella *Resurrezione* (1590: Siviglia, Santa Ana), la prima delle sue opere certe. Quest'aspetto del suo stile permane nei retabli successivi, ad esempio nell'*Assunzione* (1594: Siviglia, Cattedrale), nell'*Immacolata Concezione* (1598: Siviglia, Sant'Andrea) o in quello dell'Ospedale del Sangue (*Evangelisti, Padri della Chiesa*). Ma V dà prova di una curiosa mescolanza tra enfasi e opulenza realista nel quadro del *Festino del ricco malvagio*, dipinto per il duca di Alcalá (Madrid, coll. priv.), che Pacheco loda per la sapiente orchestrazione dei personaggi (lo stesso accade nel grande *Cenacolo*, di Siviglia, che oggi si tende ad attribuirgli). Un realismo più sobrio e vigoroso si manifesta nelle due scene conservate della *Vita di san Pietro Nolasco*, dipinte nel 1600-601 per il chiostro della Misericordia (oggi a Siviglia, MBA), dello stesso periodo di quelle, più compassate, di Pacheco. L'impronta realistica predomina nel grande quadro d'altare a doppio registro – uno celeste, l'altro terrestre – della *Morte di sant'Ermenegilda* (1603: ivi), con bellissimi ritratti, che già annunciano Zurbarán. Ma V, lasciando incompiuta la sua opera (il registro celeste verrà terminato da Juan de Uceda), partì nel 1603 per il Messico. Sembra vi fosse accolto trionfalmente, a giudicare dai ditirambi – «disegno di Michelangelo, colore di Tiziano» – che gli autori messicani dedicarono al *Retablo di santa Caterina* e ad altri quadri da lui dipinti per il viceré. V sembra peraltro, malgrado la brevità del suo soggiorno nel Messico – morì quattro anni dopo esservi giunto – avervi lasciato traccia durevole, e un successore, nella persona del principale pittore messicano degli anni Venti del secolo, Luis Juárez. (pg).

Vázquez-Díaz, Daniel

(Nerva (Huelva) 1882 - Madrid 1969). Fu tra i principali divulgatori in Spagna della pittura post-cubista che arricchì di una gamma di colori e uno stile propriamente anda-

luso, grave e semplice, nel quale il disegno, duro e robusto sottolinea geometricamente i volumi ricorrendo all'uso di scorci e fughe prospettiche. Giunto a Siviglia da Huelva, abbandonò presto i suoi studi commerciali per la pittura. Attratto dalla Parigi d'inizio secolo, vi trascorse parecchi anni, collaborando con Bourdelle per decorazioni murali e frequentando Picasso, Juan Gris, Max Jacob, Modigliani. Tornato in Spagna dopo la guerra, il 1929 segna per lui una svolta decisiva: grazie a un importante incarico dello Stato realizza il ciclo murale del monastero francescano di la Rabida presso Huelva, luogo in cui soggiornò Cristoforo Colombo prima del suo imbarco per l'America. La vita di Colombo tra i monaci, le riunioni dei marinai, dei soldati, dei contadini andalusi, il giuramento, ispirarono a **V-D** grandi composizioni statiche, dal disegno ampio e angoloso, agli antipodi delle decorazioni barocche e tormentate di Sert. È qui avvertibile l'influsso della luce atlantica, ma anche quello di Zurbarán, che **V-D** contribuì a rivalutare: le sue costruzioni potenti e semplici come la varietà nella gamma dei bianchi si ritrovano nel *Desinare dei certosini* e in alcuni ritratti di religiosi, come quello del *Padre Getino* (Madrid, MAC).

V-D dipinse paesaggi bianchi, di ascendenza nettamente cubista (*Fabbrica di nebbia*: Bilbao, MBA), nudi, nature morte, ritratti di gruppo (il *Torero morto*), ma ciò che più contribuì alla sua fama fu senza dubbio la serie dei ritratti di scrittori, dallo stile un po' aspro. **V-D** è stato il pittore per eccellenza di tutta l'intelligenza spagnola degli anni Venti: Ruben Dario, Zuloaga, J. R. Jimenez (Madrid, MAC), Azorin, Marañón, Unamuno (Bilbao, MBA). Accademico, professore alla Scuola di belle arti, formò un'intera generazione di pittori. Negli ultimi anni godette di una fama ormai consolidata. Alla sua memoria sono state dedicate molte mostre importanti: è rappresentato soprattutto a Bilbao (MBA) con una decina di tele. (pg).

Vchutemas

(Vyschie Chudojestvenno - Tekhnitcheskie Masterskie; Istituto Superiore di Arte e Tecnica). Scuola d'arte, aperta a Mosca dal 1920 al 1926, analoga al Bauhaus per essere uno dei primi tentativi di collegare la creazione artistica al mondo della produzione industriale. In essa gli artisti, oltre a interessarsi di pittura, scultura e architettura, si formavano nei vari settori industriali (arte grafica, design, tessuto,

ceramica, lavorazione del legno e del metallo). Particolare rilievo veniva conferito a un corso didattico, obbligatorio per tutti gli allievi, sui principî dell'unione tra scienze artistiche e tecniche, sullo studio della costruzione delle forme in rapporto al colore, sui principî dell'organizzazione spaziale ecc., formazione che doveva servire alla creazione di artisti di tipo nuovo. Tra i docenti dei V si ebbero pittori che proseguivano le tradizioni dell'arte russa del sec. XIX (A. Ė. Archipov, D. Kardovski) e che partecipavano ai movimenti simbolista (P. V. Kuznecov) e cézanniano (I. Maškov). Ma il ruolo piú importante è svolto dai primi costruttivisti e dai designers come A. M. Rodčenko, V. Tatlin, A. Vesnin, V. Stepanova, G. Klucis, El' Lisickij, D. Moor, L. Popova, i quali elaborarono una metodologia dell'analisi estetica e funzionale della produzione industriale. Un posto particolare è occupato da V. Favorski, rettore della scuola (1923-25), che insegnava teoria della composizione in rapporto con le teorie costruttiviste. Nel 1927, i V assunsero il nome di *Vchutein* (la scuola fu attiva fino alla fine del 1930); sulle prime serbò i principî dell'insegnamento dei V, ma a poco a poco tornò ai metodi tradizionali, riflettendo così la situazione generale della cultura artistica sovietica degli anni Trenta. (*xm*).

Vecchia, Pietro della → Della Vecchia, Pietro

Vecchietta (Lorenzo di Pietro, detto)

(Siena 1410-80). Pittore e scultore. Nel 1428 si iscrisse nel Ruolo dei Pittori della città natale. Formatosi tra Firenze e Siena fu molto attento alle novità artistiche fiorentine del secondo e terzo decennio del Quattrocento. Fu chiamato a Castiglione Olona nel 1432; qui, insieme a Paolo Schiavo, affiancò Masolino nella decorazione della collegiata e della cappella di San Martino in Palazzo Branda. Nel *Seppellimento di santo Stefano* e nel *Martirio e seppellimento di san Lorenzo*, V applicò le novità del primo rinascimento fiorentino con riferimenti sia a Masaccio, negli arditi scorci e negli sbalzi dei piani per evidenziare lo spazio, sia a Masolino nel luminoso cromatismo degli incarnati. Tornato a Siena, realizzò, per l'altare maggiore del Duomo, le due disperse figure lignee di un' *Annunciazione* (1439), sua prima opera documentata. Agli inizi degli anni Quaranta, invece, iniziò in alcuni locali dello Spedale di Santa Maria della Scala gli affreschi a cui attese per un de-

cennio: *Storie di Tobia* (perdute) e *Visitazione del Beato Sorore* (1441), eseguite nel Pellegrinaio con Domenico di Bartolo e Priamo della Quercia; copertura dell'Arliquiera (1445-46) per la sacrestia (ora Siena, PN, n. 204) nei cui sportelli sono raffigurati l'*Annunciazione*, la *Crocifissione* e la *Resurrezione* (esterno), nonché le *Storie della Passione di Cristo* (interno); affreschi nella volta dello stesso locale, iniziati nel 1446 e terminati nel 1449. A questi anni risalgono anche la pala della pieve di Castiglione d'Orcia e la *Pietà* (1445-48) di Monteriggioni (ora, Museo del Seminario), dove si rilevano ancora i colori tenui di Masolino negli incarnati e gli scorci di Masaccio nelle teste. L'intenso plasticismo di origine fiorentina, che aveva caratterizzato la produzione pittorica del V del quarto decennio del Quattrocento, si allenta notevolmente a favore di una ritoticizzazione delle forme negli affreschi del Battistero senese, realizzati nelle pareti e nella volta dal 1450 al 1453. Nel 1452 è documentato con Sano di Pietro nella stima dei murali lasciati incompiuti dal Sassetta nel sottarco di Porta Romana, mentre nel 1457 ricevette altre commissioni relative alla pala di Montesevoli (ora Firenze, Uffizi) e alla *Madonna della Misericordia*, per l'ufficio del Sale in Palazzo Pubblico. Nella Sala del Mappamondo dello stesso edificio affrescò anche *Santa Caterina da Siena* (1461), che viene considerata una delle prime effigi della religiosa dopo la sua canonizzazione. Nel marzo del 1460, V è documentato a Roma dove sottopose al papa un modello per la costruzione delle Logge senesi (progetto non approvato). Nel corso dello stesso decennio, fu impegnato in lavori d'ingegneria militare per conto della Repubblica senese alla quale consegnò i modelli relativi alla rocca di Sarteano (1467, disegno realizzato in collaborazione con Guidoccio d'Andrea) e alle fortificazioni di Orbetello e di Montacuto. Ai primi anni Sessanta risalgono anche due pale d'altare eseguite per il Duomo di Pienza (*Assunzione della Vergine* al centro, 1461-62) e per la chiesa di Spedaletto (*Madonna con il Bambino fra santi*, 1462: ora nel Museo della Cattedrale pientina). Il catalogo dell'artista comprende anche numerose sculture improntate alla statuaria donatelliana. (*ebi*).

Vecellio

Sulle orme di Tiziano anche altri membri della famiglia cadonina si sono dedicati alla pittura. Il loro talento è però di

gran lunga inferiore a quello dell'illustre congiunto, la cui arte rappresenta il punto di riferimento e il limite invalicabile. Lo stesso **Orazio**, figlio di Tiziano (Venezia 1525 ca. - 1576) viene avviato dal padre all'arte, ma con scarsi risultati. Il pronipote **Tizianello** (Venezia 1570 ca. - 1650), figlio di Marco, ha quanto meno il pregio di aver steso una biografia dell'illustre antenato.

Francesco (Pieve di Cadore 1485 ca. - 1560), fratello maggiore di Tiziano, condivide con lui gli snodi iniziali della formazione. Passa dalla bottega del mosaicista Sebastiano Zuccato a quelle di Gentile e poi di Giovanni Bellini. Alla fase piú giovanile appartiene la *Sacra Conversazione* dei Musei di Berlino e la *Madonna in trono* della parrocchiale di Sedico (Belluno). Il momento della affermazione di uno stile personale (l'affresco del *Miracolo dell'avar*, 1511-1513: Scuola del Santo di Padova) coincide con il tempo e il luogo della rivelazione di Tiziano. Francesco, dopo una decorosa carriera militare, entra nella bottega del fratello, di cui diviene un fidato collaboratore e l'amministratore dei conti. La produzione autonoma di Francesco come pittore è rivolta alle chiese del Cadore, dove si ritirerà negli ultimi anni di vita. Non mancano comunque commissioni di un certo prestigio a Venezia, magari in sostituzione di Tiziano (l'affresco della *Madonna col Bambino* in Palazzo Ducale). Nel 1530 cade la piú importante occasione autonoma di Francesco, le portelle d'organo di San Salvador a Venezia, con la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione*, *San Teodoro* e *Sant'Agostino*.

Marco (Pieve di Cadore 1545 - Venezia 1611), nipote in secondo grado di Tiziano, collabora con quest'ultimo in alcune opere, soprattutto di destinazione provinciale, alcune delle quali di discreta qualità (*Madonna fra san Marco e la Fortezza* nella sede della Magnifica Comunità Cadorina a Pieve di Cadore; *Polittico* nella parrocchiale di Pieve di Zoldo). Dopo la morte di Tiziano, Marco cerca di rivendere l'eredità artistica, firmandosi «Marcus Titiani». Viceversa, la sua parabola artistica entra in una decisa involuzione. Fra le molte opere ufficiali dipinte in varie sale di Palazzo Ducale ricordiamo *La Zecca* per il soffitto della Sala del Senato. (szu).

Vedova, Emilio

(Venezia 1919). Di formazione autodidatta, fin dall'adolescenza si dedica tenacemente alla pittura. Già nei disegni

del 1935 – figure, architetture, riprese da quadri veneziani – compaiono mezzi formali ed elementi espressivi poi distintivi della sua produzione: l'accumulazione dei segni e i grovigli di linee preludono alla «progressiva disarticolazione e decostruzione dell'immagine», «coaguli che annunciano i futuri nuclei energetici di tracce e di colori» (Celant). Se i dipinti tra il 1937 e il 1946, pur nella drammaticità del segno, intrattengono ancora un rapporto con la figurazione (*La musica*, 1942), i collages del 1945 avviano quel processo di disgregazione della figura che si compirà definitivamente a partire dal 1946, dapprima con procedimenti di scomposizione analitica e dinamica memori di Picasso e Boccioni (*Cucitrice*, n. 1, 1946), poi con un'impostazione dichiaratamente geometrica.

Già nel 1942 espone al premio Bergamo e partecipa al gruppo Corrente a Milano; nel 1946 firma con Morlotti e altri, sempre a Milano, il manifesto *Oltre Guernica* e, nello stesso anno, compare tra i fondatori del Fronte Nuovo delle Arti a Venezia; per un anno, dal 1952 al 1953, si unirà poi al Gruppo degli Otto.

È presente alla Biennale a partire dal 1948; nel 1952 gli viene dedicata una sala (il Grande Premio per la Pittura lo conseguirà nel 1960) dove espone opere in cui è evidente l'evoluzione avviata già nel 1950 e che andrà via via precisandosi con l'abbandono delle strutture geometriche a favore di coaguli di linee spezzate, fenditure e tagli, spirali e macchie, in un campo pittorico dominato dal segno e dalla decostruzione dell'immagine («Ciclo della protesta '53», «Ciclo della natura '53»).

Nel 1955 partecipa alla prima Documenta a Kassel; da allora in poi frequenti saranno i suoi soggiorni in Germania, compreso un lungo periodo di lavoro a Berlino tra il 1963 e il 1965.

Nel 1958 inizia la sua produzione litografica, a cui si aggiungeranno, dieci anni più tardi, le acqueforti. Insieme alla novità dei mezzi linguistici adottati, cresce anche la varietà strumentale e la differenziazione delle superfici: dagli «Scontro di situazioni '59» esposti a Venezia nel 1959 a Palazzo Grassi, composti da grandi tele ad angolo, ai «rilievi» dei primi anni '60, ai «plurimi» presentati per la prima volta alla Marlborough di Roma nel 1963 da Giulio Carlo Argan, dove l'accostamento di forme disparate e di piani spezzati valorizzano la presenza dell'oggetto-pittura pur nella rappresentazione del disordine e dell'instabi-

lità della forma in opposizione sia a tendenze minimaliste che gestaltiche.

Importante la sua amicizia e consonanza intellettuale con il compositore Luigi Nono, dal cui incontro nasceranno, tra l'altro, le scenografie e i costumi per l'opera *Intolleranza '60*.

Nel 1974, sull'onda di un impegno sempre vivo – prima partigiano, poi a fianco degli studenti nel 1968 –, si adoperava con successo per il salvataggio dei Saloni dei Magazzini del Sale a Venezia, città amata in cui ha sempre abitato.

Con «binari», della seconda metà degli anni '70, l'anarchia delle forme è rinchiusa e irrigidita all'interno di strutture di ferro; dal 1981 la sua produzione pittorica è nuovamente arricchita da forti contrasti cromatici.

Molte le mostre in Italia (per tutte Venezia 1984, a cura di G. Celant) e all'estero, particolarmente in Germania, Stati Uniti, Spagna e Austria. (*mcm*).

veduta

A partire dalla fine del Settecento il termine «**v**», nella sua accezione corrente, si sostituisce a quello di «prospettiva», utilizzato ancora dal Lanzi, per designare un genere pittorico consistente nella raffigurazione topografica realistica secondo rigorosi principî prospettici. La parola era del resto mutuata dalla terminologia della prospettiva e dell'ottica, in cui **v** equivale a «punto dove batte la vista» e dunque, per estensione, indica quanto è compreso nel campo della sezione della piramide visiva. Il termine «prospettiva» nel Seicento viene quindi gradualmente a coincidere con quello di **v** e assume il significato piú specifico di «visione della realtà topografica organizzata secondo regole determinate».

Benché la **v**, come genere pittorico autonomo, si definisca nelle sue caratteristiche peculiari solo negli ultimi decenni del Seicento, essa trova però i suoi precedenti di soggetto e di metodo in episodi legati alla storia della pittura di paesaggio della prima metà del secolo, e addirittura del Cinquecento. I suoi incunaboli possono infatti ravvisarsi nei disegni di carattere topografico eseguiti a Roma nel quarto decennio del Cinquecento dall'olandese Martin van Heemskerck e, nella seconda metà del secolo, da altri artisti nordici di passaggio a Roma. Queste raffigurazioni dei luoghi piú significativi della scena romana si caratterizza-

no per un preciso intento documentario e descrittivo che è in qualche modo all'origine della moderna *v.* Sono però quasi sempre riprese da punti di vista rialzati, tali da consentire un orizzonte il più possibile allargato, e senza alcun rispetto dei rapporti metrici e proporzionali; per tali caratteristiche si legano piuttosto alla tradizione della cartografia. Le stesse convenzioni rappresentative sopravvivono, nell'ultimo decennio del Cinquecento, nelle *v.* topografiche dipinte a fresco nel salone della Biblioteca Vaticana e nella Sala del Concistoro del Palazzo Lateranense, dedicate invece alla topografia della Roma moderna e, più specificamente, delle trasformazioni urbanistiche intraprese da Sisto V e da Domenico Fontana. Tali *v.*, di carattere prettamente descrittivo, hanno le loro radici nella consuetudine tardomanierista di raffigurare ville e possedimenti feudali; si ritrova ad esempio, alla fine del secolo, nei dipinti di Paul Brill raffiguranti i feudi di casa Mattei.

Benché aggiornata su esempi più moderni la produzione del Brill in cui ha spesso parte la raffigurazione più o meno dettagliata di rovine e monumenti romani, resta sostanzialmente legata alle convenzioni visive proprie della tradizione nordica. Non a caso Giulio Mancini (*Considerazioni sulla Pittura*), scrivendo intorno al 1620, avvia una precisa distinzione tra l'opera del fiammingo e il più moderno «prospetto di paese» da cui avrà appunto origine la *v.* Se l'impaginazione del paesaggio italiano adottata dal Brill trova poi uno sviluppo nella *v.* ideata di soggetto italianizzante di Willem van Nieulandt e in quella più tarda di Pieter van Bredael, nella pittura di paesaggio fiorita a Roma tra terzo e quarto decennio del Seicento si ritrovano invece gli intenti realistici e le inclinazioni mentali in parte all'origine della *v.*

Mi riferisco in particolare all'opera di Bartholomaeus Breenbergh e Cornelis Poelenburgh, attivi a Roma negli anni Venti, la cui produzione è in gran parte dedicata alla raffigurazione di paesaggi con rovine antiche. Alle intenzioni puramente descrittive che avevano animato gli artisti nordici del Cinquecento si sostituisce una visione inedita e in qualche modo romantica della città e della campagna romana, di cui viene sottolineata la continuità, ma insieme il contrasto, tra le vestigia dello splendido passato e gli aspetti più umili della città moderna. Tale atteggiamento mentale, sostenuto però da una più precisa consapevolezza storica, sopravvive rinnovandosi in alcuni aspetti della *v.* ideata settecentesca, in particolare nell'opera del Panini.

L'intento realistico cui si accennava trova spazio però soprattutto nella produzione grafica del Breenbergh e, con soggetti più direttamente pertinenti al problema delle origini della *v*, nei disegni eseguiti a Roma da Andries e Jan Both verso la fine degli anni Trenta e in quelli poco più tardi di Thomas Wijck, questi ultimi dedicati agli aspetti più dimessi e insieme pittoreschi di una Roma «minore». È comunque nell'ambito dei paesisti nordici attivi a Roma nella prima metà del Seicento che ritroviamo una delle più antiche *v* prospettiche della città, vale a dire la *Veduta di Campo Vaccino* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) dipinta da Hermann Swanevelt nel 1631, su cui si appoggia l'analoga *v* di Claude Lorrain, eseguita nel 1636 e ora al Louvre. Il minuto descrittivismo dello Swanevelt, che nell'animare la sua *v* si dimostra particolarmente attento alla produzione coeva dei bamboccianti, differisce però sostanzialmente dalle intenzioni di Claudio di Lorena, più attento invece a restituire i colori e l'atmosfera luminosa del Foro. È ancora in un episodio minore della pittura romana degli anni Trenta che si ravvisa, con caratteri più specifici e sistematici, un diretto antecedente della *v*. Mi riferisco alla produzione di Willem Baur sicuramente attivo a Roma durante il quarto decennio del Seicento e dedito all'esclusiva raffigurazione degli aspetti più tipici della Roma antica e moderna. Le sue *v*, condotte solitamente a tempera e in piccole dimensioni, destinate con ogni probabilità a viaggiatori di passaggio a Roma, si distinguono per la scrupolosa esattezza di dettaglio e per essere riprese da un punto di vista leggermente più alto del piano di terra. Tali caratteristiche aprono senza dubbio la strada alla *v* intesa come genere autonomo e avente valore di documento realistico.

Con Viviano Codazzi, attivo a Napoli dal 1633 al '47 e successivamente a Roma, si verifica la saldatura tra due tradizioni pittoriche che, fino a quel momento, avevano trovato espressioni in generi diversi. Nella sua produzione gli intenti realistici che, con maggiore o minore coerenza, si erano espressi episodicamente nella pittura di paesaggio secondo le tendenze già indicate, si saldano alla specialità di quadraturista o «prospettivo», di esperto, cioè, delle leggi della prospettiva lineare e dell'ottica. Tale specialità, cui appunto faceva riferimento Vincenzo Giustiniani nella lettera sui generi pittorici scritta poco dopo il 1620 a Theodor Ameyden, aveva fino a quel momento trovato applicazione soprattutto nel campo della decorazione parietale, con intenti illusionistici che, nella seconda metà

del secolo, daranno origine alla scenografia. Poteva dunque piú facilmente prestarsi (o, di fatto, fino a quel momento si era prestata) a intenzioni fantastiche piú che realistiche. Sebbene occasionalmente utilizzata anche dal Codazzi con fini specificamente decorativi e illusionistici, la scienza prospettica è invece da lui piegata alla raffigurazione «secondo verità» (Longhi) di luoghi realmente esistenti inquadrati secondo una visione «grandangolare» da un punto di vista coincidente con il piano di terra della v stessa. Si possono ricordare come esemplari di quest'atteggiamento nei confronti della realtà urbana, riprodotta senza il filtro di idee o abitudini visive precostituite, la *Veduta di Palazzo Gravina a Napoli* (Roma, coll. priv.) e quella della *Torre di San Vincenzo a Napoli* (Firenze, Fondazione Roberto Longhi), in cui l'intima verità dei luoghi è restituita grazie a una nuova attenzione per i valori luminosi e chiaroscurali. Anche le v eseguite a Roma dal Codazzi e aventi come oggetto i monumenti antichi cui si erano a lungo ispirati gli artisti oltremontani si caratterizzano per la novità dell'inquadratura e la tendenza a documentare aspetti inediti della scena romana esattamente inseriti nel loro contesto topografico.

Se il realismo codazziano può dirsi in qualche modo alla radice della v settecentesca del Canaletto e del Bellotto, occorre invece sottolineare come nella seconda metà del secolo, col prevalere di intenti accademici e decorativi, furono soprattutto le sue v ideate e i capricci architettonici con rovine a influenzare la produzione di prospettici e rovinisti, quali Giovanni Ghisolfi e, piú tardi, il Panini e, a Napoli, Leonardo Coccorante e Gennaro Greco.

È infatti la v ideata, vale a dire quel genere di raffigurazione topografica che riproduce, con maggiore o minore esattezza, luoghi e monumenti reali arbitrariamente accostati fuori da ogni verosimiglianza di contesto, e ad essi eventualmente accompagna architetture d'invenzione, a conoscere notevole fortuna sia in Italia (ad opera di Alessandro Salucci, attivo a Roma tra il quarto e il sesto decennio del secolo), che in Olanda, ad opera dei paesisti italianizzanti. Tra questi si segnalano Johannes Lingelbach, attivo ad Amsterdam dopo il 1650, Anton Goubau, operoso ad Anversa fino alla fine del secolo, e Pieter van Breckel, attivo nella stessa città ancora all'inizio del Settecento. La loro produzione era senza dubbio indirizzata a un gruppo di amatori nordici che inseguiva un'idea generale dell'Italia e in particolare di Roma nei suoi aspetti antichi

e moderni, senza alcuna preoccupazione di esattezza o verosimiglianza. Si moltiplicano così, ad opera di artisti che, nel corso della loro formazione, avevano visitato brevemente l'Italia ma che, con l'affievolirsi dei ricordi italiani, si appoggiavano più probabilmente a incisioni, ampie e di soggetto genericamente italianizzante, quasi sempre animate da episodi che fanno riferimento al repertorio della bambocciata.

Del tutto isolata rispetto alle tendenze che in quel momento prevalevano nell'ambiente romano è dunque la posizione di Gaspar van Wittel (1652-1736), a Roma dal 1674, cui si deve l'invenzione della *v* moderna che praticò con impegno esclusivo e altissimi esiti formali. Le radici culturali dell'artista possono in parte riconoscersi nella tradizione vedutistica olandese, distinta dalla corrente italianizzante; non fu certo priva di importanza la sua collaborazione, nei primi anni del soggiorno romano, con l'ingegnere idraulico Cornelis Meyer, per il quale eseguì una serie di disegni di carattere tecnico e topografico destinati a illustrare il suo trattato sulla navigabilità del Tevere. Alla medesima collaborazione si devono le incisioni raffiguranti piazza del Popolo, piazza San Pietro e piazza San Giovanni in Laterano, pubblicate dal Meyer nel 1683 e riutilizzate da van Wittel in dipinti dei primi anni Ottanta. Tra il 1680 e il 1685 l'artista elabora i principî di visione utilizzati nelle sue *v* e stabilisce, attraverso disegni ripetutamente utilizzati negli anni successivi, soggetti, motivi e punti di vista delle sue *v* romane. Ricordato dal Lanzi come il «pittore della Roma moderna», van Wittel respinge infatti l'interesse esclusivo per l'antico e il pittoresco che aveva distinto gli italianizzanti e l'immagine ideale ed evocativa della città che essi avevano perseguito, ricercandone invece gli aspetti più attuali. Benché egli replicasse senza sostanziali modifiche le *v* di uno stesso luogo, lo scrupolo realistico lo induceva ad aggiornarle raffigurando gli edifici di nuova costruzione e dunque con la registrazione di tutti i mutamenti della città. Accanto alle *v* di soggetto romano, tra cui spicca per assoluta novità di ispirazione la serie dedicata al Tevere e alle sue rive, van Wittel non mancò di eseguirne altre raffiguranti le ville di Frascati, e paesi laziali quali Tivoli, Ronciglione e Caprarola. Disegni e *v* datate documentano i viaggi dell'artista a Venezia, Bologna e Firenze; prima del 1702 fu invitato a Napoli dal viceré spagnolo, duca di Medinacoeli, che si proponeva di documentare le proprie iniziative urbanistiche attraverso

le *v* vanvitelliane. I dipinti di soggetto napoletano del van Wittel, tra cui la *Veduta del Largo di Palazzo* e quelle raffiguranti la Darsena delle galere, replicate anche in anni successivi, aprono indirettamente la strada al vedutismo napoletano che si sviluppa però solo nella seconda metà del Settecento e attraverso il filtro della scuola vedutistica veneziana.

Tra i pittori di *v* attivi a Napoli si ricorda innanzi tutto il modenese Antonio Joli (1700 ca. - 1777), formatosi a Roma e poi a Venezia nell'ambiente canalettiano, attivo a Napoli anche come scenografo a partire dal 1662, dopo un primo soggiorno nel 1659 a cui risalgono le sue *Vedute di Paestum*. Lavorano a Napoli anche i minori Gabriele Ricciardelli (attivo fra il 1740 e il 1780) e Pietro Fabris (documentato dal 1756 al 1792) e, con interessi più specificamente paesistici e di ascendenza vernettiana, Carlo Bonavia, documentato con opere datate dal 1755 al 1788. Di particolare rilevanza per lo sviluppo del vedutismo napoletano, stimolato nella seconda metà del secolo anche dalla recente scoperta dei templi di Paestum, l'ambiente illuminista e cosmopolita riunito intorno all'ambasciatore inglese Sir William Hamilton, e le sue iniziative tra cui la pubblicazione, nel 1776 e nel 1779, dei *Campi Phlaeagraei*, illustrato da incisioni acquerellate tratte da tempere di Pietro Fabris. Alla sua cerchia appartennero anche il minore Cristoforo Kniep (1755-1825) e Philipp Hackert; nella sua attività di pittore di corte a Napoli quest'ultimo esegue tra il 1789 e il 1793 una serie di *v* dei porti del Regno di Napoli.

A Roma la *v* vanvitelliana trova immediata continuazione nell'opera di Hendrik Frans van Lint (1684-1763), soprannominato «Studio» per il carattere minuziosamente descrittivo che distingue le sue *v* da quelle del maestro; modelli vanvitelliani sono ancora all'origine delle *v* realistiche giovanili di Giovanni Paolo Panini.

Benché Firenze non possa vantare una propria scuola vedutistica, le sue piazze e le principali ville gentilizie dei dintorni sono l'oggetto delle incisioni pubblicate nel 1744 da disegni di Giuseppe Zocchi, che ne riutilizzò alcuni anche per *v* dipinte a olio.

Il vedutismo settecentesco si identifica però soprattutto con la scuola veneziana e con l'opera del Canaletto che ne dà la più geniale e moderna interpretazione; e ancora con il più giovane Luca Carlevarijs, con Michele Marieschi (1710-44) e Bernardo Bellotto, quest'ultimo attivo principalmente a Dresda e a Varsavia. Le vicende della loro

committenza (collezionisti inglesi, a partire dal console Smith, per il Canaletto; i sovrani di Sassonia, d'Austria e di Polonia per il Bellotto) danno la misura della dimensione europea raggiunta dalla scuola vedutistica veneziana e rendono ragione, nello stesso tempo, della straordinaria novità delle *v* di soggetto inglese del Canaletto e ancor più di quelle di Dresda e di Pirna del Bellotto che, tese a documentare l'espansione di città moderne, si liberano delle convenzioni classiciste che, almeno dal punto di vista tematico, condizionano la *v* di soggetto italiano e, più specificamente, romano.

La fortuna del vedutismo, che a Venezia prosegue per tutto il sec. XVIII con gli epigoni dei maestri citati, e a Napoli continua nel primo Ottocento con una vasta produzione, quasi sempre anonima, di gouaches, è comunque legata alla committenza straniera e, più precisamente, alla voga settecentesca del *grand tour*, o viaggio d'istruzione nelle principali città europee. È dunque principalmente, e ancora una volta, l'intento documentario a legare in un unico genere, al di là delle notevolissime differenze qualitative, la produzione dei maestri citati e quella assolutamente dozzinale dei loro epigoni, che anticipa la cartolina illustrata. (*lt*).

Veerendael, Nicolas van

(Anversa 1640-90). Figlio del pittore Guglielmo van V, se ne conoscono numerosi quadri di *Mazzi*, e *Ghirlande di fiori* nello stile di Daniel Seghers, e *Nature morte*. Sue opere figurano nei musei di Montpellier, Aquisgrana, Avignone, Berlino, Dresda, Londra (VAM), New York (MMA), Bruxelles, Schwerin. Lavorò con Daniel Téniers, Cristiano Luyckx, Jan Davidsz de Heemm, Jan Boeckhorst e Gonzales Coques. (*il*).

Veit, Johannes

(Berlino 1790 - Roma 1854). Figlio del banchiere Simon V e di Dorothea, figlia del filosofo M. Mendelssohn, si formò presso l'Accademia di Dresda e quella di Vienna (1810). Giunse a Roma nell'aprile del 1811, ma non trovando più posto nel convento di Sant'Isidoro, dimora dei nazareni, si stabilì presso lo scultore Pulini (*Famiglia dello scultore Pulini*: Karlsruhe, KH); rientrò in Germania solo per un breve periodo (1819-22). Dipinse soprattutto *Madonne*, assai apprezzate, e alcuni ritratti.

Restò per tutta la vita fedele all'ideale religioso dei nazareni e grande ammiratore di Overbeck, che ne fece un *Ritratto* a matita (Monaco, coll. A. Winterstein). Subí, come il fratello Philipp, l'influsso del suocero, il filosofo Friedrich Schlegel. (*law + sr*).

Veit, Philipp

(Berlino 1793 - Magonza 1877). Fratello di Johannes, seguì nel 1799 la madre a Iena, dove questa aveva raggiunto Schlegel dopo il divorzio dal marito, e a Parigi nel 1802. Dopo aver pensato di entrare in un ordine religioso cattolico, nel 1809 andò a studiare col fratello all'Accademia di Dresda sotto la guida di Matthai e di C. D. Friedrich, che peraltro non sembra aver esercitato un grande influsso su di lui. Nel 1811 è allievo dell'Accademia di Vienna, studiando per qualche tempo con Füger, maestro dei nazareni, contro il quale però presto insorse, decidendo quindi di proseguire la sua formazione da autodidatta, presso la casa del patrigno Schlegel, dove ebbe modo di incontrare artisti e scrittori romantici di primo piano. Nel 1813, sempre influenzato da Schlegel, si arruolò con Eichendorff e poi con il poeta Fouqué nell'esercito di liberazione: partecipò alla battaglia di Lipsia il 18 ottobre 1813, facendovi voto, essendo sfuggito alla morte, di eseguire un'opera religiosa dedicata alla Vergine (San Giacomo di Heiligenstadt).

Nel 1816 raggiunse i nazareni, con i quali condivideva il ritorno all'ispirazione dei primitivi, a Roma, dove rimase fino al 1830. Partecipò con loro (e con W. Schadow) alla decorazione della Casa Bartholdy (Berlino, Neue NG), eseguendovi a fresco una decorazione di lunetta: le *Sette annate grasse* della storia di Giuseppe (1816: Berlino, NG), composizione in corrispondenza con le *Sette annate magre* di Overbeck, nonché *Giuseppe e la moglie di Putifarre*: entrambe dimostrano uno straordinario dominio della tecnica dell'affresco e un senso innato del contrasto cromatico sconosciuto agli altri nazareni. Nel 1818 ricevette dal marchese Massimi il compito di portare a termine la raffigurazione del paradiso dantesco alla Villa Massimo a Roma, lasciata incompleta da Cornelius. Philipp V lavorò per sei anni agli affreschi, lasciando poi il posto a Koch, che li completò. La qualità di questi affreschi non raggiunge quella dimostrata alla Casa Bartholdy e si dimostra debole soprattutto nella composizione, quasi svogliata (cartoni a Francoforte, SKI). Dal 1824 Philipp V entrò in una crisi esistenziale profonda,

che coinvolse le ragioni stesse del suo fare artistico e che si risolse positivamente soltanto nel '29, anno in cui riprese a dipingere (pala per il convento di suore di Trinità dei Monti, con l'*Immacolata Concezione*). Nel 1819 dipinse un *Trionfo della Religione* in Vaticano: fu l'unico nazareno che ricevette un incarico dal Vaticano – al che non fu estranea l'autorità di Schlegel. Dal 1830 al 1835 venne nominato direttore dello SKI di Francoforte. Dipinse un *San Giorgio* per la chiesa di Bensheim, nonché un *Cristo nell'Orto degli Ulivi* (Duomo di Naumburg). Esegui in questo periodo affreschi per le sale dell'appena eretto Palazzo Städel, tra cui il *Trionfo del Cristianesimo* e l'*Introduztone dell'arte in Germania per mano del Cristianesimo*, parte centrale di un «trittico» con l'*Italia* su un lato e la *Germania* sull'altro: quest'ultimo, trasposto su tela e terminato nel 1836 (Francoforte, SKI), ne attesta il talento di colorista. Al 1838 risale il *Ritratto della signora von Bernus* (convento di Neuburg), tra le sue opere migliori. Incompatibilità tra le concezioni estetiche difese dai nazareni e quelle della scuola di Düsseldorf rappresentata da Schadow, portarono Philipp V a declinare l'incarico di direttore dello SKI nel 1843 e a ritirarsi a Sachsenhausen. Nel 1845 dipinse un'*Assunzione della Vergine* per la chiesa dei redentoristi di Lüttich e una pala con lo stesso tema fu consegnata nel 1852 alla Cattedrale di Francoforte; numerosi furono i dipinti per re Federico Guglielmo IV di Prussia, tra cui *Le Marie al Sepolcro* (Berlino, NG). Nel 1853 venne nominato direttore del Museo di Magonza e disegnò il ciclo di affreschi per la Cattedrale, terminato dagli allievi.

Debole come disegnatore (tecnica portante dei nazareni) e altrettanto fiacco come compositore, Philipp V ha il suo punto di forza nell'uso del colore e delle sue più segrete potenzialità. Anche come ritrattista V ci ha lasciato una serie di dipinti e soprattutto disegni affatto convincenti. Negli ultimi anni di vita si dedicò sempre più spesso all'attività di pubblicista. La sua *Introduzione dell'arte in Germania per mano del Cristianesimo* suscitò l'ammirazione di Alfred Rethel, che nel 1836 si recò a Francoforte a studiare sotto la sua guida. I suoi numerosi scritti furono oggetto di una edizione postuma. (*law + sr*).

Velasco, Giuseppe

(Palermo 1750-1827). Dapprima allievo di Gaetano Mercurio, studiò la pittura dei classici (Raffaello, Carracci,

Domenichino). Indubbiamente affascinato dal classicismo romano, come si può osservare nelle sue opere giovanili (*San Benedetto*, 1775: Palermo, chiesa della Concezione; *San Benedetto abbatte gli idoli*: Messina, Museo regionale, *Estasi di santa Scolastica*, *Presentazione al Tempio*, 1772-75: Nicosia, chiesa di San Biagio), negli anni successivi aderirà con convinzione alle istanze neoclassiche, che a Palermo erano propuguate dall'architetto Marvuglia, con il quale il V avrà un lunghissimo e fortunato sodalizio artistico. Il maggiore episodio nella carriera del pittore è la decorazione della Palazzina Cinese nel Parco della Favorita (1805), in cui l'argomento di pretta *chinoiserie* rococò viene proposto in termini di formule ottocentesche, dando vita a un *unicum* decorativo. Più tardi V sembrerà riscoprire il classicismo di marca poussiniana, ma non abbandonando del tutto formule settecentesche (*Santa Rosalia*: Palermo, Museo diocesano). Al mecenatismo del viceré Caramanico si deve la decorazione del Real Orto Botanico (*Trionfo di Igea*, *Episodi di Igea e delle Metamorfosi di Ovidio*, 1792) e della Galleria del Real Palazzo (*Apoteosi di Ercole*, *Gesta di Ercole*, 1799), dove il pittore si rivela ormai stretto seguace del neoclassicismo davidiano. Del 1800 sono gli affreschi per due sale di Villa Belmonte all'Acquasanta (*Apoteosi di Enea*). Nel 1804 è incaricato della Direzione dell'Accademia del Nudo di Palermo. Alla produzione chiesastica e di decorazione affianca una notevole attività di ritrattista (*Ritratto del Viceré Caramanico*: Palermo, Palazzo Reale, Galleria dei Viceré; *Ritratto di Giuseppe Ventimiglia, principe di Belmonte*: Palermo, BC). (*fir*).

Velázquez, Diego

(Siviglia 1599 - Madrid 1660). La vicenda biografica di V si dipana sotto il regno di Filippo IV, attraversando uno dei più travagliati periodi di crisi politica e religiosa dell'Europa che coincidono con il tramonto del Siglo de Oro, sancito un anno dopo la morte del pittore dal trattato dei Pirenei che stabilirà definitivamente l'egemonia della Francia di Luigi XIV sull'Europa.

Tre eventi fondamentali scandiscono l'attività di V: il suo arrivo a Madrid nel 1623 dopo il periodo di formazione a Siviglia, e i due viaggi in Italia, il primo di diciotto mesi (agosto 1629 - gennaio 1631), il secondo di due anni e mezzo (gennaio 1649 - giugno 1651).

La portata del linguaggio di V trova i primi riconoscimenti

già presso i contemporanei; da Luca Giordano – che definì *Las Meninas* una «teologia della Pittura» – al suo biografo A. Palomino: «Qualcuno rinfacciò il fatto che non dipingeva con soavità e bellezza soggetti piú seri, in cui avrebbe potuto benissimo emulare Raffaello d'Urbino: ed egli se la cavò elegantemente, dicendo che preferiva esser primo in quel genere grossolano, che secondo in uno piú delicato» (1724). Alle critiche di parte accademica si alternano apprezzamenti di scrittori e letterati che ne riconoscono l'intelligenza e la padronanza del mestiere nelle «*manchas distantes / que son verdad en él, no semejantes*» (A. Quevedo, 1620), difendendo la pittura di V dall'accusa «borronesca» (Pacheco, 1649). In seguito, da Goya a Picasso, l'arte di V verrà chiamata in causa a giustificare attitudini artistiche assai diverse e contraddittorie. Il suo penetrante naturalismo riceverà elogi dal Mengs, che scorgeva nelle *Filatrici* «la piú esatta idea del vero stesso» (1776), e da parte di artisti come Manet. Nel 1888 C. Justi scrisse la prima biografia del pittore.

Diego de Silva y V proveniva da una famiglia nobile di Siviglia: il padre era originario di Porto. Siviglia, fulcro spirituale ed economico della penisola iberica, è in questo momento una ricca e popolosa città che gode del monopolio dei traffici con l'America e accoglie una nutrita colonia di fiamminghi e di mercanti genovesi. Assai giovane, nel 1609, V entra nella bottega di Herrera il Vecchio e nel 1610 firma un contratto d'apprendistato con il pittore F. Pacheco che per la sua posizione di rilievo nei circoli umanistici e letterari (le *tertulias*), sarà di grande aiuto al giovane allievo, divenuto suo genero nel 1618, il quale viene accolto come libero maestro nella gilda cittadina nel 1617. La sua attività iniziale ricalca le orme del maestro soddisfacendo gli incarichi di una committenza essenzialmente religiosa che richiede tele devozionali, ritratti e nature morte.

Le opere di questo primo periodo riflettono l'ondata del tenebrismo e del naturalismo visto di buon occhio dalla committenza ecclesiastica; i *bodegones* – d'origine fiamminga – costituiscono uno dei principali generi in cui si esercitano i giovani artisti e lo stesso V che dà prova di eccezionale virtuosismo nel *Venditore d'acqua* (1619-22 ca.: Londra, Wellington Museum) contemporaneo alla *Vecchia che frigge le uova* (Edimburgo, NG of Scotland), e nei *Due uomini a tavola* (Londra, Wellington Museum). A questi dipinti di genere, contraddistinti da volumi potentemente

accentuati e che esprimono con violenza la qualità della materia e i contrasti di luce, cui la critica ha attribuito contenuti allegorici o intenti moralizzanti, si aggiunge la serie di quadri di soggetto religioso: *Cristo in casa di Marta e Maria* (Londra, NG) e *La cena di Emmaus* (Dublino, NG of Ireland), ispirati ai modelli di Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer, nei quali il tema evangelico è presentato come una scena di genere. Il «conceptismo» della composizione mette in luce l'origine manierista e i riferimenti alla cultura umanista e aristocratica che riappariranno in forma pienamente matura in *Las Meninas*. Altri dipinti di questa fase presentano un carattere devozionale come l'*Immacolata Concezione* e la *Visione di san Giovanni Evangelista* (entrambi Londra, NG). Pur riprendendo modelli mutuati attraverso Pacheco dalla produzione tardorinascimentale, dimostrano un personalissimo uso del rilievo ottenuto con un intenso chiaroscuro giocato sulla scala dei grigi e dei bianchi. È sempre databile in questo torno di anni l'intenso e superbo ritratto di *Madre Jeronima de la Fuente* (Madrid, Prado) che ricorda, come i dipinti già citati, per il tipo di impasto, lo stile di Luis Tristan nell'intensa dominante dei verdi cupi, del giallo scuro, dei rossi. Salito al trono nel 1621 Filippo IV, viene insignito della carica di primo ministro del regno il nobile sivigliano Don Gaspar de Gusman conte-duca di Olivares. Pacheco, sicuro delle straordinarie doti del suo protetto, ottiene per lui dal conte-duca, grazie agli uffici di Don Juan de Fonseca, la commissione per il ritratto equestre del giovane Filippo IV. Fu un trionfo senza precedenti e il ritratto venne esposto al pubblico davanti alla chiesa di San Felipe el Real. La personale affermazione del pittore nel mondo della nobiltà di corte fu da questo momento lenta ma inarrestabile e la confidenza guadagnata presso Filippo IV ne favorì la nomina di pittore del re.

A Madrid V dispiegò il suo talento di ritrattista mentre la produzione religiosa, che formava tanta parte dell'attività sivigliana, venne accantonata. È inoltre significativa la sua assiduità alle collezioni reali di pittura, ricche in special modo di dipinti veneziani: visite queste che ebbero notevole parte nella sua evoluzione stilistica, dal naturalismo tenebrista alla luminosa pittura degli anni della maturità. Inoltre la sua posizione privilegiata a corte gli diede l'opportunità di non dipendere esclusivamente dalla committenza clericale e di affrontare così temi allegorici e mitologici a lui maggiormente congeniali. La serie dei numerosi

ritratti di Filippo IV e del conte-duca (Madrid, Prado) e i dipinti di soggetto storico-celebrativo forniscono un resoconto pressoché ininterrotto della sua evoluzione, malgrado la perdita di alcuni suoi celebri capolavori, periti nell'incendio dell'Alcazar nel 1734. Tra questi, l'*Espulsione dei Mori da parte di Filippo III* dipinto in occasione della competizione organizzata nel 1627 a corte che metteva alla prova su un soggetto allegorico V e altri tre pittori, Vicente Carducho, Angelo Nardi ed Eugenio Caxes (la posta in gioco era la carica di «Ugier de Camara»). Tra i lavori di questo periodo madrilenò si conserva *Los Borrachos* (o *Festino di Bacco*: Madrid, Prado) in cui V offre una personale versione del tema mitologico, assai distante dai modelli di Rubens e Poussin, basata sull'interpretazione in chiave realistica – i personaggi sono contadini e soldati – dell'apoteosi del dio pagano. Nel 1628 V incontra Rubens in missione a Madrid e lo accompagna nelle sue visite all'Escorial durante le quali il maestro fiammingo copiò e studiò le collezioni d'arte della corte spagnola. Nel giugno del 1629, dopo la partenza di Rubens e in conseguenza probabilmente del loro incontro, V chiese al re il permesso di compiere un viaggio in Italia, un vero e proprio viaggio di studio.

A Barcellona entra al seguito di Ambrogio Spinola, marchese di Los Balbases, giunge a Genova e da qui si reca a Venezia passando per Milano. Venezia, meta favorita dai pittori del tempo, raccoglie «il meglio della pittura» che V studia provvisto di scorta armata dell'ambasciatore spagnolo (del soggiorno si conservano copie da Tintoretto). Da Venezia raggiunge Ferrara, Cento (vi incontra Guercino), Bologna e Roma, dove grazie alla protezione del Cardinal Barberini può lavorare, solo, nelle stanze vaticane alloggiando in Villa Medici. La lezione del suo soggiorno italiano sembra coagularsi attorno all'evidenza sensuale del colorismo veneziano e alla misura stilistica di Guercino come dimostrano due dipinti della sua permanenza a Roma: la *Fucina di Vulcano* (Madrid, Prado) e la *Tunica di Giuseppe presentata a Giacobbe* (El Escorial, monastero di San Lorenzo). Alla fine del 1630 V lavorò a Napoli al ritratto di Doña Maria sorella di Filippo IV. In quest'occasione è molto plausibile ipotizzare un incontro tra il pittore e Ribera.

Tornato a Madrid nel 1631, riprese il suo posto a corte licenziando una superba serie di ritratti equestri di Filippo III e Filippo IV e dipinti celebrativi delle glorie della mo-

narchia, tra cui la famosa *Resa di Breda* (1634-35: Madrid, Prado) conosciuta anche come *Las Lanzas*. In questi dipinti V ha l'occasione di dimostrare quello che ha appreso in Italia, mentre dà prova di eccezionali doti luministiche nel paesaggio di sfondo che acquista una straordinaria immediatezza e forza; l'atmosfera perviene a qualità di trasparenza nei suoi ritratti, mentre il colore raggiunge raffinate tonalità grigio-argentee e i toni degli ocra, dei verdi e rossi vanno rischiarandosi. La *Resa di Breda*, assoluto capolavoro concettuale e tecnico della maturità, equilibra perfettamente narrazione ed esecuzione in un nuovo senso della luce che s'irradia con effetto di palpitante verità, reso dalla magistrale fluidità del tocco e da quel dipingere «alla prima» che economizzando il tocco del pennello in sintesi personalissime crea effetti di trasparenza simili ai risultati di un acquerello su carta lasciando scoperta la ruvidità della tela.

V lavorò ai ritratti dei reali in veste di cacciatori per la Torre de la Parada dove Filippo IV aveva raccolto una vasta collezione di dipinti fiamminghi, scene di caccia e nature morte. Sempre per la Torre de la Parada dipinse sul finire degli anni Trenta alcune scene mitologiche tra cui *Marte*, *Menippo*, *Esopo* (Madrid, Prado). *Marte*, modellato sulla statua Ludovisi, è trasformato in un soggetto disincantato di vita militare, quasi una meditazione sul declino della potenza spagnola, mentre i due filosofi ricordano assai da vicino i modelli «picareschi» di Ribera.

Gli unici quadri di soggetto religioso della sua attività a corte sono *Cristo in Croce* (ivi) destinato al convento di San Placido, che dimostra quanto V abbia assimilato il classicismo italiano; la lezione del soggiorno romano oltre che di Rubens è oltremodo evidente nell'*Incoronazione della Vergine* dipinta per l'Oratorio della regina. *Sant'Antonio e san Paolo eremiti* (derivante da incisioni di Dürer) è all'opposto un eccezionale esempio di meditazione sulla tradizione iconografica medievale trasformata in un'immagine di immediata comunicazione il cui sfondo paesaggistico ricorda la luminosità atmosferica dei ritratti equestri. Almeno altrettanto alti e intensi i quadri sacri per altre destinazioni, come la *Tentazione di san Tommaso d'Aquino* dipinta verso il 1632 per i domenicani di Orihuela (Alicante, Museo diocesano) e di recente restituita al V.

Tra il 1630 e il 1640 V lavorò a una serie di ritratti famosi per la loro immediatezza (*Sebastian de Morra*: Madrid, Prado; *El Primo*: ivi). In particolare *Pablo de Valladolid*

(ivi) dimostra con pienezza come V costruisse lo spazio fisico senza alcun referente geometrico, basandosi unicamente sui valori d'ombra e luce con eccezionale conoscenza della prospettiva aerea, dimostrando la «facoltà complessa di afferrare il momento piú icastico dell'apparenza naturale... sorgente dall'efficienza cosmica delle relazioni confligate a un tratto tra la luce e la materia delle cose, fra le quali, per avventura, è anche l'uomo» (Longhi).

Il secondo viaggio di V in Italia sarà al seguito del duca di Maqueda y Najera distaccato a Trento per fare da scorta all'arciduchessa Doña Mariana d'Austria promessa sposa di Filippo IV, e nel gennaio del 1649 V s'imbarca per l'Italia. Presumibilmente la giornata dell'artista cinquantenne era dedicata, come scrive a Filippo IV il marchese de la Fuente, «sin perder tiempo» a passare in rassegna «todas las pinturas» che egli doveva acquistare su incarico del sovrano (comprerà alcuni Tintoretto e Veronese). Nel 1650 giunge a Roma dove, dopo un breve soggiorno napoletano per riscuotere i rimanenti 8000 ducati dovuti per le spese di trasferta, esegue alcuni ritratti tra cui quello del *Pareja* e di *Innocenzo X* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj) che il pontefice definí «troppo vero», entrambi esposti al pubblico al Pantheon. Nello stesso anno il «Signor Dijego de Silva Velázquez, Aiutante di camera di Sua Maestà Cattholica spagnolo Pittore» è accolto tra i membri dell'Accademia di San Luca. Prima di far ritorno a Madrid, V è incaricato di trattare l'arrivo a corte di Pietro da Cortona, senza esito, mentre comunica l'intenzione di condurre con sé in Spagna i quadraturisti Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Circa le due celebri vedute di Villa Medici, l'*Entrata della grotta nel giardino* e il *Padiglione di Arianna* (ora al Prado), la critica non è concorde nell'assegnarne l'esecuzione al primo o al secondo viaggio; l'esecuzione così moderna e libera fa presupporre ad alcuni la relazione di questi con lo stile maturo dell'artista. Tornato nel giugno del 1651 a Madrid su ordine formale del re, V viene assorbito dalla nuova posizione di alta responsabilità acquisita (è nominato «apostador de Palacio», 1652, carica che s'aggiunge a quella di «Ayuda de Camara») e dagli incarichi organizzativi che ne conseguono. Il favore reale gli varrà nel 1659, dopo l'interminabile inchiesta sulla «purezza» di sangue e sull'assenza di attività mercantili, l'investitura dell'ordine di cavaliere di Santiago, onore riservato agli alti ranghi dell'aristocrazia. Nella primavera successiva, le nozze dell'Infanta Maria Teresa con Luigi XIV gli impon-

gono un faticoso viaggio alla frontiera di Irun per prepararvi gli alloggi della corte e l'incontro tra i due sovrani. **V** ritorna in giugno dopo i festeggiamenti, esausto; colto da febbre violenta muore dopo qualche giorno di malattia. Sua moglie, Juana Pacheco, gli sopravvive di una sola settimana. L'inventario steso dopo la sua morte conferma la larghezza di mezzi del pittore, la ricchezza dei mobili e del vestiario, e la folta raccolta di libri e oggetti d'arte.

Poco numerose, le opere degli ultimi anni segnano un rinnovamento dei temi e dello stile: la giovane regina e i figli che nascono dalle nozze reali vi hanno un posto preponderante. In queste fragili immagini **V** sostituisce ai contorni fissi un gioco di macchie di colore vibrante che sfuma e modella fino a suggerire un mondo chiuso dove gli oggetti e i loro riflessi si fondono; da qui l'eccezionale seduzione di certi ritratti del Prado (la *Regina Marianna*, l'*Infanta Margherita con una rosa*) e di quelli inviati al ramo austriaco degli Asburgo, passati al KM di Vienna (l'*Infanta Margherita col manicotto*, l'*Infante Filippo Prospero*).

Negli ultimi anni **V** eseguì personalmente quattro quadri mitologici, tre dei quali sono andati distrutti (*Venere e Adone*, *Psiche e Cupido*, *Apollo e Marsia*) mentre si conserva il *Mercurio e Argo* a testimonianza dell'alta qualità pittorica raggiunta dal maestro. Sicuramente dopo il secondo soggiorno italiano dipinse due dei suoi capolavori maturi, la *Venere allo specchio* (Londra, NG) e la *Favola di Aracne* detta anche *Le Filatrici* (Madrid, Prado) per il marchese di Heliche, successore del conte-duca. La complessità di quest'ultima composizione in cui **V** include la pittura nella pittura trasponendo il mito nell'Officina reale di Santa Barbara dove le operaie lavorano sullo sfondo di un arazzo che rappresenta il «Ratto di Europa», prelude al magistrale capolavoro del 1656, *Las Meninas* (Madrid, Prado) che crea una complessa spazialità densa e palpabile la cui sintassi complessa del gioco di sguardi conclude genialmente la sua vicenda costruita su un «modo personale di vedere con una terribile naturalezza che soltanto a pochi, nell'arte, fu propria» (Longhi). (*sro*).

Velde, Bran van

(Zaeterwoude 1895 - Grimaud (Var) 1981). Operò dal 1907 nell'atelier di un decoratore dell'Aja, cominciando ad eseguire acquerelli e disegni dedicati a scene di vita cittadina, ripresa con naturalezza. Dal 1922 al 1924 fu in

Germania, a Worpswede, dove conobbe una breve fase espressionista (*Il seminatore*: Amsterdam, SM; *Neve*, 1923: Parigi, coll. priv.). La fattura di questi dipinti e la ricchezza della materia rammentano i pittori di area germanica, ma i temi rustici e di vita contadina sono analoghi a quelli della scuola fiamminga. Stabilitosi, nel 1925, a Parigi, V schiarì la tavolozza specie nei soggetti con fiori e nelle nature morte, decantando progressivamente lo stile (*Natura morta*, 1925: New York, coll. priv.). Dal 1926 espose regolarmente al Salon des Indépendants, poi ai Surindépendants. Soggiornò in Corsica nel 1930, successivamente, dal 1933 al 1936, a Palma di Maiorca, dalla quale lo allontanò la guerra civile.

Nelle opere dipinte a Palma di Maiorca comincia a rivelarsi un interesse per il non-figurativo, per quanto, qui, ancora sostenuto da soggetti riconoscibili (*Maschere*, 1934: Parigi, coll. priv.). Nel 1938, prima che la guerra lo costringesse all'interruzione forzata dell'attività, l'artista disegnò una piccola serie di teste, ridotte allo schema essenziale del cerchio o del triangolo smussato, entro cui si iscrivono le cavità irregolari delle orbite degli occhi. Tali forme, in molteplici varianti, torneranno spesso nelle opere successive. Nel 1946, Edouard Loeb organizza a Parigi, alla Galleria Mai, la prima personale di V. L'artista abbandona la tecnica a olio a favore del guazzo e fa uso del grande formato; l'opacità del colore e l'assenza di rilievi e matericità, contribuisce ad esaltare la costruzione e il ritmo cromatico delle superfici, definite rigorosamente (*Pittura*, 1950: Parigi, coll. priv.). Nel 1948, Samuel Beckett definisce la pittura di V come «arte d'incarcerazione». Il monumentale lirismo che emana da queste tele e dai guazzi non manca, infatti, di suscitare anche senso di angoscia; la potenza compositiva, quasi plastica, sembra inizialmente disfarsi. Le forme, che tenderebbero a una serena definizione geometrica, si arrotondano e crollano anche per l'effetto delle colature, vere stigmate dell'atto del dipingere (*Pittura*, 1961: Amsterdam, SM). Sostiene la pittura di V, il particolare uso del colore, spesso esaltato negli accordi ora semplici, ora ricercati, ora sonori, ora gravi (*Pittura*, 1966: Parigi, MNAM). Dopo il 1970 si sviluppa nell'opera dell'artista un maggiore dinamismo, un ondeggiare di ritmi formali e cromatici entro uno spazio sempre drammaticamente saturo. Il pittore che, sin dal 1923, aveva affrontato la tecnica litografica (*Autoritratto*) vi ritorna ancora, molto più tardi e soprattutto a partire dal 1967, quando s'impone

come uno dei maggiori esperti di questa tecnica. La donazione del corpus litografico, da lui destinata al Museo d'Arte e di Storia di Ginevra, dove si stabilisce nel 1965, testimonia questo suo lavoro. È rappresentato nei grandi musei d'arte moderna d'Europa e degli Stati Uniti. (*mas*).

Velde, Henry van de

(Anversa 1863 - Zurigo 1957). Internazionalmente noto come architetto e designer, il percorso artistico di **V** prende avvio con la pittura. Coltivata negli anni giovanili, di quest'attività rimangono una trentina di tele, poco più che un centinaio di pastelli e disegni e un'opera grafica di notevole importanza per il formarsi del gusto Art Nouveau. Dai primi paesaggi di impianto tradizionale, in linea con l'ambiente conservatore di Anversa, la ricerca successiva di **V** dichiara un aggiornamento continuo sui fatti artistici di maggior rilievo, in particolare francesi, per accostarsi alla pittura di van Gogh e approdare infine a un ornamentalismo finalizzato alle arti industriali.

Dal 1880 al 1883 studente all'Accademia reale di belle arti di Anversa, **V** dipinge paesaggi *en plein air*; nel 1882 vede il *Bar alle Folies Bergères* di Manet al Salone Triennale della città. Frequenta poi lo studio di Charles Verlat e si lega al gruppo giovanile Als Ik Kan. Abbandonerà quest'ultimo, di orientamento conservatore, al ritorno da un viaggio a Parigi (1884-86). Nella capitale francese aveva visto le opere dei pittori della scuola di Barbizon e di Millet: l'ammirazione per quest'ultimo è evidente in opere come *La lavandaia* (1887: Anversa, MRBA). Il mondo contadino, come idea di una primitiva spiritualità, sarà una costante del suo pensiero: è del 1891 la prima lezione sul tema del «Contadino nella pittura». Nel 1887 espone al primo salone di L'Art Indépendant e al quarto di Les Vingt. Qui vede *Domenica alla Grande Jatte* di Seurat, il cui *pointillisme* viene adottato da **V** fino al 1891 ca. (*Spiaggia di Blankenberge con cabine*, 1889: Zurigo, KH; *Donna alla finestra*: Anversa, MRBA). **V** diventa corrispondente da Anversa per «L'Art Moderne», collabora con giornali di orientamento simbolista, come «La Wallonie» (1890-91) e «Le Floréal» (1892-93), e frequenta con sempre maggiore assiduità scrittori simbolisti.

È intorno al 1892 che l'arte di **V** raggiunge una propria forza individuale: coniuga la teoria sul colore post-impressionista con la linea dinamica di van Gogh e con contenuti

simbolisti. L'artista approda così alla linea ornamentale (*Ornamento di frutti*, 1892, pastello: Otterlo, Kröller-Müller), in coincidenza con lo spostarsi dei suoi interessi verso l'arte decorativa. Importante al riguardo è anche la conoscenza dell'arte giapponese, nella collezione dell'amico Max Elskamp e alla mostra allestita nel 1889 a Bruxelles da Siegfried Bing. Agli ultimi saloni di Les Vingts V presenta (1892) *La voltafieno* (Ginevra, Petit Palais) col titolo *Progetto per ricamo ornamentale*. Il nuovo orientamento di V, che poggia le basi sugli scritti di Ruskin e Morris e su un ideale politico anarchico, lo porta a rinnegare la pittura pura e ad abbracciare un'idea sociale di arte utile alla vita quotidiana (disegna i primi mobili e motivi decorativi per carta da parati; realizza copertine per libri e riviste). È suo l'impianto tipografico della rivista d'avanguardia fiamminga «van Nu en Straks», pubblicata a partire dal 1893. Scrive saggi teorici, raccolti nel *Corso d'arte industriale e ornamentale*, tenuto nel 1893 all'Accademia di Anversa e nel 1894 all'Université Nouvelle di Bruxelles. Principale motivo della sua teoria è la linea concepita come generatrice della forma. Nel 1897 fonda la Société Anonyme V, con negozio a Bruxelles. Disegna mobili, arredamenti per gallerie d'arte, tiene corsi su W. Morris e partecipa nel 1898 all'esposizione *Art and Craft* a L'Aja. Dopo essersi stabilito a Berlino (1900), pubblica *Der Neue Stil* (1905). Vanno ricordati i suoi interventi per il rinnovamento del Landesmuseum di Weimar e il progetto per il Théâtre des Champs-Élysées a Parigi (1911). Dal 1908 al 1915 è direttore della Scuola d'Arte del granduca di Sassonia. Nel 1917 passa in Svizzera, a Berna; ogni suo bene in Germania viene confiscato. Nel 1920 si trasferisce a L'Aja dove riprende l'attività di conferenziere e progettista. Una vasta retrospettiva della sua opera pittorica è stata allestita nel 1988 nel Museo reale di Anversa e nel Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo, progettato nel 1937 dallo stesso V. (*gl + eca*).

Velde, Pieter van de

(Anversa 1634 - dopo il 1687). Maestro ad Anversa nel 1654, dipinse marine, piuttosto fantasiose, nel gusto di Jan Peeters, alcune delle quali sono conservate a San Pietroburgo (Ermitage), ad Amsterdam (Rijksmuseum) e a Stoccolma (NM). (*ju*).

Velde, van de

Esaias (Amsterdam 1590/91 ca. - L'Aja 1630) fu probabilmente allievo di Gillis van Coninxloo ad Amsterdam. Divenne membro della gilda di Haarlem verso il 1612; si fece iscrivere in quella dell'Aja nel 1618, stabilendosi poi definitivamente in questa città. Fu il primo a dare una rappresentazione veramente realistica del paesaggio olandese. S'ispirò all'opera di fiamminghi come David Vinckboons e soprattutto Jan Bruegel dei Velluti. All'inizio del sec. XVII quest'ultimo aveva già dipinto semplici paesaggi, con piccole scene di genere che svolgono nel quadro un ruolo preponderante e con colori squillanti. Se Bruegel ricercava effetti squisitamente pittorici, van de V, di contro accentuò le caratteristiche del disegno: nelle sue composizioni risaltano i contorni morbidi e vigorosi degli oggetti e delle figure. Sin dagli esordi Esaias utilizza una gamma cromatica più temperata e meno vivace che quella di Bruegel e dopo il 1618 adottò una tavolozza monocroma composta di soli toni gialli, grigi e bruni. I dipinti di questa fase sono assai vicini a quelli eseguiti nello stesso periodo dal suo allievo Jan van Goyen.

La semplicità e la nettezza dello stile caratterizzano l'intera opera di Esaias van de V. Distribuendo abilmente le figure, conferì movimento alla composizione, utilizzando diversi generi pittorici: i *Pattinatori* (1618: Monaco, AP), *Paesaggio d'inverno* (1624: L'Aja, Mauritshuis), *Paesaggio con combattimento di cavalieri* (1623: Rotterdam, BVB), *Gita in campagna* (1614: L'Aja, Mauritshuis), *Banchetto all'aperto* (1615: Amsterdam, Rijksmuseum), *Compagnia a tavola* (Berlino, SM, GG), *Bacco* (1622), *Paesaggio di dune* (1629: Amsterdam, Rijksmuseum), *Paesaggio notturno* (1620), *Paesaggio con rovine* (1627), *Paesaggio di montagna* (1627), *Paesaggio con castello* (1630: Copenhagen, SMFK). La sobria composizione e la discrezione dei colori dei dipinti di van de V sono alla base della sua grande fortuna presso la critica di orientamento «verista» del sec. XIX che lo aveva eletto quale primo pittore che dipingeva direttamente dal vero. È autore di alcune incisioni e paesaggi. Fu maestro di Jan van Goyen, P. de Neyn, I. Asselijn e del figlio **Anthonie** (Haarlem 1617 - Amsterdam 1672), che eseguì principalmente nature morte.

Willem il Vecchio, detto il «pittore a penna» (Leida 1641 ca. - Greenwich 1693), fratello di Esaias, fu padre di Adriaen e di Willem II van de V. È più volte menzionato

a Leida. Nel 1672 si stabilì col figlio Willem il Giovane in Inghilterra. Si specializzò in scene di battaglie navali, dalla tecnica molto particolare; su grandi tele coperte da uno strato di preparazione, disegnava a penna e con molta precisione le battaglie navali del suo tempo. Prima di mettersi al lavoro si documentava sui dettagli del combattimento e sulle caratteristiche delle navi; per rappresentare l'evento con la massima esattezza prese persino l'abitudine di assistere al combattimento da un battello a lui riservato. Il Rijksmuseum conserva un'importante serie di sue *Battaglie navali* (1665, 1668, 1669), in particolare quattro dipinti illustranti le vittorie dell'ammiraglio Tromp, eseguite tra il 1657 e il 1659 e provenienti dalla famiglia Tromp. Questa sua attenzione per l'elemento documentario nella rappresentazione di battaglie navali contemporanee spesso accompagnate da un «catalogo che indica li nomi di tutti li vascelli» (lettera di P. Blaeu del 1674 a Leopoldo de' Medici), suscitò la curiosità del pubblico non solo olandese, ma anche italiano, in particolare del cardinal Leopoldo de' Medici e di Cosimo III che si recò ad Amsterdam a visitare il noto pittore «che lavora mirabilmente di penna».

Adriaen (Amsterdam 1636-72) fu, secondo il suo biografo Houbraken, allievo di Jan Wynants, ma i suoi primi quadri di scene pastorali rivelano l'influsso di Paulus Potter e di Karel Dujardin.

Al 1658-60, periodo dei suoi primi capolavori, risalgono alcuni vasti paesaggi animati da piccole figure: *Vedute di foresta* (1658: Francoforte, SKI), *Spiaggia di Scheveningen* (1658: Museo di Kassel), *Scena di spiaggia* (1660: Londra, Buckingham Palace), *Spiaggia di Scheveningen* (1660: Parigi, Louvre). Dopo il 1660 Adriaen eseguì dipinti a grandi figure, di una monumentalità discreta. Lo stile e la tecnica non subirono modifiche importanti tra il 1658 e il 1672: di alcune sue composizioni esistono repliche identiche, con tre datazioni differenti. La cura minuziosa di ogni dettaglio naturalistico contraddistingue le sue composizioni paesaggistiche semplici ed equilibrate (*Animali in riva al fiume*, 1664: Parigi, Louvre) che fanno supporre la ricezione dell'influsso di paesaggisti italianizzanti come Nicolaes Pietersz Berchem, il quale si recò in Italia ben due volte (1643 ca. - 1645 e dieci anni più tardi), e del suo allievo Karel Dujardin. Adriaen dipinse vedute di spiagge e paesaggi invernali: *Pattinaggio sul canale* (1665: Dresda, GG), *Pattinatori* (1668: Londra, NG), *il Canale ghiacciato* (1668: Parigi, Louvre). Spesso utilizzava gli stessi studi di anima-

li o di figure umane in diverse composizioni. Verso il 1660 dipinse alcune scene bibliche (*l'Annunciazione*: Amsterdam, Rijksmuseum), allegorie mitologiche (*Mercurio, Argo ed Io*, 1665: Parigi, Petit Palais). Assai stimato come figurista venne chiamato anche da altri pittori a collaborare ai loro dipinti; si è conservato un contratto secondo il quale egli s'impegnava a dipingere le figure umane dei quadri di Jan Hackaert. Secondo le clausole sottoscritte, il suo intervento in queste tele faceva quintuplicare il valore del dipinto. Dipinse del resto le figure e gli animali dei paesaggi di J. van der Hagen, J. van der Heyden, M. Hobbema, Philips Koninck, Frederick Moucheron, Jacob van Ruisdael, Willem van de V, A. Verboom.

Willem il Giovane (Leida 1633 - Greenwich 1707) si specializzò, come il padre Willem il Vecchio, nelle marine, e i documenti dimostrano che i due collaborarono assai strettamente; è spesso difficile distinguerne i numerosi disegni, ma per quanto riguarda i dipinti, lo stile del figlio differisce profondamente da quello del padre.

Le prime marine di Willem il Giovane, conservate nel Museo di Kassel e datate dal 1653 in poi, sono condotte nello stile di Simon de Vlieger, presso il quale fece apprendistato. La distesa del mare domina ancora il ritmo tranquillo e monocromo delle carene, delle vele e degli alberi. Intorno al 1660 Willem cominciò a dipingere i diversi elementi - l'acqua, le nuvole e le navi - con maggiore sottigliezza. Nel contempo la composizione si fece più complessa. Le navi cessano di essere pure comparse e occupano, collocate spesso in primo piano, il centro della composizione. Tale nuova concezione è stata probabilmente suggerita all'artista dall'opera di Jan van de Cappelle, più anziano di lui di dieci anni, il cui influsso si avverte soprattutto nei dipinti che rievocano la serenità crepuscolare del mare calmo (*Marina*, 1661: Londra, NG; *Mare calmo*: Chantilly, Museo Condé). Willem fu interprete dei diversi aspetti della natura marina e di notevole riuscita sono anche i suoi dipinti di tempesta dal vigoroso realismo tradotto da una tecnica raffinata.

I van de V, padre e figlio furono attivi ad Amsterdam fino al 1672, data che segna la loro partenza per l'Inghilterra a seguito della guerra e della pesante crisi economica che colpì l'Olanda. Qui ottennero numerosi incarichi e dal 1674 il re accordò loro una pensione. Si specializzarono nella rappresentazione di battaglie navali e altri avvenimenti marittimi. La composizione di tali dipinti è spesso

assai carica, l'accento cade sull'effetto decorativo; va notato che al termine di questa fase inglese, l'esecuzione si fa sempre piú trascurata.

Per giudicare oggettivamente l'opera di Willem il Giovane occorre tener conto della fortuna che i suoi dipinti hanno sempre incontrato, soprattutto in Inghilterra dove ottenne il titolo di «disegnatore della flotta». L'artista ebbe, inoltre, molti imitatori che ne utilizzarono la firma o il monogramma (W.V.V.). La sua produzione fu vastissima e ricercata; tra le numerose opere vanno citate le importanti serie conservate al Rijksmuseum di Amsterdam, al Museo di Kassel, al Mauritshuis dell'Aja e a Londra (NG e Wallace Coll.). Le sue opere, notevoli per qualità, presentano anche un interesse documentario assai evidente se si tiene conto dei numerosi disegni di Adriaen van de V conservati al NMM di Greenwich.

Jan II (Delft 1593 - Haarlem 1641), figlio di **Jan I** (? 1568 ca. - Haarlem 1623) e cugino di Esaias, fu nel 1613 allievo di Jan Matham ad Haarlem; si suppone che si recasse in Italia verso il 1617. Jan II trascorse il resto della sua vita ad Haarlem, ma è anche menzionato due volte a Enkhuizen. Eseguí incisioni e acqueforti. All'inizio della carriera scelse soggetti propri; piú tardi, però, copiò soprattutto altri pittori. I suoi dipinti (*Paesaggio invernale*: Amsterdam, Rijksmuseum) e i suoi numerosi disegni, paesaggi e scene di mercato ne dimostrano l'attitudine descrittiva.

Il figlio **Jan III** (Haarlem 1620 ca. - Enkhuizen? 1662) operò principalmente ad Haarlem. Le sue nature morte, influenzate da P. Claesz e di semplicissima composizione (tavoli con pipe presentati su sfondo monocromo), possiedono un loro fascino pur senza avere grandi pretese (*Nature morte*, 1647 e 1651: Amsterdam, Rijksmuseum; 1651, 1653 e 1658: Oxford, Ashmolean Museum; 1657: Haarlem, Museo Frans Hals; 1657 e 1658: Rotterdam, BVB; 1660: L'Aja, Mauritshuis; *Natura morta con pipa*, 1660: Museo di Nancy). (*abl + sr*).

Velicković, Vladimir

(Belgrado 1935). Diplomatosi alla facoltà di Architettura di Belgrado, frequenta lo studio di Hegedušić a Zagabria (1962-63) e si trasferisce a Parigi nel '66, città dove risiede ed opera. La ricerca pittorica di V è tutta incentrata sull'uomo e la sua tragica dimensione, resa attraverso l'espressione surreale, piú che realistica, del soggetto, l'uso

di una pennellata larga e libera, intrisa di colori vivi, dai contrasti drammatici. Entro tale dimensione, il ricorso alla fotografia (in particolare quella di Muybridge, impiegata dal 1972) per l'ideazione di grandi tele, si spiega come punto di partenza per operazioni di scomposizione, per studi sul movimento di uomini o animali, dipinti in bianco su fondo scuro (*Cane n. XXIII*, 1972: Parigi, MNAM; *Sette stadi del salto*, 1977, trittico).

Durante gli anni Settanta, la serie dei «luoghi» diviene il teatro di corpi trasfigurati e fatti oggetto di torture, o, ancora, sottoposti a tensioni fisiche estreme; nelle tele del decennio successivo la presenza umana – pur sempre primaria – tende a lasciare un maggior spazio all'espressione della materia pittorica in quanto tale, caricando ulteriormente il quadro di tensioni irrisolte (*L'uomo di Muybridge*, serie del 1989). Sue opere sono presenti al MAM di Belgrado (*Grande Spaventapasseri*, 1963; *Grande testa*, 1965; *Grande testa con i baffi*, 1968), a Rotterdam (BVB: *Uomo che salta*, 1973), a Parigi (MNAM: *Uomo II*, 1977). Nel 1974 la KH di Düsseldorf gli ha dedicato un'importante personale; in precedenza, nel 1972, è stato chiamato a rappresentare la Jugoslavia alla Biennale internazionale di Venezia. (*ka + sr*).

Vellani, Francesco

(Modena 1689-1768). Le sue prime opere (ad esempio *Madonna e santi*, 1724: Modena, Santa Maria delle Grazie) rivelano, insieme ai riflessi della cultura locale e del venetismo del Caula, l'eco dell'alunnato bolognese presso il Dal Sole, inteso peraltro in chiave di festoso barocchetto attraverso l'uso di una materia trasparente e luminosa. Un orientamento gradito piú che al gusto ufficiale della corte alla committenza privata, che gli affidò numerose opere profane (del 1739 è il prestigioso ciclo con *Episodi dell'Iliade* per Palazzo Gabbi a Reggio Emilia) e chiesastiche, anche per il contado. Si dedicò pure con successo alla decorazione ad affresco ma raggiunse gli esiti piú interessanti nei modelletti a grisaille, di raffinata eleganza. (*ff*).

Vellert, Dirk

(documentato ad Anversa dal 1511 al 1547). Menzionato fino al 1540, si iscrisse come maestro vetrario nel 1511 e fu decano della corporazione nel 1518 e nel 1526. I suoi ultimi dipinti sono datati 1547. Poco noto ai suoi tempi, è

peraltro nominato tre volte da Dürer nel suo diario durante il viaggio nei Paesi Bassi nel 1520; a lui venne commissionata la vetrata della chiesa della Vergine ad Anversa (1539-40), nonché cartoni per le vetrate della cappella del King's College a Cambridge (1516-31). Agli esordi subì influenze diverse: di Mantegna, di Dürer (*Trionfo del Tempo*, 1517: Bruxelles, Museo dell'esercito), del manierismo di Anversa (*Natività*: Vienna, KM).

Tra il 1522 e il 1532 il suo stile si fa più personale, ma V resta comunque fedele al gusto tradizionale, il che ne spiega il debole influsso sui contemporanei. Sull'esempio di Dürer o di Luca di Leida, cui deve forse la conoscenza dell'incisione, si dedica a questa tecnica, nella quale tratta spesso soggetti religiosi, ornati di medaglioni, arme, ritratti, ghirlande e blasoni, raffiguranti (come i suoi numerosi disegni) personaggi tarchiati, vicini a quelli dell'*Adorazione dei pastori* (Lille, MBA) o del trittico dell'*Adorazione dei Magi* (Rotterdam, BVB). Più ancora che a Quentin Metsys o Mabuse, cui si accosta nei disegni di nudi, nella sua arte raffinata e spesso arcaizzante si riallaccia alle generazioni precedenti. (*hl*).

Velsen, Jacob van

(Delft ? - Amsterdam 1656). Originario di Delft, venne accolto nella gilda della città nel 1625. Nei rari suoi quadri individuati (Londra, NG; San Pietroburgo, Ermitage; la *Buona ventura*: Parigi, Louvre), datati per la maggior parte tra il 1631 e il 1633, si rivela gradevole pittore di genere alla maniera di Anthonie Palamedes, cui si avvicina per il raffinato uso dei grigi e dei giochi di luce, trattati però con maggior vigore. (*if*).

Vence

L'antica città di V (capoluogo cantonale nel dipartimento delle Alpes-Maritimes), con la Cattedrale di Saint-Martin, costruita dal sec. XI, e la cinta fortificata del sec. XIII, è un centro noto per la cappella del Rosario, concepita e realizzata nel 1948-51 da Henri Matisse all'interno del convento dei domenicani, posto a nord-ovest della città. La decorazione interna in ceramica descrive, mediante un largo tracciato nero su fondo bianco, le quattordici stazioni della Via Crucis, e comprende una *Vergine col Bambino*, nonché un *San Domenico* dal disegno monumentale e semplificato, giustamente celebre. Il pittore fece anche eseguire,

su suoi cartoni, vetrate policrome che occupano pressoché interamente due pareti della cappella.

A 4 km da V, presso il pittoresco villaggio di Saint-Paul-de-Vence, in un edificio realizzato dall'architetto spagnolo J. L. Sert nel 1964, la fondazione Maeght presenta una notevole raccolta d'arte contemporanea, con opere di Dubuffet, Tal-Coat, J. Johns, R. Rauschenberg, Christo. La collezione, attualmente diretta da Jean-Louis Prat, è stata riunita dai coniugi Maeght, amici di André Malraux, loro consulente: furono anche editori e collezionisti mecenati. La fondazione ospita un cinema, una biblioteca di oltre 20 000 volumi e in essa si svolgono manifestazioni diverse, in particolare esposizioni a carattere internazionale. (fc + sr).

Venceslao, Maestro

(documentato in Val d'Adige nel primo quarto del sec. XV). Attorno al nome di questo pittore forse di origine boema, la critica ha raccolto un cospicuo corpus di cicli affrescati. Fatto centrale dell'attività di V è il ciclo conservato nella cappella cimiteriale di Riffiano con *Storie di Mosè*, della *Vera Croce*, gli episodi dell'*Infanzia* e della *Passione di Cristo*. Gli affreschi, datati 1415, e firmati «hoc opus pichtavit Magister Venchlaus», coniugano gli originari elementi boemi con inflessioni padovane, ben individuabili nelle architetture di memoria altichieresca che si ricordano anche negli affreschi dipinti nel 1407 da Hans Stotzinger a Terlano nonché nelle articolate costruzioni in cui si svolgono le *Storie dei santi Quirico e Giulitta* nell'abside interno della chiesa parrocchiale di Termeno. Sempre nella parrocchiale di Termeno, ma all'esterno del coro, una lacunosa *Crocifissione* e un *San Cristoforo* mostrano affinità con il ciclo riffianese, cui si affiancano inoltre, i frammenti d'affresco nel portico del campanile della chiesa di Merano, raffiguranti due *Devoti* genuflessi, a lato di un *Crocifisso*, tra rigogliosa vegetazione accuratamente indagata. Elementi comuni alle opere di Riffiano e di Merano, come pure la menzione nel 1425 di una *wentzelin malerin*, forse la vedova dell'artista, nel registro delle tassazioni di quest'ultimo centro, parrebbero confermare l'ipotesi di una bottega meranese di V.

Una recente campagna di restauro (1982) nella chiesa di San Carlo a Pergine, presso Trento, ha restituito frammenti di un più ampio ciclo che comprende *Storie di santa Caterina e della vita di Cristo*, in cui caratteri dell'arte boe-

ma del settimo decennio del sec. XIV e alcuni dettagli ornamentali trovano confronti nelle opere ascritte a V.

Le vicende critiche intorno all'opera di Maestro V registrano il reiterato tentativo di identificare il pittore boemo con l'autore dei grandi affreschi dei *Mesi* nella Torre Aquila presso il castello del Buonconsiglio in Trento. Identificazione che si vorrebbe confortata da una nota del registro della Confraternita di San Cristoforo all'Arlberg in cui è menzionato un «Wenczla» pittore al seguito di Giorgio Lichtenstein, vescovo di Trento dal 1390 al 1410. Indagini recenti (Castelnuovo, 1986), tese a mettere in luce la complessa personalità del Maestro dei Mesi, mostrano chiare riserve nell'accettare l'ipotizzata identità. Abbastanza netta è infatti la cesura che sul piano stilistico e culturale divide i due maestri forse omonimi: se la prima attività del Maestro dei Mesi, che si vorrebbe ricondurre ai perduti disegni preparatori per i ricami con episodi della *Vita di san Vigilio* (Trento, Museo diocesano), è viva testimonianza di esperienze figurative maturate nella Boemia del tardo Trecento, le novità che cifrano il ciclo di Torre Aquila sono da leggersi nell'ambito di un altro contesto. La permanenza presso la corte vescovile tridentina consente difatti al Maestro dei Mesi di aggiornarsi su motivi dell'arte padana del gotico tardo che, in accordo col retaggio figurativo nordeuropeo, si fondono in un insieme di grande novità. L'ampia narrazione intreccia popolari attività agricole con diversi momenti della vita cortese nella scena di un paesaggio fortemente caratterizzato dall'avvicinarsi delle stagioni. La minuziosa descrizione si avvale di acute osservazioni del reale, di esempi tratti da libri di modelli e di una preziosa attenzione per gli elementi vegetali, sapientemente montati attraverso il decisivo filtro dell'arte lombarda, a Trento ben rappresentata da un *Tacuinum sanitatis* (Vienna, Österreichisches National Bibliothek) appartenente al vescovo Giorgio. (*adl*).

Vendramin, Andrea

(Venezia 1565-1627). Probabilmente nipote del cardinale Francesco Vendramin, di lui sappiamo, da quanto riferisce Vincenzo Scamozzi (1615), che abitava in un palazzo sul Canal Grande vicino all'abbazia di San Gregorio. La sua collezione, ospitata in due sale del palazzo, comprendeva pitture, sculture, gemme, monete e antichità e fu descritta dallo stesso V in diciassette cataloghi manoscritti divisi

per soggetti; oggi tuttavia ne rimangono solo cinque tra cui il *De Picturis* dedicato ai dipinti (Londra, BM). Dopo la morte del V la collezione venne in gran parte acquistata dal collezionista olandese Jan Reynst, trasferita ad Amsterdam e in seguito dispersa.

Nonostante la descrizione fornita dal V nel catalogo dei dipinti (in numero ben superiore a quello di circa centoquaranta opere riportato dallo Scamozzi), che illustra più di cento quadri e ne elenca altri centocinquanta, in gran prevalenza di scuola veneta (Bellini, Carpaccio, Licinio, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone, Veronese, Tintoretto e Palma il Giovane), poche sono le opere identificabili con certezza. Ne citiamo alcune giunte in collezioni pubbliche: alla NG di Londra, *Vergine col Bambino* di G. Bellini; alla Galleria Borghese di Roma, *Cortigiana* di Carpaccio; al Fogg Museum di Cambridge (Mass.) *Venere distesa* di Cariani. (gb).

Venecianov, Aleksej Gavrilovič

(Mosca 1780 - Poddub' Tver 1847). Figlio di un mercante, studia inizialmente in una scuola privata di Mosca svolgendo in seguito l'attività di disegnatore per tre anni. Nel 1807, trasferitosi a San Pietroburgo, come autodidatta inizia a dedicarsi alla pittura prendendo lezioni dal ritrattista V. L. Borovikovskij e copiando i capolavori dell'Ermitage. Inizialmente attivo come ritrattista utilizzando la tecnica del pastello, grazie a questo genere e in particolare al proprio *Autoritratto* (1811: San Pietroburgo, Museo russo), nel 1811 ottiene il primo riconoscimento ufficiale dall'Accademia delle Arti di San Pietroburgo che lo nomina Accademico del ritratto. In questo periodo svolge anche attività di acquafortista e litografo eseguendo una serie di caricature politiche, una produzione perfettamente inserita nel contesto romantico che in un certo senso ne anticipa il futuro interesse per la realtà. Dal 1819 si dedica interamente alla pittura rappresentando i temi della vita quotidiana e del lavoro contadino e parallelamente, ritiratosi nella sua tenuta di Safonkovo, con mezzi propri fonda nel 1822 una scuola per giovani delle classi meno abbienti in cui lo studio della natura è alla base del suo impegno didattico. A questo periodo si riferiscono i dipinti *Il granato* (1823: San Pietroburgo, Museo russo), *La mattina della proprietaria terriera* (1823) e *Pastorello dormiente* (1824: San Pietroburgo, Museo russo), *Aratura primaverile* e *Tem-*

po di raccolto: estate (1830 ca.: entrambi a Mosca, Gall. Tret'jakov). Alla scelta dei nuovi temi corrisponde anche la volontà di restare fedele alla rappresentazione della natura con sfumature che, a tratti, per l'assenza di idealizzazione e per l'immagine umana calata nella sua realtà sociale, pare anticipare il realismo di Courbet. Nel 1830, con la nomina a pittore di corte, l'artista iniziatore del «realismo lirico» nella pittura russa, considerato il più originale dell'età romantica e precursore del realismo critico del gruppo degli «ambulanti», ottiene il primo vero riconoscimento ufficiale. (*apa*).

Venegas, Francisco

(documentato a Lisbona dal 1582 - † prima del 1594). Si formò a Siviglia nella bottega di Luís de Vargas presso il quale ebbe modo di conoscere la pittura dei maestri italiani contemporanei, in particolare l'opera di Perin del Vaga che fu maestro di Vargas a Roma. Nel 1582 **V** è citato per la prima volta a Lisbona per le decorazioni murali dell'Ospedale di Ogni Santi (distrutto nel 1601); nel 1583 venne nominato pittore di Filippo II. A **V** si devono inoltre i principali scomparti del retablo dell'altare maggiore della chiesa della Luce (Carnide, Lisbona) eseguiti intorno al 1590 con la collaborazione di Diogo Teixeira. L'opera di **V** dimostra una certa sensibilità nella rielaborazione del manierismo italiano, in particolare della pittura del Parmigianino, anche se i suoi disegni (Lisbona, MAA) attestano lo studio del Correggio e di Raffaello. (*fg + sr*).

Veneto

«Si tratterebbe... di riconoscere, da Beolco a Goldoni... – così come, se vogliamo, dai Bellini a Giorgione fino e oltre Francesco Guardi e Giandomenico Tiepolo – la presenza di un dato più immediatamente e tranquillamente sensuale, una disposizione a godere il presente attraverso i sensi, o meglio abbandonandosi all'intelligenza dei colori, delle luci, dei sapori... sulla scia di quanto ci ha insegnato Carlo Dionisotti sulla geografia, oltre che storia, della nostra letteratura, un possibile carattere distintivo della cultura veneta: un tranquillo rifiuto della trascendenza, o una specie di materialismo noetico, se posso coniare una formula in apparenza paradossale, per cui la felicità dei sensi e dei sentimenti è custodita e goduta come patrimonio inalienabile della mente, modesto e familiare *temps retrouvé* nel pa-

radiso laico della coscienza: come se a Venezia o a Trieste, all'incrocio fra l'Italia l'Europa e l'Oriente (e fuori degli stati della Chiesa) diventasse empiricamente possibile la risposta a un problema rimasto... scandalosamente insolubile a Recanati» (F. Fido, *Il Paradiso dei poveri: immagini veneziane della vita felice*, in «Italian Quarterly», 1980).

Le osservazioni di uno storico della letteratura veneta ben si attagliano, per sua stessa ammissione, anche alla controparte figurativa dell'avventura umana svoltasi nella parte orientale del Nord-Italia e portano alla luce, in termini moderni, una autocoscienza degli stessi principî e degli stessi valori già aggiornata nel Cinquecento, quando, alla data del 1561, Francesco Sansovino, nel suo dialogo sulle *Cose notabili che sono in Venetia*, faceva dire alla sua guida veneziana che la pittura era stata introdotta in città ben prima che la scultura e l'architettura, che a Venezia c'erano piú dipinti che in qualsiasi altra parte d'Italia, e che la scultura era numericamente meno rilevante, perché scoperta piú tardi, meno piacevole, e soprattutto priva del fascino del colore: evidentemente l'elemento cardine per la passione dei veneziani. Ciò si riverberava, evidentemente, nel modo critico stesso di affrontare quest'arte: nel V, dove pure esce il primo libro a stampa di critica d'arte, il *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1502), la scansione per vite degli artisti, che vanta a Firenze il grandissimo modello vasariano, tarderà ad imporsi per circa un secolo, sino alle *Meraviglie dell'arte* del Ridolfi (1648), essendo piuttosto privilegiato il punto di vista incentrato sulle opere stesse e sulla loro collocazione territoriale. Con l'ovvio e implicito riconoscimento, anche, di una disomogeneità di aree culturali; in effetti, all'interno della grande famiglia linguistica veneta, imperniata appunto su un'accentuazione dell'elemento cromatico a scapito – relativo – della progettualità dell'immagine, sono molti i dialetti locali, la cui area di diffusione non è *sic et simpliciter* sovrapponibile ai confini delle attuali province. E, in questo senso, val la pena di precisare subito che le vicende della pittura nel V si prestano solo in minima parte ad essere valutate col metro del progresso dei centri e dei ritardi periferici: per la maggior parte si tratta piuttosto della difesa di autonomie figurative locali rispetto al potere omologante dei centri. Difese che spesso, sotto forma di resistenze passive e sordi risentimenti, percorrono anche la storia politica di varie città venete, dopo l'unificazione sotto San Marco avvenuta nel Quattrocento.

Difatto, Padova e Verona, città dal consistente retaggio romano, vantavano un'antichità maggiore rispetto alla capitale veneziana; e anche Treviso, Vicenza, Belluno e altri centri minori, avevano anch'esse fondazioni romane. La sola Rovigo, strappata agli Estensi nel 1482, conserverà un certo carattere di terra di confine, e pur non dando mai segni aperti di insofferenza al potere centrale continuerà per secoli ad ospitare opere d'arte ferraresi, e poi bolognesi, assieme a quelle venete.

Regione di insediamenti umani antichissimi, fin da tempi preistorici, il V fece parte della X Regio Venetia et Histria Augustea dell'impero romano; un territorio che dalla Pannonia (cioè dall'attuale Slovenia) si estendeva sino a circa metà della Lombardia odierna, confinando a nord con le Alpi e a sud col corso del Po. Di quel periodo non si conserva alcuna traccia figurativa, se non in qualche raro frammento di mosaico pavimentale, come quello ritrovato dietro le absidi del Duomo di Treviso. Ciò è dovuto forse anche al fatto di essere stato, il V, canale privilegiato, assieme al Friuli, di ingresso in Italia delle varie popolazioni migranti che diedero lo scossone finale all'impero romano. Fu proprio nel corso di quelle migrazioni, per la precisione quelle dei Goti e degli Unni (la tradizione confluita nel «mito di Venezia» specificò poi esattamente la data nel giorno dell'Annunciazione, il 25 marzo del 421), che un gruppo di profughi dalla terraferma si rifugiò in alcune isole disabitate, interne alla laguna e perciò praticamente inaccessibili, dando vita al nuovo insediamento che divenne poi la città di Venezia. Proprio per le circostanze della sua fondazione, seguita dalla riconquista bizantina e dal reinserimento di tutta la X Regio e della nuova «città» nell'impero romano d'Oriente (rimanendovi poi mentre quasi tutto il resto della Venetia et Histria cadeva, nel 568 in mano longobarda), rimase stabilmente fissato nel mito autogenerato di Venezia un legame fortissimo e mai infranto col mondo classico; e gli interessi e le fortune della nuova città furono per circa nove secoli nettamente rivolti a Oriente, verso Bisanzio. Vi è dunque una nettissima cesura tra la sorte delle popolazioni lagunari e quella della parte rimanente della ormai scomparsa X Regio; una divaricazione che si ricomporrà soltanto nel sec. XV. Anche per quanto riguarda le forme e le tecniche espressive; se infatti nel territorio del V attuale è nettamente favorito l'affresco, o in ogni caso la pittura murale, in stili autogenerati o d'importazione, ma sempre al passo con gli sviluppi «euro-

pei», resta fisso per Venezia il legame con gli stili provenienti dalla capitale dell'impero romano d'Oriente, espresso nella tecnica del mosaico. Nel primo caso, pur ricordando che i vari episodi non raggiungono mai una temperatura artistica elevatissima, come avviene ad esempio nel ciclo di Castelseprio in Lombardia, si possono almeno ricordare gli affreschi paleocristiani dell'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Valpantena, nel veronese, databile forse al sec. IV, il ciclo della grotta di San Nazaro a Verona, che reca la data 996, gli affreschi romanici di Mizzole, collegabili forse alla data 1060 riportata da una epigrafe murata all'interno dell'edificio, e di San Severo a Bardolino; e poi il ciclo, relativamente completo, nella chiesetta di San Michele a Pozzoveggiani, poco fuori Padova, databile al sec. XII. Dello stesso periodo sono alcune figure di *Santi* affrescati nel complesso di Porta Trento delle mura di Cittadella. E ancora, gli affreschi romanici della parrocchiale di San Giorgio Valpolicella, databili nella prima metà del sec. XIII; quelli di Santa Maria di Bonavigo, nella bassa veronese, eseguiti da una maestranza affine, circa alla stessa data; quelli simili di Caldiero; i frammenti della chiesa di Santo Stefano a Verona; quelli nella chiesa di San Massimo a Padova, e gli altri, oggi nel Castello Marcello di Monselice, provenienti dalla cripta di San Paolo nella stessa cittadina; e il grande *Giudizio Universale* nella controfacciata di Sant'Andrea a Sommacampagna (Verona), forse della metà del Duecento, che ritraduce in affresco modelli e stili tipici dei mosaicisti veneziani. In modi affini, a Verona stessa, doveva essere completamente decorata di affreschi la grande chiesa di San Fermo, entro la quale sopravvivono soltanto i frammenti dell'abside della cappella ex spogliatoio dei chierici. Altre emergenze minori non valgono forse la pena di essere ricordate.

Per tutto l'alto Medioevo le uniche testimonianze figurative sono affidate, a Venezia e nelle altre rare *enclaves* bizantine, ai mosaici, ma si tratta sempre di litostrati. Per avere notizia di mosaici parietali bisogna attendere il sec. XI quando la Basilica di San Marco fu ornata, sotto il doge Domenico Selvo, dopo il 1071 ed entro il 1094, «*multis ac variis coloribus*». Di radice orientale, l'arte del mosaico, anche per il supporto dell'industria vetraria stabilitasi a Murano, che le forniva tessere trasparenti e coloratissime, diverrà caratteristicamente veneziana; dei livelli di eccellenza raggiunti dalle maestranze lagunari in questo campo fa fede la richiesta di papa Onorio III nel 1218 di mandare a Roma

dei maestri per decorare la Basilica di San Paolo fuori le mura, la chiamata a Firenze nel 1302 per il Battistero del Duomo, o la stessa esistenza di un mosaico veneziano, eseguito nella seconda metà del Trecento, sopra la porta laterale della Cattedrale di San Vito a Praga. Vasari ricorda, del resto, che il fiorentino Andrea Tafi si recò a Venezia ad apprendere i segreti dell'arte; e la promulgazione di una serie di norme a tutela della tecnica, e a favore della sua conservazione, fa intendere anche l'importanza grandissima ad essa conferita da parte del governo cittadino. Fra il 1220 e il 1270 ca. si procedette a un vasto programma decorativo nella Basilica di San Marco, con scene veterotestamentarie, a iniziare dalla cupola della *Genesi* nell'atrio, iconograficamente ispirata alle miniature paleocristiane della *Genesi Cotton* (Londra, BM); conosciute direttamente, o tramite una copia medievale. Ciò che è, in ogni caso, straordinaria testimonianza della programmatica tensione verso l'antico presente nell'intera cultura veneziana, che aveva avuto di recente il formidabile avallo della posa in opera, sulla facciata della Basilica, dei quattro cavalli bronzei sottratti a Bisanzio nel corso del saccheggio del 1204, nel quadro dei fatti della Quarta Crociata.

Al confronto, rimane di gran lunga in sottotono la pittura, nonostante che gli statuti dei pittori veneziani, riformati nel 1271, siano tra i più antichi in assoluto conosciuti in Italia; peraltro, è solo nell'aggiunta del 1283 che si inizia a parlare anche di *icones*, cioè di veri e propri dipinti su tavola. Due icone di quest'epoca dovrebbero essere quelle dei santi *Giovanni Battista* e *Andrea* (nn. 1096 e 1097 del Museo Correr) o la rovinata *Madonna allattante* del Museo diocesano; rientra invece nel novero della pittura decorativa, e di qualità nettamente inferiore, seppur espressivamente efficace, la *Cassa della beata Giuliana di Collalto*, ancora del Correr. I dipinti su tavola verranno assumendo nel Trecento un tale grado di perfezione tecnica, di durata, di ricchezza cromatica, di raffinatezza stilistica, da portare al riconoscimento (sancito, ad esempio, da un documento bolognese del 1382) di Venezia come autentica capitale di quell'arte, e formidabile centro di esportazione lungo le due sponde dell'Adriatico. Di questa tensione verso una pittura che fosse quasi metafora e surrogato della preziosità delle pietre, dei metalli, degli smalti, del lusso delle stoffe, è testimonianza anche la creazione, a Venezia, di una nuova tecnica, di vita non lunga, ma di larga fortuna anche sui mercati forestieri, e capace in ogni caso di al-

cuni capolavori: quella dei «cristallari», vale a dire delle miniature sotto cristallo di rocca. Il *Dittico* dell'HM di Berna, eseguito per il re Andrea III d'Ungheria fra il 1290 e il 1296, ne è un esempio fra i più rimarchevoli. Ciò presuppone, naturalmente, una ricca fioritura dell'arte miniatoria, che nel Duecento ci consegna alcune grandi opere come la *Bibbia gigante*, in quattro volumi, della Biblioteca Marciana, proveniente dalla Basilica di San Marco, e l'*Antifonario* nella stessa sede; e soprattutto il vertice dell'arte figurativa veneta del secolo, l'*Epistolario* scritto nel 1259 da Giovanni da Gaibana per la Cattedrale di Padova, e miniato da un artista veneziano. Lo stile di quelle miniature, legato al gusto dello *scriptorium* stabilito nel Regno Latino di San Giovanni d'Acri, bizantineggiante ma con forti connotati occidentali, di bellissima invenzione cromatica, non alieno da vivacità realistiche, costituì lo snodo ineludibile per tutta la pittura veneta della seconda metà del Duecento, sia nel piccolo formato della miniatura (il citato dittico di Berna mostra di esserne, ad esempio, fortemente influito), che in quello monumentale: un affresco con la *Deposizione dalla Croce* nella chiesa di San Benedetto a Padova va senz'altro collegato a quel modello, e lo stesso si può dire per una *Madonna col Bambino*, frammentaria, in Santa Sofia, sempre a Padova, e per un'altra *Madonna*, più tarda, nella chiesa di Foen, presso Feltre. A un livello di qualità più basso, mostrano di condividere la stessa lingua i frammentari affreschi del Museo diocesano di Treviso, provenienti dal Palazzo arcivescovile, e databili attorno al 1260, e quelli di Manzano di Formeniga (Treviso); e a una data che è ormai nei primissimi anni del Trecento, la grande *Crocifissione* affrescata nella Sala del Capitolo di San Nicolò a Treviso. Una estrema propaggine trecentesca di quei modi si riscontra nel bellunese, negli affreschi di Ponte nelle Alpi, di Damòs, di Rizzios, e della chiesetta di Santa Margherita a Laggio di Cadore, citata per la prima volta nel 1311.

La tecnica dell'affresco non era del tutto sconosciuta nemmeno a Venezia: si ricordi, ad esempio, quello frammentario con la *Madonna orante e angelo* scoperto nel 1963 nel Battistero di San Marco, e datato sul finire del sec. XII, e soprattutto quelli staccati dalla chiesa di San Giovanni decollato, con *Sant'Elena affacciata al balcone del suo palazzo*, *Teste di santi* e una *Annunciazione*. Per questi sono stati indicati rapporti con affreschi della rinascenza paleologa come quelli di Sopočani, del 1265 ca., per giustificarne una

data assai alta; per altri, invece, la forza volumetrica e prospettica di quella figurazione non può spiegarsi prescindendo dall'esempio di Giotto, ormai pervenuto a Padova. Sembra oggi essersi fatta strada un'opinione intermedia, ma a nostro avviso insoddisfacente, vale a dire che gli affreschi di San Giovanni decollato spettino forse all'ultimo decennio del Duecento. Per ragioni simili, sembra logico ritenere dei primi decenni del Trecento anche i rovinati affreschi nella cappella Orlandini ai Santi Apostoli, dove i mensoloni in scorcio parlano chiaramente di Giotto, pur all'interno di una lingua di radice bizantina.

Comunque si vogliano risolvere questi problemi particolari, è chiaro che il momento nodale per lo scatto evolutivo della pittura nel Veneto fu la presenza fisica e l'operante esempio di Giotto, che nei primissimi anni del sec. XIV affrescava la cappella di Santa Maria dell'Arena per il ricco usuraio padovano Enrico degli Scrovegni. Il registro dei tempi per quell'impresa, pur con qualche possibile ma assai lieve scarto cronologico, è stabilito da un piccolo nucleo di documenti che dimostrano come l'edificio fosse eretto a partire dal marzo 1303, e fosse consacrato il 25 marzo 1305. Già il 1° marzo 1304 una bolla del papa Benedetto XI concedeva indulgenze a chi avesse visitato la cappella; mentre una protesta dei frati agostiniani della vicinissima chiesa degli Eremitani, del 9 gennaio 1305, rivolta al vescovo di Padova, insisteva sul fatto che nella cappella erano state fatte molte cose più per pompa, vanagloria e lusso che a lode e onore di Dio, suggerendo così indirettamente che a quella data gli affreschi fossero praticamente terminati. La straordinaria crescita e maturazione esibite da Giotto sui muri della Cappella degli Scrovegni, rispetto al precedente ciclo assisiato, impongono che fra l'uno e l'altro sia trascorso un ragionevole lasso di tempo; entro il quale, e più in vicinanza di Assisi che di Padova, deve cadere il soggiorno riminese, del quale ci rimane oggi la *Croce* nel Tempio Malatestiano (già San Francesco). Tale passaggio dall'una all'altra chiesa francescana, e la considerazione che la Basilica di Sant'Antonio a Padova era per grandezza e importanza la seconda dell'ordine, rende molto probabile che Giotto sia arrivato nella città euganea in virtù della circolazione di uomini, di idee e di novità all'interno dell'ordine francescano; è oggi infatti opinione pressoché unanime che gli affreschi ritrovati nel secolo scorso, in stato frammentario, all'interno della Sala del Capitolo al Santo, pur se riferibili alla bottega più che al-

l'artista stesso, siano stilisticamente precedenti, e di qualche tempo, a quelli della Cappella Scrovegni. Come è noto, alcune più tarde redazioni della *Cronaca* di Riccobaldo Ferrarese (quella originale si ferma al 1313) riportano che Giotto affrescò anche il Palazzo della Ragione, con un grande ciclo astrologico andato praticamente distrutto nell'incendio del 1420; lo stesso afferma il cronista padovano Giovanni da Nono nella sua *Visio Egidii Regis Pataviae*, scritta fra il 1314 e il 1318. Sulla base di tali dati, si è supposto che Giotto avesse compiuto questa grandiosa impresa in un ulteriore soggiorno padovano nel corso del secondo decennio del Trecento, legandolo alla data del 1317, quando un documento ricorda che Enrico degli Scrovegni aveva stabilito la «dotazione» della cappella. A tale momento si riferiva anche l'esecuzione della *Croce* attualmente al MC di Padova, ma proveniente dalla cappella dell'Arena, che appariva, per stile, tanto più squisitamente ornata rispetto agli affreschi. In verità, è stato efficacemente dimostrato che la *Croce* è coeva al resto dell'impresa Scrovegni; caduta così la necessità di un secondo soggiorno padovano, è da chiedersi se Giotto non abbia eseguito il ciclo astrologico del Salone nell'intervallo tra il Capitolo e la Cappella Scrovegni, quando solo si osservi la grande somiglianza fra i pilastri dipinti nel Salone (che dovrebbero essere stati condotti sulla traccia di quelli originali) e quelli del Capitolo. Con questo intermezzo si spiegherebbe meglio la distanza stilistica che intercorre fra i due cicli sopravvissuti, in condizioni più o meno felici.

Queste considerazioni non sono che un assaggio dei molti problemi che ancora circondano la ricostruzione dell'attività di Giotto. Certo è che questo suo momento padovano ebbe una immediata diffusione, tramite una diaspora a probabili ondate successive, ognuna delle quali ibridata di umori locali; a trascurare i molti esempi nella città stessa di Padova e nel suo territorio (dove questo «giottismo» avrà circolazione fino agli anni Quaranta), se ne ritroveranno i numeri più precoci a Trento (affreschi nel Duomo, e in un'edicola di Sant'Apollinare, firmata da un certo Nicolò da Padova, e legata alla data del 1309), a Verona (lunetta della tomba di Giuseppe della Scala nel chiostro di San Zeno, 1313 ca.) poi nella stessa Padova (il completamento dell'absidiola della Cappella Scrovegni, con *Storie della morte della Vergine*, 1317-20 ca.) e a Feltre (Santuario dei Santi Vittore e Corona, 1320 ca.) e infine a Treviso (affreschi frammentari in San Francesco) e a Sesto al Re-

ghena. Dato l'odio accumulato dai vicentini contro i padovani, nel mezzo secolo di dominazione di questi ultimi sulla città, concluso nel 1311, questo aspetto del giottismo non attecchisce nella città berica e nel suo territorio, se non in anni piú tardi, e in forme mediate. Ma la stessa Venezia, nonostante la sua chiusura lagunare, non ne rimase immune; cinque tavolette del MC di Pesaro, eseguite in uno stile bizantineggiante, e recanti iscrizioni greche, riprendono con discreta esattezza le scene omologhe della Cappella Scrovegni. Comunque si voglia pensare del loro riferimento a Paolo Veneziano, si tratta di efficacissime testimonianze di un momento in cui l'arte veneziana, senza rinnegare il suo passato di radice bizantina, tenta di forzarne sempre piú i limiti per aprirsi allo stile occidentale, in significativa coincidenza col tempo in cui si mette a punto una strategia politica per radicarsi sulla terraferma. Il dibattito tuttora acceso sul corpus di Paolo Veneziano, e su una sua possibile estensione all'indietro, dal 1333 della sua prima opera firmata e datata, fino al 1310 dell'ancona di san Donato della omonima chiesa muranese, coinvolge in verità una diversità di metodo, e due opposte visioni storiografiche: l'una che, una volta riconosciuta a Paolo statura di caposcuola, tende ad attribuirgli ogni apertura, in senso occidentale, della norma bizantina, avvenuta a Venezia nei primi decenni del Trecento; l'altra che, constatato come la norma bizantina sia in Venezia nettamente maggioritaria, immagina che molti siano stati gli artisti che vi si sono adattati, in modi assai diversi. Esempio di tali opinioni contrapposte è la valutazione di un dipinto nodale nella pittura veneziana del primo Trecento, la bellissima *Incoronazione della Vergine*, fulgente d'ori e di colore smaltato, della NG di Washington, datata 1324; la corrente «filo-occidentale», evidenziandone i tratti gotici, la fa rientrare nel catalogo di Paolo Veneziano, la corrente «bizantineggiante» la considera invece opera del maestro di Paolo Veneziano, identificato poi quest'ultimo, *tout-court*, nel fratello maggiore Marco. Il recente emergere di un documento secondo il quale il padre di Marco e Paolo, Martino da Venezia, era pure pittore, e altre considerazioni sulla durata dello stile dell'*Incoronazione* di Washington, farebbero invece preferire l'ipotesi che si tratti appunto di Martino Veneziano; anche se non suffragata che dal buon senso e dal ragionamento analogico. Una nota-*memorandum*, stesa nel 1335 dal notaio trevigiano Oliviero Forzetta al momento di intraprendere un viaggio a Venezia, rivela che

a questa data Marco e Paolo erano maestri affermati, che sapevano dipingere *ad modum theotonicum*, cioè in stile gotico; secondo il tipico modello di circolazione all'interno dell'ordine francescano, Paolo Veneziano dipinge le stesse scene già prodotte da un certo frate tedesco per la Basilica dei Frari a Venezia (vale a dire la *Morte della Vergine* e la *Morte di san Francesco*) anche nella chiesa di San Francesco a Treviso (di questi dipinti il Forzetta vorrebbe acquistare i disegni), e poi in due altri complessi d'altare per l'altra grande Basilica francescana di San Lorenzo a Vicenza. Uno di questi complessi – quello con la *Dormitio Virginis* – sopravvive in modo parziale in tre tavole oggi al MC di Vicenza (quella centrale è firmata e datata 1333); del secondo si conosce una menzione del 1650, e null'altro.

È naturale che la definizione di un *modum theotonicum* tenda ad evidenziare quello stile dal contesto circostante, di più ortodossa osservanza bizantina; ma è altrettanto evidente che a quel «gotico» non si può certo conferire lo stesso valore della pittura di terraferma, con la quale è quasi incomunicante.

I fenomeni di maggiore autonomia espressiva si andavano verificando a Verona, dove, secondo Vasari, anche Giotto si era recato a lavorare nella corte scaligera; una serie di artisti, purtroppo tutti anonimi, andavano decorando ad affresco le chiese cittadine, e soprattutto San Zeno e San Fermo. Essi forzano la lingua giottesca in termini o più lirici o più caricati e drammatici, in forte parallelo con le vicende della grande scultura autoctona; che tuttavia questa non sia di per sé giustificazione sufficiente alla nuova pittura, come vorrebbe una certa tendenza storiografica recente, è dimostrato dal fatto che, fermi restando gli stessi modelli scultorei di riferimento, formidabile è lo scarto fra un Maestro Cicogna, ad esempio, e il «Maestro di San Fermo». Ed è da rilevare che questo mutamento di visualizzazione avviene per l'appunto nel primo decennio del Trecento, in significativa coincidenza con la rivelazione padovana dell'arte di Giotto.

Questa più marcata autonomia figurativa di Verona, nel contesto veneto, rispetto alla cultura di quella che nel secolo successivo diverrà la capitale dello Stato, è una costante di tutta la storia della città, ed è sicuramente determinata dalla sua posizione geografica di confine. Situata alla fine della valle dell'Adige, essa infatti ha una maggiore facilità di comunicazioni con le corti germaniche; dall'altro lato, le città vicine, Modena, Brescia, il ducato esten-

se, possiedono tutte una particolare cultura figurativa diversa da quella veneta. E, in piú, scorre sotterranea come un fiume carsico una resistenza, una renitenza dei cittadini a volersi omologare con Venezia; cosicché, nel corso dei secoli, Verona sarà anche il luogo privilegiato di fenomeni di fronda anti-veneziana.

Esempi rimarchevoli di tale fronda, di un ritorno ai piú forti succhi espressivi locali, sono a nostro avviso, negli anni Trenta, alcuni affreschi raggruppati attorno a un *Battesimo di Cristo* in Santa Anastasia; che, proprio per la loro aspra, violenta *vis* narrativa, sono stati ritenuti prodotti di un pittore bolognese in trasferta nella fattispecie, Jacopino di Francesco prima e lo «Pseudo-Jacopino di Francesco» poi. Poiché tuttavia tale fenomeno coinvolge altri affreschi degli stessi anni, nella stessa area geografica, la soluzione «bolognese» o anche «riminese» e «romagnola», che pure è stata prospettata, significherebbe necessariamente una diaspora di artisti di cui in realtà non possediamo documentazione, ad eccezione dei distrutti affreschi, realmente opera di maestranze riminesi, nel castello dei Collalto a Susegana; e del resto non si saprebbe a quale mano felsinea riferire cose come gli affreschi di San Pietro in Briano a Cazzano di Tramigna, o l'altro episodio eminente di questa storia, la decorazione dell'abside di Sant'Agostino a Vicenza, sgangherata, brutale, eppure di fortissima tenuta visiva. Non si può negare, peraltro, che altri episodi minori vicentini, come l'affresco di Isola Vicentina, o il Maestro di San Lorenzo a Vicenza, o il frescante di San Vincenzo a Thiene, o gli stessi affreschi piú antichi in Sant'Agostino, mostrino una certa dipendenza stilistica veronese. Questa vicenda di malintesi e di reticenze rispetto al giottismo non è naturalmente appannaggio esclusivo di Verona (e, in questo momento, di Vicenza); occorre ricordare almeno il bel ciclo di affreschi, anch'esso significativamente ascritto piú volte al gusto bolognese, nelle due varianti vitalesca o tomasesca, della chiesetta di Sant'Orsola a Vigo di Cadore, eseguito attorno al 1345. È oggi chiaro, invece, che si tratta dell'opera di un pittore la cui mano si reincontra a Treviso e a Feltre. Né va dimenticato che in Padova stessa, all'inizio degli anni Trenta, iniziava ad affermarsi un notevole artista, il Guariento, che andrà sempre piú sciogliendo i forti nodi drammatici di Giotto in una narrazione piú liricamente distesa, assestata in spazi piú razionali, come già si vede nel polittico, di provenienza padovana, della Norton Simon Foundation di Los Angeles, firmato e datato 1344.

Nel 1348, forse in relazione alla grande peste, si registrano invece con certezza migrazioni nel V di pittori emiliani; è il caso di Tomaso da Modena a Treviso, dove forse era residente già da qualche anno, e di Vitale da Bologna a Udine; che compare qui perché i riflessi della sua arte, che ha un'area di diffusione privilegiata nel Friuli, toccano nei tardi anni Cinquanta o nei primi Sessanta certe zone del territorio, come nel piccolo ciclo di affreschi nel transetto di sinistra di San Vittore e Corona presso Feltre. Il nuovo naturalismo di Tomaso da Modena è certo frammentario, ma di nuovissimo conio; nella serie dei *Domenicani illustri* frescata nella Sala del Capitolo di San Nicolò a Treviso nel 1352, o nelle due cappelle in Santa Margherita, l'una, quella notissima di Sant'Orsola, salvata nella massima parte, l'altra, quella maggiore, della quale rimangono soltanto piccoli frammenti, sono nuove varietà di volti, di costumi, di oggetti, di atteggiamenti psicologici, scrutati con inesausto interesse per il visibile, a dare la misura di un pittura ancora inedita per la città e i territori vicini, ma di fascino indiscutibile per più di mezzo secolo. La differenza con una situazione più attardata si può misurare *ad annum* nel confronto con opere come il *Trittico-reliquiario* del MC di Treviso, o gli affreschi dell'Oratorio caminese di Soligo, datati entrambi al 1352. Il racconto scorre in Tomaso in chiave di cronaca contemporanea liricizzata, piena di intense e gioiose suggestioni vitali; e, come sempre avviene, l'innovazione stilistica non va disgiunta da quella tecnica. Contrariamente al *modus operandi* giottesco, Tomaso dipinge infatti, soprattutto negli incarnati, non su una base scura su cui far emergere per sovrapposizione di velature i chiari, ma su una base chiara di calce, sulla quale il colore si assesta e prende corpo, con una trasparenza e una capacità di imitare il visibile sino ad allora mai viste. Il piano dell'immagine si qualifica così soprattutto come accostamento e accordo di zone colorate, di festosa chiarezza e riposo per l'occhio; e, nonostante Tomaso contorni le sue figure con una lieve linea tracciata con la terra, non si ha mai la sensazione di un emergere della grafia, del disegno come limite, ed elemento costitutivo della percezione visiva. Coerentemente, anche i risentimenti volumetrici sono attenuati dalla grande morbidezza del tocco pittorico. Il fascino della pittura di terraferma e le sue capacità tecnico-operative catturano profondamente anche Venezia, nel momento in cui l'arte di Paolo Veneziano subiva, dopo il 1350, un processo di svuotamento e di consunzione in-

terna; se infatti la città lagunare è la capitale indiscussa della produzione di dipinti su tavola, destinati soprattutto all'esportazione, Padova e Treviso lo sono della pittura ad affresco. In questa doppia chiave stilistica e tecnica va dunque valutato il senso della chiamata del padovano Guariento a decorare con un grande affresco raffigurante il *Paradiso* la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, nel 1365; il pittore, del resto, già si era distinto per le scene bibliche affrescate nel Palazzo dei Carraresi, e per quelle di Sant'Agostino nella cappella maggiore degli Eremitani. È probabile che questo intervento abbia rimesso in moto una tecnica ormai languente a Venezia, se poco dopo il Semitecolo affrescava la *Storia del Volto Santo* nella cappella dei Lucchesi ai Servi (1370; tali affreschi sono perduti, spettando a tutt'altra mano quelli ancora esistenti nel piccolo ambiente), e un anonimo artista veneziano decorava la parete attorno al monumento Morosini nella cappella absidale di San Giovanni e Paolo. Non si tratta del resto degli unici interscambi tra Venezia e centri vicini; Lorenzo Veneziano ha infatti se non una formazione di terraferma, almeno un periodo di aggiornamento *extra-moenia*, risultando presente negli anni Cinquanta a Verona, dove tuttora sussistono due sue opere, l'affresco in Santa Eufemia e la *Croce stazionale* di San Zeno, e non è casuale, data la gravitazione filo-scaligera di Vicenza, che a lui venga commissionato nel 1366 un polittico per la cappella dei Proti nel Duomo di Vicenza (tuttora in loco). Nel 1367 Semitecolo eseguiva per Padova una serie di tavole composte forse, all'origine, in cassa per reliquie; Catarino Veneziano spediva una sua *Croce* a Cadoneghe, presso Padova, e un trittichino a Pieve di Cadore; Giovanni da Bologna, dopo lo stanziamento veneziano, soggiorna per un certo periodo a Treviso; e gli esempi potrebbero moltiplicarsi, anche senza coinvolgere il versante degli scambi fra le due sponde dell'Adriatico, che cresce di importanza nella seconda metà del secolo, e letteralmente s'impenna all'inizio del Quattrocento. Basti qui ricordare che una delle opere chiave della rinnovata pittura veneziana, la *Madonna di Vulciano Belgarzone* di Nicolò di Pietro, datata 1394 (Venezia, Accademia), stava in origine, secondo un documento recentemente emerso, non già a Venezia, ma nella chiesa dei Domenicani di Zara. Non si tratta tuttavia di fatti destinati a mutare il percorso di due civiltà figurative che procedono separate e che segnano, a partire dal 1370 ca., sino alla fine del secolo, l'indiscutibile primato di Padova

su tutti gli altri centri. Ciò è dovuto allo stanziarsi in città di due grandissimi artisti, al servizio dei Carraresi: Giusto de' Menabuoi e Altichiero. Il primo, di sicura origine familiare fiorentina, ma di origine culturale assolutamente padana, dopo un lungo periodo trascorso in Lombardia si era fermato a Padova nel 1370; e qui, assolto l'impegno della cappella Cortellieri agli Eremitani, nello stesso anno, procedette a decorare per intero, con *Storie della Genesi*, il Battistero del Duomo, presumibilmente concluso prima del 1378. Il secondo, proveniente da Verona, dipinse fra il 1376 e il 1379, la cappella di San Giacomo (poi di San Felice) al Santo, e quella funeraria dei Lupi di Soragna, sul sagrato della stessa Basilica, che gli fu saldata nel 1384. Tutte queste commissioni provenivano dal più stretto *entourage* di Francesco il Vecchio da Carrara, Signore di Padova, e personaggio chiave del rinnovamento culturale cittadino; era stato lui, ad esempio, a convincere a risiedere a Padova Francesco Petrarca, nel 1368.

Nel Battistero, contesto di splendidi colori, e soprattutto di bianchi, blu e oro, Giusto restituisce la forma umana come tessuta di luce, vibrata di una trama sottile di tocchi a volte virtuosistici, con una suprema attenzione ai valori luminosi; dove par sempre che il fulgore dei nimbi oscuri nel controluce i volti, e dove le cavità spaziali sono impastate di ombra e di nebbia. Questo poetico racconto dell'infanzia dell'umanità, campito contro la notte o contro cieli d'oro che, per intelligenza cromatica, ci appaiono d'alba, ha un tono dolcemente fiabesco e immaginifico, stupito alla rivelazione del meraviglioso e dell'arcano. Altro invece il modo di procedere di Altichiero (che nella cappella di San Giacomo ebbe, probabilmente a collaboratore, un pittore bolognese identificato con Jacopo Avanzi), assai più attento ai dati di costume contemporaneo; e soprattutto capace di una razionale estensione di naturalismo a tutto il campo dell'immagine, anziché per frammenti separati; di modo che l'osservatore abbia la sensazione di continuità fra il proprio mondo e quello dipinto, che gli eventi siano impaginati entro spazi verosimili, quasi un prolungamento di quelli reali. Il tutto ottenuto con un forte e cosciente recupero, di carattere umanistico, e anzi una intensificazione narrativa, del linguaggio giottesco, assunto a norma ineludibile della propria pittura e di quella contemporanea.

Scomparsi entrambi dalla scena attorno al 1390, Giusto e Altichiero non trovano degni continuatori in pittura; i

frutti maggiori della loro lezione stilistica si ritrovano piuttosto nella miniatura, capace di straordinari vertici qualitativi, come la *Tebaide* di Stazio alla Chester Beatty Library di Dublino, la *Bibbia Istoriata Padovana* di Rovigo e Londra, il *Liber agregà de Serapiom* della BL.

Sono anni, del resto, di sconvolgimenti politici, in cui Venezia inaugura una politica di conquiste territoriali che la spinge, in poco più in mezzo secolo, a impadronirsi di tutto l'attuale territorio veneto, e di parte della Lombardia; e sono anni, anche, ricchissimi di fatti artistici di varia natura e portata. Due sono però quelli enucleanti: da una parte, la volontà del governo veneziano di ridecorare con affreschi raffiguranti le vicende eminenti della storia dello Stato la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, alla quale impresa concorrono certamente Gentile da Fabriano, e poi il Pisanello, e forse Michelino da Besozzo; dall'altra, il lungo soggiorno vicentino di quest'ultimo, al servizio di Giovanni Thiene, seguito poi da un momento veneziano. Poiché entrambi rappresentano modalità diverse dello stile gotico internazionale, è viva la discussione sul peso specifico del loro influsso nelle vicende dell'arte veneta; è tradizionale una linea critica (la quale conosce una recente reviviscenza) che identifica in Gentile il promotore di un rinnovamento che, tramite il suo allievo Pisanello, passerebbe poi a Treviso (affreschi in Santa Caterina) e poi a Pordenone (affreschi della cappella Ricchieri in Duomo), e infine a Verona; mentre assai più vicina a noi, negli anni, è l'ipotesi, appoggiata sulla qualità dei riconoscimenti contemporanei (Giovanni Alcherio), su quella delle opere (ad iniziare dai due affreschi nelle tombe Thiene in Santa Corona a Vicenza) e sul complesso dei riscontri e riflessi figurativi (straordinaria è, ad esempio, la trascrizione in scultura operata dal grande Antonino da Venezia a Vicenza) oltre che sulla loro estensione geografica, che conferirebbe un ruolo maggiore a Michelino da Besozzo. Di certo, il suo insegnamento fu fondamentale per il sorgere del nuovo gusto a Verona, attorno al 1415-20, da Giovanni Badile sino all'arrivo di Stefano d'Arbois, alias Stefano da Verona o Stefano da Zevio, che nel 1435 firma e data, per un probabile committente veronese, la splendida *Adorazione dei Magi* oggi a Brera, di grande fluenza ed eleganza ritmica. Questa ebbrezza irrealistica e quasi barocca di curve sposta per qualche tempo l'epicentro figurativo della regione verso Vicenza e Verona; e in questo passaggio vengono ad affievolirsi, fin quasi alla scomparsa, tradizioni lo-

cali di ben altro peso solo qualche decennio prima. È, il caso, ad esempio, di Treviso, che per gran parte del Quattrocento sembrerà incapace di nutrire artisti di qualche livello, tali da elevarsi al di sopra della produzione corrente di immagini votive e apotropaiche; e non si dice di Belluno, il cui sviluppo è in termini esclusivamente localistici. Maestranze girovaghe si muovono in questi territori, sino a circa il 1470, secondo tropismi collaudati, da Feltre a Conegliano a Oderzo; ovvero da Treviso a Serravalle a Belluno; con solo scarse variazioni di rotta. E, in ogni caso, esse portano a finale degradazione il linguaggio, di enfasi più realistica, del momento veneziano di Gentile. Una lingua che ha qualche circolazione anche a Padova, con Federico Tedesco (alias Maestro di Ronciette), ma che si dimostra subito troppo debole e minoritaria nel momento di affrontare la più gigantesca impresa del secolo (almeno in termini di estensione): il rifacimento degli affreschi astrologici di Giotto nella Sala della Ragione, dopo il furioso incendio del 1420. Trattandosi di opere distrutte, o forse solo semi-distrutte, del re degli artisti (come già implicitamente riconosceva, coi suoi atti d'omaggio, la pittura di Altichiero), un rispetto del modello si imponeva; e il padovano Miretto elabora dunque, nello spazio di circa tre lustri, la più ossequiosamente «neogiottesca» delle lingue padane, solo insidiata, all'ultimo, da una maggior affilatura di linea nell'intervento del maestro ferrarese (il cosiddetto «Stefano da Ferrara» chiamato a coadiuvarlo).

Si sono dunque così configurati i due nuovi poli figurativi portanti della regione, rappresentativi anche di un diverso concetto dell'artista: da un lato Verona, dove il linguaggio gotico internazionale, soprattutto con Giambono e Pisanello, andrà consumando i suoi riti e i suoi fasti più lussuosi, sin quasi al 1460, e dove l'artista resta un meraviglioso artigiano, di formazione empirica; dall'altro Padova, luogo dei severi studi umanistici, dell'orgogliosa conservazione di una tradizione, del recupero entusiasta delle proprie radici antiche, dove l'artista mentalmente dialoga coi dotti, e si dà uno *status* in qualche modo intellettuale. L'epigrafia antica, l'appassionata ricerca archeologica celebrano a Padova i propri trionfi con l'insegnamento di Giovanni Marcanova; ma sono temi che infiammano anche gli artisti, e soprattutto il più giovane e geniale tra gli artisti padovani: Andrea Mantegna. Nel frattempo, chiamato da esuli fiorentini, ma nell'ambito anche di rapporti tradizionali, sanciti per qualche tempo da alleanze politiche, è ar-

rivato a Padova il piú grande scultore del Quattrocento italiano: Donatello. Non che l'arte fiorentina, e la sua in particolare, fossero del tutto nuove per il V: il giovane Leon Battista Alberti aveva studiato in città, già molti anni prima Paolo Uccello aveva soggiornato a Venezia, nel 1434-36, Filippo Lippi era stato a Padova, e nel 1438 Donatello stesso aveva mandato ai Frari a Venezia una sua statua lignea col *Battista*. Ma la sua presenza, assieme agli stimoli verso l'antico già suscitati dai calchi classici posseduti dallo Squarcione, divenne il motore per uno dei piú imperiosi scatti di stile che la storia dell'arte italiana possa registrare. Nel 1450 egli aveva praticamente concluso l'altar maggiore del Santo; un organismo composito di sculture in bronzo, di una struttura architettonica in pietra e marmo, e di parti colorite da un pittore (Squarcione), che fu una autentica rivelazione. Nonostante le partizioni architettoniche, il complesso si leggeva per la prima volta come racchiudente uno spazio unificato, circolante al di là delle colonne; dove i personaggi, calcolati nella loro altezza in vista della scalatura prospettica, rendevano una idea di inedita verità visiva. Inoltre, poco dopo, Donatello si rendeva protagonista del miracolo di far rivivere l'arte della fusione in bronzo per un monumento equestre (quello al Gattamelata), che si credeva estinta da piú di un millennio. Che questi siano stati i testi base per la crescita di una intera generazione di nuovi artisti, da Nicolò Pizolo a Mantegna a Marco Zoppo, è fuori discussione; ed è proprio su questi modelli che prendono forma, negli anni Cinquanta, gli affreschi sulle mura della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, ad opera soprattutto del Pizolo (che esce prestissimo di scena, morendo nel 1453) e del Mantegna (dopo l'intervento di artisti minori). Nutriti di un romantico archeologismo, di una severa predisposizione morale, di una ferrea compagine prospettica e di una acutezza di osservazione visiva senza comparazione all'epoca (e che fa pensare a una prima conoscenza di qualche esemplare di pittura fiamminga, visto in occasione del viaggio del Mantegna a Ferrara nel 1449, o a Venezia, come la pala di Petrus Christus pervenuta nel 1451 alla chiesa della Carità), oltre che di una suprema qualità esecutiva, quegli affreschi, probabilmente conclusi nel 1457, sono il documento di maggior forza omologante mai prodotto nell'arte dell'Italia del Nord. Assieme alla lunetta sul portale maggiore del Santo (1452), al *Polittico di san Luca*, eseguito entro il 1454 per la Basilica di Santa Giustina

(oggi a Milano, Brera), e alla *Pala di san Zeno*, quasi una trascrizione in pittura di quella donatellesca al Santo, conclusa nel 1459 per Verona, essi costituiscono un nucleo di opere dalla forza normativa obbligatoria. Attorno al 1460, e con propaggini piú o meno lunghe a seconda delle aree culturali, l'adeguamento allo stile mantegnesco è vissuto come imperativo in tutto il territorio veneto; venendosi così a realizzare la prima (e forse unica) forma di unificazione linguistica, in pittura, di tutta la sua storia. Ma, per altro verso, si tratta di uno stile di lenta digestione. Infatti i modi mantegneschi continueranno a Padova, dopo il definitivo trasferimento del pittore a Mantova nel 1460, e sia pure traditi nelle mani di seguaci sempre piú scarsi, fino al 1510 ca.; nella Marca Trevigiana e nel serravallese fruttificheranno fino a circa il 1500; fin verso la stessa epoca nel bellunese (mentre non arriveranno che in forma gravemente distorta nel Cadore); fino ai primi anni Ottanta nel vicentino, dove saranno soppiantati dal sorgere dell'astro di Bartolomeo Montagna (e sarà questa l'occasione per un distacco di quel territorio dall'orbita veronese, e un avvicinamento a quella veneziana, saltando Padova; o almeno, nei secoli futuri, a una posizione di equidistanza); e saranno ancora vitali negli anni Ottanta a Verona, salvo conoscere un *feedback* di rinforzo con l'arrivo, nel 1497, della pala di Santa Maria in Organo (oggi al Museo del Castello di Milano). Non si pretende, naturalmente, che essi siano rimasti immobili, senza subire trasformazioni ed evoluzioni, giustificate peraltro dallo stesso incredibile progresso di Mantegna (verso fine secolo ritenuto, senza comparazione, il piú grande pittore esistente); ma almeno senza sostanziali tradimenti.

Di certo, il luogo dove l'influsso mantegnesco ebbe vita piú breve fu Venezia; e, quasi per uno scherzo del destino, a causa di una fronda, se possiamo dir così, cresciuta all'interno della sua stessa famiglia. Egli infatti aveva sposato nel 1453 Nicolosia, figlia del piú importante pittore veneziano del momento, Jacopo Bellini; era dunque cognato di Giovanni Bellini. Pittore di straordinaria inventiva, affidata ai disegni dei due *libri* di Parigi (Louvre) e di Londra (BM), Jacopo crea in queste due raccolte un repertorio d'invenzioni a cui attingeranno a piene mani i figli, e in special modo Giovanni; e quest'ultimo appare per tutto il settimo decennio del Quattrocento impegnato ad ammorbidire la ferrea tenacia disegnativa del Mantegna, corrodendola per via di un colore steso con piú ampiezza, e

orientato su una gamma chiara e brillante di naturalismo atmosferico. Che ciò dipenda da una conoscenza di Piero della Francesca è idea che risale già al Berenson, ed è stata poi ampliata e articolata dal Longhi (1914); ma sembra da privilegiarsi piuttosto una spiegazione che chiami in causa il mimetismo ottico della pittura fiamminga, che negli anni poco oltre la metà del secolo conosceva un grandissimo successo in tutta Italia, e a Venezia in particolare. Il punto di svolta nei modi di visualizzazione di Giovanni Bellini avviene attorno al 1475 con la grande *Incoronazione della Vergine* spedita alla chiesa di San Francesco a Pesaro, ed eseguita a imitazione della carpenteria della pala precedente di Marco Zoppo (1471); dove la modulazione della linea perde di importanza di fronte alla colmatatura di larghe zone di colore chiaro, cui aggiunge lucentezza l'uso della nuova tecnica a olio. La rivelazione dei prodigi luministici da questa consentiti si rinforza, nel 1475, alla vista della *Pala di san Cassiano* che Antonello da Messina, di fresco arrivato a Venezia, esegue per il patrizio Pietro Bon; della quale Giovanni darà subito una versione più monumentale e classicamente assestata nella *Pala di san Giobbe*, eseguita attorno al 1480. Da questa data in poi, Giovanni Bellini appare in una situazione quasi di monopolio nella pittura veneziana, e sarà la sua lingua pittorica che si tenderà programmaticamente a conquistare, soppiantando quella mantegnesca, anche in terraferma; con lui anzi l'arte lagunare viene a collocarsi in alto, in più vasti circuiti internazionali, fruendo di una cassa di risonanza maggiore di quella che poteva avere il cognato Mantegna nella piccola e decentrata Mantova.

L'altra grande dinastia pittorica cittadina, quella dei Vivarini, con bottega a Murano, sembra avere spazi privilegiati di committenza in provincia, soprattutto nel trevigiano e nel bellunese per quanto riguarda il più moderno dei suoi esponenti, Alvise, e la bergamasca e la sponda meridionale dell'Adriatico per lo zio Bartolomeo.

Riconosciuto Giovanni Bellini come il più grande pittore dello Stato, il faro artistico della capitale, si registra un certo movimento verso la laguna da parte di artisti della provincia, e anche da fuori, negli anni Ottanta; arrivano infatti Bartolomeo Montagna da Vicenza, Cima da Conegliano, e i parmensi Mazzola e Caselli, per far solo dei nomi. La situazione evolve velocemente verso forme sempre più aperte di ingentilita classicità, soprattutto negli anni Novanta; il decennio si apre con un evidente reimpianto

di cultura figurativa lombarda, nel senso soprattutto dell'illusionismo spaziale bramantesco, nel territorio vicentino e trevigiano, proprio mentre un grande scultore di quell'area geografica, Cristoforo Solario, è attivo a Venezia nella chiesa della Carità, e il fratello Andrea lascia, entro il 1495, due suoi dipinti in edifici pubblici veneziani. Verso questa data si concentrano gli arrivi in laguna di altri lombardi, da Giovanni Agostino da Lodi (alias lo Pseudo-Boccaccino), che a Venezia sembra aver trascorso la maggior parte della sua carriera pittorica; a Marco d'Oggiono, che entro il 1498 aveva lasciato in laguna una sua serie di tele; e nel 1501 veniva a morirvi uno dei primi allievi milanesi di Leonardo, Francesco Napoletano. Non è noto se vi sia passato anche il Boltraffio, ma certo le sue opere erano conosciute a Venezia. E mentre la nuova industria editoriale, e quella, strettamente connessa, dell'illustrazione libraria, aprono orizzonti sino ad allora non esplorati (essendo forse responsabili del boom delle incisioni nordiche, fiamminghe e tedesche, smerciate in laguna), e Venezia è quotidianamente attraversata da frotte di stranieri (fra questi anche Jeronymus Bosch, presente attorno al 1495), la situazione si va sempre più decantando in termini di eleganza cifrata, di dolcezza psicologica, di nuova ritmica formale, verso quella che è stata chiamata, in pittura, «proto-classicità», e in letteratura «cultura cortigiana»: due facce diverse dello stesso fenomeno, che inevitabilmente ha in laguna risvolti particolari, non essendovi qui alcuna corte signorile. Sembrano però fungere da sostituti di questa i personaggi raccolti nelle varie confraternite o nei circoli culturali; e d'altra parte, la politica di immagine della Repubblica non differisce in modo sostanziale da quella di altri stati signorili. E Perugino il nume tutelare di questa fase; presente a Venezia in più riprese fra il 1494 e il 1497, vi lascia un grande dipinto narrativo, oggi perduto, nella Scuola di San Giovanni Evangelista. E, nel 1500, vi soggiorna per due mesi anche Leonardo da Vinci (che forse vi era già stato nel '96 per l'inaugurazione del monumento equestre al Colleoni del Verrocchio), dando impulso decisivo alla maturazione dell'arte di uno dei grandissimi novatori della pittura, Giorgione. Il quale, avendo alle spalle un passato, per quanto recente, da pittore di piccole tavolette con personaggi sacri o allegorici, scopre con Leonardo la dimensione del ritratto, e ne fornisce una indimenticabile galleria. Giorgione brucia, con intensissima rapinosità intellettuale, nello spazio di meno di

tre lustri, un immenso arco di esperienze figurative; partito *spätgotisch* e «proto-classicista», poi in intenso dialogo mentale col realismo nordico di Dürer, a Venezia fra il 1505 e il 1507, egli sa condurre la sua arte verso un classicismo di grande robustezza, alimentato dalla conoscenza della statuaria antica, che, nella sua ultima fase (in quella chiamata da Vasari della «maniera moderna», inaugurata dagli affreschi sul Fondaco dei Tedeschi nel 1508), conosce una straordinaria dilatazione monumentale delle figure, di inedito e impressionante risalto visivo. Tanto impressionante, da dover attendere almeno un secolo prima di trovare, in altre zone d'Italia chi sapesse riprendere quel modo di «fare grande». Questo momento germina, in un serrato meccanismo di crescita, nel continuo interscambio col primo suo genialissimo «creato», Sebastiano Luciani, scomparso troppo presto dall'orizzonte veneziano (dopo un esordio sul 1505 ca.), col suo trasferimento a Roma nel 1511; è difficile immaginare come sarebbero riusciti gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi se non ci fosse stato, a monte, il *Giudizio di Salomone*, di quest'ultimo, oggi a Kingston Lacy. Resta invece alla finestra, a imbevversarsi di tutte queste idee, il piú giovane Tiziano Vecellio, che maturerà in modo spettacolare a partire dagli affreschi nella Scuola del Santo a Padova, del 1511.

I fatti artistici avvenuti nell'ultimo decennio del Quattrocento e nel primo del Cinquecento a Venezia spostano decisamente al Nord il baricentro dell'arte; caduto, con la scomparsa degli Sforza, il grande polo milanese, la Repubblica di San Marco è, senza piú discussione, la capitale figurativa non solo del V, ma del mondo intero, piú delle Fiandre, piú di Firenze, piú di Roma stessa (che pure, poco prima del 1510, conosce una imperiosa accelerazione). Non a caso, in questo breve periodo, vi convergono artisti da ogni dove. Tuttavia, non è nelle possibilità umane reggere sempre lo stesso ritmo, di intensità febbrile; cosicché quel mondo esplode e si disgrega, come un coloratissimo fuoco d'artificio, dopo la morte di Giorgione, nel corso del secondo decennio. Si ha quasi la sensazione che il moto centripeto sino ad allora vincente si trasformi improvvisamente in centrifugo, che i molti buoni artisti convenuti a Venezia dalle province ritornino ai loro luoghi, o che almeno vi facciano tornare alcune loro opere. Ma questa, in realtà, non è una regola generale; se Palma, venuto da Bergamo, Paris Bordon, da Treviso, Giovanni Antonio Pordeone, dalla cittadina omonima, mandarono dei loro dipinti

nelle aree d'origine, Bonifacio, arrivato da Verona, si rivolse soltanto al mercato lagunare. Il bresciano Savoldo, oltre a stare sempre a Venezia, sembra aver avuto un mercato veneto (Treviso) o del bacino adriatico; il veneziano Lotto certo non fu profeta in patria, lavorando piuttosto per mercati periferici e decentrati, da Bergamo a Treviso alle Marche.

Una delle prime spallate a quel mondo figurativo era stata data da Tiziano stesso, quando, affrontando la grande pala dell'*Assunta* per l'altar maggiore dei Frari (1516-18), aveva preferito puntare sui suoi aspetti di movimento turbinoso e scomposto, altamente drammatico, anziché sulla pacificata innocenza spirante dai suoi dipinti primitivi, dove il colore piú sontuoso si assesta in larghi castoni, con un intelligente gioco di stacchi per far risaltare i vicini e i lontani; e, quasi nello stesso tempo, fenomeni simili si registrano un po' ovunque nei territori della Serenissima. Domenico Campagnola, a Padova, nel 1517, produce una serie di incisioni dove i canoni classici vengono stravolti e deformati a fini espressivi; a Treviso, nel 1520, il Pordeone compone con vorticosità di movimento e proporzioni giganti; a Feltre, prima del 1520, Lorenzo Luzzo punta su un cromatismo crepuscolare, in violetto, e su forme taglienti alla tedesca, nella pala di Villabruna, o anche in quella di Caupo; a San Gregorio nelle Alpi, presso Belluno, Moretto da Brescia fa piombare nel 1519 la meteora di un suo dipinto totalmente alieno al tessuto locale, dove la normativa classica è elusa tramite un recupero bramantiniano, e la forma pare schiumare e incresparsi in un ombroso cromatismo; a Verona, nel 1518, Nicolò Giolfino piglia sul pedale dell'inquietudine gestuale e dello spazio irrealisticamente inerpicato, oltre che della citazione dureriana, nella *Pentecoste* in Sant'Anastasia; recuperando anche dai brani piú mossi del Lotto bergamasco. E si potrebbe ancora proseguire. Il classicismo fermo e limpidamente sereno, fortemente idealizzato nelle sue morfologie dalla conoscenza della statuaria romana (o greca), si disgrega dunque velocemente, nel V, in favore di una maggior sincerità di contenuti emotivi; e questo nuovo stile resta dominante per circa due decenni, con maggiori o minori accentuazioni a seconda del fervore dei focolai di gusto locale. Così, se la palma in questo senso va sicuramente a Verona, la cui vicenda artistica, soprattutto con Caroto, col Torbido, col Cavazzola, riprende una sua autonomia che si commisura agli sviluppi padani e non veneti, in direzione

dell'Emilia (Correggio, Aspertini) e di Mantova (Giulio Romano) gli altri fuochi maggiori sono a Padova, con l'attività di Domenico Campagnola e di Stefano dell'Arzere, e Treviso, con lo scaglionato arrivo di pale del Bordon, del Pordenone, e l'attività in loco di un campione dell'«anti-classicismo», Ludovico Fiumicelli: ai quali si viene ad aggiungere, negli anni Trenta, anche Bassano, con l'opera di Jacopo da Ponte.

Verso il 1540 s'impone anche a Venezia e nel V una nuova moda omologante: quella che con termine odierno chiamiamo «manierismo». Non si trattava, naturalmente, di una novità assoluta; già nelle aree limitrofe, come Bologna si potevano vedere buoni esempi di quest'arte tutta intellettuale, e nello stesso territorio statale, in San Francesco a Rovigo, era pervenuta, sul finire degli anni Trenta, una pala d'altare di Girolamo da Carpi, coadiuvato da Biagio Pupini, che già andava fortemente in quella direzione. E inoltre era già arrivato da Roma nella bottega di Tiziano un grande artista nordico, che nella Serenissima si fermerà per sempre: Lambert Sustris.

La promozione lagunare di quest'arte è però dovuta, e in misura probabilmente decisiva, alla volontà di trasformazione culturale di alcuni ricchi committenti veneziani (sollecitati forse dalla pubblicistica di Pietro Aretino), che, nel quadro del generale rinnovamento promosso dal doge Gritti, vogliono mettere la città al passo con gli sviluppi romani. Si deve, ad esempio, al cardinale Giovanni Grimani la chiamata di Francesco Salviati, nel 1539, in compagnia del suo allievo Giuseppe Porta; nel 1541 arrivò anche Giorgio Vasari, chiamato dai Corner. Nel 1552 rientrava in patria, dopo una educazione michelangiolesca, anche il veneziano Battista Franco, non a caso impiegato ancora dai Grimani, e poi dai Barbaro. La «maniera moderna» penetrava così anche nella roccaforte lagunare, fino ad allora estranea, se non ostile, a quel gusto; subendovi naturalmente delle profondissime trasformazioni. In generale si preferì, a Venezia, assumere soltanto il nuovo vocabolario delle attitudini corporee, l'oltranza per così dire «ginica» delle rappresentazioni rivestendole della consueta pelle naturalistica, o almeno di un colore accordato, atmosferico, e non dissonante. Di questa prima fioritura è interprete originalissimo il vicentino Giovanni De Mio, che trascorse però quasi tutta la sua vita fuori di Venezia.

Negli anni Quaranta monta anche, nel concorso dell'attenta regia pubblicistica di Pietro Aretino, il grande successo

internazionale di Tiziano, che arriva a servire, con sempre maggior frequenza, l'imperatore Carlo V, come poi servirà Filippo II; e si affacciano sulla scena tre altre grandissime personalità, Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese. L'impulso al rinnovamento, in tutti gli aspetti della vita civile, imposto dal doge Gritti, riporta di nuovo Venezia in pieno palcoscenico, e affievolisce una volta di più le tradizioni artistiche locali, che vanno consumandosi fino quasi a scomparire del tutto (sempre con l'eccezione di Verona), attorno al 1580. Ma, per paradosso, la contemporanea presenza sulla scena di quattro geni creatori di tale portata sembra inaridire e paralizzare sempre più le risorse creative per il futuro. In un filo evolutivo, saranno le linee del tardo Tiziano, del Bassano e di Tintoretto a risultare vincenti, mentre l'altra alternativa, pure di straordinaria qualità, del Veronese, si insabbierà senza eredi, per ricomparire magari a distanza di tempo.

Naturalmente, il manierismo non è un fenomeno monolitico e immobile; anche senza voler accennare alle vicende che porteranno alla nascita dei «generi», inoltrandosi nella seconda metà del secolo, si assiste al montare di un senso di insicurezza e di angoscia, di dramma incombente, che assumono a parametro le tenebre squarciate da fiotti di luce balenanti del Tintoretto, o i bagliori e i riflessi nell'oscurità del Bassano, o la viscosa fanghiglia, spregevole materia acromatica, eppure costitutiva del tutto, dell'ultimo Tiziano. Ciò che potremo anche prendere, *post factum*, come presagi, purtroppo tragicamente veri, dell'immane disastro della peste del 1576. Scomparsi dunque, fra il 1576 e il 1592, tutti i grandi protagonisti, prende corpo una seconda ondata di internazionalismo, quella che Boschini (1674) definirà «delle sette maniere». Ognuna di queste si identifica naturalmente in un pittore, cioè Palma il Giovane, Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Sante Peranda, Antonio Aliense, Pietro Malombra e Girolamo Pilotto; ma gli artisti attivi in quegli stili sono molti di più, anche se per l'occhio moderno è spesso assai difficile distinguere l'uno dall'altro. Eppure essi diffondono i loro dipinti in tutti i luoghi, anche i più remoti, della Serenissima, ricostituendola dunque in unità culturale; riuscendo a penetrare anche a Verona, dove il pur migliore Felice Brusasorci mostra un adeguamento allo stile palmesco. Con questi disseccati imitatori (o anche altri, veneti o stranieri, di migliore levatura, più legati al gusto della corte rudolfina di Praga), che passano in massa nel nuovo secolo, Venezia e il

Vengono a perdere la loro preminenza artistica in campo internazionale, e passano in seconda fila rispetto ad altre realtà piú vitali: in *primis* Roma, dove sta rivelando il suo genio Michelangelo Merisi da Caravaggio. Si apre cosí, in tono minore, il secolo che è di certo uno dei meno felici nella millenaria storia di Venezia, sia per quanto riguarda l'arte che la società, con l'erosione continua delle basi orientali del suo benessere.

Segno certo di tale decadimento e declassamento è l'impossibilità di comprendere il nuovo; le prime notizie del caravaggismo arrivano a Venezia nel 1612, quando vi si stanza brevemente (meno di un anno) Simon Vouet, ma non sembrano aver occasionato opere fino al 1619, quando vi torna Carlo Saraceni (assieme al suo allievo francese Jean Le Clerc), che si era formato a Roma col grande lombardo; mentre già da Verona tre giovani animosi, Turchi, Ottino e Bassetti, si erano mossi, nel 1617, per andarsi a istruire alla fonte di quei modi. E nonostante il rinforzo dato dallo stabilirsi permanente di Nicolas Renier nel 1625 ca., il caravaggismo scompare definitivamente da Venezia, dissolvendosi nelle lucentezze di un nuovo classicismo, già ben prima della grande peste del 1630. Per paradosso, la perdita del primato veneto sul palcoscenico pittorico internazionale ridistribuisce gli artisti sul territorio e favorisce il risorgere se non di scuole, di varianti locali, almeno nelle città meno colpite dalla pestilenza; se Verona impiegherà molti anni, quasi fino alla fine del secolo, a tirarsi su dopo la falcidia dei suoi migliori artisti, Vicenza può contar su due ottimi pittori, di diversa posizione e timbro intellettuale: il «barocco» Francesco Maffei e il «classicista» Giulio Carpioni.

Padova vivrà sulle intelligenti rivisitazioni «veronesiane» di Pietro Damini, sui fiorenti e carnali recuperi neotizianeschi del Padovanino, e piú a lungo sull'insegnamento di un reggiano immigrato, Luca Ferrari, portavoce di quell'atmosferico classicismo elaborato nel cantiere della Basilica della Ghiara, nei suoi anni giovanili; per tutta la prima metà del secolo, anche se Belluno avrà una sua voce autonoma in Francesco Frigimelica, e nella seconda parte del secolo in quella del notevolissimo Agostino Ridolfi, che esportò la sua arte anche in Dalmazia. Este potrà contare su una serie di tele spedite in patria dal suo figlio emigrato a Venezia, Antonio Zanchi. Ma, piú di frequente, le grandi imprese decorative si rivelano nuclei di aggregazione di opere di artisti disparati; quasi scomparsa la tecnica del-

l'affresco, si possono ora, con piú praticità, chiedere in momenti diversi e a pittori diversi serie di tele che vanno poi montate insieme, ad opera di maestranze locali. Nasce cosí, ad esempio, il ciclo della Madonna delle Grazie a Este, o quello, di assai maggiore importanza perché diretta emanazione della città e del potere civile, della chiesa del Soccorso, piú comunemente nota come La Rotonda, di Rovigo. Ma proprio per tale crescita nel tempo, questi cicli si rivelano compositi e disomogenei, frutto di artisti di tendenze stilistiche assai diverse; possono convivere fianco a fianco opere dipinte nei modi delle tre principali tendenze dell'epoca: quella «tenebrosa» (l'ultima trasformazione a cui è andato incontro il caravaggismo), quella «chiarista», o «neoveronesiana», che, sulla scia dei grandi apprezzamenti per Veronese espressi da Ridolfi («secondò la gioia, rese pomposa la bellezza, fece piú festevole il riso») e da Boschini («se poi dir che'l Pitor, per far sti efeti, / Oro l'abia impastà, perle e rubini, / E smeraldi, e safili, piú che fini, / E diamanti purissimi e perfeti») tende a recuperare in chiave decorativa la maniera di questo artista, e quella «classicista», importata e diffusa soprattutto dall'Emilia, per opera di Michele Desubleo, presente a Venezia dal 1652 al 1662 ca. Si tratta di filoni di gusto che innervano trasversalmente tutti i centri e i territori; non si dà mai il caso che un luogo di produzione artistica sia omogeneamente indirizzato verso solo uno di questi.

Il secondo grande paradosso del Seicento è che quanto Venezia ha perso nel campo della produzione artistica, ritirandosi ai margini della scena, lo riguadagna ad usura sul piano di un prestigio che, seppur basato su tempi trascorsi, è da spendere giudiziosamente, e su quello del commercio e del collezionismo, che sono aspetti strettamente interconnessi. È a Venezia che si negoziano, si comprano e si vendono opere singole, o le maggiori collezioni di pittura mai montate, costituenti oggi i nuclei portanti dei grandi musei mondiali, ad esempio Vienna; è dunque a Venezia che devono convergere i mediatori per la parte economica, i conoscitori per vedere i dipinti, i pittori per studiarli. La laguna si trova cosí invasa di tanti piú stranieri di quanti ne abbia mai visti finora; e sono soprattutto francesi e tedeschi, che spesso vi si fermano aprendo prestigiose botteghe, come è il caso, per far solo qualche nome, del Liss, dell'Heintz, del Loth; oppure solo di passaggio, come avviene per Mignard o De La Fosse, o di specialisti in generi minori, come Noel Cochin.

Tuttavia, le reali difficoltà economiche in cui Venezia si dibatte a causa della guerra coi Turchi in Oriente (che portarono alla soppressione di ordini religiosi e alla nobilitazione tramite esborsi di denaro di ricche famiglie popolari) sono ben riflesse nella diaspora dei suoi maggiori artisti, a cavallo del nuovo secolo. Contingente fin che si vuole, è una situazione che si protrasse fin dopo la disastrosa pace di Passarowitz (1718), e che va vista anche nei suoi molti aspetti positivi. Infatti, attratti dalla volontà di aggiornamento in centri artistici più vitali (come il Balestra e il Bambini, che si recano a Roma, o Sebastiano Ricci, che va a Bologna), o semplicemente costretti dalla scarsità di commesse a cercar lavoro altrove, i pittori veneziani iniziano l'uso di viaggiare estensivamente, e di confrontarsi con varie realtà. Non sono più solo le opere che si muovono, ma gli artisti; si è scardinato uno dei principî forti della bottega medievale e rinascimentale, causa non secondaria dello stabilirsi di tradizioni locali, quello della sua stanzialità di lunga durata. Accolto e ospitato dai potenti, l'artista ora può reimpiantare il suo luogo di lavoro dove vuole, o dove le circostanze richiedono. È ovvio che, così facendo, l'omologazione linguistica torna nel V ad essere molto forte, e i modi locali vengono relegati, una volta di più, in una fascia qualitativa di sfondo, in un circuito culturale molto più basso; nel Settecento, la lingua veneziana viene parlata in tutto il V, con la sola eccezione ancora una volta, di Verona, i cui artisti (Balestra, Marchesini, Cignaroli) mostrano piuttosto aggiornamenti in direzione di Bologna e di Roma, e dell'alto Cadore, limitrofo a Cortina, che gravita piuttosto, con maggior forza di quanto non avesse fatto nei due secoli precedenti, verso il Tirolo, e in particolare il principato-vescovile di Bressanone (Brixen). Inoltre, tale omologazione è ad un livello più alto di quanto non fosse mai stata, perché il tono del confronto o dello scontro con altre realtà figurative si fa su palcoscenici assai più ampi, europei.

Bellucci in Austria e negli stati tedeschi, Sebastiano Ricci a Parigi, Londra e in Germania, Pellegrini a Düsseldorf e a Londra, Amigoni in Baviera e in Spagna, Rosalba Carriera a Parigi, assorbono molto dai modi in uso in questi luoghi; ma, dall'alto delle loro capacità inventive, e col supporto della maniera e della tecnica acquisite, metabolizzano un nuovo stile di straordinaria eleganza allineato al rococò europeo, che scioglie e alleggerisce in luce chiara e in meraviglia cromatica i più drammatici gorghi e le oscurità tardo-

barocche; che sopravvivono, attualizzati su modelli bolognesi, con Giambattista Piazzetta. È uno sviluppo che si compie rimeditando non tanto sulle strutture spaziali e prospettiche (come si era fatto nel secolo precedente), quanto sul colore e sulla disposizione al racconto di Paolo Veronese; e, in subordine, alla stesura cromatica di Tiziano; due eroi del passato, che tornano ad essere tremendamente attuali. Proprio perché gli aspetti visivi e narrativi sono sotto il fuoco dell'attenzione, questo nuovo stile della «pittura di storia» si presta particolarmente per decorare palazzi privati o edifici pubblici; e infatti sarà usato, ai massimi vertici qualitativi, dal più grande artista europeo del Settecento, il Veronese redivivo: Giambattista Tiepolo. A lui va il merito anche di aver reintrodotta e innovata una tecnica particolarmente flessibile ai fini narrativi e capace di consentire meravigliosi effetti visuali: quella dell'affresco, che languiva ormai da più di un secolo. E, per intensificare la sua scoperta (avvenuta intorno al 1725, e che nello spazio di un decennio scardinerà ogni resistenza, anche quella di Piazzetta) di un cromatismo «in chiaro» già di per sé straordinariamente fascinosa, egli introduce addirittura dei nuovi colori: è ad esempio il primo, in affresco, a usare il nero, per meglio cantare il valore dei bianchi. Ad affresco sono tutti i suoi massimi capolavori, da Würzburg, in terra germanica, a Milano, Vicenza, Venezia, Udine; ed è significativo, a conferma dello straordinario potere di seduzione della sua fantasia, che non vi sia alcuna reale differenza (se non quelle che risiedono nell'evoluzione interna del suo stile) tra i lavori compiuti in zone geografiche tanto distanti.

Attorno a Tiepolo e su Tiepolo cresce e si sviluppa più di una generazione di pittori ad affresco (fenomeno ignoto al secolo precedente), dal Crosato al Fontebasso, dal Diziani allo Zugno, fino al Canal; impegnati fino alla fine del secolo a corrispondere alle esigenze di grande decorazione sollecitate dai successi tiepoleschi, e rese possibili dalle mutate consuetudini abitative (e dalle conseguenti costruzioni e alterazioni edilizie) dei palazzi di città e delle ville di campagna. Si tratta anche in questo caso di uno straordinario boom dall'onda assai lunga, che coinvolge le dimore patrie per più di un secolo.

Per quanto attiene invece alla pittura su tela, le composizioni del Pellegrini, del Ricci, o anche dei maestri del Cinquecento, possono servire a mero pretesto per focalizzare un nuovo modo di stesura, capricciosa, tremolante, di-

scontinua, a virgole, grumi e strappi, nella quale la forma può svaporare e dissolversi in un palpito di luce; è quanto fa, soprattutto negli anni che si approssimano alla metà del secolo (e nel suo capolavoro, la decorazione della cantoria dell'Angelo Raffaele, del 1749), Giannantonio Guardi, portando a livello estremo le tendenze dell'arte rococò.

Dopo la pace di Passarowitz, Venezia non conosce più alcuna guerra e, in certo modo, si ritira dalla storia attiva; ma nel suo riguardarsi come entità unica al mondo, scopre ora la sua vocazione turistica. Ai molti stranieri che già prima vi affluivano, in una tappa del loro *grand tour*, si offrono ora molti più svaghi, licenze, piaceri; per volontà stessa dello stato, si programmano in continuazione spettacoli, cerimonie, rappresentazioni. Il periodo tradizionale per queste cose, il carnevale, si dilata; la festa, specialmente nella seconda parte del secolo, diverrà continua, per tutto l'anno, quasi narcotizzante. Per gli stranieri che, tornando in patria, volessero portarsi un souvenir della loro esperienza veneziana, viene elaborato, derivandolo dalla scenografia, un nuovo genere: la veduta. Il merito di tale invenzione è di Antonio Canal, detto il Canaletto; o meglio egli sa superare le precedenti esperienze del Carlevarijs, con una intavolazione spaziale apparentemente più esatta e una luce «vera». La sua produzione è dunque tutta per l'esportazione, e non a caso egli stesso soggiornerà a lungo nel principale dei suoi mercati, l'Inghilterra. Il nipote e continuatore Bernardo Bellotto segue le sue orme con ancor maggior esattezza documentaria, e, dopo un apprendistato italiano piuttosto breve, si sposterà nel centro Europa presso le varie corti tedesche, dove trascorrerà, senza mai tornare, tutto il resto della sua vita. Quando poi anche il gusto di tali committenti stranieri si modificherà, e più che il documento fermo e obiettivo si cercherà di riportare a casa una veduta sentimentale, spleenetica, di Venezia, ecco subentrare, dopo il 1760, Francesco Guardi, con quelle sue immagini di una città in disfacimento, affidate a una raffinata orchestrazione cromatica, dove la capricciosità del tocco, derivato dal fratello, restituisce l'idea di istanti labili e sospesi sulla via di una consunzione estrema; la sensazione che fra un attimo tutto sparirà. Bruciano in Francesco Guardi le ultime volatili essenze del rococò; ma proprio perché esse appaiono dei frutti tanto fuori stagione, sembra difficile non accreditargli il presagio e la lucida coscienza della prossima fine del suo mondo, allo stesso modo in cui si riconosce ai Pulcinella di Giandomenico

Tiepolo, parodianti famose composizioni del padre, l'ammissione di una inadeguatezza ai tempi nuovi di quelle immagini, e una amara e consapevole ironia.

Se le opere di questi artisti (ad eccezione di queste ultime del Tiepolo jr, compiute solo per sé) sono destinate all'esportazione, vi sono però altri generi che hanno una circolazione esclusivamente interna, e altri ancora che possono giocare su entrambi i fronti; è il caso, da un lato, della «pittura di costume» di Pietro Longhi, che indaga con vivace realismo (e con qualche conoscenza della pittura francese) la vita privata della nobiltà veneziana, chiusa nelle stanze dei suoi palazzi; dall'altro, del paesaggio, che, dopo i grandissimi esempi di Marco Ricci, si avvia con Francesco Zuccarelli (amato anche in Inghilterra) all'evasione mitica di campagne troppo edulcorate e di falsi rapporti tra classi sociali, nelle sue visioni di Arcadia pittorica. O anche del «battaglismo», in cui si distingue Francesco Casanova, il fratello di Giacomo, che ha una clientela europea. La vita e le fortune di quasi tutti i pittori veneziani settecenteschi molto dovettero ai due maggiori «collezionisti» (o meglio sarebbe definirli promotori d'arte) dell'epoca, il colonnello Mathias von der Schulenburg e il console inglese Joseph Smith; che spesso li stipendiarono, o richiesero sollecitamente delle loro opere. Ma il sec. XVIII è anche quello che vide una più sostenuta riflessione teorica sull'arte, e una volontà di dare ai pittori delle direttive e dei principî precisi per il loro operare. In questo clima viene costituita anche a Venezia nel 1756, buona ultima in Italia, l'Accademia di pittura, nelle cui stanze passarono, in qualità di professori, tutti i migliori artisti cittadini; e che per buona parte iniziale della sua esistenza, rimase immune da coinvolgimenti seri con l'estetica neoclassica. La profonda predilezione per il bello, per il godimento dell'arte figurativa ma anche dell'arte applicata ai minuti oggetti della vita per la poesia (è toccante sentire Goethe ricordare, nel suo soggiorno del 1788-1789, che i gondolieri cantavano arie dalla *Gerusalemme Liberata* del Tasso), per il circondarsi di belle cose non come inutile esibizione di lusso, ma come dimensione coltivata, goduta, e alla fine consueta dell'esistenza, evidentemente possiede ancora una forza straordinaria.

Questo mondo, e persino questo stile di vita, di più che millenaria tradizione, viene traumaticamente a morte nel 1797, quando Venezia, priva di ogni forma e possibilità di difesa, cade nelle mani napoleoniche. Nei travagli dei con-

tinui cambiamenti dall'amministrazione francese a quella austriaca, divenuta definitiva dopo il 1815, e fino al 1866, e delle spoliazioni napoleoniche, coi massicci spostamenti di opere d'arte dai luoghi originari verso Milano o Parigi, fu Pietro Edwards a sovrintendere, in loco, alle spedizioni, alle assegnazioni, alla salvaguardia fisica dei dipinti; mentre Antonio Canova, ad altro livello, si adoperava per il ritorno di alcune opere fondamentali. Edwards era stato nominato Conservatore delle opere d'arte (dipinti e statue) della ricostituita nuova Accademia statale, sorta dalle ceneri della soppressione precedente; dal 1808 egli ebbe a suo superiore, in qualità di presidente, un grande teorico dell'arte, Leopoldo Cicognara. Che, tuttavia, nel nuovo ordinamento statale, in tutto il territorio veneto fosse stata istituita una sola Accademia era un implicito riconoscimento di unità figurativa per tutta l'estensione della ex repubblica di San Marco; e non è in fondo molto importante che si riformino nel tempo più caratterizzate situazioni locali, come quella bellunese, imperniata sulle figure-chiave di tre ottimi pittori, i due «neoclassici» Giovanni De Min e Pietro Paoletti, e poi il grande Ippolito Caffi, e fino al buon Giuseppe Ghedina, o quella trevigiana, legata all'attività della famiglia Ciardi. Trainante è naturalmente la situazione veneziana, dove Hayez percorre un lungo cammino, dal «neoclassico» al «romanticismo», già prima di trasferirsi a Milano nel 1822; e dove restano buoni artisti come gli stessi De Min, Paoletti, Caffi, Michelangelo Grigoletti, lo Zona, Pompeo Molmenti, e poi Favretto, Zandomenighi, Fragiaco, e tanti altri. I legami fra i luoghi diventano tanti e tanto stretti (favoriti anche dal grande incremento della viabilità dato dall'amministrazione austriaca), che tutto si ricompenetra e si omologa. Persino nei percorsi istituzionali. Se infatti l'unica Accademia statale del territorio ha il corollario di una galleria di dipinti, aperta nel 1817, sono le comunità locali che in qualche modo hanno salvato dalle soppressioni napoleoniche, depositandoli presso le scuole o locali pubblici appositamente individuati, i dipinti di qualche interesse già nelle chiese della zona, che passano ora ad organizzare questi nuclei in musei civici: Verona nel 1801 (ma il museo non troverà adeguata sistemazione ambientale che nel nostro secolo), nel 1825 Padova, con ratifica istituzionale nel 1858, nel 1851 Treviso, nel 1855 Vicenza, nel 1872 Belluno; e dal 1844 la Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo, di diritto privato, si dichiara disponibile a ricevere in de-

posito anche opere pubbliche. Tutte queste istituzioni sono dall'inizio strettamente interconnesse a biblioteche e archivi: con l'implicito riconoscimento che i musei sono luoghi di studio, ove sono custoditi documenti di un passato senza relazione con lo stato presente dell'arte. La pittura si impara dunque all'Accademia veneziana, e poi magari confrontandosi con altre situazioni culturali extra italiane, non nei musei. Di fatto l'Accademia, col suo conservatorismo, certo non è aggiornata agli sviluppi dell'arte europea. Nell'intento di favorire la conoscenza e lo scambio di esperienze pittoriche, viene creata nel 1895, dalla lungimiranza del sindaco Riccardo Selvatico, la Biennale; un'istituzione tuttora in vita, e che ebbe il merito non piccolo di far conoscere per prima in Italia, nel 1910, gli impressionisti francesi e Cézanne.

Quanto all'arte antica, benché nei primi tre lustri del nostro secolo vi sia un notevole risveglio di interessi verso la pittura veneziana e veneta, ad opera di Pompeo Girolamo Molmenti, Bernard Berenson, Laudedeo Testi, Adolfo e Lionello Venturi, Roberto Longhi, Gino Fogolari, sembra che essa sia esistita soltanto nel Quattrocento e nel Cinquecento, o nel Settecento tiepolesco; e sarà con la venuta di Giuseppe Fiocco sulla cattedra dell'Università di Padova (1929) che si registreranno i primi significativi allargamenti d'orizzonte, con le indagini sul Sei e Settecento. Con Fiocco si laureerà lo storico dell'arte veneta forse più importante del secolo, Rodolfo Pallucchini; e lo farà, significativamente studiando il Piazzetta (1932).

Il V, come zona di confine, ebbe a soffrire drammaticamente dai due conflitti mondiali, e se le distruzioni del primo furono diffuse, ma di opere minori, fra i danni drammatici e irrimediabili del secondo si conta la perdita quasi totale degli affreschi di Andrea Mantegna nella cappella Ovetari a Padova.

Nel luglio del 1945, Pallucchini organizzerà, sulle macerie ancora fumanti della guerra, l'esposizione dei *Cinque secoli di pittura veneziana* che sollecitò la straordinaria rilettura longhiana del *Viatico*; era l'annessione di nuovi territori storiografici, il riconoscimento di una ininterrotta specificità linguistica veneziana dai primi del Trecento (un secolo che semplicemente «non esisteva» appena trent'anni prima; mentre gli studi stanno ora facendo emergere qualche filo di «venezianità» anche nel Duecento), alla fine del Settecento. Iniziava così, con cadenza biennale, una serie di mostre monografiche e poi tematiche, organizzate anco-

ra da Pallucchini (e poi, dopo il suo passaggio alla cattedra di Padova, 1953, da Zampetti) che enucleavano le personalità o i problemi maggiori dell'arte veneta; basterà ricordare quelle monografie dedicate a Bellini, Lotto, Bassano, Giorgione, Crivelli. Le attività di promozione degli studi di Pallucchini sono state ingenti; dalla creazione nel 1947 di una rivista, «Arte Veneta», che è ancora palcoscenico privilegiato del dibattito su questi temi, allo studio sistematico di alcune aree poco note, come il Seicento, all'organizzazione, prima con Fiocco e poi da solo, dell'Istituto di Storia dell'arte della Fondazione voluta da Vittorio Cini nell'isola di San Giorgio. Gli anni Cinquanta e Sessanta hanno visto inoltre un fiorire della riflessione museografica, col progetto di Franco Albini per il nuovo MC di Padova (purtroppo mai realizzato), e soprattutto con la sistemazione di Castelvecchio a Verona, dovuta a Carlo Scarpa, col fervido sostegno del direttore, Licisco Magagnato. Sono questi gli strumenti ancora fondamentali per studiare l'arte veneta del passato; perché di arte veneta del presente, dato l'internazionalismo dei nostri tempi, non si può certo parlare, se non riducendosi a mere questioni anagrafiche. (*ml*).

Venezia

Fondata su precedenti insediamenti romani sulla laguna adriatica tra il Reno e il Po a sud, il Tagliamento e l'Isonzo a nord-est da popolazioni in fuga dinanzi agli invasori longobardi (sec. VII), **V** venne definitivamente edificata sull'arcipelago di Rialto nel corso del sec. IX, quando furono stabilite le aree d'influenza dell'impero bizantino e di quello carolingio. Nella stessa epoca la città, prima dipendente dall'esarcato di Ravenna, cominciò a contare istituzioni proprie, sia politiche che amministrative e religiose, e ad intraprendere attività commerciali che dovevano caratterizzarne il destino. Tuttavia, nominalmente restò provincia bizantina, e i suoi dogi (gli antichi «duces imperiales») mantennero continue relazioni con Costantinopoli, che esercitò così un attivo influsso su tutte le manifestazioni della vita veneziana, determinandone anche i caratteri artistici e imponendo i propri ideali estetici. Esempio di tale sviluppo è la Basilica di San Marco, fondata nell'829, rimaneggiata nel 976, e definitivamente trasformata nel 1063 sul modello dei Santi Apostoli a Costantinopoli. Considerata sin dall'inizio il cuore della vita urba-

na, ha serbato le prime vestigia dell'attività artistica a V: della decorazione musiva originaria, portata a termine entro il 1094, è conservato un frammento di una *Deposizione* al Museo Marciano, ma è verso l'inizio del sec. XII che prende l'avvio il monumentale programma di decorazione dell'interno che diede i suoi più alti risultati nel sec. XIII (*Orazione nell'Orto*, ante 1218 ca.), vedendo attivi maestri bizantini che in seguito lavoreranno a Roma, in San Paolo fuori le mura. Il complesso musivo di San Marco testimonia la ricchezza della cultura artistica di quegli anni, che spazia dallo stile bizantino monumentale degli esordi del sec. XIII – che aveva ormai soppiantato lo stile decorativo e lineare non senza l'aiuto di un nuovo senso della realtà trasmesso dagli scultori di probabile provenienza francese attivi al fianco dei mosaicisti –, alla raffinatezza formale del quarto decennio del secolo, già intimamente gotica, e alla riesumazione di modelli tardo antichi (la *Bibbia Cotton*, ora a Londra, BL) utilizzati nell'esecuzione delle *Storie della Genesi* nell'atrio. In questo periodo folta è l'importazione di opere pittoriche (i due primi scomparti dell'altare maggiore della Basilica, attualmente conservati nella «Pala d'Oro», provenivano da Costantinopoli). L'affermazione dell'autonomia politica di V, sanzionata ufficialmente per la prima volta dopo la crociata del 1204, comportò, sul piano artistico, il sorgere di scuole locali e il loro aggiornarsi su stimoli eterogenei che fanno di V il crocevia e la fucina di un'arte segnata sí dalla tradizione bizantina, ma non completamente assimilabile ad essa. L'adozione di motivi occidentali, sempre meglio noti grazie all'intensificarsi degli scambi commerciali col continente, fu senz'altro una delle componenti determinanti che portarono a risultati originali, anzitutto nella scultura. Il mosaico rispecchia questo spirito di rinnovamento, nella ricezione di suggerimenti di origine settentrionale (i legami con la Germania sono precoci: l'esistenza del «Fondaco de' Tedeschi» a V è attestata dal 1228), ma anche un interesse per le possibilità espressive dell'arte bizantina. Il progredire degli studi sta facendo luce sul clima figurativo nel quale ebbe inizio l'attività pittorica veneziana, che nel sec. XIII è attestata da un certo numero di documenti scritti, tra cui lo *Statuto dei pittori di Venezia*, redatto nel 1271. Le uniche due opere attribuibili al periodo in questione che oggi sussistono sono i frammenti di affreschi della chiesa di San Giovanni decollato (con una datazione che oscilla tra il 1265 ca. e i primi decenni del secolo successivo) e una *Madonna*

allattante, già dei primi del Trecento (Museo Marciano). Più marcata nella seconda, l'adesione all'arte bizantina si stempera nei vigorosi affreschi che denotano una cultura vicina a quella del miniatore veneziano dell'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana (Padova, Biblioteca capitolare), scritto nel 1259 ma illustrato nel sec. XIV. Personalità di primo piano nella V di inizio Trecento è certamente Paolo Veneziano che innesta sul fondo bizantino una cultura aperta in direzione gotica e sensibile alle innovazioni giottesche di Padova. Paolo, il favorito del doge Andrea Dandolo (1343-54), storico, giurista, letterato amico di Petrarca, riassume e supera tali esperienze creando un partito che è, ormai, veneziano: il suo stile aristocratico, che esalta tutto lo splendore cromatico dell'Oriente e si compiace delle dolcezze formali del neoellenismo paleologo, si arricchisce di una vivace indagine naturalistica che trova nel nuovo rapporto spazio-figura introdotto da Giotto un punto di riferimento ineludibile. Ma se la personalità di Paolo è dominante, informando del suo linguaggio i collaboratori (i figli Luca, Giovanni e Marco, maestro Francesco), altri artisti cercano in direzioni diverse: in contatto più stretto con la terraferma, i miniatori che operano per la cancelleria ducale e per le ricche famiglie veneziane, proprietarie di importanti tenute fondiarie, penetrano più profondamente il significato del mondo gotico attingendo, come gli emiliani, a una freschezza di linguaggio e una vivacità descrittiva quasi a carattere popolare. Sullo sfondo, ma non senza successo, la pittura di icone – appena ravvivata da qualche accento locale ripreso da Paolo – si sviluppa nelle botteghe artigiane, che non tarderanno a diventare centri di una specifica attività, quella dei «madonnari» veneto-bizantini. Per il momento il rapporto tra la produzione di tali botteghe (sono state calcolate fino a duecento icone, per il periodo in questione) e quella, ben più esigua, degli esponenti delle posizioni artistiche di punta, dimostra incontestabilmente che, ad eccezione di una ristretta élite, il gusto dei veneziani era tuttora legato alle forme più convenzionali della tradizione orientale. Ma i frutti del dialogo con i centri artistici più stimolanti della pianura padana – prima Padova e Bologna, poi Verona – si affermarono rapidamente sin dagli inizi della seconda metà del secolo nella forma di un interesse generalizzato per il gotico, testimoniato in primo luogo dall'architettura (ricostruzione di Palazzo Ducale, costruzione della Basilica di Santa Maria de' Frari e di San Zanipolo) e, in pittura, dall'opera di

Lorenzo Veneziano, allievo di Paolo. Lo stile di Lorenzo rappresenta una svolta rispetto al bizantinismo di matrice paleologa che ancora dominava l'opera del suo maestro; svolta raggiunta attraverso una profonda assimilazione delle forme gotiche, a cui si poteva essere accostato nel periodo veronese. Anche i suoi personaggi acquistano in naturalezza col loro variare di gesti ed espressioni, immersi in dimensioni contingenti, pur senza provocare presso il pubblico veneziano lo scandalo di cui fu oggetto il padovano Guariento, vigoroso rappresentante dell'espressionismo gotico, quando la Serenissima lo convocò – e per la prima volta si chiamò un artista forestiero – per decorare Palazzo Ducale (1365-68). L'evento è comunque significativo della volontà di V di spingersi verso la terraferma: dal punto di vista artistico poi, l'eco che tale impegnativa decorazione ebbe per gli artisti veneziani contemporanei è leggibile nell'opera di un Semitecolo. Analogamente, in Jacobello Alberengo si riscontra traccia di un interesse tutt'altro che superficiale per la pittura padovana, mentre si assiste in questo periodo al proliferare di botteghe che divulgarono la maniera tarda del maestro, negli ultimi anni tornato, quasi per reazione, ad accenti neobizantini, fino alla fine del secolo: tale si può definire l'opera di Stefano di Sant'Agnesa e Giovanni da Bologna, Donato e Catarino, Jacobello di Bonomo, il Maestro di Sant'Elsino e il Maestro del Crocifisso Pesaro. Con il consolidarsi delle postazioni in terraferma in seguito alla presa di Padova, di Vicenza e di Verona (1404-406), lo stato veneziano raggiunse, verso la metà del sec. XV, la massima espansione territoriale. Fu un periodo di estrema apertura culturale, che naturalmente profitò del prestigio dell'Università di Padova, ma che vide pure la fondazione di scuole locali di studi classici, pronte ad accogliere i fermenti umanistici che animavano la penisola. Per gli artisti, V divenne una tappa interessante. Gli incarichi si moltiplicavano: le iniziative principali provenivano dalla Repubblica, che, per i grandi lavori, ricorreva spesso ad artisti stranieri. Così la decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale venne affidata, stando al biografo Bartolomeo Fazio, a Gentile da Fabriano nel 1408 (l'artista fu attivo nella città dal 1408 al 1414) e a Pisanello (1409-1414). Con loro erano probabilmente attivi Michelino da Besozzo (1410) e Jacobello del Fiore (1415: per il Magistrato del Proprio realizza nel 1421 il trittico della *Giustizia*, punto

di riferimento per i pittori veneziani, *in primis* Giambono e Michele di Matteo, per oltre un decennio).

Accanto a Jacobello è da ricordare l'attività di Niccolò di Pietro, aperta ad esperienze emiliane, ma volta a reinterpretare l'opera di Lorenzo Veneziano, così come quella di Paolo. Ancora legato alla generazione tardogotica è Zanino di Pietro, documentato a V dal 1407 al 1448. È da ricordare comunque, che la storia della pittura veneziana del primo Quattrocento risulta piuttosto oscura sia per mancanza di documenti che di opere, talune molto controverse (emblematico il dibattito attributivo attorno alle *Storie di san Benedetto*: Milano, MPP e Firenze, Uffizi, variamente conteso tra Pisanello, Gentile, Giambono, Jacobello, Niccolò di Pietro e Maestro Venceslao), e comunque andrebbe integrata con la storia pittorica di Verona, allora politicamente legata alla città lagunare.

Intanto comincia ad avvertirsi l'eco del primo rinascimento fiorentino che porterà, ad esempio, Domenico Veneziano a lasciare V per Perugia e poi Firenze. Questa prima reazione al rinascimento toscano venne seguita da Jacopo Bellini (è ormai riconosciuto dalla critica l'impiego di modelli plastici per i soggetti delle sue tavole) e Antonio Vivarini, la cui formazione gotica, sull'esempio di Gentile da Fabriano e di Pisanello, si colora di un vivo interesse per il movimento innovatore (condiviso dal cognato Giovanni d'Alemagna) che, a ondate successive, continuava a penetrare in V. Tra il 1434 e il 1437 era attivo a Padova Filippo Lippi, nel 1442 Andrea del Castagno (presumibilmente a V tra 1440 e 1444) eseguiva affreschi nella cappella di San Tarasio, nella chiesa di San Zaccaria; nel 1443 Donatello era a Padova, seguito nel 1445 da Paolo Uccello (chiamato già nel 1425 a V come mosaicista in San Marco). Tra il 1453 e il 1455 Andrea Mantegna (che nel 1453 o '54 sposò la figlia di Jacopo Bellini) frequentò assiduamente le botteghe veneziane; il rigore intellettuale e i riferimenti classici del suo stile furono un esempio fondamentale per la nuova generazione che andava formandosi alla scuola di Jacopo e di Antonio. Bartolomeo Vivarini, nella sua bottega di Murano, sviluppò esasperate ricerche plastiche influenzato anche da Carlo Crivelli (singolare temperamento di veneziano educato a Padova, la cui attività si svolse interamente nelle Marche) per accostarsi in seguito alla pittura ferrarese. I suoi diretti allievi, Antonio da Negrone, Andrea da Murano, Quirizio da Murano, Sebastiano Zuccato, ne divulgarono la maniera fino alla fine

del secolo con cadenze provinciali, benché arricchite da nuovi contatti con l'Italia centrale. Gentile e Giovanni Bellini, educati dal padre nella tradizione coloristica veneziana, interpretarono il mondo di Mantegna in modo più personale. Gentile ne trasse soprattutto un interesse per la prospettiva, al fine di articolare in spazi immensi le sue meticolose rappresentazioni delle architetture e della vita veneziana, ravvivate dalla felicità degli accordi cromatici: specializzato sia nella ritrattistica come nella pittura narrativa, che gli procurò i principali incarichi dell'epoca – i cicli decorativi delle confraternite (scuole) – fu pittore ufficiale della Repubblica Veneziana. A lui fanno riferimento personalità come Giovanni Mansueti, Lazzaro Bastiani, Benedetto Rusconi detto il Diana, mentre Vittore Carpaccio si può considerare il suo più diretto discendente.

Aperture maggiori contraddistinguono la pittura di Giovanni Bellini. Pittore capace di elaborare uno stile personalissimo, di filtrare e di rinnovarsi, continuamente al contatto di culture differenti (da Mantegna a Piero della Francesca, da Antonello da Messina al leonardismo mediato dal giovane Giorgione) creò un linguaggio tutto vibrante di calore umano, spogliando i principî del rinascimento da ogni loro rigore teorico. La sua visione poetica, la cui forza innovatrice dominò V dal 1460, si orientò d'altronde rapidamente verso inedite ricerche sul rapporto tra colore e luce, che prepararono la strada alla nascita della pittura tonale veneziana. Sebbene il rapporto con Antonello sia di mutua reciprocità, è certo che l'arrivo a V di Antonello da Messina nel 1475, evento che improntò più o meno distintamente tutto l'ambiente pittorico della città, fu per lui determinante, portandolo ad affrontare un tipo di composizione più astratta e sintetica. La venuta di Antonello si inserisce poi in un gusto ormai diffuso per l'arte fiamminga – è documentata la presenza di opere nordiche in città in date piuttosto «alte» del secolo – gusto che egli contribuì a radicare, così come la predilezione per la pittura a olio. L'allievo più diretto di Antonello a V fu Alvise Vivarini, seguito localmente da Marco Basaiti, Pasqualino Veneto, Bartolomeo Veneto; ma l'influsso del maestro siciliano e di Giovanni Bellini, che determinò la costituzione di una vera e propria scuola, superò ampiamente le frontiere della città e determinò l'orientamento stilistico di tutti i pittori dell'attuale Veneto attivi tra la fine del sec. XV e l'inizio del sec. XVI (Bartolomeo Montagna, Cima da Conegliano).

I primi anni del sec. XVI, che segnano una flessione della situazione politica ed economica di V, rappresentano per converso il momento della sua massima fioritura culturale. La stampa, introdotta nella città da Giovanni di Spira nel 1469, vi si sviluppò al punto da farne il più importante centro librario d'Europa. Intorno a quest'attività, centrata sia sull'abilità artigianale che sull'erudizione, Aldo Manuzio (1450-1515) fondò la sua Accademia, dove si aprì il dialogo tra gli esponenti delle più varie discipline a livello internazionale. Le grandi famiglie veneziane acquisirono ambizioni intellettuali che ebbero come risultato lo sviluppo del collezionismo e del mecenatismo. I Vendramin e i Contarini, i Grimani e i Venier, i Loredan e i Corner accolsero accanto agli umanisti, ai filosofi e ai poeti, pittori la cui ispirazione venne sollecitata dal clima elitario di questa società raffinata e sensibile. L'atteggiamento intellettuale e sentimentale di questo ambiente è ben rispecchiato dalla pittura di Giorgione, che, approfondendo le esperienze di Giovanni Bellini, porta a compimento quella sintesi tra disegno e prospettiva, massa e spazio, mediante un cromatismo fluido che assorbe la luce e sfuma i contorni dando luogo a quel tipico fenomeno veneziano della «pittura tonale». La sua è una visione essenzialmente profana che affida al sentimento del paesaggio e allo studio psicologico dei personaggi le istanze intellettuali dei cenacoli umanistici, cui si rivolge, ma che dissolve nella poesia del colore ogni elemento erudito. Giorgione è il punto di riferimento primario per tutti i pittori che operano a V nel 1505-15, a cui si deve aggiungere la risonanza dell'opera di Dürer che realizza per la Scuola dei Tedeschi la *Festa del Rosario* (1506: oggi a Praga, NG). Il «giorgionismo» investe in primo luogo la generazione formata sull'esempio di Giovanni Bellini; e il vecchio maestro in persona, tuttora pieno di energia, è alla testa di tali convertiti come Vincenzo Catena, Giovanni Buonconsiglio e Domenico Mancini. L'influsso di Giorgione raggiunse la scuola di Brescia toccando variamente Romanino, Moretto, Savoldo, e non lasciò insensibili altri pittori dell'Italia settentrionale (Dosso Dossi a Ferrara, il Torbido a Verona, il Pordenone). A V è attratto Palma il Vecchio, venuto da Bergamo alla fine del primo decennio del Cinquecento col concittadino Giovanni Cariani. Insieme divulgarono in patria le novità della laguna: al Palma è però da riconoscere un precoce interesse per il colorito tizianesco. L'eredità di Giorgione (morto nel 1510) e di Bellini venne

raccolta da Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto e Tiziano. Il primo era partito per Roma nel 1511 – sostanzialmente incompreso a V – al seguito di Agostino Chigi; il secondo fu attivo fuori della città lagunare già dal 1508; Tiziano era dunque rimasto il solo pittore a V in grado di proseguire le esperienze del suo predecessore, di cui era stato il collaboratore. I suoi rapporti col maestro e con l'ambiente artistico lagunare non sono ancora chiaramente definiti, tanto che le opere giovanili di Tiziano sono spesso discusse tra Giorgione, Bellini e Sebastiano del Piombo. Presto il suo temperamento vigoroso non tardò ad affermarsi; e se il linguaggio col quale si esprime (e che verrà identificato con quello della pittura veneziana) continuò ad essere quello del colore, la sua pittura si rivelò rapidamente di una ricchezza senza precedenti, aperta a ogni sperimentazione e ai suggerimenti nordici come a quelli dell'Italia centrale, in perpetuo rinnovamento. Così, fino alla fine della sua lunga carriera, Tiziano giunse a soddisfare i gusti esigenti e disparati di una clientela internazionale, i patrizi e le confraternite religiose di V, gli Estensi e i Gonzaga, il duca d'Urbino, il papa e l'imperatore. Le soluzioni da lui di volta in volta proposte nel campo del classicismo antico e del paesaggio lirico – fino alla svolta manierista del 1540 che lo accostò più direttamente all'antichità classica e lo indusse a riconsiderare il rapporto tra forma-colore e l'organizzazione dello spazio – costituirono altrettanti esempi per i pittori attivi a V per tutto il secolo. Intorno a questa personalità potente V fondò il culto della sua civiltà pittorica, che giunse così a mantenersi fedele ai suoi principî e coerente nella sua predilezione per il mondo del colore persino sotto la pressione della cultura toscoromana, introdotta nella laguna da alcuni ambienti come quello dei Grimani, Foscari, Foscarini e Pisani e favorita inoltre dalla circolazione di stampe. Certo, la presenza di Giovanni da Udine e di Francesco Salviati nel 1539, dopo l'apologia di Michelangelo fatta dall'Aretino a partire dal 1527 e sostenuta da teorici come Pino, Biondo, Doni, non mancò di influenzare Paris Bordone, Bonifacio Veronese e il suo allievo Andrea Schiavone. È indubbio peraltro che il periodo 1530-60 è, per V come per il resto d'Italia, un periodo d'inquietudine intellettuale, avvertito soprattutto dai pittori formati durante quei difficili anni in cui si rimettono in questione i valori ideologici e stilistici del rinascimento. Sensibile alle discussioni dei teorici dell'arte, sollecitata dagli imperativi religiosi sempre più pressanti

della Controriforma, la nuova generazione cercò formule di compromesso tra un bisogno disperato di «invenzioni» e una venerazione senza limite per i predecessori. Il polo veneziano era identificato nella tradizione del colore che viene contrapposto alla linea del disegno interpretata da Firenze e Roma. A V, che con la sua politica di fiera autonomia assicurava agli artisti un clima relativamente disteso di fronte all'Inquisizione, tre nomi attestano le declinazioni diverse che assunse tale indirizzo: Tintoretto, Veronese e Jacopo Bassano. Il primo, allievo di Tiziano, tentò la sintesi tra mondo fiorentino e mondo veneziano attraverso un luminismo violento di grande effetto scenografico. Le sue tele immense, che invadevano le chiese veneziane, i suoi giganteschi cicli decorativi per le confraternite e Palazzo Ducale vennero d'altronde meglio compresi nel secolo successivo: solo El Greco, a V tra il 1560 e il 1570, lo intese nella sua straordinaria modernità. Temperamento opposto a quello del Tintoretto, Paolo Veronese, di formazione provinciale, risolse i problemi manieristi con una visione serena e meno legata a quella di Tiziano: l'incanto del suo cromatismo e delle sue forme fastose si presta particolarmente alla decorazione profana delle dimore patriizie, ma nonostante la levità, la sua pittura non contò seguaci immediati e la sua lezione dovette attendere più di un secolo per dar frutto a V. Jacopo del Ponte, detto Bassano dal nome della sua città natale nell'entroterra (che peraltro non abbandonò mai), occupa infine un posto a parte nella storia della pittura veneziana della fine del sec. XVI. Operando in provincia, esercitò una sicura influenza sulla laguna; le sue ricerche naturaliste, tutte orientate verso effetti puramente pittorici, giustificarono in parte il significato molto particolare che nella città assunsero le correnti caravaggesche.

I figli Francesco, Leandro e Girolamo ne furono i principali divulgatori, ma tra i suoi migliori interpreti sembra fosse Pietro de' Marascalchi da Feltre, le cui opere, per contenuto e stile, superano ampiamente, per dialogo diretto con la realtà, le formule fruste del tardo manierismo sfruttate fino alla monotonia dai numerosi esecutori cui si continuava ad affidare la decorazione di Palazzo Ducale. Pietro Malombra, Leonardo Corona, Sante Speranda, Giovanni Contarini, malgrado una cultura molto vasta superano appena il livello di buoni praticanti eclettici e instaurano a V un clima di accademismo dal quale si eleva la prolifica personalità di Palma il Giovane.

Nel corso del Seicento, secolo scosso da sconvolgimenti formali radicali e contraddittori, V non mantenne quella vivacità culturale che aveva contraddistinto il periodo precedente e si fa teatro di una scena artistica piuttosto isolata nel panorama italiano. Il culto della tradizione locale assunse rapidamente, nei pittori autoctoni, un carattere conservativo difficilmente conciliabile con i fermenti innovatori che peraltro non mancavano di penetrare nella città grazie ai numerosi incarichi ufficiali affidati ad artisti forestieri, che comunque non si trattennero mai a V per lunghi periodi. Si deve riconoscere che, nell'epoca in cui gli interessi dei teorici dell'arte si volgevano verso argomenti di discussione ben diversi da quelli che avevano alimentato le dispute care agli uomini del rinascimento (l'antinomia disegno-colore si risolveva nell'esaltazione dell'ecclettismo; l'impegno decorativo prevaleva sulla scelta tecnica), V venne considerata dalla cultura figurativa europea, la culla del colore e la patria di Tiziano. Ne offre la prova migliore il caso di Saraceni: caravaggesco di prim'ordine durante il suo soggiorno a Roma all'inizio del secolo, si riconvertì, per un certo periodo, alle forme convenzionali dopo esser tornato a V. Analogamente, il clima veneziano non offrì molti stimoli al francese Régnier. Tra gli artisti chiamati dalla Serenissima sono di ambito caravaggesco Jean Le Clerc e Nicolò Renieri; l'esperienza tizianesca è prolungata dal Padovanino (al quale si rifanno Della Vecchia e Liberi), mentre il passaggio di van Dyck (1622) e di Simon Vouet (1627) incide sugli sviluppi della ritrattistica (Tinelli). Rubens diventa punto di riferimento per un rinnovarsi della tradizione colorista cinquecentesca affidata ora a tre grandi pittori di diversa formazione e provenienza: il romano Domenico Fetti, il genovese Bernardo Strozzi e il tedesco Johann Liss, per i quali conta l'eredità tintorettesca, ma anche quella di Veronese, la cui vera ripresa sarà compiuta nel secolo successivo. Particolarmente richieste dalla committenza veneziana, oltre ai cicli decorativi di palazzi e chiese, sono le opere stravaganti ed eccentriche di Della Vecchia, J. Heintz il Giovane e Bellotti, i nudi di Liberi e Ruschi, i paesaggi fantastici di Eismann, soggetti che connotano un certo tipo di committenza, libertina e amante del «capriccioso», del grottesco, dell'inconsueto. Per le imprese decorative, si guarda in modo particolare a Pietro da Cortona e Veronese, ma l'opera dei lucchesi Giovan Coli e Filippo Gherardi non è che un'eco provincializzata della magnificenza dei cicli decorativi cortoniani. La sosta di Luca Giordano (1652-53) intro-

duce a V un tenebrismo meditato su Ribera, ma il pittore lascia poche opere nella città. Con Girolamo Forabosco e Giulio Carpioni, in particolare, si prolunga la corrente tizianesca che faceva capo, sino alla fine del secolo, a Padovanino, preservando fedelmente un patrimonio artistico le cui tracce saranno ancora visibili nell'opera di Gregorio Lazzarini, primo maestro di Tiepolo, anche se in lui si scorge una vena piú classica e accademica da alcuni definita «marattesca». Su questo terreno maturano personalità che giungono a innestare sul substrato della tradizione veneziana i suggerimenti naturalistici di Strozzi e Fetti, la vena decorativa barocca e tutti gli elementi della cultura cosmopolita che a V non si potevano ignorare, non fosse che per la circolazione sempre piú intensa d'incisioni e libri illustrati. È il caso del fiorentino Sebastiano Mazzoni, veneziano di elezione, il cui tocco vibrante e luminoso è stato paragonato alla maniera di Rembrandt, e di Francesco Maffei, attivo tra Vicenza e l'entroterra veneto, il cui spirito beffardo e sapiente trasforma in effervescente umorismo il prezioso miscuglio di elementi arcaici e novità. E quando, verso gli anni Sessanta del secolo, con un significativo ritardo rispetto agli altri centri artistici italiani ed europei, esplose a V la moda del «tenebrismo» di marca riberiana – favorita dal genovese Langetti come dalla presenza di opere di Rembrandt e dei suoi allievi (E. Keilhau e W. Drost) –, con l'emiliano Antonio Zanchi, il lombardo Bellotti e il bavarese Johann Karl Loth, un processo di rinnovamento prenderà appunto le mosse dalla linea stravagante di Mazzoni e Maffei; se ne colgono i primi segni nell'opera di Andrea Celesti per sfociare nella prodigiosa fioritura della pittura veneziana del sec. XVIII. Contemporaneamente va prendendo piede il gusto per le «macchine» barocche (famoso le decorazioni di Gianantonio Fumiani). Anello di congiunzione tra Sei e Settecento sono poi i pittori Gregorio Lazzarini, Giovanni Segala e Nicolò Bambini.

Alcuni storici hanno creduto di poter riscontrare un rapporto tra il particolarismo della pittura veneziana del sec. XVII e la rigidità dell'atteggiamento politico che la città era costretta ad assumere per difendere il proprio declinante prestigio e soprattutto la propria indipendenza. L'incapacità della Repubblica di regolare la propria sorte entro un gioco internazionale che la soverchiava di gran lunga, venne definitivamente sanzionata nel 1797 con la sua abolizione e il passaggio sotto il dominio austriaco. E tuttavia, sul piano artistico, in questo periodo critico V

conobbe uno dei periodi piú intensi che la rese in pochi decenni la capitale italiana della pittura, tappa obbligata di tutti i *grands tourists* europei. La società veneziana, in crisi profonda, cercò evasione nel piacere estetico; l'affermazione di alcune potenti famiglie, l'aspirazione a esibire il raggiunto status sociale, porta a una vera e propria esplosione di imprese decorative private in città e terraferma (i primi esempi sono quelli di Dorigny).

Le circostanze che determinarono la subitanea apertura di V e la sua partecipazione attiva ai problemi artistici dell'Europa illuminista sono molteplici, e l'internazionalizzazione degli interessi di conoscitori e collezionisti ebbe di certo peso determinante (tipico è il caso di Algarotti); ma su un piano piú strettamente pittorico, i soggiorni veneziani di Luca Giordano, pare abbiano svolto un ruolo fondamentale. Nell'opera di questo maestro esuberante, sempre in cerca di fonti per alimentare la sua vena insieme grandiosa ed effervescente, l'ambiente locale scoprì da un lato lo splendore della «grande maniera» barocca, dall'altro quanto lo studio del Veronese aveva significato fuori V. I viaggi del bellunese Sebastiano Ricci, di Giovanni Antonio Pellegrini, fervidi ammiratori di Giordano, in Italia e all'estero (Inghilterra, Francia, Germania, Paesi Bassi) durante i primi anni del secolo, corrispondono pienamente a tale momento culturale. Nel corso delle loro peregrinazioni, i due artisti assimilarono rapidamente le componenti talvolta contraddittorie che avviavano l'arte europea sulla strada del rococò. L'interpretazione che essi ne portarono a V, piú accademica ed eclettica in Ricci, piú vibrante ed autonoma in Pellegrini, sancì definitivamente il passaggio dal «tenebrismo» a quel gusto per il cromatismo chiaro e luminoso, per il tocco leggero e allusivo che contraddistingue il Settecento veneziano. L'adesione ad esso, che trova naturalmente principale applicazione nella pittura decorativa, non è immediatamente unanime; ma gli eredi del naturalismo caravaggesco, formati sull'esempio di Fetti, Strozzi, Liss, si dimostreranno anch'essi, col tempo, sensibili a questo cambiamento di rotta, pur coltivando un «tenebrismo» che ha campo specie nell'arte a soggetto religioso. Una nota drammatica, di segno contrario alla lievitazione del barocchetto, accomuna i fautori di un tale ritorno al Seicento maturato a contatto dello studio dei grandi maestri lombardi ed emiliani del sec. XVII. Respinto l'ideale di un'evasione gioiosa dalla realtà, si cerca di confermare la validità di un linguaggio fondato sul plasticismo, il chiaro-

scuro e l'espressività. Suoi capofila sono il dalmata Federico Bencovich, violento e patetico e Giambattista Piazzetta, potente, talvolta rustico, drammatico, con le note tinte cupe e fumose che lo contraddistinguono: alla scuola di quest'ultimo si formeranno artisti come Giulio Lama, Francesco Capella, Giuseppe Angeli. Infine, sulle tracce di una moda del tutto nuova, nata a Roma ma di ascendenza olandese (van Wittel), Luca Carlevarijs, friulano, lancia a V il genere della «veduta». Nei primi tre decenni del secolo, questi tre orientamenti riassunsero a grandi linee l'attività pittorica a V. Un certo numero di artisti, dopo aver acquisito una sufficiente formazione, andarono a lavorare all'estero: così Jacopo Amigoni, che come Ricci e Pellegrini si volge all'arte di Giordano, ma riscopre l'opera del Solimena (di cui in città erano tele a Palazzo Baglioni), espatria e termina la propria carriera come pittore di corte a Madrid; o il suo allievo Giambattista Crosato, che lasciò in Piemonte le testimonianze migliori del suo vivace talento di decoratore. Poco prima del 1730, il genio agile di Giambattista Tiepolo giunse a conciliare la visione plastica e contrastata di Piazzetta col cromatismo brillante e raffinato di Ricci e di Pellegrini. Il suo linguaggio sontuoso e magniloquente, fantastico ma sempre ancorato a una rigorosa e convincente struttura dell'immagine, fa della luce, direttamente studiata sul Veronese, il mezzo espressivo principale per esaltare il gusto d'una società ambiziosa, che non senza soddisfazione vedeva la nascita della contropartita veneziana al *grand goût* francese. È questa una svolta fondamentale, che segna più o meno direttamente tutto l'ambiente figurativo di V e lo porta alla piena maturità. Tiepolo continuò a dominare fino alla fine della sua lunga attività, imponendosi sulla scena europea, a Würzburg e a Madrid, aiutato dai figli, in particolare Domenico. Il ruolo di Giambattista fu riconosciuto dai contemporanei, che lo nominarono primo presidente dell'Accademia fondata nel 1756; intorno a lui, nel clima stimolante di un prestigio internazionale infine recuperato, i pennelli si alleggeriscono, si schiariscono le tavolozze. Lo stesso Piazzetta mutò strada nel corso degli anni Trenta: le sue violente tonalità si schiarirono, i suoi temi divennero idillici. E mentre Tiepolo, decoratore per eccellenza, celebrava V con l'allegoria, seguito da numerosi personaggi minori come Gaspare Diziani, bellunese, e Francesco Fontebasso – più personale si dimostra G. B. Pittoni – la pittura di cavalletto conosce il suo apogeo. Per influsso francese, ma

con un senso psicologico pieno d'ironia ch'è tutto veneziano, Rosalba Carriera colse nei suoi ritratti, sotto il belletto e le parrucche, l'autentico volto dei personaggi celebri del suo tempo. Nella stessa linea Pietro Longhi, seguito dal figlio Alessandro, gettava un'occhiata indiscreta e sottile su «tutto ciò che accade nella vita privata» veneziana (Mariette); come Rosalba, piacque in modo particolare agli appassionati d'arte francesi. D'altro canto la veduta, sollecitata come ricordo di viaggio dai turisti sempre più numerosi, raggiunse con il Canaletto, un valore di trasfigurazione poetica ignoto ai suoi creatori olandesi e romani. Al di là dell'oggettività apparente delle sue vedute panoramiche, in verità di grande effetto scenografico, il Canaletto capta le minime vibrazioni della luce, la trasparenza dell'atmosfera, i passaggi delicati delle tinte con una sensibilità che non sfugge ai collezionisti inglesi; le sue opere, comperate soprattutto da loro, e così pure quelle del suo nipote e allievo Bernardo Bellotto, saranno fondamentali per la nascita del paesaggio romantico. Precursori di un certo peso per lo sviluppo del genere erano stati Marco Ricci, nipote e collaboratore di Sebastiano, e Antonio Marini; in seguito l'influsso di Canaletto si rivelò determinante per specialisti come Michele Marieschi, il toscano Francesco Zuccarelli e Giuseppe Zais. Meno attento alla resa topografica, è il genere di veduta proposto da Francesco e Giovan Antonio Guardi: carico di un'emozione intensa e privo di qualsiasi ricercatezza formale, s'indirizzava, come già in parte quello del Canaletto, assai più al pubblico straniero che ai veneziani. Il sec. XVIII in declino, infatti, subiva nella laguna le conseguenze di quell'opposizione tra il «naturale» e il «sublime» in cui l'intera Europa si era trovata impegnata e cui V aveva finito per partecipare sotto l'impulso sempre più dittatoriale dell'Accademia. Il mondo di Tiepolo, con la sua ricchezza un poco artificiale, non aveva resistito all'idealizzazione dei teorici e aveva rivelato i suoi limiti precisamente in un accademismo sempre, nel maestro, magnificamente mascherato, ma sterilmente sfruttato dagli imitatori. Proposto come modello unico e garantito dalla corrente conservatrice facente capo ad Antonio Balestra, attraverso l'opera di specialisti della prospettiva come Francesco Chiarottini, o del quadro di storia come Giambettino Cignaroli, doveva sfociare nelle premesse del neoclassicismo; e ciò, paradossalmente, malgrado il fatto che Tiepolo stesso, alla fine della sua carriera, affrontasse personalmente la nuova *querelle* a Madrid, prendendo posi-

zione contro le teorie di Mengs. Il figlio Giandomenico, dopo aver a lungo collaborato con lui, avvertí senza dubbio la contraddittorietà della situazione e cercò di tradurre in un tono piú spontaneo – tuttavia con una sensibilità esasperata, ove si percepiscono l'ironia e un senso alquanto «moderno» del fantastico quotidiano – l'insegnamento paterno. Nella sua opera, che riprende da Guardi la «macchietta» per trasformarla in caricatura, che torce in profilo grottesco la linea nervosa che caratterizzava i disegni del padre, si coglie talvolta l'angoscia di una civiltà in declino. (*grc + sr*).

Con la caduta della Repubblica, nel 1797, per V finí un'indipendenza millenaria. Mentre il governo oligarchico, fondato su principî ormai non piú al passo con le evoluzioni della storia, era rimasto intatto per secoli nella sua struttura politica, nel campo artistico vi era stato un ricambio continuo di idee.

Con il trattato di Campoformio, V assunse il ruolo di merce di scambio tra Francia e Austria, perdendo cosí ogni sua identità. L'abbandonata indipendenza politica ebbe conseguenze anche nel campo artistico. La città si chiuse in se stessa e perse il ruolo centrale nella cultura europea che aveva mantenuto fino a buona parte del sec. XVIII. Anche l'Accademia che richiamò la gran parte degli artisti del primo Ottocento, visse in un ambiente isolato. Significativamente lo scultore Antonio Canova l'aveva lasciata nell'autunno del 1779 per raggiungere l'ambiente internazionale di Roma, dopo il successo avuto col *Dedalo e Icaro*.

L'istituzione veneziana aveva comunque ufficialmente accettato l'indirizzo classicista, e durante gli ultimi vent'anni del Settecento rappresentò il polo accentratore del rinnovamento delle arti, che, oltre a coinvolgere scultori, pittori di figura, architetti e scenografi, interessò soprattutto ornatisti come Pier Antonio Novelli, Giambattista Canal, Davide Rossi e Paolo Guidolini, operosi nel campo della decorazione d'interni in palazzi veneziani e di terraferma. Tali ornatisti proposero nuove soluzioni decorative ispirate ai motivi dell'arte classica e a quelli del rinascimento, sperimentando delle tipologie derivate da volumi quali *Le Antichità di Ercolano esposte* (Napoli 1757-92), *Loggie di Rafaele in Vaticano* (Roma 1772-76), *The Works in Architecture* degli Adam (London 1773-76), *Ornamenti diversi ed Alcune decorazioni di nobili sale* di G. Albertolli (Milano 1782-87). È proprio a cavallo dei due secoli che si affermò l'eccezionale fortuna della soluzione decorativa a finto ri-

lievo monocromo, che creava un effetto d'insieme sostanzialmente diverso dalle colorate ambientazioni rococò.

I pittori figuristi, legati ancora al gusto tardobarocco, accolsero con meno entusiasmo le novità venute da una cultura classicista, ma sul finire del secolo alcuni di loro, come Costantino Cedini o Giambattista Canal, si accostarono all'ideale neoclassico insieme a intelligenti ornati. Nel campo dell'ornato si perviene quindi a soluzioni decorative dove la lineare fascia in stucco e la classica «candelabra» convivono col brano mitologico e allegorico ancora di gusto tiepolesco, campito nelle zone centrali dei soffitti, ma mitigato negli effetti di scorcio e nel virtuosismo cromatico. Figura centrale di questo momento è quella del veneziano Giuseppe Borsato, che avviò le prime esperienze come decoratore d'interni assieme al figurista Canal. I due, lavorando per una committenza veneziana, trevigiana e friulana, realizzarono decorazioni caratterizzate da un inedito equilibrio fra ornati e figure.

Reso celebre dalle prime commissioni del governo napoleonico, intorno al 1806 Borsato fu incaricato di decorare i nuovi ambienti nel Palazzo Reale di V, diventando così l'unico responsabile dei lavori d'ornamentazione iniziati intorno al 1807 durante il governo di Napoleone I e terminati nel 1838 con l'inaugurazione di Ferdinando I d'Austria. Il gusto di Borsato per gli apparati gremiti di motivi tratti dal repertorio ercolanese conquistò i contemporanei dell'artista che non mancarono di apprezzarlo soprattutto perché aveva dato alla «città di V il ristoramento dell'arte decoratoria che da molti anni languiva avvilita per la sofferta guerra del gusto così detto barocco» (Zandomeneghi, 1838). L'opera dei decoratori del primo Ottocento, oltre ad essere sollecitata dalla committenza «ufficiale», era richiesta anche dai privati che desideravano rinnovare i loro antichi palazzi secondo la nuova moda orientata verso il «buon gusto» nelle decorazioni e la razionalizzazione degli spazi interni. In particolare a Borsato si devono la divulgazione e il successo dello stile «impero», impiegato anche negli ornati del Teatro La Fenice, mentre nel campo della scenografia si mostrò sensibile alle moderne tendenze della sensibilità romantica.

Alla metà dell'Ottocento si registrò un mutamento del gusto, in coincidenza del trionfo dell'eclettismo. Prima occasione di verifica a V, le decorazioni di Palazzo Giovannelli a Santa Fosca, edificio di fondazione quattrocentesca fatto completamente ristrutturare, su progetto dell'archi-

tetto Giovanni Battista Meduna, in occasione del nono congresso degli scienziati italiani del 1847. La grande festa che si tenne a palazzo inaugurò il primo ambiente eclettico veneziano, in cui il gusto per la «varietà pittoresca» si legava alla ripresa dello stile gotico e rinascimentale nei soffitti a cassettoni dorati e a rosoni, nella scala con motivi architettonici cuspidati (Antonio Dal Favero, Giuseppe Voltan, Tommaso Viola, Giovanni Busato), organizzati in un recupero della tradizione degli stili. Tale propensione, suggestionata dall'allestimento ideato da Giuseppe Jappelli negli ambienti del caffè Pedrocchi di Padova (1842), nel quale sono riunite le tipologie degli stili greco, arabo, etrusco, gotico, pompeiano, rinascimentale, barocco, egizio, costituisce indubbiamente il tratto caratteristico della decorazione d'interni di metà secolo. A Palazzo Giovanelli seguirono gli ornati del Teatro Fenice (1854; Giovanni Battista Meduna), dell'appartamento dell'arciduca Ferdinando Massimiliano in Palazzo Reale (1855-56; Eliseo Sala, Federico Moja, Calisto Zanotti, Giovanni Rossi), dei caffè Florian e Quadri (1858-59), i cui allestimenti sancirono l'affermazione di Calisto Cadorin, professore di ornamenti in Accademia, impostati secondo un gusto eclettico che si proponeva un'inedita essenzialità d'impianto, apprezzato per la coerenza degli spunti stilistici. Il prontuario d'ornato essenziale per il decoratore di metà secolo era il volume di Eugène Julienne pubblicato a V nel 1851: *Industria Artistica o Raccolta di composizioni e decorazioni ornamentali*. In questa sensibilità rientrano le decorazioni di Palazzo Grassi - De Sina e i nuovi interventi in Palazzo Giovanelli, risalenti al 1860, dove ancora una volta venne coinvolto Giovanni Battista Meduna, come nel 1847. Il nuovo schema ornamentale teneva conto dell'incalzante moda «neorococò», attraverso la quale il mezzo pittorico unitamente a quello plastico era chiamato a rinnovare la tradizione settecentesca dell'affresco e dello stucco.

Con l'annessione di V al Regno d'Italia (1866), si celebrò l'ingresso trionfale in città di Vittorio Emanuele II predisponendo l'ultimo intervento decorativo in un palazzo pubblico. Nell'appartamento già dell'arciduca Ferdinando Massimiliano, venne raffigurata l'*Unione di Venezia all'Italia*, probabilmente opera di Giacomo Casa, che rinnovò idealmente i fasti della Serenissima, illustrandola in veste di donna mentre viene accolta tra le braccia amorevoli d'Italia.

Il centro propulsore del movimento artistico veneziano

era, come ricordato, l'Accademia di belle arti. Già dal 1804 il governo francese aveva stabilito una riforma dell'istituto, seguendo l'ordinamento di quelli di Bologna e Milano. I primi insegnanti furono l'architetto Giannantonio Selva, nella cattedra di ornato Ferdinando Albertolli, in quella di scultura Angelo Pizzi, di incisione Luigi Pizzi. La cattedra prestigiosa di pittura venne assegnata al pistoiese Teodoro Matteini, dopo essere stata rifiutata da Luigi Sabatelli, che invece era sostenuto dal neo-presidente Leopoldo Cicognara. All'energica attività di quest'ultimo spettò il rilancio delle arti veneziane che culminò con il tributo simbolico offerto dalle province venete all'imperatore Francesco I e alla consorte Carolina Augusta di Baviera (1817), comprendente, tra le altre, opere di Quarena, De Min, Cozza, Hayez e, su tutte, la *Polimnia* di Antonio Canova. Cicognara dava voce a una realtà artistica pressoché ignorata dal governo asburgico e per questo il progetto di rilancio dell'Accademia dovette segnare il passo. Un qualsiasi giovane artista doveva ricercare altrove gli spunti più aggiornati per completare la propria formazione. Il più dotato, Francesco Hayez, vinse il pensionato di Roma e vi soggiornò dal 1809 al 1813, iniziando un percorso creativo sostanzialmente estraneo all'ambiente veneziano – dove peraltro rientrò nel 1817 ricevendo per qualche anno alcune importanti commissioni (decorazioni di Palazzo Reale, Casa Gritti e Papadopoli a V; Palazzo Duse Masin e Sacerdoti a Padova) – preferendo quello più stimolante e internazionale di Milano dopo il trionfo avuto col *Pietro Rossi* (1829), vero manifesto della nuova pittura storica romantica.

Cicognara sempre più frustrato dal sogno non realizzato di portare l'Accademia veneziana alla modernità espressa dalla vincente arte romantica, rassegnò le dimissioni nel 1826, in un clima di rapporti tesissimi. Il 31 marzo 1828 scrisse ad Hayez una lettera che significativamente rappresenta il quadro della situazione artistica veneziana: «Circa poi li signori veneziani vi posso assicurare che non ne troverete più. [...] Il fatto sta che li poveri giovani che riescono debbono sempre andar via per guadagnarsi il pane. Un vostro quadro a V è indispensabile; ma io ne vorrei uno storico italiano, severo, nobile, e degno del secolo. Se si potesse fare quello di Capponi quando lacera il trattato a Carlo VIII, oh come sarebbe bello». Il clima culturale descritto da Cicognara sembrava in realtà poter conciliare le più diverse tendenze artistiche: dalla ritrattistica, che ne-

gli esiti di Politi, Lipparini, Grigoletti, Molmenti, Zona si allargava dentro la limpida coscienza della spiritualità dell'effigiato, al paesaggismo arcadico, arricchito dal capriccio di gusto settecentesco, praticato da Giuseppe Bernardino Bison, che continuava ad alimentarsi di suggestioni «veneziane» nonostante vivesse da molti anni a Trieste per passare nel 1831 a Milano, al vedutismo che se da un lato si trascinava nella stanca riproduzione di schemi canalettiani ad opera di Chilone, Migliara e Borsato, di lì a poco si sarebbe aperto alla visione rivelatrice della realtà in Ippolito Caffi, al quale spettano nuove ricognizioni in campo del paesaggismo. Si fa risalire agli anni romani (1832) la definitiva decisione del bellunese di applicarsi a questo genere, apportando significative varianti all'impostazione canalettiana. Lo sguardo del vedutista si spostava dagli scorci urbani ai luoghi delle battaglie risorgimentali; in questo modo si possono giudicare i *reportage* di guerra replicati durante l'assedio di V del 1849. E dai suggerimenti di Caffi, senza dimenticare il poco menzionato Domenico Bresolin, prese forma lo spregiudicato paesaggismo, anche per la condotta tecnica, di Guglielmo Ciardi. La realtà di strada, della natura che diventa verità storica allo stesso modo nel vivere e nel dipingere, premeva nella sua urgenza, rendendo necessaria anche una nuova condotta espressiva. Era stato lo svizzero Leopold Robert a frantumare ogni declinante certezza sull'ormai aulica «pittura di storia», massimo conseguimento dell'arte romantica, presentando nella sua abitazione di V, in Palazzo Pisani, un capolavoro come la *Partenza dei pescatori dell'Adriatico*. Fuori dagli atelier stava crescendo la nuova pittura realista, incoraggiata dai banchi dell'Accademia, sia pur tra qualche compromesso verso la mai tramontata pittura di genere, da Pietro Selvatico, che si inoltrò nel campo delle nuove tematiche nell'*Educazione del pittore storico*, pubblicato nel 1842 e nella lezione del 1850, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti dalla vita contemporanea*, dove sosteneva il primato della scuola francese, da Horace Vernet a Victor Schnetz. A questa nuova sensibilità si era prontamente disposto Eugenio Bosa, anche se da un'ottica moraleggiante che deviava nella pittura di genere, con il dipinto raffigurante l'*Estrazione del lotto nella Piazzetta* (1845-47), ma furono gli anni Settanta a fornire la maggiore impronta alla prospettiva aperta dal realismo, con Giacomo Favretto, Luigi Nono, Mosè Bianchi e, in seguito, con Ettore Tito e Alessandro Milesi, in una impe-

gnatissima gara che ormai vedeva in campo nuovi strumenti interpretativi e tecnici, come le fotografie di Carlo Ponti e Carlo Naya.

La grande occasione di aprire i confini della cultura veneziana alla ribalta internazionale venne dalla prima Esposizione d'Arte, nata come celebrazione simbolica dell'anniversario delle nozze dei sovrani Umberto I e Margherita di Savoia, ma in realtà per riproporre la ferma intenzione, anche polemica, di reagire allo stato di emarginazione culturale in cui la città si era trovata dopo le vicende legate all'unità d'Italia.

La promozione delle arti doveva avvenire in un contesto di programmazione governata dall'Istituzione della Biennale, che avrebbe avuto uno statuto permanente nell'organizzazione, ogni due anni, di una mostra internazionale. La prima, inaugurata nel 1895 con sede nei giardini di Castello, si qualificò, soprattutto per esigenze promozionali, come antologia delle vicende artistiche europee occorse fino a quel momento, con eccezioni che non tardarono a destare scalpore. In questo senso i preraffaelliti inglesi ebbero il ruolo più rappresentativo, enfatizzato da un celebre intervento di Giulio Aristide Sartorio che ne esaltò il ruolo nel progresso delle arti italiane. Contestualmente il critico Vittorio Pica sottolineò negativamente la totale mancanza alla Biennale degli impressionisti e dei simbolisti.

Nell'edizione del 1901 vennero ammesse all'Esposizione le arti applicate, anche se l'iniziativa venne accolta criticamente per la mancanza di apertura alle tendenze contemporanee d'avanguardia, alle quali si continuavano a preferire manifestazioni artistiche più convenzionali. La quinta Biennale del 1905 rappresentò il momento più qualificante per la conoscenza delle arti italiane. La decorazione della sala del Lazio fu opera di Giulio Aristide Sartorio, la sala dell'Emilia fu realizzata dal gruppo dell'Aemilia Ars, che si muoveva nel campo di un gusto e tematiche preraffaellite. Alessandro Mazzucotelli era intervenuto nel padiglione della Lombardia, mentre a Galileo Chini si dovevano i fregi e la volta della sala della Toscana.

L'esposizione, che negli anni assunse sempre maggiore spessore internazionale culminando nel 1910 con la personale di Gustav Klimt e la mostra sugli impressionisti e Cézanne, in realtà non aveva mai, fino ad allora, contribuito alla promozione delle avanguardie e in particolare alla conoscenza dello stato dell'arte veneziana. Su questo versante, si muoveva parallela all'attività della Biennale la fonda-

zione creata dal 1898 dalla duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, con sede a Ca' Pesaro, che dal 1902 avrebbe ospitato la Galleria d'Arte Moderna. L'operosissimo segretario della duchessa e direttore di Ca' Pesaro, Nino Barbantini, cercava con dinamismo d'iniziativa di promuovere i giovani artisti locali, creando spazi espositivi e occasioni di conoscenza delle loro opere, non vincolandoli a scuole d'appartenenza.

Gli artisti di Ca' Pesaro si qualificavano per la massima apertura nei confronti delle tendenze artistiche europee, dalla Secessione viennese, conosciuta attraverso l'arte di Gustav Klimt, alla quale si dovettero le suggestioni di Wolf Ferrari, Vittorio Zecchin e Felice Casorati, all'impressionismo e al post-impressionismo francese, recepito da Pio Semeghini al quale si aggregarono Gino Rossi, Arturo Martini, Tullio Garbari e Umberto Moggioli, nel creare una scuola a Burano, dove si incontravano le iniziative e gli spunti creativi orientati verso un rinnovato naturalismo.

A Ca' Pesaro Umberto Boccioni espose nel 1910 per la prima volta quarantadue opere, che costituivano la *summa* del suo percorso incentrato in una forma di dichiarato simbolismo e suggestionato dalle tecniche divisioniste.

La rottura definitiva tra gli artisti di Ca' Pesaro e l'istituzione ufficiale della Biennale avvenne nel 1914, quando Arturo Martini e Gino Rossi, che fra l'altro aveva avuto modo di aggiornarsi sugli sviluppi dell'impressionismo durante il soggiorno a Parigi e in Bretagna (1907) dove si era avvicinato al cromatismo simbolico di Paul Gauguin, vennero respinti dalla nona edizione della Biennale. Si creò a Venezia una vera e propria fronda che portò i due artisti assieme a Casorati, ad esporre nello stesso anno a Roma alla mostra futurista della Galleria Sprovieri e alla seconda esposizione della Secessione romana, in cui vennero accolte le espressioni artistiche del post-impressionismo europeo, da Bonnard, Vuillard a Maurice Denis.

Da questo momento si può ritenere chiuso l'apporto di una cultura strettamente veneziana, essendo venutisi ad allargare gli orizzonti artistici ormai agganciati alle avanguardie che si svilupparono in centri come Milano e Roma. Così, l'ultimo grande artista dai natali veneziani, Emilio Vedova, collaborò giovanissimo al gruppo Corrente (1938), animato a Milano dal poeta e pittore Ernesto Treccani intorno a tematiche che si proponevano di affrontare dialetticamente gli spunti venuti dall'espressioni-

simo, connotandosi politicamente in aperta ostilità al regime fascista. Nell'immediato dopoguerra Vedova, con Ennio Morlotti e Giovanni Testori, fu tra i firmatari del *Manifesto del Realismo*, pubblicato dalla rivista «Numero», nel quale si sosteneva la necessità di affrancare l'arte dal «formalismo» caratteristico dell'arte del primo Novecento, che per Vedova costituì la progressiva adesione all'astrattismo, maturata nella partecipazione al Gruppo degli Otto (1950). (*fam*).

Museo e Biblioteca Marciana San Marco conserva al suo interno alcuni tra i capolavori più prestigiosi dell'oreficeria bizantina e veneziana come il retro dell'altar maggiore, la *Pala d'Oro*, polittico in oro incrostato di smalti e pietre preziose, realizzato in quattro secoli (dal sec. X al sec. XIV). La struttura gotica, a due registri, è opera di Giovanni Paolo Boninsegna, che la firmò nel 1342. La maggior parte degli smalti è del sec. XII: nel registro superiore *San Michele*, inquadrato da sei scene illustranti *Feste* della liturgia cristiana; più in basso, al centro, *Cristo Pantokrator*, angeli, apostoli, scene diverse e il *Doge Ordelafo Faliero*, donatore probabile degli elementi del sec. XII.

Nel **tesoro della Cattedrale** sono raccolti i pezzi provenienti dal bottino della conquista di Costantinopoli nelle crociate del 1203. I più importanti sono la *Sedia di san Marco*, reliquiario in marmo cipollino orientale del VI-VII secolo, diversi oggetti di culto in pietra dura con montatura d'oreficeria, icone anch'esse in oreficeria (tra cui un *San Michele*, prima metà del sec. XI).

Il Museo Marciano conserva, oltre a numerosi oggetti d'arte, quanto rimane del *Polittico* datato 1345, dovuto a Paolo Veneziano e ai figli Luca e Giovanni, e che copriva in origine la *Pala d'Oro*.

La Biblioteca Marciana, sulla Piazzetta, che conserva cinque rilegature in oreficeria bizantina dal sec. IX al sec. XV e numerosi manoscritti greci miniati, costituisce uno dei complessi più importanti per lo studio dell'arte bizantina. (*afb*).

San Marco Fondata nel sec. IX, ristrutturata in seguito a un incendio nel successivo, fu ricostruita a partire dal 1063. La pianta, a croce greca, ricalca il modello della Basilica dei Santi Apostoli di Costantinopoli. Successivamente fu aggiunto l'atrio. Le decorazioni più antiche si trovano nell'abside – le figure dei *Santi Pietro, Marco, Ermagora e Nicola* sul muro dell'emiciclo – e presso la porta principale, ove sono raffigurati i *Santi Pietro, Paolo, Luca e Gio-*

vanni e la *Vergine in piedi col bambino* (secoli XI-XII). I tre temi principali impiegati nei programmi bizantini per la decorazione delle cupole ornano quelle della navata centrale, ma vi compaiono elementi estranei alla tradizione bizantina. Sulla cupola orientale, il *Cristo Emanuele*, anziché il *Cristo Pantokrator*, è circondato dai *Profeti*, e al gruppo si aggiunge la *Vergine*. L'*Ascensione* occupa la cupola centrale, e sul tamburo sono state rappresentate le *Sette Virtù* e le *Nove Beatitudini*, figure di tradizione occidentale. Nella cupola occidentale, decorata con la *Discesa dello Spirito Santo*, le rappresentazioni delle «lingue» e delle «nazioni» introducono un elemento estraneo, per il numero e per il posto loro assegnato tra le finestre del tamburo. Gli episodi della vita di san Giovanni, nella cupola del braccio nord della croce, e le figure dei *Santi Leonardo, Nicola, Clemente e Biagio*, nella cupola del braccio sud, sono poco adatte alla decorazione di una cupola.

Le scene della vita di Cristo sono nel complesso conformi all'iconografia bizantina. Nell'arcata sud della cupola centrale, la *Tentazione*, l'*Entrata in Gerusalemme*, il *Cenacolo* e la *Lavanda dei piedi* sono composizioni sobrie; i personaggi, dalle proporzioni slanciate, hanno atteggiamenti tranquilli. Un'altra bottega ha eseguito le scene della *Passione* e della *Resurrezione* sull'arcata ovest della stessa cupola. La veemenza delle pose, le complicate pieghe dei drappaggi, che si notano pure nell'*Ascensione* della cupola e soprattutto nella rappresentazione delle figure allegoriche, datano questi mosaici agli ultimi anni del sec. XII o all'inizio del sec. XIII. Tali elementi si ritrovano nel ciclo della *Pregghiera al Getsemani*, che si svolge dinanzi a uno sfondo di paesaggio sulla parete sud del braccio ovest. Altri episodi della vita di Cristo e della Vergine sono rappresentati sugli archi di sostegno delle cupole. Ampio spazio è concesso alla vita degli apostoli, in particolare a quella di san Marco e alla storia delle sue reliquie, che occupa l'arcata sud dinanzi al coro. *Scene della vita di san Marco* ornano ancora la volta della cappella Zeno, e sulla facciata, nel timpano della porta di sinistra, poco prima del 1275 è rappresentata la *Traslazione del corpo di san Marco*.

Un ciclo biblico molto dettagliato, illustrante i libri del Genesi e dell'Esodo, tappezza le calotte e la parte superiore delle pareti dei bracci ovest e nord del narcece. Lo studioso finlandese Tikanen fu il primo a riconoscere che tali mosaici del sec. XIII copiavano un manoscritto bizantino assai vicino alla Bibbia detta «Cotton», dal nome di un

collezionista inglese, opera del V-VI secolo (frammenti al BM di Londra). Nell'ultima cupola eseguita verso il 1280, i *Miracoli di Mosè*, su sfondo di paesaggio e di architetture, attestano un nuovo apporto bizantino. La medesima osservazione può farsi a proposito delle belle figure di *Cristo*, della *Vergine* e dei *Profeti*, rappresentate sui pannelli delle banchine nord e sud della chiesa. Peraltro, nella volta della cappella di San Clemente, la rappresentazione del *Patriarca* e del *Doge*, circondati da vescovi e in attesa dell'arrivo delle reliquie di san Marco, s'ispira a un modello paleocristiano.

I mosaici del Battistero vennero eseguiti per ordine del doge Andrea Dandolo (1343-54). La *Missione degli apostoli* occupa la cupola nella quale è rappresentato Cristo circondato dagli apostoli in atto di battezzare i gentili. Le composizioni principali rappresentano il *Festino di Erode*, la *Decollazione* e la *Sepoltura di san Giovanni Battista*. In queste due ultime scene, Salomè è una graziosa giovane donna, vestita alla moda veneziana, mentre Erode porta il costume imperiale bizantino; in tale contrasto si riassume in qualche misura il carattere eclettico di questi mosaici. Nella cappella di Sant'Isidoro, ove sono rappresentati il martirio del santo, il ritrovamento e il trasferimento delle sue reliquie, nulla più resta dell'influsso bizantino, che, per qualche secolo, aveva fortemente improntato l'arte veneziana. (*sdn*).

Palazzo Ducale

□ *L'edificio e le decorazioni perdute* Documentato già nel sec. IX, successivamente ricostruito nel corso dei secoli X-XII, il Palazzo dei Dogi è il frutto sia dell'evoluzione artistica che della vita politica veneziana. La sua architettura sin dalla fine del sec. XII corrispondeva, probabilmente, all'attuale planimetria, ma la decisione, presa alla fine del sec. XIII di rendere tutti i nobili della città «consiglieri» del governo doveva indurre a far costruire, nel 1340, la Sala del Maggior Consiglio. Questa, dovendosi trovare entro il perimetro, praticamente sacro, del palazzo, venne costruita sulla loggia e su portici, e doveva essere già terminata nel 1365, quando Guariento vi dipinse un affresco rappresentante il *Paradiso*. Gentile da Fabriano vi operò dal 1408 al 1414, rappresentandovi la storia di Federico Barbarossa e dei dogi; anche Pisanello vi lavorò, poco dopo. Nel 1483, un incendio devastò la sala.

Gli affreschi erano comunque già in cattivo stato, considerato che nel 1474 Gentile Bellini ebbe l'incarico di ripararli e ravvivarli; alla sua partenza da V il lavoro venne perciò eseguito dal fratello Giovanni; Gentile si limitò a dipingere un ritratto del doge. In realtà, Giovanni eseguì le tele che coprono gli affreschi dell'inizio del sec. XV e ne fu compensato nel 1483 col titolo di pittore ufficiale della Repubblica. Nel 1488, Gentile operò anch'egli sugli affreschi, cui parteciparono, nel 1492, Alvise Vivarini, Marco Marziale, Francesco Bissolo, Cristoforo Caselli, Lattanzio da Rimini, Vincenzo Dai Destri (detto da Treviso). Nel 1507, operarono con lui Carpaccio e Vittore Belliniano per completare tre tele destinate al Maggior Consiglio, che Alvise Vivarini aveva lasciato incomplete alla sua morte. Tutte queste opere scomparvero nell'incendio che devastò nuovamente, nel 1578, la Sala del Maggior Consiglio.

Lo scalone dei Giganti, opera di A. Rizzo successiva all'incendio del 1483, dà accesso all'Avogadoria, ove erano conservati gli atti di stato civile dei nobili veneziani, futuri consiglieri; vi si trova una tela di Giovanni Bellini rappresentante *Cristo morto sostenuto dalla Vergine e da san Giovanni, tra san Nicola e san Marco in preghiera*, la *Resurrezione di Cristo dinanzi a tre Avogadori* (1570-71) di J. Tintoretto, *San Marco e tre Avogadori*, *San Marco con bilancia e spada* di D. Tintoretto, e la *Vergine e tre Avogadori* di L. Bassano.

L'appartamento del doge venne ricostruito dopo l'incendio del 1483. Il più celebre dipinto che esso ospita è di Carpaccio, e rappresenta il *Leone di san Marco* (1516). Vi si trovano inoltre due trittici di H. Bosch (la *Pala di santa Liberata* e la *Pala degli eremiti*), il *Cristo morto sostenuto da due angeli* di Paris Bordone nella Sala degli Stucchi e, nella Sala dei Filosofi, l'affresco di Tiziano rappresentante *San Cristoforo* (1523).

Presso la Sala del Maggior Consiglio, nella Sala di Guariento, sono conservati i resti dell'affresco del 1365-67 che decorava la costruzione originaria. Nella Sala stessa del Maggior Consiglio, sulla parete est, si trova l'immensa tela (7 x 22 m) di Tintoretto e del figlio Domenico, eseguita nel 1588-94, che illustra il *Paradiso*. In cattivo stato, la qualità dell'opera si intuisce più attraverso il bozzetto preparatorio del Louvre che di fronte all'originale. Le altre pareti sono ornate da numerose tele di diversi artisti veneziani della fine del sec. XVI: tutte celebrano le glorie di V e le sue conquiste marittime. Al di sopra di queste, 76 ritratti di dogi; nel soffitto, tra modanature dorate e opere

di Cristoforo Sorte datate 1578-85, si trovano alcune tele, tra le quali la centrale è di Tintoretto e aiuti; il *Trionfo di Venezia* è del Veronese. Al soffitto lavorò anche Palma il Giovane.

Nella Sala dello Scrutinio l'incendio del 1577 distrusse affreschi del Tintoretto e del Pordenone. La sala venne ridecorata con tele celebrative, tra cui la *Conquista di Padova* di J. Bassano e la *Conquista di Zara* di J. Tintoretto e allievi. Sulla parete d'ingresso, *Giudizio Universale* di Palma il Giovane (1587-94).

Al piano nobile dell'edificio, il vestibolo Quadrato ha un soffitto dipinto da J. Tintoretto tra il 1565 e il 1567 (la *Giustizia offre la spada e la bilancia al doge Girolamo Priuli*; quattro scene bibliche e *Putti*). Sulla parete due opere tarde del Veronese (la *Famiglia di Adamo* e la *Pregghiera nell'Orto degli Ulivi*) e due attribuite a Gerolamo Bassano (*San Giovanni Evangelista* e l'*Annuncio ai pastori*) sostituiscono quattro quadri di J. Tintoretto, del 1578, oggi nella Sala dell'Anticollegio.

Attigua al vestibolo, la Sala dalle Quattro Porte presenta un soffitto ornato di stucchi e pitture del Tintoretto datate dal 1578 al 1581. I dipinti sulle pareti sono di G. Contarini, N. Bambini, G. e C. Caliari, A. Vicentino e Tiziano, autore, almeno in parte del *Doge A. Grimani in ginocchio dinanzi alla Fede*, iniziato nel 1556, visto incompiuto da Vasari nel 1566 e terminato da C. Vecellio.

Nella Sala dell'Anticollegio, il Veronese è autore del *Ratto d'Europa* (non eseguito appositamente per il palazzo) e, nel soffitto, di *Venezia distribuisce ricompense e onori*. Sulla fascia superiore delle pareti, affreschi di F. Montemezzano. Sulle pareti, la *Fucina di Vulcano*, *Mercurio e le Grazie*, *Bacco e Arianna*, *Minerva respinge Marte* di J. Tintoretto: sono le tele del 1578, destinate al vestibolo Quadrato e qui collocate nel 1713. Di fronte alle finestre, col *Ratto d'Europa* del Veronese (1580), si ha il *Ritorno di Giacobbe a Cana* di J. Bassano.

Il soffitto della Sala del Collegio è interamente opera del Veronese e della sua bottega (1575-1578), mentre tra il 1581 e il 1584 Tintoretto opera alla decorazione delle pareti con tele che raffigurano i dogi veneziani in scene sacre. Di fronte alla tribuna Veronese dipinse verso il 1578, poco dopo il soffitto, *Sebastiano Venier ringrazia il Salvatore per la vittoria di Lepanto*, tra *San Sebastiano* e *Santa Giustina*, in grisaille (1581-82).

Il soffitto della Sala del Senato è stato composto nel com-

plesso nel 1581 da Cristoforo Sorte; la decorazione centrale, dei collaboratori di Tintoretto, rappresenta *Venere in mezzo a divinità mentre riceve i doni del mare*. Sulle pareti si hanno dipinti di Palma il Giovane e il *Doge Pietro Loredan dinanzi alla Vergine* del Tintoretto e collaboratori. Al medesimo piano, i dipinti eseguiti dal Veronese nel 1553-54 per il Consiglio dei Dieci. Nella Sala del Consiglio dei Dieci, la decorazione centrale del soffitto (*Giove folgora i Vizi*) è una copia ottocentesca; l'originale di Paolo Veronese è a Parigi (Louvre), mentre *Giunone riversa i suoi doni su Venezia*, anch'esso inviato a Parigi sotto Napoleone, è stato restituito a V dal Belgio nel 1920. Nella Sala della Busola trovava luogo il *San Marco incorona le Virtù teologali*, sostituito da una copia (originale al Louvre). Infine, sempre per il Consiglio dei Dieci, il Veronese dipinse nella Sala dei Tre Capi, nel 1553-54, la *Punizione del falsario* e la *Virtù trionfa sul Vizio*, i cui sapienti scorci tanto stupirono i contemporanei. (afb).

Gallerie dell'Accademia Le Gallerie dell'Accademia di V nascono in epoca napoleonica; nel 1807 viene esteso anche all'Accademia veneziana l'ordinamento stabilito in un decreto del viceré Napoleone Eugenio. L'Accademia viene trasferita nel complesso della ex scuola, convento e chiesa della Carità, ristrutturato e adeguato per l'occasione da Giannantonio Selva. La chiesa, ricostruita da Bartolomeo Bon tra il 1441 e il 1452, spogliata di tutti gli arredi, viene suddivisa in diversi ambienti, due dei quali, situati al piano superiore e illuminati da grandi lucernari, vengono riservati alla pinacoteca. La scuola, databile alla seconda metà del sec. XIII, già precedentemente manomessa, viene lasciata sostanzialmente inalterata. Il convento palladiano, nell'insieme rispettato, è interessato solo dalla chiusura delle arcate del loggiato, per aumentare la superficie espositiva, e dalla manomissione dell'ultimo piano, in cui si ricavano la scuola di incisione e le abitazioni per i docenti. Il primo nucleo della collezione era composto dai lavori degli allievi dell'Accademia, dai gessi dell'abate Farsetti e da alcune opere provenienti dai conventi e dalle chiese soppressi nel 1798, anche se la maggior parte di questi beni artistici ecclesiastici era già stata trasferita nella Pinacoteca di Brera e nelle collezioni personali del viceré, con l'avallo dell'allora conservatore Pietro Edwards. Nonostante queste prime difficoltà, tra il 1815 e il 1816 il Cicognara, illuminato presidente dell'Istituto, riuscì ad assicurare alle Gallerie numerose opere: tre grandi pale di Giovanni Bel-

lini, Carpaccio e Basaiti provenienti dalla chiesa dei Frari, dove sarebbero ritornate solo alla fine della prima guerra mondiale. A queste si aggiunsero alcuni dipinti trafugati da Napoleone e restituiti per intercessione del Canova, come il *Convitto in casa di Levi* del Veronese e *Il miracolo dello schiavo* del Tintoretto, alcuni acquisti, numerose donazioni come il *Trittico* di Jacobello del Fiore e alcuni gessi del Canova. Nel 1817 le Gallerie dell'Accademia aprono le porte al pubblico ma già pochi anni dopo gli spazi riservati all'esposizione risultano del tutto insufficienti. I lavori di ampliamento e ristrutturazione si protraggono fino alla metà del secolo, accompagnati da un flusso ininterrotto di acquisizioni e donazioni che portano le Gallerie ad essere la più importante collezione di pittura veneta dal XIV al XVIII secolo. Il nuovo Regno d'Italia, con un decreto del 1879, sancisce la separazione della pinacoteca dalla scuola. Nel 1859 un riordino radicale propone, per la prima volta, una sistemazione cronologica per scuole: si decide di trasferire in altre istituzioni le opere degli artisti dell'Ottocento, i gessi, i bronzi e le terracotte, ma, date le continue acquisizioni, le sale risultano ancora eccessivamente affollate. Al periodo di pausa, che coincide con la guerra, segue una fase di notevole attività che vede una nuova sistemazione della chiesa e la costruzione di ambienti settecenteschi, riservati ai dipinti del sec. XVIII. L'acquisto della *Tempesta* del Giorgione, nel 1932, segna uno dei momenti più alti nella politica delle acquisizioni, definita da Gino Fogolari, direttore fino al 1941. Un riordinamento che si basa su moderni criteri museografici viene proposto dal nuovo direttore Vittorio Moschini che, insieme all'architetto Carlo Scarpa, studia negli anni della guerra un nuovo allestimento. Dopo un'attenta selezione solo il 25 per cento delle opere viene esposto. Materiali come il legno, il ferro e il vetro vengono scelti per la realizzazione di cornici, pannelli e vetrine. Fra il 1961 e il 1977 il direttore Francesco Valcanover si adopera affinché le Gallerie tornino in possesso di alcune opere trafugate dai tedeschi durante l'ultima guerra.

La collezione permanente viene spesso accompagnata da esposizioni temporanee che indagano alcune tematiche specifiche, relative, in particolare, alla pittura veneta, servendosi anche di quelle opere conservate nei depositi, che l'endemica mancanza di spazi non permetterebbe altrimenti di conoscere.

Museo civico Correr Nel 1830, alla sua morte, Teodoro

Correr lasciava alla città di V tutti quegli oggetti, documenti e opere d'arte che, pazientemente raccolti nel corso degli anni, documentavano le vicende della Serenissima. Dopo aver fatto parte del Maggior Consiglio e del Consiglio dei Dieci, Correr abbandonò la vita pubblica per rivestire l'abito religioso e dedicarsi allo studio. I profondi turbamenti politici della fine del secolo, che portarono alla caduta della Repubblica, provocando la dispersione delle raccolte private, lo indussero a raccogliere libri, manoscritti, oggetti d'arte e dipinti, nel tentativo di arrestare un processo di decadenza ormai ineluttabile. Arricchitosi di nuove acquisizioni, il fondo veniva trasferito, dapprima, al Fondaco dei Turchi, appena restaurato (1880), e quindi nella sua sede definitiva in Piazza San Marco, occupando le sale del Palazzo delle Procuratie Nuove e l'Ala Napoleonica, realizzata attorno al 1810. Nel corso degli anni, nuovi lasciti e donazioni incrementarono la collezione che trovò una sua più precisa identità con la creazione di specifiche sezioni distaccate quali il Museo del Settecento veneziano a Ca' Rezzonico, il Museo Vetrario di Murano e la casa di Goldoni. Il Museo oggi comprende una sezione storica, la Quadreria e le raccolte del risorgimento e dell'Ottocento veneziano, ed è affiancato da una biblioteca, un Gabinetto dei disegni e delle stampe e da una fototeca. L'allestimento fu ideato dall'architetto Carlo Scarpa in due fasi successive: nel 1953 riordinò la sezione storica e nel 1961 la collezione d'arte. Al secondo piano la Quadreria documenta, con testi di notevole importanza, la pittura a V e le influenze che l'hanno sorretta dalle origini al primo Cinquecento, dal *San Giovanni Battista* di Paolo Veneziano, attraverso pregevoli esempi gotici e fiamminghi fino ai capolavori di Giovanni Bellini (*Cristo morto sorretto da angeli*), di Antonello da Messina (*Pietà*), di Cosmé Tura (*Pietà*) e del Carpaccio (*Cortigiane*). Una vivace attività espositiva, che generalmente occupa il grandioso Salone da Ballo e gli spazi adiacenti, completa con frequenti incursioni nell'arte contemporanea e nell'architettura, il già denso programma del Museo Correr.

Ca' d'Oro Posta sulla riva sinistra del Canal Grande, è tra i più celebri e fantastici palazzi gotici veneziani. Fu costruita tra il 1421 e il 1440 dagli architetti Matteo Raverti, Giovanni e Bartolomeo Bon; deve il nome alle dorature che ne ornavano la facciata. Donata allo Stato italiano nel 1915 e aperta al pubblico nel 1927 col nome di Galleria Franchetti, ospita la collezione personale del barone Gior-

gio Franchetti, che la comperò nel 1896. Vi sono esposte sculture, bronzi del rinascimento (tra cui dodici pezzi di Rizzo o della sua scuola), medaglie, e soprattutto una consistente raccolta di quadri fiamminghi e olandesi dei secoli XVI e XVII (un *Ritratto di donna* di Antonio Moro, opere di Adriaen e Isaac van Ostade, J. Steen, Metsu) provenienti dai depositi del Museo dell'Accademia.

La pinacoteca ospita capolavori della pittura veneziana, tra cui la *Vergine in trono col Bambino e santi* di Lorenzo Veneziano, l'*Annunciazione* e la *Morte della Vergine* di V. Carpaccio, *Cristo tra la Vergine e san Giovanni* di Jacopo de' Barbari, la celebre *Venere* che è almeno in parte di mano di Tiziano, il *Ritratto del procuratore Niccolò Priuli* del Tintoretto, *Venere addormentata* di Paris Bordone, la *Piazzetta san Marco* e una *Veduta del Molo e della punta della Salute* di F. Guardi. A questo consistente nucleo di opere veneziane, si affiancano primitivi italiani (il celebre *San Sebastiano* trovato nel 1506 nella bottega di Mantegna alla sua morte, una *Flagellazione* di Signorelli), e fiamminghi (una *Crocifissione* probabilmente opera di un collaboratore di van Eyck, opere fiorentine, tra cui un *Ritratto di fanciulla col cane* di Pontormo, e un *Ritratto d'uomo* eseguito a Genova, tra il 1622 e il 1627 da van Dyck. (afh).

Museo di Ca' Rezzonico Il Museo del Settecento veneziano nasce nel 1936 quando il Comune, acquistato il palazzo che fu della famiglia dei Rezzonico, vi raccolse arredi, sculture e pitture del sec. XVIII, provenienti dalle collezioni del Museo Correr e da dimore private, smantellate nel corso degli anni. Il palazzo fu progettato da Baldassarre Longhena per la famiglia dei Bon. Rimasto incompiuto alla morte dell'architetto (1682), venne completato, alla metà del Settecento da Giorgio Massari, per conto dei Rezzonico, che vi realizzò ambienti fastosi alla cui decorazione vennero chiamati i più importanti artisti del momento: Giambattista Tiepolo (*Allegoria del Merito fra Nobiltà e Virtù*), Giovanni Crosato (*Allegorie delle Quattro parti del Mondo*) e Jacopo Guarana (*Allegoria delle Virtù*). Il ricchissimo patrimonio artistico accumulato dalla potente famiglia iniziò a disperdersi nei primi anni dell'Ottocento, tanto che al momento dell'acquisto da parte del Comune il palazzo era quasi completamente spogliato di tutti gli arredi. Quando Nino Barbantini e Giulio Lorenzetti furono nominati responsabili dell'allestimento del nuovo museo, essi decisero di sottolineare la splendida architettura settecentesca ricostruendo, nel piano nobile, gli interni con ele-

menti provenienti da altri palazzi. Ancor oggi, in molti ambienti, le opere sono disposte come in una dimora del sec. XVIII. Le illustrazioni della vita quotidiana di V realizzate da Pietro Longhi (*Toeletta della Dama*), si alternano ai delicati pastelli di Rosalba Carriera (*Ritratto di Gentiluomo*). Al piano superiore nel «Portego», spazio tradizionalmente adibito a quadreria, troviamo i piú importanti dipinti del museo come: *Giuditta e Oloferne* di Johann Liss, *Veduta di un porto fluviale* di Luca Carlevarijs, *Scena pastorale* di Francesco Zuccarelli, alle quali si aggiungono nelle stanze attigue alcuni lavori di Giannantonio e Francesco Guardi, tra cui tre affreschi. Il secondo piano termina con la ricostruzione degli ambienti di Villa Zianigo presso Mira, la dimora di campagna acquistata dai Tiepolo nel 1758 e decorata da Giandomenico, i cui affreschi, strappati nel 1906, vennero acquistati dal Comune e ricollocati a Ca' Rezzonico, rispettando solo parzialmente la disposizione originaria e dando cosí luogo a un ambiente che risulta nell'insieme piuttosto artificiale.

Fondazione scientifica Querini Stampalia Nel 1868, il conte Giovanni Querini Stampalia lasciava alla città ogni suo avere, affinché la Fondazione, istituita alla sua morte, potesse vivere autonomamente. Il conte Giovanni era l'ultimo discendente di una delle piú antiche famiglie veneziane, i Querini, protagonisti di molte vicende della Serenissima, anche se esclusi dal dogato a causa di un episodio di congiura tentato da uno dei membri della famiglia ai danni del doge Pietro Gardenigo (1310). I Querini si distinsero, fin dal primo Cinquecento, per il loro mecenatismo, commissionando e acquistando opere d'arte che, in parte, ancor oggi ritroviamo nella ricca pinacoteca. Essi ebbero rapporti di committenza privilegiati, lungo tutto l'arco del loro dominio, con alcuni importanti artisti, iniziando con Jacopo Palma il Vecchio, a cui si devono i due ritratti, rimasti incompiuti, di Francesco Querini e Paola Priuli Querini (1527-28), passando per Luca Giordano (*Leucippo e Democrito*, 1652-53), fino a Pietro Longhi, di cui si conservano numerose tele (*I Sacramenti*, 1750 ca.), incrementate, nel 1935, da un fondo, proveniente dalla collezione Donà delle Rose, che la galleria si è assicurata. Oltre a un ampio repertorio di ritrattistica aulica la pinacoteca possiede alcuni capolavori della pittura veneta: l'*Incoronazione della Vergine* (1382) di Donato e Catarino, *La presentazione di Gesù al Tempio* (1460) di Giovanni Bellini e la *Madonna col Bambino* (1635-38) di Bernardo Strozzi, solo per citar-

ne alcuni. Ad essi si affiancano numerose immagini di cronaca veneziana che culminano nella serie delle vedute di Gabriel Bella, che illustrano la V settecentesca nelle feste e nelle occasioni ufficiali. I dipinti sono disposti secondo un allestimento ambientale settecentesco, insieme ad arredi preziosi e ad oggetti rari, al secondo piano del palazzo; la ricca biblioteca trova posto in quello che era l'appartamento del conte Giovanni, al primo piano, mentre l'ultimo piano, già adibito a luogo per esposizioni temporanee, sarà utilizzato per una piú spaziosa e coerente distribuzione delle opere, ora che gli uffici sono stati spostati in un edificio adiacente di recente acquisizione. Nel 1961 la Fondazione incaricò Carlo Scarpa di restaurare il piano terreno, inutilizzabile a causa delle acque alte. La cura dei particolari, dalla scelta dei materiali alla combinazione dei colori, l'uso delle trasparenze dovute alle pareti in vetro e ai riflessi dell'acqua caratterizzano questo raffinato restauro. La Fondazione Querini continua, secondo il volere del suo fondatore, ad avere un ruolo attivo all'interno della città, organizzando mostre e conferenze, ma soprattutto incrementando il proprio patrimonio. A questo proposito è stato recentemente istituito (1992) il fondo di arte contemporanea intitolato a Giuseppe Mazzariol, direttore della Querini dal 1958 al 1974, chiedendo in dono le opere di quegli artisti che, nel corso degli anni, avevano fatto parte della cerchia del critico veneziano. Le numerose adesioni hanno creato una sezione contemporanea della pinacoteca, con opere di Alberto Viani, Armando Pizzinato, Zoran Music e di architetti quali Le Corbusier, Achille Castiglioni e Mario Botta.

Scuola di San Marco Una delle sei «Scuole grandi» di V, sorta nel 1260 con scopi religiosi e umanitari. Nel 1485 l'edificio subì un incendio rendendo necessaria la ricostruzione: il progetto venne assegnato a Pietro Lombardo che attese ai lavori dal 1487 al 1490, per essere, in seguito a incompiutezze, sostituito da Mauro Coducci. L'edificio venne portato a compimento intorno al 1495. Jacopo Sansovino intervenne nell'aggiunta posteriore in un tempo compreso fra il 1533 e il 1546. La Scuola venne soppressa all'inizio dell'Ottocento e dal 1815 è sede dell'ospedale principale di V.

Nella sala delle adunanze, o «Cappella», che si apriva al primo piano, ora pesantemente rimaneggiata, si trovava il ciclo di dipinti di Jacopo Tintoretto raffigurante *Episodi della vita di san Marco*, ora smembrato tra le Gallerie del-

l'Accademia di Venezia e Brera. Al posto delle tele originarie, sono presenti altre opere di Domenico Tintoretto (*Trasporto del corpo di san Marco sulla nave, Arrivo di san Marco a Venezia*), di Padovanino (*Nozze di Canaan*, 1622).

Scuola grande di San Rocco L'edificio venne fondato nel 1515 su disegno di Bartolomeo Bon, proto di San Marco, che diresse i lavori fino al 1524, quando gli subentrò Antonio Abbondi detto Lo Scarpagnino. Dopo la morte di quest'ultimo (1549), i lavori passarono sotto la direzione di Giangiacomo Dei Grigi. Con la caduta della Serenissima, la Scuola venne soppressa, ma venne riaperta al culto nel 1806, riprendendo le sue originali finalità di beneficenza e di tutela del patrimonio artistico.

La sala centrale al pianterreno ospita il ciclo con *Scene del Nuovo Testamento* di Jacopo Tintoretto, compiuto tra 1564 e 1588 (*Annunciazione, Fuga in Egitto, Massacro degli Innocenti, Santa Maria Maddalena, Santa Maria Egiziaca, Circoncisione, Assunzione della Vergine*). Attraverso lo scalone monumentale a due rampe, da assegnare al progetto di Antonio Scarpagnino, si accede al piano superiore. Alle pareti i grandi teleri di Antonio Zanchi (*Vergine appare agli appestati*, 1666) e di Pietro Negri (*Venezia e i santi Marco, Rocco, Sebastiano intercedono l'aiuto divino per vincere il flagello*, 1673 ca.), ricordano la peste del 1630. Il salone superiore ospita il secondo ciclo di Jacopo Tintoretto, che investe soffitto e pareti. Le opere vennero compiute tra 1577 e 1581 e raffigurano scene del *Nuovo* e del *Vecchio Testamento*.

Nel presbiterio sono conservati due dipinti giovanili di Giambattista Tiepolo (*Abramo e gli angeli; Agar abbandonata e soccorsa dagli angeli*, 1732). La sala presenta inoltre lo straordinario paramento ligneo scolpito dal bizzarro Francesco Pianta (sec. XVII), i cui soggetti allegorici sono tratti dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, ma sono tuttora di difficile interpretazione nonostante la scritta, forse chiave dell'enigma che l'intagliatore affidò al lungo cartiglio posto in mano alla figura di *Mercurio*.

Nella Sala dell'Albergo è conservato il terzo ciclo di dipinti di Jacopo Tintoretto (1565-67), culminante nella grandiosa *Crocifissione*. Il maestro ricevette l'incarico dopo che era stato offerto a Tiziano (1533) e, nel 1564, per concorso relativo al soffitto (*San Rocco in gloria*), a Paolo Veronese, Giuseppe Salviati, Federico Zuccari e allo stesso Tintoretto. Su cavalletto si conserva il *Cristo portacroce*, che porta l'attribuzione irrisolta tra Tiziano e Giorgione. (*fam*).

Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro Due episodi segnano la nascita della Galleria d'arte moderna, da un lato la donazione alla città, nel 1897, di un primo nucleo di opere da parte del principe Alberto Giovannelli, destinate ad aumentare attraverso acquisti da effettuarsi, principalmente, in occasione delle Biennali. Dall'altro le disposizioni testamentarie, degli stessi anni, di Felicita Bevilacqua La Masa, moglie del generale garibaldino, che lasciava alla città la propria dimora, con l'impegno da parte della pubblica amministrazione di costituirvi una Fondazione che avesse lo scopo di sostenere e promuovere giovani artisti. Il palazzo, iniziato da Baldassarre Longhena e portato a termine da Antonio Gaspari è uno dei capolavori dell'architettura barocca veneziana. Realizzato per la potente famiglia dei Pesaro, fu completato con decorazioni e arredi fastosi, che furono messi all'asta dall'ultimo discendente alla metà dell'Ottocento, prima dell'acquisto da parte dei La Masa. Nel 1902 si decide di destinare una parte del palazzo alla collezione d'arte moderna, che richiedeva una sistemazione adeguata; avviene così la fusione delle due istituzioni che si trovano a convivere nella stessa sede, non sempre felicemente, fino al trasferimento della Fondazione Bevilacqua La Masa in un nuovo spazio in piazza San Marco. L'Ottocento veneto, ben documentato, testimonia come i responsabili del Museo prestassero particolare attenzione alla cultura locale, spesso ignorando capolavori di artisti stranieri presenti nelle sale delle Biennali. Così se nella collezione non mancano opere di Francesco Hayez, di Zandomenighi, di Ippolito Caffi o di Guglielmo Ciardi (i dipinti di questi ultimi due sono stati donati dalle rispettive famiglie), sono del tutto assenti gli impressionisti. Per quanto riguarda il Novecento, invece, i dipinti e le sculture straniere di maggior pregio provengono dalla Biennale, ma anche in questo caso le scelte testimoniano l'indirizzo della cultura veneziana di quegli anni, tesa verso il panorama austro-tedesco: Gustav Klimt con la *Salomè (Judith II)*, 1909), Emil Nolde con i *Fiori* (1909), fino a Vasily Kandinsky con *Zigzag Bianco* (1922). Il predominio non è però assoluto, tanto che accanto ai protagonisti di questo filone, ritroviamo Marc Chagall con *Rabbino n. 2 (Rabbino di Vitebsk)*, 1914) e Pierre Bonnard con *Nudo davanti allo specchio* (1932), per fare solo due esempi. Per quanto riguarda il panorama italiano troviamo opere di Morandi, De Chirico, Carrà e naturalmente di quei giovani che nei primi anni del Novecento, gravitavano attorno a Ca' Pesaro e al direttore delle

esposizioni temporanee Nino Barbantini. Con il Fronte Nuovo delle Arti prima (Pizzinato, Santomaso, Vedova) e con lo spazialismo poi (Bacci, De Luigi, Tancredi), Ca' Pesaro ricopre per l'ultima volta il ruolo di protagonista. Negli anni seguenti si limiterà ad acquisire stancamente delle opere senza riuscire a incidere sul panorama contemporaneo. Un recente restauro ha riaperto al pubblico la collezione permanente, che continua ad essere affiancata da un'attività espositiva che si pone l'obiettivo di riattivare i rapporti fra l'istituzione e gli artisti, secondo il volere di Felicità Bevilacqua La Masa. L'edificio ospita anche la Raccolta d'arte orientale acquisita dal duca di Bardi nel 1923.

Collezione Peggy Guggenheim La collezione Peggy Guggenheim, unica nel suo genere nel panorama museale italiano, se da un lato testimonia il gusto e il talento di una straordinaria collezionista, dall'altro illustra lo svolgimento delle principali correnti figurative che si sono succedute in Europa e negli Stati Uniti dalle avanguardie fino agli anni Cinquanta. Questo doppio aspetto, pubblico e privato, è certamente una delle caratteristiche più evidenti della collezione che fin dagli inizi fu ideata col proposito di diventare luogo di incontro e di discussione. Peggy Guggenheim (New York 1898 - Venezia 1979) entra nel mondo dell'arte negli anni Trenta, quando, consigliata in particolare da Marcel Duchamp, inizia a comperare i primi dipinti e le prime sculture. Nel 1938 apre la galleria Guggenheim Jeune a Londra, con l'intento non solo di divulgare, ma anche di incoraggiare economicamente le nuove tendenze artistiche. Nel nuovo ruolo di gallerista, Peggy inizia a concepire l'idea di realizzare un museo d'arte contemporanea e durante i primi anni di guerra acquista la maggior parte delle opere che formano la sua collezione, cercando, al di là delle proprie passioni, di documentare buona parte del panorama artistico della prima metà del secolo, insistendo su quegli artisti e quelle correnti che avevano rappresentato momenti di fertile rottura. Dunque il cubismo, analizzato in tutte le sue fasi, attraverso l'evolversi dei suoi protagonisti: Pablo Picasso (*Il poeta*, 1911; *La Baignade*, 1937), Georges Braque (*Il clarinetto*, 1912; *Guéridon, compotier*, 1926), Fernand Léger (*Uomini in città*, 1919), Juan Gris (*La bottiglia di rum della Martinica*, 1914). Sul versante italiano Peggy Guggenheim sceglie l'unico movimento d'avanguardia di quegli anni: il futurismo, ed ecco comparire in collezione Umberto Boccioni (*Cavallo + case*, 1914), Giacomo Balla (*Automobile:*

rumore + velocità, 1913), Gino Severini (*Mare = danzatrice*, 1913-14), e naturalmente le atmosfere metafisiche di Giorgio De Chirico (*La torre rossa*, 1913; *La nostalgia del poeta*, 1914). Dopo queste prime esperienze, si diresse verso le correnti dell'astratto e del surreale. Kandinsky (*Croce bianca*, 1922), Malevič (*Senza titolo*, 1916) e Mondrian (*Composizione*, 1939) sono i piú importanti rappresentanti della prima, ma è a Dada e al surrealismo che Peggy Guggenheim dedicò maggiormente le sue energie, acquistando decine di capolavori, coadiuvata da due esponenti di spicco dei movimenti, Marcel Duchamp e Max Ernst, di cui fu anche moglie. Le numerose opere di questi artisti formano un corpus del tutto eccezionale, per l'alta qualità dei singoli testi come, solo per citarne alcuni: *La voce dell'aria* (1932) di René Magritte, *La nascita dei desideri liquidi* (1932) di Salvador Dalí, *Interno olandese* (1928) di Joan Miró, *Il bacio* (1927) e *La vestizione della sposa* (1940) di Max Ernst e le sculture di Alberto Giacometti. Vivacemente inserita nell'ambiente surrealista, ne divenne presto una appassionata sostenitrice, tanto che quando nel 1942 aprí a New York la famosa Galleria Art of This Century, numerosissime furono le mostre dedicate a questo movimento, che divenne una delle maggiori fonti di ispirazioni per i giovani artisti che frequentavano la galleria, i futuri esponenti dell'espressionismo astratto americano: Jackson Pollock (*Donna luna*, 1942; *Alchimia*, 1947), per il quale Peggy Guggenheim fu una vera e propria mecenate, Willem De Kooning (*Senza titolo*, 1958), Arshile Gorky (*Pittura*, 1944). Nel 1949 andò a vivere a V, dove l'anno precedente la sua collezione era stata presentata alla Biennale. Acquistato il Palazzo Venier dei Leoni vi si trasferí, insieme alla sua collezione, che decise di aprire al pubblico. Qui il rapporto con gli artisti non fu come a New York, i tempi erano cambiati e Peggy Guggenheim cercò di incoraggiare solo due artisti: Edmondo Bacci e Tancredi, pur acquistando opere anche di Giuseppe Santomaso ed Emilio Vedova, ma i risultati non furono piú come nei decenni precedenti e in questi anni gli acquisti si fanno sporadici e del tutto occasionali.

Nel 1979 muore lasciando alla Fondazione Solomom R. Guggenheim la casa e l'intero corpus delle opere. Fra il 1980 e il 1983 la collezione viene riordinata con un allestimento che cancella il carattere di casa vissuta, disponendo le opere per correnti figurative, in ambienti neutri molto luminosi. La Fondazione organizza anche esposizioni tem-

poranee, spesso in collaborazione con il Solomon R. Guggenheim del quale è considerata un dipartimento. Per questa ragione nel 1993 è stata inaugurata, al di là del giardino, una nuova ala che dispone di alcune sale dove si potranno allestire mostre senza dover ogni volta smontare la collezione permanente.

Palazzo Grassi Progettato e in parte realizzato dall'architetto Giorgio Massari attorno al 1740, fu dapprima abitazione privata dei mercanti Grassi, per poi cambiare, nel corso degli anni proprietari e destinazioni. Acquistato nel 1949 dalla SIV (Società Immobiliare Veneta), viene restaurato e adibito a Centro Internazionale delle arti e del costume. Nel 1978, su iniziativa di un gruppo di industriali veneti, venne fondato il Centro di Cultura Palazzo Grassi, che sviluppò un'intensa attività espositiva alla quale si affiancavano convegni e manifestazioni che spaziavano in diversi ambiti disciplinari. Nel 1984 fu acquistato dal gruppo Fiat che si pose l'obiettivo di trasformare il palazzo in un polo espositivo attuale, capace di coniugare il fascino di una dimora settecentesca alle esigenze di una moderna museologia. I restauri, affidati agli architetti Gae Aulenti e Antonio Foscari, iniziati nel 1985 e terminati l'anno successivo, hanno cercato di riportare l'edificio, per quanto possibile, alla struttura originaria, togliendo le superfetazioni dovute agli interventi ottocenteschi e al restauro del dopoguerra, e rimettendo in opera le parti antiche. Un sistema di pannellature in gesso e di controsoffittature ha permesso di nascondere la parte impiantistica e, allo stesso tempo, di ricavare ampie sale bianche in grado di accogliere, nella loro neutralità, i più diversi manufatti artistici. Moderni impianti di illuminazione e di condizionamento hanno infine adeguato il palazzo agli standards dei musei di nuova costruzione. Inaugurato nel 1986, sotto la direzione di Pontus Hulten, con la mostra *Futurismo & Futurismi*, Palazzo Grassi ha continuato, negli anni successivi, a proporre mostre di grande interesse, tra le quali ricordiamo *I Fenici* (1988), *Arte Italiana* (1989), *Andy Warhol* (1990).

Museo e centro di documentazione di Palazzo Fortuny Nel 1956 Henriette Fortuny dona alla città di V il Palazzo Pesaro degli Orfei, che era stato dimora e studio-laboratorio del marito Mariano, artista brillante e poliedrico uomo di cultura. Nel museo sono conservati tutti i materiali relativi all'attività di Mariano Fortuny, che documentano i suoi interessi nel campo della pittura, ma soprattutto

to in quello delle ricerche teatrali e della fotografia. Il centro di documentazione promuove esposizioni, incontri e convegni intorno a quelle discipline artistiche contemporanee che si sviluppano in stretto rapporto con le nuove tecnologie: fotografia, video, grafica, design e arti applicate. Gli ambienti del museo, situati nel piano nobile, lasciati come Fortuny li aveva concepiti, testimoniano, con i loro arredi, l'ambiente nel quale l'artista operava: i quadri eclettici, gli oggetti curiosi, le stoffe sontuose. In particolare i suoi interessi nel campo teatrale lo portarono alla realizzazione di un sistema di illuminazione a luce indiretta, detto la cupola Fortuny, illustrato con alcune *maquettes*, e alla creazione di tessuti per l'arredamento e l'abbigliamento, per i quali brevettò un sistema di stampa a impressione. Il piano terreno viene utilizzato per esposizioni temporanee, che riguardano soprattutto la fotografia, ma anche tutte quelle discipline di cui si occupa il centro; fra le numerose mostre oltre a quella inaugurale, *Immagini e materiali del laboratorio Fortuny* (1978), ricordiamo: *Edward Weston: i nudi* (1981), *Robert Mapplethorpe, fotografie* (1983), *Gli anni di plastica e Alta moda anni 50-60* (1984), *La rivoluzione in salotto, porcellane sovietiche 1917-1930* (1988), e *Peter Greenaway: Watching Water* (1993). Laboratori fotografici, una sala di posa, una sala di regia e montaggio video e un gabinetto di restauro occupano i piani superiori del palazzo. Un archivio conserva le millecinquecento stampe originali della collezione di Mariano Fortuny, documenti insostituibili per la storia della fotografia, e le undicimila lastre che testimoniano la sua brillante attività di fotografo. (et).

Venezuela

Il V non ha avuto che un ruolo assai secondario nel panorama pittorico dell'America durante l'età «coloniale». Se non emerge nessun nome, se nessun artista prima di un Miguel de Santiago a Quito o di un Gregorio Vázquez a Bogotà si è rivelato, le tarde opere religiose conservate nella Cattedrale o nel Museo d'Arte coloniale (alcune non sembrano anteriori agli ultimi anni del sec. XVII) sono talvolta di un livello qualitativo assai elevato: così la grande *Immacolata* del Duomo, così il *Sant'Antonio da Padova*, firmato, senza dubbio all'inizio del sec. XVIII, «Fr. José de Lerma».

Nel sec. XVIII, Maracaibo emerge quale centro pittorico di

una certa rilevanza. Vi sono attivi alcuni pittori meticci tra i quali è documentata la famiglia dei Landaeta, attiva fino al sec. XIX; altro pittore documentato è Juan Lovera, i cui dipinti, compresi i ritratti, hanno un certo gusto «primitivo». Negli ultimi sessant'anni dell'Ottocento operarono in V alcuni pittori, sovente formati in Europa, che si dedicarono prevalentemente al genere storico-celebrativo trattando episodi della conquista dell'indipendenza (così Castillo con il grande *Ritratto di Bolívar* all'Università di Caracas o Martin Tovar con la *Proclamazione dell'indipendenza*); la pittura di genere ebbe un certo sviluppo sotto l'influsso del clima parigino dell'inizio della Terza Repubblica (come Michelena, pittore che ottenne un discreto successo nelle esposizioni parigine: si veda il suo *Bambino malato*). L'indirizzo accademico interpretato da Martin Tovar y Tovar e Michelena, lascia lentamente il posto all'influsso dell'impressionismo con Cristobal Rosa. Nei primi anni del Novecento una presa di posizione netta contro il filone storico-allegorico si ebbe con gli artisti del Circulo de Bellas Artes (Edmundo Monsanto, Rafael Monasterios, Manuel Caloré), che elaborarono un tipo di pittura di paesaggio dal cromatismo acceso. Si delineò quindi nel primo ventennio del sec. XX una scuola locale aperta alle nuove correnti europee (influsso del neoimpressionismo tramite Emilio Boggio o il rumeno Sanys Mützner), che trova il suo episodio significativo nell'apertura (1936) della Escuela des Artes Plasticas y Artes Aplicadas diretta da Edmundo Monsanto, informata al modello del Bauhaus. La partecipazione alla XXXI Biennale di Venezia documenta la folta partecipazione degli artisti venezuelani all'astrattismo (Otero stabilitosi a Parigi; Soto che espose nel 1955 alla Gall. Denise René a Parigi; C. Cruz-Diez), alle correnti cinetiche e optical promosse dall'architetto Raul Villanueva con l'intervento di Calder e Vasarely nell'edificio dell'Università di Caracas. (pg).

Venius (Veen), Otto

(Leida 1556 - Bruxelles 1629). È documentato fino al 1572 a Leida come allievo di Isaac-Claesz Swanenburg. Nel 1573 soggiorna ad Anversa e Aquisgrana stabilendosi poi a Liegi dove frequenta la bottega di Lampsonius e quella di Jean de Ramey. Durante il suo soggiorno romano nel 1575, che avrà un riflesso importante nella formazione del suo stile, entrò in rapporto con Federico Zuccari. Sulla

strada del ritorno nel 1583 si fermò a Monaco e Colonia. Paggio di Ernesto di Baviera, vescovo di Liegi nel 1585, venne nominato pittore di Alessandro Farnese stabilendosi a Bruxelles. Morto il governatore nel 1592, si recò ad Anversa, divenendovi maestro l'anno seguente e dal 1594 al 1600. Rubens, che fu prima suo allievo e poi suo collaboratore, durante gli anni dell'apprendistato ne subì l'influsso e l'impronta italianizzante. Nel 1599, V fu incaricato di dirigere gli apparati decorativi per l'entrata degli arciduchi Alberto e Isabella nella città e nel 1602 venne nominato decano della gilda. Dieci anni dopo si stabilì definitivamente a Bruxelles dove ebbe la carica di «guardiano della moneta» e nel 1620 fu accolto nella gilda dei pittori della città. Durante la sua attività come pittore ufficiale, sia nei dipinti (*Santa Maddalena in preghiera*: Aix-en-Provence, Musée Granet; *San Paolo sul cammino di Damasco*: Marsiglia, MBA; *Vittoria dei Batavi contro i romani*: Amsterdam, Rijksmuseum), che nel corpus delle incisioni generalmente di soggetto emblematico per le quali V eseguiva dei piccoli bozzetti a olio (apparsi sul mercato d'arte francese nel 1970; ventitre sono stati acquistati da vari musei, nove dal Louvre), è evidente la sua ricerca d'accostarsi alla pittura dei romanisti del suo tempo liberandosi dal retaggio manieristico. Del resto la sua pittura per ampiezza ed equilibrio compositivo si propone come un antecedente del nuovo indirizzo interpretato da Rubens. (*hl* + *sr*).

Venne, Adriaen Pietersz van de

(Delft 1589 - L'Aja 1662). Fu allievo dell'orafo Simon de Valck a Leida, poi del pittore di grisailles Hieronymus van Diest all'Aja. È citato ad Anversa nel 1607, poi dal 1614 al 1625 a Middelburg. In questa fase i suoi dipinti, di vivace policromia, dal tocco rapido e dallo spirito ancora manierista, vicini a quelli di Molanus e di Christoffel van den Bergh, sono paragonabili all'opera di Bruegel dei Velluti per la concezione del paesaggio (*Paesaggio d'estate*, 1614: Berlino, SM, GG) e soprattutto per l'illustrazione di proverbi, tradizione ripresa da Bosch e da Pieter Bruegel (il *Figliol prodigo*, 1617: Kassel, SKS), ai quali si avvicina per la concezione stessa delle sue opere, attente alla descrizione dell'uomo e ricche di dettagli realistici, trattati con delicato humor (la *Pesca delle anime*, 1614: Amsterdam, Rijksmuseum). Tra i quadri più importanti di questo primo periodo è la *Festa per la tregua del 1609* (1616: Parigi, Louvre), che in taluni det-

tagli minuziosi e perfettamente osservati, contiene già il meglio del realismo intimista della pittura olandese. Significativi sono anche alcuni ritratti di questi stessi anni: il *Principe Maurizio di Nassau* (1618: Amsterdam, Rijksmuseum) e il *Ritratto di giovane uomo* (1616: Rotterdam, BVB). Nel 1625 si stabilì definitivamente all'Aja; qui dipinse le *Quattro stagioni* (1625: Amsterdam, Rijksmuseum), nello stile vivace del periodo precedente, ma mutò presto orientamento dedicandosi alla grisaille e all'incisione; la sua pittura usa toni chiari a base di bruni, grigi e argentati tipici di van Goyen e alcuni altri contemporanei. Eseguì con questa tecnica ritratti (*Federico V di Boemia*, detto «il re d'inverno», 1626: ivi; *Federico Enrico di Nassau*, 1629: Rotterdam, BVB) e scene popolari nelle quali un proverbio funge spesso da didascalia morale all'immagine (la *Danza di paese*, 1632: Amsterdam, Rijksmuseum; *Rissa tra mendicanti*: Nantes, Musée Dobrée; *Soldati al bivacco*, 1632: Haarlem, Museo Frans Hals; *Scena contadina*, 1635: L'Aja, Mauritshuis; i *Poveri*, 1635: Rotterdam, BVB; *Danza di pitocchi*, la *Stupidità*: Lille, MBA).

Importante la sua attività d'incisore; illustrò poesie di Jacob Cats (1628) e J. de Brune, incise ritratti di Guglielmo I, e di Maurizio e Federico Enrico di Nassau, pubblicati dal fratello Jan Pietersz; disegnò inoltre modelli incisi da W. e C. de Passe e da C. van Dalen.

I suoi due figli furono anch'essi pittori: **Hubert** (L'Aja 1634/35 - ? dopo il 1675) dipinse soprattutto grisailles, e **Pieter** (Middelburg ? - ? 1657), iscritto nel 1639 alla gilda di San Luca dell'Aja, fu piacevole pittore di fiori. (*ju*).

Venne, Jan van de o Vinnen, Jan van der

(Malines prima del 1600 - Bruxelles? prima del 1651). Solo recentemente si è potuta identificare definitivamente la personalità di questo maestro minore soprannominato approssimativamente «Pseudo - van de Venne»; la sua ricostruzione è stata possibile grazie al ritrovamento di un documento che lo cita come «Vinnen pittore di Bruxelles» nell'inventario della collezione dell'arciduca Leopoldo-Guglielmo, nel 1659, a proposito del dipinto *Suonatore di gironda* (oggi a Vienna, KM) e grazie a numerose menzioni di «Venne» in diversi inventari del sec. XVIII, a proposito di dipinti collegabili allo stesso pittore. Lo «Pseudo - van de Venne» è dunque un pittore fiammingo e non olandese come era stato supposto sulla base del repertorio di soggetto

rustico e pittoresco e dello stile pittorico brillante di grande preziosità tipico del pittore.

V è ricevuto come maestro a Bruxelles nel 1616; uno solo dei suoi dipinti è datato: il *Miracolo di san Teodulo* (1626) per la Cattedrale di Besançon, donato nel 1647 dal canonico Jules Chiffet, di famiglia bruxellese. L'opera dell'artista presenta d'altronde stretti rapporti con pittori fiamminghi, in particolare con David Téniers I, del quale potrebbe esser stato allievo, di cui imita la fattura brillante e i raffinati effetti di luce. V predilige i personaggi popolari dei quali mette in risalto le proporzioni grossolane e le fisionomie espressive attraverso l'uso di un complesso gioco chiaroscurale basato su toni ramati o argentei assai delicati e un tocco vivace e nervoso. Il «Maestro degli Zigani», come è stato chiamato, dipinse numerosi *Accampamenti di zingari* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; altri a Berlino, coll. priv.); si segnala spesso per il suo gusto esotico e fantastico, ad esempio nei mostri scintillanti della sua *Tentazione di sant'Antonio* (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent). Gran parte dei suoi dipinti sono conservati nei musei francesi; in particolare a Digione: *San Pietro liberato dall'angelo*, *Testa di vecchio*, *Adorazione dei Magi*, *Testa di vecchia* (tutti al MBA), *San Matteo e l'angelo* (Musée Magnin); a Besançon: *La buona ventura*; a Strasburgo: *la Resurrezione di Lazzaro*; a Dunkerque: *la Tentazione di sant'Antonio*. Una *Testa di vecchio* è conservata a Quimper. Non è escluso che il giovane Georges de La Tour abbia potuto vedere i dipinti di V traendo spunto dalla sua opera per alcuni tipi di vecchi e per la fattura calligrafica e virtuosa tipica di questo pittore. (sr).

ventaglio

In Estremo Oriente, il classico v cinese, assai diffuso a partire dal sec. VII d. C., è composto da un pezzo di seta o di carta, tesa su un'intelaiatura lignea generalmente tonda, a volte quadrata o rettangolare, con angoli arrotondati e munita di manico. D'origine giapponese, il v pieghevole non sembra essere stato conosciuto in Cina se non verso il sec. XV. Numerosi sono gli artisti dell'Estremo Oriente che hanno adattato l'intimo carattere del piccolo formato del v alle loro calligrafie o ai loro dipinti. È questo il caso della scuola cinese di Ma-Xia e, in Giappone, dei *sūtra* con scene di genere (→ **Hokkekyō**). Divenuti opere d'arte, i v sono montati su fogli d'album o in rotoli verticali.

In Europa il **v** apparve nel sec. XVI, inizialmente in Italia – a Venezia soprattutto – poi in Francia e Spagna. Da principio si trovano dei **v** con il manico, a forma di piccole bandiere, poi fanno la loro comparsa in Spagna i **v** pieghevoli, presto diffusi anche in Francia e in Italia e poi anche in Inghilterra. Il grande periodo del **v** pieghevole fu il Settecento e soprattutto l'Ottocento, epoca in cui si fabbricavano **v** dall'apertura a 180 gradi. Sopra un supporto di pergamena, di seta o di pelle di capra, gli artigiani dipingevano scene galanti o mitologiche, sovente riprese, attraverso le incisioni, dalla pittura. Nel sec. XVIII pittori come Fragonard, Boucher o Lancret si cimentarono nella loro decorazione. Declassati, durante il sec. XIX, al livello di una produzione seriale senza grande valore artistico, conobbero un ritorno di interesse in epoca simbolista: essi furono, insieme alle stampe, uno dei tramiti alla cultura giapponese. Monet (*La giapponese*: Boston, MFA), Manet (*La dama col ventaglio*: Parigi, MO), Gauguin (*Natura morta con ventaglio*: ivi) li inserirono nei loro quadri e lo stesso Gauguin nel 1880 si dedicò alla decorazione di **v** (Copenaghen, NCG; SMFK, Gabinetto dei disegni). (sr).

Venti (I) o Les Vingts

Esposizione annuale (*salon*) fondata a Bruxelles il 4 gennaio 1884 (attiva sino al 1893) da Octave Maus che ne gestisce interamente la segreteria. L'organo ufficiale di difesa e diffusione dei **V** prima, e della Libre Esthétique poi, è la rivista «L'Art moderne» (1881-1914) diretta dallo stesso Maus e da Edmond Picard. Il gruppo dei **V** si forma in seguito a una scissione di quello de L'Éssor e riunisce i pittori belgi che si accostano all'impressionismo. Il nucleo originario è formato da M. A. Chainaye, F. Charlet, J. Delvin, P. Du Bois, J. Ensor, W. A. Finch, F. Khnopff, J. Lambeaux, W. Schlobach, F. Simons, T. van Rysselberghe, G. van Strydonck, P. Verhaert, Th. Verstraete, G. Vogels, R. Wytzman oltre al greco P. Pantazis e lo spagnolo D. de Regoyos, ma in seguito faranno parte del gruppo, tra gli altri, anche F. Rops (dal 1886), P. Signac (1891), A. Rodin (1889), G. Minne (1891), H. van de Velde (1889) e I. Verheyden (1885). Tra gli invitati (venti, di regola) alla prima esposizione figurano Injalbert, Sargent, Whistler e Lieberman, ma nel decennio di attività di questo *salon* annuale espongono artisti come M. Klinger (1889), W. Crane (1891), F. Madox Brown (1893), C. Meunier (1885,

1887, 1892), H. Fantin-Latour (1885), A. Besnard (1886, 1889, 1893), C. Monet (1886, 1889), A. Renoir (1886, 1890), O. Redon (1886, 1890), H. Toulouse-Lautrec (1888, 1890, 1892, 1893), P. Gauguin (1889, 1891), C. Pissarro (1889, 1891), P. Cézanne (1890), A. Sisley (1891), M. Denis (1892), E. Fremiet (1889), A. Bartholomé (1892), C. Larsson (1891), V. van Gogh (1890, 1891) e gli italiani Zandomenighi (1886), Mancini (1885), Michetti (1885) e Segantini (1890). Un programma integrativo di conferenze e concerti completa ogni anno l'avvenimento connotando così l'appuntamento come una manifestazione culturale di ampio respiro. Tra il 1885 e il 1886, gli artisti meno innovatori danno le dimissioni aprendo così un periodo di netto orientamento verso il neoimpressionismo di cui Finch e van Rysselberghe, simpatizzanti di Signac, sono i promotori in Belgio. La mostra dei **V**, sciolta nel 1893 dopo un'attività decennale, ha avuto il merito di dare voce e spazio sempre più ampio alle nuove correnti artistiche, ad eccezione del simbolismo pittorico e letterario che invece trova ampio riscontro nella *Libre Esthétique*, fondata nel 1894 come estensione e sviluppo del movimento artistico federativo dei **V**, che organizza un *salon* annuale sino al 1914 con la volontà di fondere tutte le espressioni artistiche coinvolgendo anche l'arte applicata. (*apa*).

Ventura di Moro

(Firenze 1395/1402 ca. - 1486). Un tempo detto «Pseudo Ambrogio di Baldese» (alias Lippo d'Andrea?), è stato identificato nel 1972 da Carli attraverso la lettura del nome del pittore sul manto della piccola *Madonna col Bambino* proveniente dal convento di Santa Maria Maddalena a Siena (Siena, PN). Tutte le opere, numerosissime, attribuite allo Pseudo Ambrogio sono così state travasate entro il nuovo contenitore **VdM**.

VdM è artista ampiamente documentato dalle fonti: nel 1416 è iscritto alla Compagnia di San Luca, nel 1419 si immatricola nell'Arte dei Medici e Speciali, già prima del 1427 aveva bottega in corso degli Adimari, nella quale si esercitava l'attività della sua compagnia, composta da lui, Giuliano di Jacopo e, in posizione subordinata, Marco di Filippo. Tale compagnia avrà vita lunga e articolata: nel 1442, scioltosi dal vincolo Marco di Filippo, vi entra, seppur ancora in qualità di aiuto, anche il giovane Jacopo di

Antonio, nipote di Giuliano. Ma il fresco talento di Jacopo, decisamente orientato verso Pesellino, si spegne improvvisamente nel 1454, portando alla lenta ma inesorabile rovina finanziaria della compagnia che tuttavia sopravvive sino alla morte di Giuliano (1460). Nel 1472 **VdM** è troppo vecchio per esercitare la professione, rilevata da uno dei figli di Giuliano, Bartolomeo, che muore però nel 1480.

Nessuna delle opere menzionate dalle fonti come eseguita da **VdM** si è apparentemente conservata, fatta eccezione di due *Storie di san Pietro martire* affrescate sulle facciate esterne dell'Oratorio fiorentino del Bigallo, eseguite nel 1446 in collaborazione con Rossello di Jacopo Franchi e con il fratello di quest'ultimo Giunta, in cattive condizioni di conservazione, oltreché staccate. Decisiva è stata l'identificazione di alcuni affreschi – per i quali **VdM** risulta pagato nel 1427 – oggi staccati, provenienti da San Jacopo in Campo Corbolini, con *Angeli oranti* e un *Cristo passo*, pertinenti a un tabernacolo scolpito da Giusto da Settignano. Il confronto con la tavoletta senese prova che si tratta di opere uscite da una medesima, attardata frammistione di elementi arcaicizzanti e tardogotici con altri più aggiornati, soprattutto in senso plastico, e ha consentito la recente ricostruzione di un più verosimile catalogo di opere di **VdM**, comprendente una *Madonna in trono e due angeli* in San Leolino a Panzano e la *Madonna dell'Umiltà* del MC di Pescia, databile agli anni '30. Seguirebbe il trittico con *Madonna tra san Clemente e san Bartolomeo* proveniente da San Michele a Padule (Colle Val d'Elsa, Vescovado), nel quale gli sbandamenti formali tra antico e nuovo vanno letti nello sforzo di aggiornamento attuato da **VdM** sotto differenti stimoli (il Maestro del 1419, soprattutto, le preziosità decorative gentilesche, Mariotto di Nardo e certa cultura senese, forse neomartiniana) e infine, del quarto decennio, la *Madonna con quattro angeli tra il Battista e sant'Antonio abate* (Roma, Castel Sant'Angelo), che mostra la nuova attenzione di **VdM** per Masolino. Questa spazialità conquistata più per via di scorci e bilanciamenti compositivi che per sostanza d'architetture o volumetrie appieno comprese, unita a ricercatezze nelle cromie e in alcuni dettagli, è formula che permarrà nelle opere successive di **VdM** (trittico con *Madonna in trono tra i santi Antonio abate e Pietro*: oggi Dicomano, pieve di Santa Maria). (*scas*).

Venturi, Adolfo

(Modena 1856 - Santa Margherita Ligure 1941). Diede l'avvio in Italia agli studi di storia dell'arte medievale e moderna, disciplina che insegnò dal 1890 all'Università di Roma, divenendo ordinario nel 1901: qui istituì nel 1896 la Scuola di Perfezionamento e mantenne la cattedra fino al 1931, crescendo più di una generazione di storici dell'arte. Dalle prime esperienze di indagatore e ricercatore di fonti, attestate da opere quali *La R. Galleria Estense in Modena* (Modena 1882), o dalla creazione della rivista «Archivio Storico dell'Arte» (con D. Gnoli), poi significativamente tramutatasi in «L'Arte», passò a riconoscere nell'analisi stilistica, condotta attraverso l'ausilio del metodo morelliano, un necessario complemento alla ricerca storico-filologica. Un posto a parte nella sua produzione occupa lo scritto *La Madonna, svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine* (Milano 1900): una sorta di manuale iconografico pensato più per artisti che ai fini di una ricostruzione storica e problematica dello sviluppo dell'immagine. Di immediato successo – si inserisce nel clima simbolista e preraffaellita – fu ampiamente tradotto: in Italia suscitò severe critiche da parte di Benedetto Croce.

La maturazione di V come studioso si legge attraverso l'evolversi di quella monumentale opera da lui ideata, la *Storia dell'arte italiana* (Milano 1901-41): ventitre volumi in cui viene illustrata l'arte italiana dalle origini alla fine del sec. XVI, opera nei suoi primi tomi di taglio manualistico e di ampia sintesi storica, nei successivi sensibile all'influenza dell'idealismo e organizzata per grandi monografie. Animatore del dibattito sulla tutela e amministrazione dei beni artistici come sulla dignità storico-scientifica della disciplina, autore di innumerevoli saggi, i più significativi raccolti nel volume *Epoche e maestri dell'arte italiana* (Torino 1956), la sua figura, dalle grandi vedute, vive in prima persona il passaggio della storiografia artistica italiana da un modello positivistico a uno purovisibilista – come si avverte anche nelle pagine delle *Memorie autobiografiche* (Milano s.d., ma 1927, 2^a ed. Torino 1991). La Scuola Normale di Pisa ne custodisce l'Archivio. (*mal*).

Venturi, Lionello

(Modena 1885 - Roma 1961). Figlio di Adolfo, dopo alcune esperienze in diversi musei italiani (Venezia, Roma, Urbino), fu nominato nel 1915 professore di storia dell'arte

all'Università di Torino. Abbandonò la cattedra nel 1931 dopo il rifiuto di prestare giuramento di fedeltà al regime fascista. Si stabilì prima a Parigi (1932-1939) poi (1939-1945) negli Stati Uniti; tornato in Italia nel 1945, insegnò presso l'Università di Roma fino al 1960.

Negli *Studii su Michelangelo da Caravaggio* (1910), *Giorgione e il giorgionismo* (1913), espresse la profonda esigenza di un rinnovamento del metodo critico cercando di realizzare una fusione tra estetica crociana e teorie della «pura visibilità» (Wölfflin) che approdò alla formulazione di una norma di giudizio, definita «coerenza di visione», risultante da un insieme omogeneo di elementi formali preesistenti all'opera d'arte. L'interesse per la storia della critica d'arte, già presente nei primi saggi e confermato in *La critica e l'arte di Leonardo* (1919), nonché in tutta una serie di articoli fondamentali sulla materia che preparano la successiva *Storia della critica d'arte* (1936), si spiega attraverso l'identificazione di V, sulla scia di Croce, di storia della critica e critica d'arte. Col *Gusto dei primitivi* (1926) si batte per l'abolizione dei concetti tradizionali di «sviluppo» e «decadenza» dell'arte. La conoscenza del «gusto», inteso come momento dell'attività dell'artista o di un gruppo di individui, lo porta ad approfondire con un inedito approccio lo studio delle personalità della pittura francese impressionista e post-impressionista (*Cézanne*, 1939; *Pissarro*, 1939; *Les Archives de l'Impressionnisme*, 1939), ma già negli anni torinesi queste sue preferenze ebbero un peso determinante per il collezionista Gualino e per il gruppo dei Sei. Il soggiorno negli Stati Uniti gli consentì di accostarsi al pensiero di Dewey e di Husserl, tradotto nei suoi saggi del dopoguerra in una nuova visione dell'artista, ora considerato nel suo contesto sociale e culturale (*Premesse teoriche dell'arte moderna*, 1951; *Come si comprende la pittura da Giotto a Chagall*, 1950; *Caravaggio*, 1951; *Art and Taste in Moral Principles of Action*, 1952). Nel suo ultimo decennio, V (che nel 1950 aveva fondato con Mario Salmi la rivista «Commentari») dedicò pressoché interamente la sua attività al sostegno dei movimenti artistici d'avanguardia (*Otto pittori italiani*, 1952; *Corpora*, 1955; *Vedova*, 1955; *Scialoja*, 1956), com'è stato di recente ribadito dalle mostre *Lionello Venturi e l'avanguardia italiana* (1991) e *Da Cézanne all'arte astratta* (1992). (gcs).

Venusti, Marcello

(Mazzo 1512/13 - Roma 1579). Originario della Valtellina, si trasferì presto a Mantova; qui entrò in contatto con il gruppo, legato alla Riforma Cattolica, degli Spiritualisti che presso il cardinale Ercole Gonzaga aveva ricevuto largo consenso e appoggio. Nel 1541 il V è documentato a Roma ad eseguire disegni (perduti) dal *Giudizio Universale* per il cardinale Ercole dietro suggerimento del Sernini, agente artistico dei Gonzaga.

Nel 1543 è presente alla fondazione dell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon, accanto a Perin del Vaga, a Jacopino del Conte, al Siciolante e a Marco Pino. Il Vasari ne ricorda in questi anni l'attività presso la bottega di Perino nella decorazione di Castel Sant'Angelo.

Nel 1549 esegue per il cardinale Alessandro Farnese una copia su tavola del *Giudizio* di Michelangelo (Napoli, Capodimonte), di grande importanza in quanto riproduce fedelmente l'opera prima dell'intervento di copertura dei nudi.

Il nome del V è legato prevalentemente alla folta produzione di dipinti derivati da prototipi michelangioteschi. Il concetto di imitazione era largamente diffuso nella cultura del Cinquecento, ma l'attività di copista dell'artista lombardo non va ristretta in questi limiti. L'ammirazione per Michelangelo travalicava gli aspetti stilistici e formali: entrambi i pittori vivevano infatti la stessa profonda inquietudine religiosa che si traduceva nella comune adesione al movimento degli Spiritualisti. Molte delle composizioni di ridotte dimensioni che il V realizzò dai disegni del Buonarroti (*Flagellazione*, *Crocifissione* e *Pietà*) erano eseguite per esigenze devozionali su richiesta di committenti in relazione con questa cerchia.

Nel 1552 firma e data la *Flagellazione di Cristo* (coll. priv.) realizzata su un modello di Sebastiano del Piombo, anch'egli in rapporto con gli Spiritualisti. L'influsso del maestro veneziano si rivelò stilisticamente determinante per il V in quanto produsse quella giusta mediazione tra monumentalismo della composizione e ricchezza cromatica che d'ora in poi avrebbe caratterizzato la sua opera. Oltre il rapporto con Michelangelo riveste un ruolo importante quello con Tommaso dei Cavalieri, che commissionò al V nel 1555 un'*Annunciazione* da un disegno di Michelangelo, per la cappella dei Beneficiati, in San Giovanni in Latera-

no (oggi in sagrestia) e una seconda versione del soggetto per Santa Maria della Pace (dispersa).

Nella rimanente produzione del **V**, superiore qualitativamente a quella relativa alle copie, si collocano, tra il 1550-60, la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo* (Roma, Santa Maria sopra Minerva), in cui il **V** sembra rievocare i toni cangianti del Savoldo; *Sant'Antonio da Padova in adorazione del Bambino* (Roma, Sant'Antonio dei Portoghesi); nel 1563 il *San Bernardo* (Roma, GNAA), dove rigore stilistico e profonda religiosità si accompagnano alla sensibile resa cromatica. Nel 1573 riceve l'incarico della decorazione della volta della cappella del Rosario in Santa Maria sopra Minerva.

A ricordo della sua formazione lombarda e con essa della lontana componente leonardesca, lo stile del **V** consegue in alcune scene una sorta di «intimismo lirico» attraverso l'uso dello sfumato e delle composizioni circolari, uniti alla sottile emotività dei personaggi. Analoghi caratteri si riscontrano nella coeva decorazione della cappella Torres in Santa Caterina dei Funari che annuncia aperture verso una «riforma» della pittura di cui il **V**, sotto certi aspetti, è uno dei precursori, come dimostra la scena nella volta con la *Nascita del Battista*. Tra le opere eseguite per il Cavaliere, va ancora citata una *Crocifissione con i santi Francesco e Chiara* (Roma, Monastero del Corpus Christi). Il 25 agosto 1576 il **V** redige il primo testamento, rinnovato quando egli era «corpore infirmus» il 14 ottobre 1579. Volle essere sepolto in Santa Maria sopra Minerva vestito col sacco della Confraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello. Stesso desiderio fu espresso dal suo amico e mecenate Tommaso dei Cavalieri, anch'egli confratello del Santissimo Crocifisso. (*pmo*).

Verbeck

Cornelis (Haarlem 1590 ca. - prima del 1637), iscritto alla gilda di San Luca di Haarlem nel 1610, dipinse soltanto marine (Haarlem, Museo Frans Hals). Il figlio **Pieter Cornelisz** (Haarlem 1610/15 - 1652/54), pittore e acquafortista, iscritto nel 1635 alla gilda di San Luca di Alkmaar, fu a Utrecht nel 1642 e ad Haarlem nel 1645. Dipinse cavalli, cavalieri e scene di caccia: *Cavalieri in riposo* (Londra, NG; Haarlem, Museo Frans Hals), *Il prato della monta* (Douai, Museo), *Due cavalieri presso un ruscello* (L'Aja, Mauritshuis), che per la limpidezza dei paesaggi ricordano

Paulus Potter. Ebbe tra i suoi allievi Gillis Schagen e Philips Wouwerman. (jv).

Verboom (van Boom), Adriaen Hendricksz

(Rotterdam 1628 ca. - Amsterdam 1670 ca.). Attivo principalmente ad Amsterdam e ad Haarlem tra il 1650 e il 1660, fu soprattutto paesaggista; le sue opere (*Paesaggio con figure*: Amiens, Musée de Picardie; il *Bosco*: Amsterdam, Rijksmuseum; il *Sentiero sotto gli alberi*: Dresda, GG; *Paesaggio*: Rotterdam, BVB) risentono notevolmente dell'influsso di Jacob Ruisdael. Adriaen van de Velde, Wouwerman, Lingelbach e Jacob de Wit collaborarono a molte sue opere, dipingendo i personaggi. (jv).

Verbruggen, Gaspar Pieter, detto il Vecchio

(Anversa 1635-81). Maestro nella gilda di Anversa nel 1649-50, dipinse, nella scia di Bruegel dei Velluti e di Daniel Seghers, mazzi e ghirlande di fiori, la cui profusione e ricchezza ne rivelano il gusto barocco: *Fiori* (1654: Innsbruck, KM), *Ghirlanda di fiori a ornamento di cartoccio* (1670: Lione, MBA), *Ghirlanda di fiori con san Giovanni Battista* (Copenaghen, SMFK), *Fiori e frutta a ornamento di bassorilievo* (Torino, Gall. Sabauda).

Il figlio **Gaspar-Pieter, detto il Giovane** (Anversa 1664-1730) fu maestro nella gilda nel 1677, poi decano nel 1691. Dal 1706 al 1723 risiedette all'Aja. Serbò l'opulenza dei mazzi di fiori folti di suo padre, aggiungendovi decorativi vasi all'antica e mostrando maggiore originalità: *Vasi di fiori* (musei di Poitiers, Bruges, Schwerin), *Fiori e pappagalli* (Digione, MBA), *Ghirlanda di fiori a ornamento di cartoccio* (Tournai, MBA), *Vasi di fiori e figure allegoriche* (1688, 1696), *Fiori ad ornamento di nicchia* (Anversa, MMB). (jv).

Verburgh (Verburg), Dionys

(Rotterdam ? - ? dopo il 1722). Padre di **Rutger** (? 1678 - ?) e di **Jan** (? 1689 - ?), eseguì vedute italianizzanti (tre esempi a Leida, SM; *Paesaggio*: Digione, MBA). Sposatosi a Rotterdam nel 1677, partì nel 1703 per la colonia di Surinam nella Guiana, dove rimase fino al 1710, continuando a dipingere paesaggi. (jv).

Vercelli

Il ruolo centrale giocato, durante tutto il Medioevo, dall'episcopato vercellese risulta evidente anche grazie al progressivo approfondimento della ricerca storico-artistica. Pur ricostruibili soltanto attraverso le fonti, sono significative le vicende dell'antica Cattedrale dedicata a sant'Eusebio, piú volte riedificata e infine distrutta nel Settecento; resta un'interessantissima restituzione grafica della sua decorazione pittorica nel cosiddetto *Rotulo di Vercelli* (databile ai primi anni del Duecento: V, Archivio capitolare) predisposto per un rifacimento, probabilmente mai realizzato, della decorazione compiuta nel corso del secolo precedente: è un documento singolare anche per l'adesione stilistica che dimostra verso gli affreschi romanici.

Alla Cattedrale era collegato un importante *scriptorium*, della cui produzione resta tra l'altro un *Evangelario* (V, Archivio Capitolare, ms C) molto vicino al *Rotulo* sia come cronologia sia in quanto espressione di un gusto «archeologico»; piú incerta rimane invece la produzione in loco per altri manoscritti attualmente conservati nella stessa sede.

Allo stato attuale delle conoscenze non sembra esserci una precisa corrispondenza in campo pittorico alla grande stagione culturale di apertura al gotico europeo che la città conobbe all'inizio del Duecento su impulso del cardinale Guala Bicchieri, fondatore dell'abbazia di Sant'Andrea e collezionista di libri miniati e oreficerie. L'unica attestazione di pittura monumentale collegabile all'iniziativa del vescovo è infatti costituita dalla lunetta affrescata sul portale dell'Ospedale di Sant'Andrea (1227 ca.), che lo raffigura nell'atto di offrire l'edificio al Cristo, alla presenza dei santi Andrea e Pietro.

Verso la fine del Duecento si rileva una sensibilità nuova nell'affresco con una serie di *Santi* raffigurati a figura intera sotto archetti sorretti da colonnine, nella chiesa di San Paolo. Al terzo quarto del secolo successivo appartengono invece la decorazione pittorica della *Tomba dell'abate Gallo* (in Sant'Andrea) e l'affresco staccato dalla chiesa di San Marco, raffigurante la *Madonna col Bambino e santi* (V, Museo Borgogna); si tratta, in entrambi i casi, di opere che indicano una ormai stabilizzata dipendenza della pittura locale dai modelli lombardi. Una vera e propria tradizione pittorica vercellese si stabilizza però solo con l'attività della bottega di Martino Spanzotti (che risiede a V tra il 1481 e il 1498), e rispetto ad essa diventa anche piú agevole valu-

tare i rapporti della situazione cittadina con quelle del territorio e dei centri circostanti. In assenza di testimonianze dirette dell'attività del maestro in loco e nell'impossibilità di riconoscere gli esordi del suo allievo vercellese Sodoma, si possono leggere come esempio di una precoce ricezione della lezione spanzottiana i frammenti di affresco già in San Marco (parti di una *Crocifissione* e di un *Giudizio Finale*, ora al Museo Borgogna). Proprio Spanzotti, insieme a Defendente Ferrari, costituisce il retroterra della prima attività di Gerolamo Giovenone (si veda ad esempio la *Pala Raspa* del 1516, già in San Paolo e ora a Trino Vercellese, San Bartolomeo), la cui bottega familiare, fortemente radicata in città, riesce a mantenere un lungo monopolio sulle più importanti commissioni. Il percorso stilistico di Gerolamo si configura però come un progressivo adeguamento alla pittura moderna e poeticamente sostenuta di Gaudenzio Ferrari, fino a raggiungere vertici come il *Trittico* per i confratelli di Sant' Ambrogio (V, San Francesco e Auckland, AG). L'inserimento nel tessuto cittadino di Gaudenzio, dopo una prima opera per V (il *Polittico di sant'Anna* del 1508, ora diviso tra la NG di Londra e la Gall. Sabauda di Torino), si deve proprio al suo stretto rapporto con la bottega dei Giovenone e gli fornirà tra l'altro, tra il terzo e il quarto decennio, l'opportunità di lavorare per la chiesa di San Cristoforo (esegue infatti la pala raffigurante la *Madonna degli aranci*, oltre agli affreschi con *Storie della Maddalena* e *Storie della Vergine*). L'eredità gaudenziana troverà un entusiasta divulgatore in Bernardino Lanino, il quale, a partire dai primi anni '40, raccoglie le prestigiose commissioni della committenza vercellese: affresca un salone del palazzo vescovile con *Storie dell'Eneide*, e produce pale d'altare come quella per Francesco Strata (1543, già nella chiesa di San Paolo e ora a Londra, NG). La bottega di Lanino manterrà a lungo un ruolo importante nel territorio vercellese, con i figli Pier Francesco e Gerolamo che riprendono il linguaggio paterno soprattutto nell'ultimo quarto del secolo, quando ormai si delinea l'adeguamento ai canoni della Controriforma da parte di Giuseppe Giovenone il Giovane, ultimo esponente della bottega familiare.

Entro il primo quarto del Seicento la parabola di una pittura propriamente vercellese può dirsi conclusa, come testimoniano la fortuna riscossa dal Moncalvo (soprattutto con gli affreschi di Casa Tizzoni) e l'arrivo di una *Annunciazione* del Morazzone per San Francesco: sono ormai in-

terventi esterni, destinati a non lasciare alcuna traccia nel tessuto locale.

Museo Civico Francesco Borgogna La consistenza originaria del museo è data dal lascito testamentario dell'avvocato Antonio Borgogna alla città, che venne in possesso della collezione alla sua morte, nel 1907. Si tratta di una figura di collezionista di gusto, che frequentava le grandi aste europee e vi sceglieva di volta in volta opere venete (Palma il Vecchio, *Sacra conversazione*; Tiziano, *Deposizione*) oppure fiamminghe, olandesi, francesi (David Téniers il Giovane, *Le tentazioni di sant'Antonio eremita*; Hendrik van Steenwijck, *San Gerolamo*; Eustache Le Sueur, *Amore rapisce il fulmine a Giove*), mentre solo in un secondo momento il suo interesse si rivolge verso la scuola piemontese. Nel 1933 si decise di unificare le collezioni di pittura del Borgogna con quelle dell'Istituto di belle arti e del Museo Leone, caratterizzato da una maggiore attenzione alla storia locale; a questa riorganizzazione seguì, l'anno successivo, l'apertura al pubblico. I criteri espositivi vennero ridiscussi solo nel 1976, quando le collezioni vennero integrate con numerose opere recuperate dal territorio. (sba).

Verdier, François

(Parigi 1651-1730 ca.). Apprezzato allievo di Le Brun, di cui sposò una nipote, dipinse il «may de Notre-Dame» del 1677 (la *Resurrezione di Lazzaro*: Parigi, chiesa di Saint-Germain-des-Prés). Accolto nell'Accademia nel 1678, eseguì numerosi lavori secondari, in particolare per i Gobelins; prese parte, in misura notevole, alla decorazione del Grand Trianon (1688-98) con scene mitologiche, tra cui la *Nascita di Adone* e i dipinti con storie di *Giove ed Io*. Caduto in disgrazia nel 1699, condusse in seguito una difficile esistenza, sopravvivendo grazie alla sua immensa produzione di disegni (Parigi, Louvre). Il suo linguaggio, vicino a quello di Le Brun, se ne distingue per una maggiore adesione alle forme classiche. (as).

Verdilhan, Louis Mathieu

(Saint-Gilles-du-Gard 1875 - La Pomme (Marsiglia) 1928). È tra i più importanti artisti moderni della Provenza, cui ha dedicato pressoché interamente la sua opera. Nel 1898, dopo aver soggiornato a lungo a Marsiglia risiedette a Parigi; nel 1906 si legò a Bourdelle e a Marquet. La sua prima personale ebbe luogo presso Braun a Parigi nel 1900;

da allora espose regolarmente al Salon des Indépendants e, nel 1923, a New York. Nel 1925 eseguì la decorazione murale del padiglione della Provenza per l'Esposizione Universale; nel 1926 un pannello per il teatro dell'opera di Marsiglia. Un incidente fisico che lo rese cieco da un occhio nel 1900 e l'influsso di Marquet, suo amico, spiegano forse il nuovo orientamento della sua pittura, di una purezza originalissima, contraddistinta dall'uso di zone piatte e dalle tonalità assai chiare e da forme indicate soltanto da contorni pieni e puri. I temi, tratti dai porti del Mezzogiorno (il *Porto di Marsiglia*: Parigi, MAM), dalla vita popolare, dai paesaggi e dai fiori della Provenza, sono di uno spoglio monumentalismo e, come lui stesso ha affermato, caratterizzati dall'«aristocrazia delle tonalità cromatiche». È rappresentato a Marsiglia (Musée Cantini). (*rch*).

Verdoel, Adriaen

(Flessinga 1620 ca. - ? dopo il 1695). Lavorò forse dal 1640 al 1642 nella bottega di Rembrandt; era iscritto nel 1649 alla gilda di San Luca di Haarlem e nel 1695 a quella di Middelburg. Dipinse nature morte, scene di genere (l'*Operazione*: Lipsia, MBK) e scene bibliche (*Abramo e Melchisedec*: Lille, MBA), ispirate a Rembrandt. (*ju*).

Verdusán, Vicente

(Navarra 1625 ca. - Tudela 1697). La sua produzione copiosa benché di ineguale qualità, ne fa uno degli artisti più interessanti del Nord della Spagna durante la seconda metà del sec. XVII. **V**, navarrese di origine, è documentato nel 1670 a Tudela sull'Ebro, ma fu soprattutto in Aragona che dipinse sia quadri d'altare (la *Vergine bambina e i suoi genitori*, *San Martino*: Cattedrale di Huesca), sia cicli narrativi o simbolici destinati a conventi (grandi scene della *Vita di san Bernardo*, la sua opera più brillante, per i cistercensi di Veruela, oggi a Saragozza; quadri su temi eucaristici per i gesuiti di San Carlos a Saragozza). Influenzato certamente dai due grandi maestri di Madrid che operarono nella regione – Carreño a Pamplona (1666), Claudio Coello a Saragozza (1683) – **V** si orientò risolutamente verso il gusto decorativo della pittura barocca madrilenà, in quell'Aragona per lungo tempo rimasta fedele a un tenebrismo brutale, derivante da Caravaggio e da Ribera. Malgrado la debolezza del disegno, spesso affrettato, risul-

ta interessante per la sua ingegnosa ricerca di illuminazioni impreviste e per le movimentate composizioni. (pg).

Verelst

Pieter (Dordrecht 1618 ca. - ? dopo il 1668), allievo di Dou, era iscritto nel 1638 alla gilda di San Luca di Dordrecht; dal 1643 al 1668 abitò all'Aja. Dipinse scene di genere, ispirate a van Ostade, e ritratti (*Testa di vecchio*: Tolosa, Musée des Augustins; *Famiglia olandese*, 1665: Haarlem, Museo Frans Hals; *Ritratto di donna*: Digione, MBA) che per l'atmosfera rammentano Rembrandt.

Il figlio e allievo **Herman Pietersz** (L'Aja 1641/1642 - Londra 1690 ca.) era iscritto nel 1663 alla gilda dell'Aja, di cui fu maestro nel 1666; dal 1667 al 1670 era ad Amsterdam. Nel 1683, partì per raggiungere il fratello in Inghilterra dove rimase. Dipinse ritratti: *Johann de Witt e sua moglie* (Amsterdam, Rijksmuseum), *William Russel, primo duca di Bedford* (Woburn Abbey, coll. del duca di Bedford).

Simon Pietersz (L'Aja 1644 - Londra 1721), fratello di Herman, fu anch'egli allievo del padre. Si stabilì a Londra nel 1669 ed entrò al servizio del duca di Buckingham. Dipinse fiori (*Vaso di fiori*: MBA di Grenoble e di Reims), per cui è soprattutto noto, ritratti ornati da ghirlande ed altri in stile più ufficiale, ma non meno elegante (*Donna raffinata*: Parigi, Louvre, già a Compiègne). (jv).

Vereščagin, Vasilij Vasil'evič

(Ljnbez (zona di Čerepovka, governatorato di Novgorod) 1842 - Mare della Cina (al largo di Port Arthur) 1904). Figlio di un nobile proprietario, e di origine tartara da parte di madre, lascia dal 1860 il corpo dei cadetti della marina a San Pietroburgo per studiare all'Accademia di belle arti della città fino al 1864; abbandonati gli studi accademici come atto di protesta contro i metodi di insegnamento, si reca a Parigi presso Gérôme. Questa è la tappa determinante della sua formazione artistica: a Gérôme egli deve tutto, sia come orientalista sia come pittore impeccabile e levigato, spingendo l'esattezza fino alla perfezione, traendo da un'equivalenza fotografica della realtà – realtà per sempre silenziosa, remota e come pietrificata – una poesia astratta che soltanto dopo la riscoperta del surrealismo e il trionfo dell'iper-realismo è stata pienamente compresa.

La strada originale e personale di V gli è indicata dai suoi viaggi in Turkestan negli anni 1867-68 e 1869-71, nel cor-

so delle famose spedizioni militari dei generali russi che assicurarono la definitiva appropriazione da parte dell'impero delle gigantesche distese dell'Asia centrale. Così V assisterà alla conquista di Samarcanda e riceverà la croce di San Giorgio. Dal 1871 al 1874 si stabilisce a Monaco, dove mette a punto le sue esperienze e i suoi ricordi di corrispondente di guerra. Dal 1874, in occasione di una prima mostra collettiva a San Pietroburgo, consegue un immenso successo di pubblico, tanto presso la stampa nazionale e gli ambienti ufficiali zaristi che da parte dell'opposizione anti-interventista, che apprezzava alcune sue tele sorprendentemente crudeli e provocatrici, come l'agghiacciante e famosa *Apoteosi della guerra* (1871: Mosca, Gall. Tret'jakov). Il ricco mercante Tret'jakov, fondatore del celebre museo di pittura russa, acquisterà allora la quasi totalità dei dipinti esposti, il che spiega la presenza di quasi 240 quadri e bozzetti dell'artista nel museo, in seguito, ma sin dal 1873 al Chrystal Palace, poi nel 1879 a South-Kensington, presentati al pubblico londinese. Trovata nel Turkestan una personale vena esotica ed etnografica, ripercorrendo l'esempio di Gérôme ispiratosi al mondo esotico dell'Egitto e della Turchia sin dagli anni 1840-50, V passa infine alle Indie. Nel 1875-76 si stabilisce per qualche tempo a Maisons-Laffitte, dove ha uno studio; si reca quindi in Bulgaria al seguito del generale Skobelev in occasione della guerra russo-turca (1877-78). La sua rivelazione al pubblico parigino è del 1880 con un'importante mostra al circolo della rue Volney, recensita dall'attento Jules Claretie sulla «Gazette des Beaux-Arts» (1880) in un resoconto entusiasta e significativo nel quale il critico sottolinea il cromatismo violento e quasi crudo, ma così originale e poetico, di V. Uno dei capolavori di questo nuovo ciclo di dipinti esotico-militari è la *Bottega di Sipka* (1878: Mosca, Gall. Tret'jakov): la gloriosa rivista delle truppe russe vittoriose da parte del generale Skobelev è respinta sullo sfondo del quadro, mentre il primo piano, come nell'*Eylau* di Gros, è interamente occupato da un terrificante ammasso di cadaveri di soldati nella neve, siglato da un'ironica legenda inscritta sulla cornice: «A Sipka tutto è tranquillo», secondo le parole stesse del generale Radetski a Skobelev. «Tranquillità da cimitero», puntualizza Claretie... Nel 1884, V effettua un viaggio in Siria e in Palestina, a seguito del quale dipinge una *Vita di Cristo* che, per l'eccessiva crudezza dei dettagli suscita la riprovazione dell'arcivescovo di Vienna; infine, stabilitosi a Mosca nel

1892, si dedica al suo ultimo grande successo pittorico, il ciclo di *Napoleone in Russia*, che verrà esposto alla fine degli anni Novanta in tutte le grandi capitali europee. Fatto significativo di una carriera interamente incentrata sugli eventi militari, questo poeta aspro e appassionato della «conquista» russa dei grandi anni zaristi muore nel disastro navale di Port Arthur, a bordo della nave da guerra imperiale Petropavlovč.

A parte la grande raccolta di Mosca (Gall. Tret'jakov), un numero considerevole di sue opere si trova a San Pietroburgo (Museo russo, 70 quadri); alcune tele sono presso musei americani. (jf).

Vergara, José

(Valenza 1726-99). Fondò a Valenza insieme al fratello, lo scultore Ignacio (1714-76), l'insegnamento delle discipline accademiche, secondo un gusto neoclassico moderato da un certo eclettismo. **V** fu una delle personalità di spicco della cultura artistica valenzana della seconda metà del sec. XVIII; attraverso l'insegnamento, promosse il rinnovamento del gusto ma fu responsabile anche di una certa facilità pittorica che non giovò ai suoi successori e a lui stesso.

Figlio di uno scultore, si dedicò assai presto alla pittura e nel 1744 istituì una scuola di disegno posta sotto la protezione della santa patrona della regina, Santa Barbara, assai prima della fondazione dell'Accademia di Madrid. La sua scuola diverrà nel 1768 l'Accademia di San Carlos, dipendendo da quella madrilenza; **V** ne sarà l'organizzatore e, a più riprese, il direttore. Il virtuosismo di **V** è evidente soprattutto nei numerosi affreschi eseguiti per le chiese di Valenza (1760: Santa Rosa di Lima, cappella di San Vincenzo Ferrer nel convento dei domenicani) e nelle decorazioni per San Giovanni Battista di Chiva (1769-90) e per il Battistero della Cattedrale di Palma. I disegni preparatori delle composizioni citate sono conservati nel Museo di Valenza. Nei suoi dipinti su tela e su tavola sia religiosi (*Immacolata*: Cattedrale di Valenza; *Sacra Famiglia*) che profani (*Telema-co nell'isola di Calipso*, 1754: Madrid, Academia de San Fernando), **V**, pur curando il disegno e la composizione, appare privo di originalità e di carattere. All'opposto, i suoi ritratti, dal disegno saldo e dalla morbida esecuzione (*Autoritratti*: ivi e Museo di Valenza; *Ritratto del fratello Ignacio*) ne giustificano pienamente la fama. (pg).

Vergos

Questa famiglia di pittori catalani attivi nella seconda metà del sec. XV occupa un ruolo importante nella produzione pittorica della regione coprendo l'arco dell'ultima attività di Jaime I Huguet e gli anni successivi alla sua morte (1492); infatti, a Barcellona, la bottega dei **V** fu in stretto rapporto con quest'ultimo e alla sua scomparsa dovette probabilmente occuparne il posto. Il carattere industriale che assume la loro produzione di bottega non favorisce certo l'identificazione delle varie personalità della famiglia né tanto meno risulta facile districare i problemi attributivi sorti intorno a un massiccio gruppo di opere loro assegnate dai primi studi sull'arte catalana e in seguito a loro tolte.

Non si conserva nessuna opera certa dei capostipiti **Jaime I** (documentato dal 1425 al 1460) e **Francisco II** († 1503), pittore assai noto (fu consigliere della municipalità), né alcuna opera del suo secondo figlio Rafael. Tutti e tre appaiono come personalità satelliti del figlio maggiore **Pablo** († 1495), il più famoso della famiglia. Il retablo di Granollers (Barcellona, MAC), iniziato da Pablo nel 1493, venne da loro terminato nel 1506. Se le scene della *Vita di santo Stefano* documentano un flebile riflesso dell'arte di Huguet, le grandiose figure dei *Profeti* attestano insieme il vigore e l'arcaismo di Pablo, con le loro complicate corone d'oro, sovraccariche di rilievi in stucco, e la loro indifferenza allo spazio e al movimento. (*pg + sr*).

Verhaecht, Tobias

(Anversa 1561-1631). Maestro nel 1590, si dedicò essenzialmente, dopo un soggiorno in Italia, alla pittura di paesaggio animato da figure umane (San Pietroburgo, Ermitage; Bruxelles, MRBA; Monaco, AP; Saint-Omer, Musée Henri Dupuis) e a rappresentare il tema della *Costruzione della torre di Babele* (Magonza, Mittelrheinisches Landesmuseum). I suoi paesaggi sono ancora concepiti nella tradizione del sec. XVI, ma talvolta l'ampiezza dei panorami rievoca l'arte di Joos de Momper. **V** attesta, soprattutto nei disegni (Parigi, ENBA), l'evoluzione dal manierismo al barocco. Ebbe tra i suoi allievi Rubens, sul quale non sembra aver esercitato alcun influsso. (*il*).

Verhaegen, Pieter Josef

(Aerschot 1728 - Lovanio 1811). Allievo di Beschey, studiò l'opera di Rubens e di Crayer. Dal 1753 si stabilì a Lo-

vano, che lasciò per due anni (1771-73) per viaggiare in Francia, Italia e Austria. Nel 1771 venne nominato da Carlo di Lorena autore ordinario di corte a Bruxelles, e Maria Teresa gli assegnò in seguito il titolo di primo pittore di Sua Maestà. Nel 1800 fondò la Scuola di belle arti di Lovanio. Fu autore di ritratti, di soggetti storici e religiosi; i suoi dipinti migliori, i *Discepoli di Emmaus* (1779: Bruxelles, MRBA), il *Festino di Baldassarre* (ivi), il *Festino di Erode* (Digione, MBA), eseguiti nel 1783 per l'abbazia di Saint-Bernard-sur-Escaut a Hernixem, le due versioni della *Continenza di Scipione* (Valenciennes, MBA), il *Martirio di san Giacomo* (1765: Lovanio, chiesa di San Giacomo) e il *Calvario* (Lovanio, Béguinage), rivelano un artista di gusto ancora barocco, sontuoso colorista. Insensibile alla rivoluzione di David, lo sarà anche rispetto all'arte italiana, restando fedele a Rubens e a Gaspar de Crayer. Suo collaboratore fu il fratello maggiore, **Jan Josef** (Aerschot 1726 - Lovanio 1795), tardo epigono di Téniers, che ricevette il nomignolo di «Pottekens» (il Vasetto) per le sue *Nature morte di vasellame* (Besançon, MBA). (*jl + hl*).

Verhout, Constantyn

(Olanda, seconda metà del sec. XVII). Di lui sappiamo soltanto che soggiornò a Gouda nel 1666. Nelle poche scene d'interno che ne recano la firma (lo *Studente addormentato*, 1663: Stoccolma, NM; *Uomo col boccale di vino*: Milwaukee, Usa, coll. priv.), è ricorrente un personaggio seduto tra i suoi libri, o tra oggetti di cucina trattati come nature morte. Una composizione analoga ricompare nella *Donna all'arcolajo* (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, coll. Baszanger), già attribuito da Thoré-Burger a Vermeer. (*php*).

verismo

Il termine **v** è generalmente circoscritto al fenomeno letterario e alla produzione artistica dell'ultimo trentennio dell'Ottocento italiano, sviluppatasi sulla suggestione del dibattito interno al movimento del naturalismo europeo (in particolare i Goncourt e Zola), secondo quelle esigenze che Francesco De Sanctis polemicamente definì «darwinismo nell'arte» (1883). Una chiarificazione degli intenti degli intellettuali italiani viene da Luigi Capuana che spiega l'origine del termine sottolineandone l'interesse «particolarmente al metodo che non alla materia di cui l'arte loro

si serviva» (1898). Il termine venne usato già dalla critica del tempo quale sinonimo dell'esperienza realista europea, indicando i più diversi risvolti maturati nell'ambito delle tradizioni regionali italiane – da Giovanni Migliara alla «scuola di Posillipo», fino al sopraggiungere del superamento del romanticismo nell'affermazione dei principî di «verità», sia in termini visivi che tematici. La parola v doveva assumere però una particolare coloritura ben espressa nelle parole di De Sanctis: «Una volta il nostro spirito era disposto a cercare le idee... l'*esprit des choses*... Oggi prendiamo un vivo interesse a studiare le cose in sé, nella loro esteriorità, nella loro natura, nella loro vita [...] Non ci basta studiare le cose nei libri; vogliamo guardarle nel libro vivo della natura; prendiamo gusto all'osservazione, alle esplorazioni, all'esperienza; vogliamo un laboratorio anche nelle scienze spirituali» (*Il darwinismo nell'arte*, 1883).

In Italia la polemica anti-romantica sulla «malattia dell'ideale» assunse caratteristiche peculiari rispetto al fenomeno europeo e in particolare francese, rispecchiando i caratteri angusti e provinciali di una realtà politica e culturale frazionata in piccoli centri urbani e agricoli, isole di una cultura ancora popolare e contadina. A questa realtà è legata la prefazione ai *Malavoglia* di Verga «studio sincero e spassionato» in cui l'autore ricerca la sincerità artistica «per dimostrare la verità; giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale» (1881). Il metodo documentario, le tematiche come la «questione meridionale», le inchieste sulla condizione umana e sociale degli «umili», trovano varia caratterizzazione nella produzione bozzettistica, degli studi e scene di genere che alimentano non solo la produzione letteraria, ma anche quella pittorica maturata all'insegna dell'osservazione del vero (che giunge in pittura a un fare analitico «filo d'erba per filo d'erba» di F. Palizzi), e del rifiuto dei temi e dei metodi di insegnamento accademico (cfr. i soggetti animalisti di Palizzi equiparati intenzionalmente al genere «alto» della pittura di storia). Sono le esperienze di Beniamino De Francesco, dei fratelli Palizzi, in particolare Filippo, di Saverio Altamura e Domenico Morelli, a contribuire alla definizione del percorso verista della pittura italiana aperta alle novità che giungevano dalle esposizioni francesi, e che per un breve momento, tramite i rapporti tra artisti come Altamura, De Nittis, e critici quali Cecioni, Carcano e Martelli, tentarono una risposta unitaria e «nazionale» alle sollecitazioni d'oltralpe

coagulatesi intorno alla sperimentazione della «macchia». Dalla scuola piemontese di Rivara alla napoletana di Resina gli artisti si proposero di rispondere alle sollecitazioni delle formulazioni programmatiche del v letterario di Verga e Capuana nella scelta di tematiche di denuncia sociale (T. Signorini, *Le pazze*), adottando il principio dell'evidenza documentaria, fotografica, dell'osservazione attenta e della resa oggettiva che doveva esplorare la realtà negata delle classi subalterne dopo gli ottimismo risorgimentali. Le istanze veriste e documentarie dovevano volgersi presto in v sociale venato di sentimentalismo con Teofilo Patini e Luigi Nono, o nel gusto folklorico e nel bozzettismo di Giacomo Favretto, toccando registri patetici in Antonio Mancini, fino all'esaltazione mitica della fenomenologia del «primitivo», che dal richiamo manzoniano al «vero» trapassa nell'esaltato sensualismo del D'Annunzio delle *Novelle della Pescara* (1902) e dei dipinti di Francesco Paolo Michetti (*Il Voto*, 1883: Roma, GNAM; *Le Serpi, Gli Storpi*, 1900: Francavilla a mare, Municipio). Al compiacimento virtuosistico e alle inflessioni esotiche su cui tanto agì la fortuna di Mariano Fortuny, che chiudono la carriera di molti pittori del secondo Ottocento in tangenza con gli ultimi sviluppi del simbolismo di fine secolo (Costa e Sartorio), il recupero più autentico delle istanze sociali e delle novità formali legate alla nascita del naturalismo verranno portate avanti nella produzione divisionista di Giuseppe Pellizza da Volpedo, Emilio Longoni, Angelo Morbelli. (sr).

Verkade, Jan

(Zaandam 1868 - Beuron 1946). A Parigi nel 1891 frequentò il gruppo dei Nabis. Soprannominato «Nabis degli obelischi», condivise con Sérusier gli interessi per le teorie sintetiche (*Aia nel Pouldu*, 1890-94: New York, coll. Josefowitz). Convertitosi al cattolicesimo nel 1892, aderì alla mistica e all'estetica arcaizzante di padre Didier Lenz; entrato nel monastero benedettino di Beuron (1894) si dedicò da allora a decorazioni anonime per i monasteri di Montecassino, Vienna e Gerusalemme. Scrisse nel 1920 *Le tourment de Dieu*, viva testimonianza del periodo. (gv).

Verkolje (Verkolye), Jan, detto il Vecchio

(Amsterdam 1650 - Delft 1693). Allievo di Jan Lievens, si stabilì nel 1672 a Delft, dove era iscritto alla gilda di San Luca nel 1673. Dipinse soprattutto ritratti nello stile di

Netscher (*Guglielmo III, Maria Stuarda, moglie di Guglielmo III*: Haarlem, Museo Frans Hals; *Ritratto d'uomo, la Famiglia Vredenburg*, 1683: Utrecht CM; il *Cacciatore*: Rotterdam, BVB), ma anche scene di genere e soggetti mitologici, in uno stile freddo che ricorda quello di Ter Borch (*Scena d'interno*, 1675: Parigi, Louvre). Fu padre di **Jan, detto il Giovane** († prima del 1763), che dipinse e incise alla maniera nera, e di **Nicolaes** (Delft 1673 - Amsterdam 1746), che eseguì anche scene di storia (*Proserpina e le sue compagne mentre colgono fiori nei prati di Enna*: Parigi, Louvre) caratterizzate da una sobrietà che preannuncia il neoclassicismo. Parecchi suoi dipinti si trovano anche a San Pietroburgo, Ermitage. (*ju*).

Vermeer, Johannes

(Delft 1632-75). Spetta alla critica di metà Ottocento il riconoscimento della grandezza del pittore, a partire dai saggi di un raffinato conoscitore come Théophile Thoré pubblicati (1866) sotto lo pseudonimo di Thoré-Burger sulla «Gazette des Beaux-Arts».

Solo tre anni dopo la morte dell'artista, infatti, Hoogstraeten non ne faceva menzione nel suo *Inleiding tot de hooge Schoole der Schilderkunst* (1678), mentre Houbraken ne parla brevemente nella sua storia dell'arte olandese del 1718-21. Il pressoché assoluto silenzio delle fonti olandesi, al confronto dei riconoscimenti tributati a pittori come Ter Borch, P. de Hooch, Jan Steen o Jacob Ruisdael, è riscattato fuori dall'Olanda dagli occasionali attestati di stima di conoscitori e artisti del sec. XVIII tra i quali il noto mercante d'arte J.-B.-P. LeBrun, nella sua *Galerie des peintres flamands* del 1792, e sir Joshua Reynolds che ne ammirava il dipinto la *Lattaia* (Amsterdam, Rijksmuseum) nel suo *Journey to Flanders and Holland* (1781). Nell'Ottocento, il movimento realista e gli impressionisti riscopriranno la pittura di **V** con implicazioni critiche che ne sottolineano le affinità d'intenti con le ricerche di quegli anni, ponendo l'accento sul carattere intimo della sua pittura d'interni o sul suo caratteristico modo di dipingere per larghe campiture, o ancora sulla qualità «fotografica» delle sue cristalline immagini ottiche. La storicizzazione e la ricostruzione dell'attività artistica di **V** ad opera della critica contemporanea ha seguito le orme della sua rivalutazione, legata ancora strettamente (fino all'inizio del Novecento) alle ricerche dell'avanguardia pittorica che ne apprezzerà

ora i contenuti oggettivi e luministici, ora le qualità del tessuto cromatico (van Gogh e Pissarro), ora l'aspetto strutturale della composizione e gli aspetti «astratti» della sua pittura in sintonia con le ricerche di Seurat e Cézanne, non va poi dimenticato l'interesse suscitato dall'opera del pittore presso scrittori come Marcel Proust, affascinato dal «piccolo lembo di muro giallo» della *Veduta di Delft* citata nella *Recherche*.

Scarse sono le notizie sulla sua vita; il padre, locandiere, praticava il commercio di dipinti. **V** ebbe dieci figli, ma siamo informati soprattutto, attraverso documenti che fanno luce sulla quotazione delle sue opere, delle difficoltà economiche che lo costrinsero verso la fine della sua vita a rinunciare alla sua attività di mercante-pittore. Sorprende sapere che un distinto viaggiatore, il francese Balthazar de Moncoys, visitando **V** nel 1663 e non trovando nella sua bottega nessun dipinto pronto, dovesse andare a cercarne esemplari presso il fornaio, ed è documentata la cessione al fornaio Hendrick van Buyten da parte della vedova di due tele di **V**, per saldare un debito di 617 fiorini. Lo stesso de Moncoys si stupiva poi (1663) che una sua «figura» fosse stata pagata seicento lire quando gli «sarebbe sembrato pagare anche troppo sei pistole».

Del resto nel 1696, a poco più di quindici anni dalla sua morte la maggior parte della sua opera, 21 dipinti provenienti probabilmente dalla raccolta dello stampatore Dissius, venne messa pubblicamente all'asta dal mercante Gerard Houet; la vendita comprendeva tra l'altro il *Militare e giovinetta sorridente* valutato 44 fiorini e 10 *stuyvers* (New York, coll. Frick), la *Veduta di Delft* al prezzo di 200 fiorini (L'Aja, Mauritshuis) e la *Donna che scrive una lettera* (Washington, NG of Art) valutato 63 fiorini.

Ammesso ancora giovane nella gilda della città (1653) come maestro, **V** venne eletto vicedecano e nel 1663 decano della corporazione. Alcune indicazioni contenute in una quartina composta nel 1654 dall'editore Arnold Bon testimoniano i riconoscimenti tributatigli dai contemporanei in occasione della morte di Carel Fabritius, vittima dell'esplosione della polveriera di Delft: l'autore designa **V** come erede di quest'ultimo, considerato il discepolo più geniale di Rembrandt. Va inoltre notato che la familiarità tra il lirismo pittorico di Fabritius e l'arte di **V**, riscontrabile in un'opera come *Dalla mezzana* del 1656, si spiega col fatto che l'artista possedeva diversi quadri di Fabritius. A far luce sul suo mondo pittorico e sulla sua attività di mer-

cante d'arte, viene anche la notizia dell'incarico conferito a V di recarsi all'Aja (1672) con altri artisti olandesi per la stima di alcuni dipinti di provenienza italiana.

Del pittore, del quale si conservano meno di quaranta dipinti, sono conosciuti due soli quadri datati con precisione: *Dalla mezzana* (1656: Dresda, GG) e *l'Astronomo* (1668: Parigi, Louvre), che si collocano nella linea piú tipica della pittura borghese di genere, per tanti versi agli antipodi di Rembrandt e affine alla produzione di P. de Hooch.

Opere giovanili come *Diana e le ninfe* (L'Aja, Mauritshuis) e *Cristo in casa di Marta e Maria* (Edimburgo, NG) danno prova ancora della sua assimilazione del repertorio della pittura europea e in particolare della corrente del caravaggismo, il cui influsso dovette giungere a V attraverso l'esperienza dei pittori di Utrecht tornati da Roma. Il quadro dell'Aja dimostra d'esser debitore del caravaggismo «chiaro» di O. Gentileschi e, come è stato osservato, dei colori squillanti tipici della pittura veneziana. Quello di Edimburgo risente, nel tessuto cromatico, della densità pittorica propria di Ter Brugghen, e sembra insieme aver ritenuto l'influsso di modelli napoletani sul genere di A. Vaccaro. Benché interessanti ed equilibrate, queste prime composizioni risultano marginali nel corpus dell'artista, e la stessa *Mezzana* mette in luce un momento della formazione di V in cui pesa da un lato la dipendenza dal chiaroscuro di Rembrandt e dall'altro l'impronta, non ancora rielaborata in un personale linguaggio, delle soluzioni volumetriche tipiche dei caravaggeschi di Utrecht.

Il suo microcosmo pittorico che ferma sulla tela i particolari del mondo borghese di Delft, descritto con sottili osservazioni degli effetti di toni e di luci sull'epidermide delle cose, rimane fedele ai soggetti della pittura d'interni, tranne che per le due celebri e assortite *Vedute di città*, caratterizzate dal perfetto equilibrio tra percezione luminosa e caratterizzazione del profilo formale nello spazio costruito da piani di luce e ombra. La pittura di V, concentrata sulle modulazioni dei toni gialli e azzurri nello sfavillante pulviscolo luminoso che si raggruma su tessuti e superfici (*Donna alla finestra*: New York, MMA; *La merlettaia*: Parigi, Louvre) riflettendosi nei «fulgidi nottolini luminosi» (R. Longhi) che fanno risaltare il particolare di una barca in primo piano o la luce di una perla all'orecchio della *Ragazza col turbante* (L'Aja, Mauritshuis), rivisita il repertorio caro alla pittura di genere olandese spogliandola da ogni

aneddoto e azione, dando luogo a un enigma interpretativo sul quale la critica si è spesso esercitata nell'intento di svelare il senso nascosto dei suoi soggetti. Attori principali dei suoi dipinti sono piú spesso personaggi femminili ritratti in atteggiamenti assorti nell'atto di leggere una lettera (*Donna che legge una lettera*: Dresda, GG), di scrivere o intenti a suonare uno strumento.

Tradizionalmente apre la serie cronologica (stabilita, in assenza di punti di riferimento sicuri, sull'analisi stilistica) la *Giovane addormentata* (New York, MMA), in cui la critica individua ancora un non risolto studio dei rapporti spaziali. A questo dipinto si fa seguire il capolavoro, attribuito ancora agli anni giovanili, della *Donna che legge una lettera* (Dresda, GG) in cui la disposizione dei piani, con il profilo della ragazza immerso nella penombra di una stanza rischiarata dalla luce del giorno riflessa dai luminosi grumi di colore che impastano il volto e i vetri piombati della finestra, sono preludio del V piú caratteristico. Da Reynolds in poi viene particolarmente ammirata la *Lattaia* (Amsterdam, Rijksmuseum), figura monumentale costruita da pennellate d'impasto grasso che danno consistenza luminosa al cestello e alla magistrale natura morta in primo piano. Si suole considerare come appartenente al periodo giovanile dell'artista anche la *Strada di Delft* (ivi), definita dal pittore tedesco Max Lieberman «il piú bel quadro da cavalletto che esista».

Un certo numero di tele hanno per tema comune la musica: figure femminili sono intente a suonare il liuto, la spinetta o la chitarra. Di qualità assai elevata tra questo gruppo di dipinti è la *Signora alla spinetta e gentiluomo* detto anche *La lezione di musica* (Londra, Buckingham Palace), in cui il pittore dà prova di grande misura compositiva nell'equilibrio di luce cristallina e struttura spaziale. Dipinti come la *Donna con la brocca* (New York, MMA), la *Pesatrice di perle* (Washington, NG), la *Giovane donna in azzurro* (Amsterdam, Rijksmuseum), la *Ragazza col turbante* (L'Aja, Mauritshuis), la *Giovane donna con collana di perle* e la *Coppia in un interno* (Berlino, SM, GG), tutti databili intorno agli anni 1660-65, possono a giusto titolo ritenersi il culmine cui giungono l'arte e l'ambizione tecnica di V. La *Ragazza col turbante*, per i colori chiari, la qualità dei riflessi e il fascino smaltato della visione ravvicinata suggerisce una familiarità culturale con la pittura di Jan van Eyck, mentre è stata sottolineata la particolarità dei «suo modo di vedere attraverso il colore e la luce, la sua tecnica

perfetta... meno legati al tempo e all'ambiente di quel che non avvenga per qualsiasi altro artista olandese» (H. Gerson, 1966).

La pienezza della vibrazione cromatica della pittura di V e la sua «inclinazione di fondo verso la durata sentimentale» si ritrovano «persino nelle tegole scintillanti che danno alla celebre *Veduta di Delft* l'aspetto di una "natura morta" di città» (R. Longhi). La nitida immagine ottica della *Veduta di Delft* (L'Aja, Mauritshuis) è costruita su una tavolozza di toni azzurri e gialli che impressionò profondamente van Gogh, il quale ne scrisse: «la tavolozza di questo strano artista comprende l'azzurro, il giallo limone, il grigio perla, il nero e il bianco. È vero che nei quadri che ha dipinto si può trovare l'intera gamma dei colori; ma riunire il giallo limone, l'azzurro spento e il grigio chiaro è in lui caratteristico».

Viene datato agli anni 1665-70 un gruppo di quadri che include la *Merlettaia* (Parigi, Louvre) e due dipinti enigmatici che hanno dato luogo a numerose interpretazioni: la famosa *Allegoria della Pittura* (Vienna, KM) e l'*Allegoria della Fede* (New York, MMA). Il primo, detto anche *Vermeer nella sua bottega* è stato più volte oggetto di interpretazioni tese a chiarire il significato dell'arte del pittore anche come manifesta meditazione sulle tradizionali qualità e abilità descrittive della pittura olandese. Alcuni critici hanno sottolineato il rigore formale e la natura intellettuale della visione più tipica di V che «rimane comunque il fattore predominante» (Brion), e facendo fronte ai ripetuti tentativi d'indagine iconologica, è stato giustamente osservato che la «poesia di questo quadro è soprattutto di natura ottica» (V. Bloch). Le medesime osservazioni si possono applicare all'*Astrologo* (Parigi, Louvre). Il dipinto porta, accanto alla sigla del pittore, la data 1668, che benché talvolta discussa ben si attaglia a una superba prova della tarda produzione di V. Diversamente dal gusto narrativo olandese, V interpreta la scena di genere portando a maturazione le qualità di luce e di osservazione nella sua raffinata tessitura di atmosfere luminose di interni con uno o più personaggi o di esterni concepiti come frammenti di «vita silenziosa», giungendo a un risultato che rispetto ai quadri di contemporanei come Ter Borch, Metz, Dou, Mieris è stato interpretato come semplificazione e chiarificazione della «pittura di genere spogliata di ogni tema accessorio» (A. B. De Vries).

L'apprezzamento dell'arte di V nel nostro secolo trova poi

posto nella storia del gusto nel clamore suscitato dal famoso «caso» dei falsi di H. van Meegeren svelati negli anni Cinquanta. (*vbl + sr*).

Vermeer (van der Meer, anche Vermeer di Haarlem), Jan, detto il Vecchio

(Haarlem 1628-91). Molto celebre nel sec. XVII dipinse marine, scene di battaglie e soprattutto ampi paesaggi nel gusto di Philips de Koninck e di Jacob van Ruisdael: *Veduta di Haarlem* (Haarlem, Museo Frans Hals), le *Lavanderie di Overveen* (1675: Parigi, Louvre), *Paesaggio durante la tempesta* (Monaco, AP), *Paesaggio di dune* (Strasburgo, MBA). Il figlio **Jan van der Meer, detto il Giovane** (Haarlem 1656-1705) fu anch'egli pittore di paesaggi nel gusto di Adriaen van de Velde: *Pecore e capre all'ombra* (Rouen, MBA), *Paesaggio italiano* (1685: Rotterdam, BVB). **Barend** (Haarlem 1659 ca. - † tra il 1690 e il 1702), fratello del precedente, è iscritto nel 1681 nella gilda di San Luca di Haarlem; dipinse solo *Nature morte* (1689: Vienna, KM; L'Aja, Museo Bredius), vicine a quelle di Juriaen van Streeck e di Kalf. (*ju*).

Vermeer (van der Meer, detto Vermeer di Utrecht), Jan

(Schoonhoven 1630 ca. - Utrecht, dopo il 1692) Visse molti anni a Roma, poi si stabilì a Utrecht nel 1662, dove fu decano della gilda dei pittori dal 1664 al 1668; dipinse ritratti e soprattutto alcune scene di genere, molto suggestive per la loro illuminazione, come *l'Ingresso di locanda* (1653: Parigi, Louvre, replica ad Amburgo, KH) che richiama Jan Both, Pieter de Hooch e Ludolf de Jongh. Le sue opere, talvolta confuse con quelle di Vermeer di Haarlem, sono assai rare. (*ju*).

Vermeulen, Jan

(Haarlem, seconda metà del sec. XVII). Le sue nature morte, firmate J. V. Meulun (L'Aja, Mauritshuis) o monogrammate I.V.M. (Copenaghen, SMFK), hanno consentito di identificare l'autore col **V** risiedente ad Haarlem nel 1657 e menzionato negli archivi della città come pittore di nature morte e di vanità. Le composizioni di **V**, spesso decentrate e costruite lungo una diagonale, raggruppano gli oggetti sull'angolo di un tavolo.

L'artista condivide la predilezione di Vincent L. van de

Vinne per le clessidre, i globi, i crani, i libri e gli strumenti musicali, nonché per colonne e cortine. La gamma di ocre o bruni di V, la luce intensa di opere come la *Natura morta* (Praga, NG), si accostano a quelle di Edwaert Collyer o di Matthias Withoos, pittori di vanità a Leida e successori di G. Dou. (*php*).

Vermeyen, Jan Cornelisz

(Bewerjik-lez-Haarlem 1500 ca. - Bruxelles 1559). Pittore di soggetti religiosi e di ritratti, si formò nell'ambiente di Scorel e Gossaert, che forse conobbe a Utrecht e le cui opere poté vedere a Malines, alla corte della sua protettrice Margherita d'Austria. Alla morte di quest'ultima nel 1530, Maria d'Ungheria, che le succedette, lo prese al suo servizio; l'artista si recò allora ad Augusta per eseguirvi i ritratti della famiglia imperiale. Nel 1535 seguì Carlo V in Spagna, poi in Tunisia, da dove riportò disegni che utilizzò più tardi nei cartoni per gli arazzi ordinati da Maria d'Ungheria (1546-47). Gli vennero affidati incarichi ufficiali in qualità di ingegnere e architetto per abbazie come Saint-Vaast di Arras; rimase a Bruxelles fino alla morte. Partendo da uno stile influenzato da Scorel, avvertibile in opere come *Sacra Famiglia* (Haarlem, Museo Frans Hals), accentuò sempre più, forse per influsso di Luca di Leida ed Hemessen, la monumentalità delle forme e la plasticità dei volumi mediante violenti contrasti d'ombra e luce. Nei cartoni per la *Presa di Tunisi*, dieci dei quali si trovano al KM di Vienna e per cui ricorse probabilmente a numerosi aiuti, il senso decorativo prevale sul vigore, qualità che caratterizza i suoi ritratti migliori (il *Cardinal Carondelet*: New York, MMA; *Ritratto d'uomo*: Vienna, Accademia; Firenze, Pitti; Londra, NG; Bordeaux, MBA). (*hl*).

Vermiglio, Giuseppe

(Alessandria? 1587 - ? dopo il 1635). Pittore piemontese, si trasferì presto a Roma dove fu attivo almeno tra il 1604 e il 1619. La sua formazione avvenne nell'ambito della pittura caravaggesca, benché nelle sue opere siano ravvisabili ancora echi tardomanieristici. Agli anni romani appartiene la sua opera più caravaggesca, l'*Incredulità di san Tommaso*, firmata e datata 1612, eseguita per la chiesa di San Tommaso de' Cenci.

L'attività del V è documentata in area lombardo-piemontese a partire dal 1622 quando firma la *Natività* già in San-

ta Maria delle Grazie a Novara (ora a Milano, Brera) e l'*Ultima Cena* (Milano, Palazzo Arcivescovile), nei quali, accanto all'esperienza naturalistica romana, si coglie la sua aderenza al classicismo emiliano e alla pittura lombarda contemporanea.

V fu spesso attivo per ordini religiosi: ai certosini si deve la committenza del *San Giovanni Battista* e altri quadri di santi conservati presso il Museo della Certosa di Pavia e della pala con il *Miracolo della Croce* attualmente nella chiesa della Santa Croce di Augusta; per i canonici lateranensi eseguì *Daniele nella fossa dei leoni* (già Milano, Santa Maria della Passione, ora Brera); la *Pietà e santi* (1625: per la chiesa di San Carlo a Menaggio) e la *Samaritana al pozzo* (1626: già in Santa Maria del Castello ad Alessandria, ora a Torino, Gall. Sabauda). Gli viene inoltre riferito il ciclo con le *Storie di sant'Innocenzo* del Duomo di Tortona.

Dal 1631 al 1633 è documentato a Milano con opere che si avvicinano ai modi del Cairo, di Tanzio e di Daniele Crespi (*San Martino e Cristo in gloria*: San Vittore al Corpo). L'ultima notizia biografica su V riguarda il pagamento della corte sabauda nel 1635 per un quadro raffigurante il *Figliol Prodigio* che compare nell'inventario delle pitture del Palazzo Ducale di Torino. (sr).

Vernansal, Guy-Louis

(Fontainebleau 1648 - Parigi 1729). Collaborò con Le Brun ed entrò nell'Accademia nel 1687. Ebbe incarichi per i Gobelins, nonché per i castelli di Versailles, Fontainebleau, Melun, e per la corte dei principi di Bonn. Numerosi dipinti, conservati nei musei di Orléans (l'*Olimpo*, 1709; *Bacco affidato alle ninfe*) di Angers e di Arras (*Cristo resuscita la figlia di Giairo*, 1689), e a Versailles (*Allegorie della revoca dell'editto di Nantes*), consentono di farsi un'idea approssimativa del suo linguaggio, fortemente improntato da Le Brun, ma più morbido.

Il figlio **Guy-Louis II** (? 1689 ca. - Parigi 1749) completò il proprio tirocinio artistico a Roma (1709) presso l'Accademia di Francia (allora diretta da C. F. Poëron) e a Venezia, ove si recò nel 1712. La sua permanenza in Italia dovette protrarsi fin dopo il 1729: di questo periodo sono i dipinti conservati a Padova (*Natività*, 1720: chiesa detta del Torresino; *Nascita della Vergine*, 1723: ivi; *Miracolo di san Pellegrino Laziosi*, 1727: chiesa dei Servi; la *Flagellazione* e la decorazione della cupola della chiesa di San Gaeta-

no) e a Brescia (*Santa Caterina da Siena* e *l'Estasi di santa Teresa*: chiesa di San Gaetano). Tornato in Francia fu accolto nell'Accademia nel 1734, dopo essere stato per un quarto di secolo, alla fine del regno di Luigi XIV, il miglior rappresentante della cultura artistica francese nell'Italia settentrionale. (*pr*).

Vernet, Claude Joseph

(Avignone 1714 - Parigi 1789). Allievo inizialmente di un modesto pittore di storia, P. Sauvan, e in seguito di Jacques Viali ad Aix, completò la sua formazione durante il viaggio in Italia, intrapreso nel 1734 grazie all'appoggio del conte de Quinson. Nel lungo periodo romano, durante il quale incontrò il pittore di marine A. Manglard che gli fece conoscere l'opera di Claude Lorrain e Salvator Rosa, frequentò su consiglio del direttore dell'Accademia la bottega di Panini e di Locatelli. Risalgono a questo periodo di permanenza in Italia diversi studi dal vero che ritraggono Tivoli e Napoli, città dove si reca nel 1737: tra questi vanno citati la *Villa Ludovisi* (San Pietroburgo, Ermitage), o *Villa Pamphilj* (1749), il *Ponte Rotto* e la *Veduta di Castel Sant'Angelo* (1745: Parigi, Louvre), che nell'impostazione rivela l'influsso di Claude Lorrain. Riscuote un certo successo inserendosi nel mercato del *grand tourism* internazionale: tra i suoi clienti si annoverano artisti come Solimena e Conca, e personalità del mondo politico e aristocratico tra cui il marchese dell'Hôpital e l'ambasciatore Saint-Aignan, oltre che numerosi viaggiatori inglesi. Il suo successo è dovuto alle vedute pittoresche e immaginarie dei paesaggi italiani nelle quali coglie effetti di tramonto, chiari di luna, marine in tempesta prodotte spesso in pendants (*I quattro momenti del giorno*, 1750: coll. priv.). Il successo al Salon del 1750 comprova la sua notorietà in Francia dove nel 1745 è accolto come membro dell'Accademia (dipinto di accettazione: *Tramonto sul mare*, perduto). Marigny, riconoscendo il suo talento di topografo e «marinista», incontrato in Italia sarà il tramite per la commissione della serie dei *Porti di Francia* (Parigi, Louvre e Museo della Marina) iniziata nel 1753, e destinata a illustrare i porti commerciali e militari del regno di Luigi XV. Lasciata incompleta l'impresa, nel 1762 si stabilisce a Parigi. In questa fase del suo percorso, i suoi drammatici paesaggi orchestrano elementi come «arbusti selvatici», boscose montagne e pittoresche vedute a «mezza tinta» che annoverano tra gli estimatori

un critico come Diderot (possedeva una *Tempesta* di V), amante della «fertile immaginazione, sostenuta da uno studio profondo della natura» (*Salon* del 1767).

A paesaggi come la *Pastorella delle Alpi* (1763), V alterna nel suo ultimo periodo opere meno originali; imitato da discepoli e paesaggisti francesi come Volaire e F. Hue, rivisitò le sue pittoresche tempeste anche in soggetti storici con la *Morte di Virginia* (San Pietroburgo, Ermitage). (cc + sr).

Suo figlio **Antoine Charles Horace**, detto **Carle** (Bordeaux 1758 - Parigi 1836), fu allievo suo e di Lepice. Convittore a Palazzo Mancini a Roma (1782-83), venne accolto all'Accademia di Parigi con il *Trionfo di Paolo Emilio* (1789: New York, MMA). Per la committenza aristocratica del faubourg Saint-Germain dipinse soggetti di caccia e ritratti equestri: il *Duca d'Orleans e il duca di Chartres* (1788: Chantilly, Museo Condé; New York, Historical Society), il duca d'Artois, di Berry (*Caccia al daino per la festa di Saint-Hubert del 1818 nel bosco di Meudon*, 1827: Parigi, Louvre). Dipinse anche battaglie: *Marengo*, *Austerlitz* (1808), il *Bombardamento di Madrid* (1810), la *Presa di Pamplona* (1824: Versailles) e quadri di soggetto equestre tra i quali la *Corsa dei cavalli berberi* (1826: Avignone, Museo); Géricault ne frequentò lo studio dal 1808 al 1812 ca., attirato dalla fama di Carle V come pittore di cavalli. (rm).

Rispettivamente nipote e figlio dei precedenti pittori, **Horace** (Parigi 1789-1863) ricevette una solida formazione nel collegio delle Quattro Nazioni. Sotto la guida del padre si specializzò in dipinti di soggetto militare ed equestre, passione quest'ultima che lo accosta a Géricault, con il quale lavorò per qualche tempo, non solo per la scelta del soggetto ma anche per l'intento realistico e il vigore drammatico con cui ne affronta il tema. Al Salon del 1812 presentò due dipinti: *Interno di scuderia* e *Presa di Glatz* con i quali conquistò la medaglia d'oro, ottenendo un successo iniziale che sarà confermato nella sua futura attività come pittore e diplomatico (venne insignito della Legion d'onore da Napoleone I); Stendhal nella critica al Salon del 1824 ne elogia il chiaroscuro drammatico e l'empito romantico tipico di alcune sue scene di battaglie (*Battaglia di Montmirail*, 11 febbraio 1814, dipinta nel 1822).

Nonostante il giudizio negativo della critica successiva, tra cui Baudelaire (*Salon* del 1847), la retrospettiva dedicatagli all'Esposizione di Parigi del 1855 ne attesta la fortuna presso il pubblico conquistato dai suoi «resoconti» descrittivi di guerra orchestrati in scenografie di sapore romantico. Sot-

to la restaurazione ricevette numerose commissioni tra cui la decorazione di un soffitto per il nuovo Museo del Louvre di Carlo X (1827, sala delle antichità egizie: *Giulio II ordina i lavori in Vaticano*) e un soffitto per il Consiglio di Stato. I maggiori incarichi gli vennero affidati durante il governo di Luigi Filippo dopo il 1835. Per il Musée Historique, fondato dal re nel castello di Versailles, dipinse le popolari e immense tele raffiguranti le battaglie del primo impero (*Iena, Friedland*, 1836; *Wagram*, 1837), avvenimenti contemporanei (*Attacco alla cittadella di Anversa nel 1832*, 1840), ed episodi della campagna di Algeria (*Assedio di Costantina*, 1839; la celebre *Presa della Smalah di Abd el Kader*, 1845). **V** inserisce nella tradizionale pittura di storia un intento documentario, come nel caso dei suoi dipinti di soggetto biblico, etnografici e obiettivi, risalenti al suo viaggio in Egitto e Palestina (1850 ca. e 1857), che fa accostare queste opere alla visione netta e cristallina della fotografia. Pittore gradito alla monarchia di Luglio, si cimentò anche in soggetti letterari e storici tipici della generazione romantica e adatti a illustrare sentimenti intensi e selvaggi come nel caso del *Corno dei morti* (1819: Londra, Wallace Coll.), o nell'eroe tragico di Byron, *Mazzeppa* (1827: Avignone, Museo). A questi dipinti, divulgati poi da incisioni, **V** aggiunse ritratti melanconici, ma intensi di suoi contemporanei tra cui *Guérin* (1829 ca.: Parigi, ENBA), *J. B. Isabey* (1828: Parigi, Louvre), *Thorvaldsen* (1825: Copenhagen, Museo Thorvaldsen); talvolta come nel caso di *Mme Philippe Le Noir* (1814: Parigi, Louvre), ritrae i personaggi con sfondi naturali, ad esempio una veduta svizzera immaginaria che fa da cornice al *Ritratto di Louis-Philippe, duca d'Orleans* (1818: Parigi, coll. priv.), futuro re di Francia e suo mecenate. Dal 1830 **V** comincerà a smorzare i toni drammatici nelle composizioni più rigorose o accentuerà gli effetti più teatrali alla maniera di A. Scheffer e P. Delaroche in dipinti neogotici come la *Ballata di Leonor* (1839: Nantes, MBA). Gran parte della sua produzione legata a incarichi statali venne distrutta nell'incendio del castello di Saint-Cloud e del Palais-Royal durante la Comune (circa trenta dipinti). **V** diresse dopo Guérin l'Accademia di Francia a Roma dal 1828 al 1835. (sr).

Verona

Una tradizione ormai un po' logora fa iniziare la storia della pittura a **V** con l'avvento della signoria degli Scaligeri,

nella seconda metà del sec. XIII. Questa impostazione critica, sorretta da esposizioni rimaste storiche (come *Da Altichiero a Pisanello* nel 1958), va integrata con il ricordo di numerosi resti di affreschi precedenti. Dai lacerti tuttora conservati si può desumere una notevole ricchezza di cicli ornamentali in varie chiese, fin dal sec. X. Rimangono *in situ* le pitture nella chiesa inferiore di San Fermo Maggiore (XI-XIII secolo), mentre significativi esempi di pittura murale romanica sono conservati nel Museo di Castelvecchio e nel Museo degli affreschi sistemato presso la cosiddetta Tomba di Giulietta: particolarmente importanti sono gli affreschi staccati provenienti dal sacello dei santi Nazaro e Celso, in cui restano tuttora brandelli risalenti all'epoca carolingia, rinvenuti dopo lo strappo dei sovrapposti affreschi del sec. XII. Anche nella Basilica di San Zeno (absidi e cripta) si osservano pitture murali romaniche. Fatta questa necessaria premessa, è giusto aggiungere che l'avvento della dinastia degli Scaligeri segna in effetti una svolta nell'arte veronese. Particolarmente importante è la signoria di Cangrande della Scala (1292-1329), che invita presso la propria corte Dante e Giotto. Vasari ricorda numerosi dipinti eseguiti da Giotto per gli Scaligeri, oggi tutti perduti. Rimane traccia tangibile dell'influsso giottesco in affreschi del terzo decennio del Trecento, in San Zeno e in San Fermo (*Martirio dei francescani*, *Guglielmo di Castelbarco offre la chiesa al priore Gusmerio*). La chiesa di San Fermo è un autentico palinsesto della pittura veronese, con affreschi votivi, decorazioni sepolcrali e cicli di varie epoche. Nel 1360 Turone firma e data il *Polittico della Trinità* (V, Castelvecchio): intorno a quest'opera è stata ricostruita l'attività di un artista che appare un capofila dell'arte locale. Alla cerchia di Turone appartengono diverse tavole del Museo di Castelvecchio, il *Giudizio Universale* in Sant'Anastasia e altri affreschi nelle chiese veronesi. Non altrettanto definibile è la presenza in città di Altichiero e Avanzo, attivi soprattutto a Padova. Opera di Altichiero è il grande affresco votivo nella cappella Cavalli di Sant'Anastasia (1369), mentre degli affreschi con *La guerra di Gerusalemme* (dopo il 1364) del Palazzo del Governo non rimangono che pochi lacerti staccati. Durante la seconda metà del Trecento gli artisti veronesi raccolgono numerosi stimoli grazie alla presenza in città di pittori di diverse esperienze come Tommaso da Modena (di cui resta una tavola con i *Santi Giacomo e Antonio* nel Museo di Castelvecchio), Guariento e Nicoletto Semitecolo. Importan-

te è poi il confronto con le opere di scultura: monumenti come le Arche Scaligere sollecitano anche i pittori a inventare decori fantasiosi.

All'inizio del sec. XV, con il passaggio di V nell'ambito sforzesco, il riferimento culturale prevalente diventa quello al tardo gotico lombardo, da Michelino da Besozzo agli Zavattari. Ne è testimone l'attività di Martino da Verona e di Giovanni Badile, e ancor più quella di Stefano da Verona (o da Zevio), grande interprete del gotico internazionale. A lui si deve un affresco frammentario con *Angeli* in San Fermo, mentre la recente proposta critica di attribuire la celebre *Madonna del roseto* (Castelvecchio) a Michelino da Besozzo sottolinea le tangenze con la cultura artistica viscontea.

Il successivo passaggio di V fra i territori della Repubblica di Venezia sollecita una svolta in senso veneto. Nel 1425 Pisanello affresca l'*Annunciazione* e le altre parti pittoriche della Tomba Brenzoni in San Fermo: è l'inizio di una felice attività veronese per il maestro, sottolineata dalla tavola con la *Madonna della quaglia* (ivi) e dal grande affresco con *San Giorgio parte per liberare la principessa* in Sant'Anastasia. Seguono l'attività di Jacopo Bellini nella cappella di San Nicola in Duomo (distrutta nel sec. XVIII) e l'esecuzione del *Trittico di san Zeno* da parte di Andrea Mantegna (1459). La riforma di Mantegna influenza buona parte della pittura veronese della seconda metà del Quattrocento. La prima eco è il *Trittico di san Bernardino* di Francesco Benaglio (1462), che condivide con Mantegna la formazione squarconesca. Più complesso è l'iter di Domenico Morone e di Francesco Bonsignori, mentre attraverso i codici miniati di Gerolamo dei Libri e di Liberale (entrambi pittori oltre che miniaturisti) l'arte veronese entra in contatto con la Toscana.

Nel gruppo di artisti veronesi del primo Cinquecento non si nota una personalità trainante: così, i fratelli Caroto, Nicolò Giolfino e Paolo Morando (alias il Cavazzola) propongono soluzioni figurative eclettiche, talvolta bizzarre, con contatti leonardeschi e bresciani oltre allo studio delle incisioni raffaellesche: significativo è il «laboratorio» della decorazione di San Bernardino, oltre ai numerosi saggi conservati in Castelvecchio.

Con Bonifacio de' Pitati e Francesco Torbido, a lungo attivi a Venezia, il riferimento torna direttamente allo sviluppo della scuola veneta confermato dall'arrivo dell'*Assunta* di Tiziano in Duomo (1543).

Allievo di Antonio Badile è Paolo Caliari, che assume decisamente il ruolo di punto di riferimento della scuola veronese pur operando quasi sempre a Venezia. La giovanile *Pala Bevilacqua-Lazise*, ora in Castelvechio, e il *Martirio di san Giorgio* in San Giorgio in Braida sono i testi su cui si esercita un'intera generazione di artisti, a cominciare da Giovan Battista Zelotti, compagno di studi e talvolta diretto collaboratore di Paolo Veronese. Una figura significativa è Paolo Farinati, anello di congiunzione tra il Veronese e il primo Seicento. In un periodo complessivamente difficile per la pittura veneta la scuola veronese presenta personalità di una certa originalità: Claudio Ridolfi, Pasquale Ottino, Marcantonio Bassetti. Il piú importante pittore veronese del Seicento è Alessandro Turchi, soprannominato l'Orbetto, attivo soprattutto a Roma. Una insolita produzione locale sono i piccoli dipinti su lastre levigate di pietra nera: in Castelvechio ne è raccolta un'interessante selezione. La felicità cromatica di Antonio Balestra apre la stagione settecentesca, caratterizzata a lungo dall'attività didattica del Balestra, con numerosi allievi. Fra gli altri si distingue Giambettino Cignaroli, che, grazie ai ripetuti viaggi in diverse corti europee, concede alla scuola veronese un'ulteriore momento di celebrità.

Museo di Castelvechio Le raccolte civiche di V hanno trovato una sede prestigiosa nel fortilizio voluto da Cangrande II Della Scala in riva all'Adige e fondato nel 1354. Testimone di lunghe vicende storiche, il complesso si compone sostanzialmente di due corpi di fabbrica: il percorso si sviluppa al piano terreno e a quello superiore con una serie di collegamenti di grande efficacia. L'esemplare allestimento, uno dei massimi capolavori della museografia italiana, è stato curato da Carlo Scarpa sotto la direzione di Licisco Magagnato. Dopo l'inaugurazione in occasione della mostra *Da Altichiero a Pisanello* (1958) l'apertura definitiva dell'intero museo risale al 1964: le soluzioni di materiali, passaggi, illuminazione sono ancor oggi di assoluta efficacia, così come lo svolgimento lineare della successione delle opere esposte.

La raccolta di pittura e scultura si è formata al tempo delle spoliazioni napoleoniche ed è stata ripetutamente accresciuta grazie a donazioni private (Bernasconi, Malanotte, Camploy, Zannoni, Monga). In origine era collocata nel Palazzo del Consiglio, poi fu trasferita in Palazzo Pompei. Pervenuta nel 1925 in Castelvechio (appositamente restaurato), venne organizzata dal direttore Antonio Avena

con la collaborazione dell'architetto Forlati. Dopo lo sfollamento in occasione della seconda guerra mondiale, le raccolte sono state parzialmente esposte sotto forma di mostre temporanee, in attesa della risistemazione operata da Carlo Scarpa.

Nell'attuale percorso il pianterreno dell'ala napoleonica è occupato dalla ricca serie di sculture (XII-XV secolo) e dalle oreficerie. Un suggestivo passaggio all'interno della Torre Maggiore conduce all'edificio detto Reggia, dove ha inizio la sequenza dei dipinti, completo paradigma dell'arte veronese arricchito da inserti di altre scuole. In basso si segue lo sviluppo dal Duecento al tardo gotico; il piano superiore è in buona parte dedicato al Quattrocento e al primo Cinquecento. Una delle due sale ricavate entro la torre in fondo al salone comprende una raffinata collezione di dipinti fiamminghi. Ritornando all'ala napoleonica si osserva la statua di Cangrande, proveniente dalle Arche Scaligere. Il piano superiore dell'ala napoleonica si apre con i maestri veronesi del primo Cinquecento. Il salone principale è dedicato a Paolo Veronese, mentre le sale successive completano il percorso con le opere del Sei e Settecento.

Museo degli affreschi Costituisce una sorta di appendice del MC di Castelvecchio (da cui dipende). Fondato nel 1970, ha sede nell'ex convento dei cappuccini che ospita la cosiddetta Tomba di Giulietta. Voluto da Licisco Magagnato come memoria dei cicli decorativi veronesi, conserva affreschi staccati dal X al XVI secolo. Si inizia con alcuni frammenti provenienti dal sacello dei santi Nazaro e Celso, ma il gruppo più cospicuo è costituito dai dipinti murali profani del Rinascimento. Particolarmente significativi sono gli affreschi di Paolo Farinati e Domenico Brusaporci provenienti da palazzi cittadini. (szu).

Verona, Maffeo

(Verona 1574 ca. - Venezia 1618). Veronese di nascita ma veneziano per educazione e attività, appare attratto da un lato nell'orbita veronesiana per suggestione del suo maestro e suocero Alvise del Friso (di cui eredita la bottega nel 1609, alla sua morte), dall'altro dalla lezione tintorettesca del Palma (tele con *Storie della Vergine*: oggi alle Zitelle di Udine, tele con i *Misteri del Rosario*: Bergamo, Accademia Carrara; *Assunta*, 1600: oggi al Museo diocesano di Treviso). Nel 1609 riceve l'incarico per l'allestimento funebre del granduca di Toscana Ferdinando I nella cappella dei

Fiorentini in Santa Maria dei Frari; l'anno seguente inizia la collaborazione con la Basilica Marciana per i modelli dei mosaici e la copertura della Pala d'Oro (1614), che si protrarrà fino alla morte: nelle lunette della facciata recupera i consolidati modelli compositivi della tradizione cinquecentesca, dichiarandosi in tal modo in contrapposizione alla contemporanea corrente naturalistica. (*elr*).

Veronese (Paolo Caliari, detto il)

(Verona 1528 - Venezia 1588). La vita e la carriera del pittore, in costante, intelligente dialogo con le più vitali espressioni figurative del suo tempo, sono una testimonianza viva e altissima dell'apogeo del rinascimento veneto e del suo declino. La rapida e brillante affermazione sulla scena veneziana, l'esuberante fecondità di opere, la ricchezza del colore, ma anche il processo davanti al tribunale dell'Inquisizione fanno del **V** un protagonista della seconda metà del sec. XVI: i documenti e gli interventi degli scrittori contemporanei consentono di ricostruire con buona precisione la sua evoluzione creativa.

Figlio di un tagliapietra (il cognome Caliari compare solo negli anni '50), il **V** si forma nella città natale, nella bottega di Antonio Badile, dove ha come compagno Giovan Battista Zelotti, maggiore di due anni. Gli anni di studio trascorsi a Verona sono determinanti, poiché l'esordiente pittore poté affrontare con una sorta di serena imparzialità il problema della definizione della forma, sentito ai suoi tempi in modo spesso angoscioso. Le soluzioni lineari proposte dai manieristi e introdotte nell'Italia settentrionale da Giulio Romano, proseguite dal Parmigianino nella ricerca dei valori ritmici e dal giovane Tiziano nello studio costruttivo del colore, si presentavano al **V** come altrettante scelte complementari. Così, pur esplorando i vari aspetti della maniera, sin dalle prime opere il **V** li depura da ogni esasperazione intellettuale, arricchendole di suggestioni cromatiche (*Pala Bevilacqua-Lazise*, 1548: Verona, Castelvechio; *Tentazione di sant'Antonio*, 1552-53: già nel Duomo di Mantova e oggi Caen, MBA). Come ha ripetutamente sottolineato la critica recente, il **V** giunge alla realizzazione di composizioni ampie e classiche passando attraverso un profondo rovello stilistico, affidato a intricati disegni e schizzi preliminari. Nel 1551 il **V**, insieme al sodale Zelotti, compie il prestigioso ciclo di affreschi della Villa Soranza a Treville, purtroppo distrutta (alcuni fram-

menti sono conservati nel Duomo di Castelfranco Veneto): è l'esordio del pittore nel genere della decorazione scenografica, che diventerà la sua più caratteristica cifra stilistica. **V** arriva a Venezia nel 1553, chiamato, insieme a G. B. Ponchino e a G. B. Zelotti, a decorare i soffitti delle sale del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale. È l'inizio di una lunga serie di imprese compiute dal **V** per la sede del governo della Repubblica. Il pittore non tarda a imporsi, soprattutto mediante il colore, che diventa il suo principale mezzo espressivo. Tiziano, indiscusso protagonista della scuola veneziana e del mercato ad essa connesso, dimostra subito il proprio favore nei confronti del giovane **V**, assicurandogli così un rapido successo economico. *La Pala Giustiniani* in San Francesco della Vigna è un preciso omaggio alla tradizione tizianesca: peraltro, il **V** elabora a Venezia quanto fu a giusto titolo considerato la sua «risposta» alla pittura tonale veneziana. I dipinti di Palazzo Ducale (*Giunone riversa doni su Venezia*, *La Giovinezza e la Vecchiaia*, *Punizione del falsario*, *La Virtù trionfante*; inoltre, *Giove folgora i Vizi* e *San Marco incorona la Virtù*: Parigi, Louvre) confermano il talento decorativo preannunciato dalla Villa Soranzo. Le formule manieristiche, che padroneggiano lo spazio con prospettive sapienti e scorci audaci, sono come ringiovanite dall'impiego di colori chiari e luminosi che esaltano le forme plastiche e s'impongono per la nettezza della definizione.

Nel 1555, con le tele nel soffitto della sacrestia (*Incoronazione della Vergine tra i Quattro Evangelisti*) il **V** avvia la decorazione della chiesa veneziana di San Sebastiano, un'impresa che lo impegnerà ripetutamente, fino a un risultato di grande spettacolarità. I ritmi delle composizioni esplodono in ampie superfici, i cui contorni precisi racchiudono colori splendidi. Nel contempo, stimolato dai rapporti con Sansovino, Sanmicheli e Palladio, il **V** rivela un nuovo interesse per l'architettura che procede di pari passo con una ricerca di monumentalismo grandioso, nell'intento di conciliare e reciprocamente esaltare forma plastica e valori cromatici. Il colore si trasforma in luce nella *Trasfigurazione* del Duomo di Montagnana (1555-56), mentre nelle prodigiose *Storie di Ester* nel soffitto della chiesa di San Sebastiano, eseguite nello stesso periodo, i toni puri e contrastati accentuano la solidità maestosa della struttura compositiva e la nobiltà dei personaggi. Gli affreschi nella navata centrale della stessa chiesa (*Scene della vita di san Sebastiano*, 1558), la *Cena in Emmaus* (Parigi, Louvre) la *Pre-*

sentazione al Tempio (Dresda, GG), le ante d'organo e la *Sacra Conversazione* sull'altar maggiore di San Sebastiano, sono altrettante tappe di uno sviluppo che approda alla *Cena in casa di Simone* (Torino, Gall. Sabauda). La ricchezza e l'aggiornamento delle soluzioni confermerebbero la notizia tradizionale di un viaggio a Roma e dello studio attento del *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina.

Il grande ciclo decorativo della villa eretta a Maser da Palladio per i Barbaro (1560 ca.) è una delle principali imprese della pittura veneziana. Questo immenso lavoro segna un momento particolarmente felice di una produzione che cominciava a divenire di sterminata ricchezza, senza peraltro perdere nulla della sua forza creativa. La *Predica del Battista* (Roma Gall. Borghese) e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Ottawa, NG), contemporanee agli affreschi di Villa Barbaro, sono tra le opere più suggestive e intensamente poetiche del V, che in seguito si dimostrerà sensibile a quel gusto «crepuscolare», dai toni cupi e freddi, sviluppato da Jacopo Bassano.

Attraverso tele di grandi dimensioni e di notevole impegno come le gigantesche *Nozze di Cana* (Parigi, Louvre), il *Martirio di san Giorgio* (Verona, San Giorgio in Braida), la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (Londra, NG) e il *Cristo e il centurione* (Madrid, Prado) si può seguire il progressivo e laborioso rinnovamento linguistico del V. Questa evoluzione è pienamente realizzata nel ciclo di quattro tele eseguito intorno al 1571 per la famiglia Cuccina, oggi alla GG di Dresda (*La famiglia Cuccina presentata alla Vergine*; *Salita al Calvario*; *Adorazione dei Magi*; *Nozze di Cana*). Nel 1573 cade l'episodio del processo sostenuto dal V davanti al tribunale dell'Inquisizione. Veniva rimproverata all'artista l'eccessiva libertà iconografica con cui era stato trattato il tema dell'*Ultima Cena* e la moltiplicazione di personaggi secondari. Il V si limitò a cambiare il nome dell'opera in *Cena in casa di Levi* (oggi a Venezia, Accademia). In effetti, le *Cene* (*Nozze di Cana*: Parigi, Louvre; *Cena in casa di Simone*: Versailles; *Cena di san Gregorio Magno*: Vicenza, Monte Berico; *Convito in casa del Fariseo*: Milano, Brera) sono per l'artista un felice pretesto per rappresentare la realtà quotidiana della vita mondana a Venezia, in vaste scenografie gremite di personaggi colti in pittoreschi atteggiamenti. Nel discusso dipinto del 1573, destinato al refettorio di San Zanipolo, gli effetti fantastici vengono

accentuati dal contrasto tra i colori vivaci dei primi piani e il freddo controluce delle architetture sullo sfondo.

Con la decorazione del soffitto della Sala del Collegio di Palazzo Ducale (*Allegorie di Venezia e delle Virtù*, 1575-77), il V avvia un processo di semplificazione dei mezzi espressivi che sembra corrispondere a un'esigenza di approfondimento della sua coscienza artistica e si traduce in un linguaggio sempre più intimo e lirico. Dopo l'incendio che devasta Palazzo Ducale nel 1577, l'équipe del V si affianca a quella del Tintoretto per un veloce e vasto intervento di ridecorazione delle sale bruciate. Sono anni di profonda meditazione. Le grandi composizioni complesse (di cui il *Trionfo di Venezia*, 1583, ampio ovale nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, è l'ultimo e sontuoso esempio) vengono progressivamente abbandonate per rappresentazioni più dense, con una nuova attenzione per il paesaggio, un commento ai sentimenti dei personaggi in chiave tenera o patetica (*Ratto di Europa*: Venezia, Palazzo Ducale; *Cristo nell'Orto*: Milano, Brera). Le *Scene allegoriche per l'imperatore Rodolfo II* (New York, coll. Frick), *Marte e Venere* (New York, MMA), *Mercurio, Erse e Aglauro* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), la *Crocifissione* (Venezia, chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti), *Mosè salvato dalle acque*: (Madrid, Prado), *Venere e Adone* (ivi), *Le tentazioni di Cristo* (Milano, Brera) e l'*Annunciazione* (Firenze, Uffizi) illustrano quest'ultima fase, il cui implicito intellettualismo si dichiara esplicitamente nelle opere estreme del pittore: la *Lucrezia* (Vienna, KM), studio psicologico intenso e raffinato, la *Pietà* (San Pietroburgo, Ermitage) e il *Miracolo di san Pantaleone* (1587), nell'omonima chiesa veneziana.

Va inoltre menzionata l'attività del V come ritrattista. Ricordiamo i *Ritratti d'uomo* del Museo di Budapest e di Firenze (Pitti), il *Gentiluomo col cane* e lo *Scultore* (forse Alessandro Vittoria) di New York (MMA), la *Bella Nani* di Parigi (Louvre), il *Ritratto di donna* del Musée Municipal di Douai, il *Conte Giuseppe da Porto con figlio* della coll. Contini Bonacossi a Firenze (Pitti).

Alla sua morte il maestro non lasciò una scuola ad accoglierne e svilupparne il retaggio: la sua vera e propria impresa familiare era formata da esecutori interamente soggetti al suo genio. Ma la sua esperienza supera i limiti di una generazione e di una città. Per almeno due secoli molti tra i massimi artisti, da Rubens a Velázquez a Tiepolo,

troveranno una fresca fonte di ispirazione nell'inesauribile ricchezza del V. (*grc*).

Veronesi, Luigi

(Milano 1908). Compiuti gli studi tecnici, si avvicina al mondo artistico attraverso la figura del pittore Violante e interessandosi di fotografia. Intanto approfondisce le sue conoscenze matematiche che resteranno alla base del suo operare creativo e alla Biennale veneziana del '30 rimane affascinato dal padiglione della Bauhaus. Nel '32 espone alla Galleria milanese Il Milione alcune incisioni ancora figurative, con ricordi sironiani e post-futuristi (*Il bar*). In un viaggio a Parigi stringe i contatti con Léger, Vantongerloo e i coniugi Delaunay. Al suo ritorno si lega alle esperienze astratte dei pittori lombardi e al gruppo Abstraction-Création, sulla cui rivista pubblica l'incisione *SR3* (1935). Già l'anno prima aveva esposto al Milione insieme ad Albers. Le sue opere si costruiscono su un ordine geometrico rigoroso, che scandisce lo spazio attraverso l'uso scientifico del colore, suggerendo un movimento progressivo, una sequenza. In alcune opere adotta la tecnica del fotomontaggio e dei fotogrammi «impressionati» dagli oggetti. Progetta le copertine delle riviste «Campo grafico» e «Casabella» e nel dopoguerra, per i libri di cinema del Poligono. Fin dalla metà degli anni Trenta, su suggerimento di Bragaglia, si dedica al teatro come scenografo (*Leggenda di Liliom*, 1935), approdando sia al teatro di marionette (*Histoire d'un soldat*, 1942), secondo la lezione costruttivista, sia a una scena di pura luce. Nel '36 V si distacca dal gruppo del Milione e si trova piuttosto isolato. Espone infatti solo tre anni dopo alla Galleria L'Equipe, a Parigi, presentando le *Quattordici variazioni pittoriche* con commento musicale di Malipiero. Nel dopoguerra, l'artista aderisce al MAC (Movimento per l'Arte Concreta). Negli anni Cinquanta alle composizioni geometriche rigorose subentra un certo organicismo di ascendenza informale (*Otto variazioni*, 1954). Alle forme astratte, V sostituisce il segno, fino ad arrivare negli anni Sessanta a un mondo germinale (il ciclo *Organico*, 1961-63) che poi nel tempo si trasformerà nuovamente in un razionale ordine del cosmo e della visione. Nel decennio successivo si è concentrato sulle risposdenze tra pittura astratta e musica. È stato didatta fino agli anni Ottanta, insegnando grafica e cromaticologia. Nel biennio 1982-83 lavora come scenografo della

Scala di Milano. **V** ha esposto in Italia e all'estero e nel 1986 la Biennale di Venezia gli ha dedicato una sala. Nel '90, il Palazzo Reale di Milano ha presentato una sua antologica. (*adg*).

Verria

Città della Macedonia occidentale, attualmente nel territorio della Repubblica Ellenica. Nel Medioevo si trova collocata in un territorio altamente slavizzato e vede spesso cambiare i propri padroni, cadendo alternativamente in mano ai Bizantini, ai Bulgari o ai Serbi. Conserva degli affreschi databili al sec. XIII nell'abside della chiesa di San Giovanni Teologo (*Comunione degli Apostoli*), nonché, nella stessa chiesa, una rappresentazione della *Deesis*, del sec. XIV, impostata come un'icona per mezzo dell'isolamento dell'immagine con una cornice in muratura. Una decorazione ad affresco molto frammentaria si trova nella chiesa di San Biagio (*Vergine nella conca absidale*), databile tra la fine del XIII e la prima metà del sec. XIV. Contemporanei sono anche gli affreschi della conca absidale (*Deesis*) di San Giovanni *tou Lathrino*. Datati 1315 sono gli affreschi della chiesa di Hayios Christos, commissionati da Xenos Psalidas e dalla moglie Euphrosini a Kalliergis, che firma designandosi come «il miglior pittore della Tessaglia» (cioè della Macedonia), e lavora in collaborazione con i propri fratelli. Completamente nuova è in questa chiesa la dislocazione dei soggetti nel tessuto decorativo monumentale: ad alcune delle macroicone delle *Dodici Feste* dell'ortodossia, come la *Crocifissione* e l'*Anastasis*, è riservato l'ordine inferiore, dove tuttavia convivono anche con le immagini a figura intera dei santi più importanti; una striscia formata dai clipei con santi e martiri le divide dall'ordine superiore in cui sono dislocate le illustrazioni della storia della *Passione* da un lato, e quelle della *Nascita* e dei *Miracoli di Cristo* dall'altro. Il muro occidentale accoglie invece una grande raffigurazione della *Koimisis*. (*mba*).

Verrio

Giuseppe (Lecce, fine sec. XVI - prima metà sec. XVII) e **Antonio** (Lecce 1639 - Inghilterra? dopo il 1671). Scartata l'ipotesi dell'esistenza di più **V** avanzata da alcuni studiosi, le notizie si circoscrivono a due personalità della stessa famiglia, Giuseppe e Antonio. Giuseppe, di formazione tardomanierista, è noto per un'unica opera, una *Sant'Irene*

(1639) nell'omonima chiesa di Lecce. Di assai maggiore livello si rivela Antonio, fratello minore o nipote di Giuseppe. Si forma a Lecce accanto ad Andrea Coppola che lo indirizza verso la pittura fiorentina e napoletana, come attestano alcuni dipinti giovanili conservati nel capoluogo salentino (*Storie di Giuseppe, Lapidazione di santo Stefano, San Francesco Saverio appare al beato Mastrilli*) eseguiti per i gesuiti. Nel 1661 è a Napoli dove lavora alla decorazione del soffitto della Farmacopea (ora distrutto). Più consapevoli e diretti influssi toscani, oltre che romano-bolognesi e francesi, mostrano le opere eseguite a Tolosa e a Montpellier tra il 1661 e il 1671 (*Adorazione dei pastori, Matrimonio della Vergine, Estasi di santa Teresa*). Ancora poco nota è l'attività svolta in Inghilterra alla corte di Carlo II, dove si perdono le sue tracce. (*ils*).

Verrocchio, Andrea (Andrea di Michele Cioni, detto il)

(Firenze 1435/36 - Venezia 1488). Iniziato il proprio tirocinio artistico presso un orafo, prassi consueta a Firenze, e formatosi presumibilmente sull'opera del tardo Donatello, di Desiderio da Settignano e di Antonio Rossellino, V si dedicò in seguito precipuamente all'attività scultorea in cui diede prove insigni come la tomba di Piero e Giovanni de' Medici in San Lorenzo (1472), il *David* ora al Bargello (1476 ca.), l'*Incredulità di san Tommaso* di Orsanmichele (terminato nel 1483) che gli valsero la chiamata a Venezia (dove morì nel 1488) per eseguire il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni.

La pittura di questo artista «polivalente» – e certo meglio documentato come scultore – è senza dubbio il nodo più intricato nello svolgimento della cultura figurativa della Firenze del secondo Quattrocento. Su questo versante operativo del maestro le fonti non lasciano trapelare altro che le due indicazioni contenute nel celeberrimo passo vasariano che riferisce di un quadro per le monache di San Domenico a Firenze e del *Battesimo di Cristo* per i Vallombrosiani di San Salvi, con la collaborazione del giovane Leonardo. La prima di queste opere, una *Madonna e santi* ora nel Museo di Budapest (correntemente attribuita a Biagio d'Antonio), rivela nei riscontri con la scultura verrocchiesca una gestazione senz'altro avvenuta all'interno della bottega del Maestro, nei primissimi anni Settanta, mentre la discontinuità di tratto dei singoli brani non of-

fre peraltro alcuna garanzia sull'attiva partecipazione del V stesso al dipinto, limitata forse alla fase progettuale e all'approntamento del disegno, la cui traduzione pittorica fu poi affidata ai discepoli.

Piú sicure sono le modalità esecutive del *Battesimo di Cristo*, ora agli Uffizi di Firenze, che anche recenti indagini radiografiche hanno rivelato essere frutto di diversi interventi, parzialmente coincidenti con le personalità artistiche che dovettero metter mano alla tavola: il V nella figura del Battista e nel paesaggio a destra, Leonardo nel paesaggio sulla sinistra, nel corpo del Cristo e nell'angelo di spalle, forse Botticelli nel secondo angelo: non è identificato invece l'autore del brano con il Padre Eterno, di minor qualità. Quel che pare oggi inattendibile è l'asserzione vasariana sulla precocità del brano leonardesco, che risulta invece appoggiato a conoscenze tecniche consolidate e a una maestria disegnativa pertinente a un momento piú maturo dell'allievo, al concludersi degli anni Settanta. Il terzo cardine nella carriera pittorica verrocchiesca è la commissione, documentata al 1475, della pala cosiddetta della *Madonna di Piazza* (Pistoia, San Zeno, cappella del Sacramento), affidata però quasi totalmente alla mano dell'allievo – ed esecutore testamentario – Lorenzo di Credi (cui va ascritta inoltre la gran parte dei disegni preparatori) e non ancora terminata nel 1485, quando V si trovava già a Venezia.

La partecipazione e la preponderanza della bottega alle poche opere dipinte ricordate da fonti e documenti rendono insicuro questo aspetto del percorso artistico del maestro; è pertanto relegabile nel campo della pura ipotesi la sua autografia per una piccola messe di opere, di tenore variabile, che parte della critica tende ad affidargli sulla scorta di presunti caratteri stilistici affini alla sua produzione scultorea: per esempio, in ordine cronologico e scalabili negli anni Sessanta sarebbero il frammento di affresco con *Santa martire e san Girolamo* (Pistoia, Museo di San Domenico), la *Madonna col Bambino benedicente* (Berlino, SM, GG), il *Raffaele e Tobiolo* e la *Madonna e due angeli* (Londra, NG), la *Crocifissione di Argiano* (trafugata nel 1970); al decennio successivo apparterrebbe la *Madonna col Bambino* (Berlino, SM, GG). Opere tutte – tranne l'ultima – caratterizzate da una linea di contorno forte, da senso del volume, da panneggi laminati e angolosi, da una luce nitidissima che investe le fisionomie dei personaggi, e rispondenti, in parte, ai dettagli di quella «maniera alquanto du-

ra e crudetta» di cui ebbe a dire il Vasari all'inizio della sua *Vita* del V. In realtà nulla consente di pronunciare decise attribuzioni nell'ambito dell'uniforme linguaggio di una bottega che, tra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del secolo, raccolse consensi e frequentazioni amplissimi con conseguente circolazione di disegni dell'artista e diffusione del suo verbo stilistico. Forgiata da questo maestro, uscita proprio dalla sua scuola fu la generazione memorabile di artisti che conta tra gli altri i nomi di Botticelli, Francesco Botticini, Piermatteo d'Amelia, Perugino e Ghirlandaio, Lorenzo di Credi e Leonardo. (*rba*).

Verrue, contessa di

(Parigi 1670-1736). Nata Jeanne Baptiste d'Albert de Luy-nes, andò in moglie a soli quattordici anni a Jérôme de Scaglia, conte de V, figlio della dama d'onore della duchessa madre di Savoia. Il suo fascino e il suo spirito attrassero presto l'attenzione di Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, che se ne innamorò. Per oltre dieci anni la favorita svolse un ruolo preponderante alla corte di Torino, tanto che non mancò d'influenzare le trattative di pace con la Francia che portarono alle nozze tra Maria Adelaide di Savoia e il duca di Borgogna. Durante il suo soggiorno torinese cominciò a interessarsi d'arte e a collezionare numerosi quadri e oggetti preziosi, grazie alla generosità di Vittorio Amedeo e sotto la guida del cugino, il principe Eugenio di Savoia, fondatore della celebre raccolta del Belvedere di Vienna. Nel 1700 fuggì in Francia con le sue collezioni. Alla sua morte lasciò quattrocento quadri, molti dei quali ad amici, come il *Ritratto di Carlo I d'Inghilterra* di van Dyck, ereditato dal conte de Lassay e acquistato molto più tardi da M.me du Barry, che lo donò al re. Le altre opere furono vendute dal 27 marzo 1737 in successive aste. Particolarmente ben rappresentate erano le scuole fiamminga e olandese: Téniers, Paul Brill, Wouwerman, Berchem (*Animali condotti al pascolo*: oggi Parigi, Louvre), Gerrit Dou (la *Strega*: Montpellier, Museo; il *Medico delle orine*: oggi Vienna, KM). Tra le opere di scuola francese, anch'esse numerose, figuravano opere di Chardin, Lancret, Watteau una trentina di tele dei Boullogne (Louis de Boullogne dovette essere il consigliere di M.me de V). Molti dipinti di Claude Lorrain già di proprietà della duchessa si trovano ora nei musei europei: *Veduta di un porto* e *Campo Vaccino* al Louvre di Parigi, il *Paesaggio con Agar*

e il *Paesaggio con Enea a Delo* alla NG di Londra. Infine la scuola italiana, meno rappresentata, comprendeva opere del sec. XVII: Maratta, Lauri, Castiglione, Cignani. (*gb*).

«Ver Sacrum»

Organo ufficiale del Vereinigung Bildender Künstler Osterreichs, raggruppava nella redazione artistica gli artisti della Secessione viennese (H. Koning, K. Moser, J. M. Olbrich, A. Roller). Vi collaborarono K. Moser, A. Bohm, G. Klimt, J. Engelhart, A. Roller e gli architetti A. Loos, J. M. Olbrich e J. Hoffmann (gli ultimi due anche come grafici e illustratori). Alcuni numeri vennero dedicati alle mostre che temporaneamente si tenevano nella sede della Secessione e che ospitarono opere dei piú importanti artisti europei. Di grande interesse per la storia della grafica, dell'architettura e delle arti decorative nel periodo dell'Art Nouveau, si avvale anche della collaborazione di letterati come R. M. Rilke e H. von Hoffmannstahl. (*came*).

Versailles

Nel 1671 **V** sostituí le Tuileries come centro della corte e il gruppo di pittori diretto da Le Brun cominciò a decorare gli appartamenti reali, appena costruiti da Le Vau. Al primo piano la decorazione dell'Appartamento dei Bagni venne eseguita dal 1671 al 1680 (rovinò assai presto): dipinti, tra cui architetture illusionistiche del bolognese Colonna, e composizioni a figure vennero eseguite nei soffitti (le principali divinità olimpiche di B. Boullogne Paillet, Sève) e sopra i caminetti (C. Audran, *Venere e Vulcano*: Museo di Narbona; Houasse, *Apollo e Dafne*). Al primo piano, in perfetta corrispondenza, si conserva la decorazione dipinta del Grand Appartement, restaurata però abbastanza pesantemente nel sec. XIX. In ciascuna delle stanze dell'impianto originario, i dipinti erano dedicati ai *Pianeti*, come aveva fatto Pietro da Cortona in Palazzo Pitti, collocati nei soffitti sotto forma di «quadri riportati» posti nelle zone piane e nei catini. Questi sono ornati da soggetti di storia antica, in parte dipinti a chiaroscuro; i quadri vennero separati da stucchi dorati e da ricchi motivi decorativi. A queste decorazioni lavorarono i principali collaboratori di Le Brun: La Fosse, Jouvenet Houasse, Audran, J.-B. de Champagne, G. Blanchard. La creazione della Galleria degli Specchi dal 1678 fece spostare verso est il Grand Appartement, che la venuta della corte a **V** rese ancor piú grandio-

so. Si procedette allora a rimaneggiare o a costruire nuove stanze all'estremità est: nel 1683 le pareti dell'attuale Sala di Venere furono decorate da dipinti illusionistici di Jacques Rousseau (architetture e false statue) e il soffitto della nuova Sala dell'Abbondanza da una composizione di Houasse. Simmetrico al Grand Appartement del re quello della regina (rimangono solo le decorazioni delle volte), venne ornato secondo gli stessi principi da M. Corneille, Paillet, P. Vignon, J.-B. de Champaigne, G. de Sève con soggetti che rappresentavano «le azioni delle eroine dell'antichità messe in rapporto coi sette pianeti» (Félibien). Nel 1679-80 la cappella, al cui progetto aveva lavorato Le Brun, venne trasformata in Sala delle Guardie e vi vennero collocati dipinti di Noël Coypel, previsti inizialmente per la stanza d'angolo (Grand Cabinet o Sala di Giove) del Grand Appartement del re. Il complesso, conservato, comprende un sopracamino, un *trumeau* e un soffitto ottagonale dedicati a Giove, nonché grandi dipinti nelle volte, illustranti quattro episodi di storia romana che alludono alle virtù di Luigi XIV (repliche originali di questi quadri, dipinte alla fine del secolo, si trovano al Louvre). Il soffitto lascia grande spazio all'illusionismo, come la contemporanea decorazione (1676-78) della Scala degli Ambasciatori, che serviva il Grand Appartement del re (distrutta intorno la metà del sec. XVIII). Grandi dipinti in *trompe-l'œil* ornavano nel 1681-82 la Scala della Regina: furono sostituiti nel 1701 da una vera arcata e da un nuovo *trompe-l'œil* di P. Meusnier. Nello stesso periodo (i lavori vennero terminati nel 1684), Le Brun e i suoi collaboratori furono impegnati nella decorazione della Galleria degli Specchi e delle Sale della Guerra e della Pace, che la completano. La volta della galleria (lunga m 75) che Le Brun aveva inizialmente pensato di dedicare, secondo l'uso, ad Apollo o a Ercole (disegni al Louvre), fu dipinta con allegorie che celebravano le imprese del regno. I dipinti furono collocati in due serie di scomparti simmetrici rispetto alla grande zona centrale, nella quale simbolicamente si contrappongono *Il governo del re* (1661) e *il Fasto delle potenze vicine alla Francia*. Il sistema decorativo qui usato, con medaglioni e finte sculture che fanno pensare alla galleria Farnese, abbandona quasi del tutto gli sfondati naturalistici. Non pochi quadri di cavalletto, spesso incastrati nei pannelli lignei, completavano la decorazione di V; gli appartamenti dei principi erano ornati da quadri di fiori di Mannoyer e di suo gene-

ro Fontenay; la Sala del Grand Couvert da undici dipinti di battaglia di J. Parrocel (nove ancora in luogo).

Dopo il definitivo trasferimento della corte dal 1682, sulle pareti del Grand Appartement, dell'appartamento del re e della Petite Galerie vennero collocate anche le tele della collezione reale. Alla fine del secolo gli interventi dei pittori riguardarono in particolare i piccoli luoghi di svago (Trianon, Marly, Meudon); ma un'ultima grande impresa fu la decorazione della cappella, dedicata a San Luigi. Nel 1708-709 la volta venne interamente dipinta a olio, direttamente sul muro; *Dio Padre* nella navata (di Antoine Coyppel), *Resurrezione di Cristo* nel catino absidale (di La Fosse), *Pentecoste* sopra la tribuna reale (di Jouvenet). I fratelli Boullogne dipinsero apoteosi di santi sul soffitto delle tribune, e alcune tele per gli altari secondari, a completamento della decorazione (*Annunciazione* di L. Boullogne, *Cena* di Silvestre, *Santa Teresa* di Santerre, *San Luigi* di Jouvenet, tutti in luogo).

Sotto Luigi XV gli interventi decorativi furono meno intensi, ma la Sala di Ercole venne ornata con un soffitto di fondamentale importanza l'*Apoteosi di Ercole*, dipinto quasi senza architetture finte, eseguito da Lemoyne dal 1733 al 1736 in un colore grigio-azzurro d'ispirazione veneziana. Nel 1769-70 Durameau dipinse per il nuovo teatro dell'Opéra un soffitto, recentemente ricollocato in luogo.

Gli incarichi più numerosi furono circoscritti a quadri di cavalletto, in genere sopraporta, destinati ai Petits Appartements. Tali erano i *Paesaggi* con animali di Oudry (alcuni ora al Louvre, tra cui la *Fattoria* del 1750), o le *Cacce nei paesi stranieri*, dipinte dal 1736 al 1738 da Boucher, C. Parrocel, Lancret, Pater, C. van Loo (Amiens, MBA), la *Colazione con ostriche* di Lancret e la *Colazione al prosciutto* di J.-F. de Troy (Chantilly, Museo Condé). Durante la rivoluzione la maggior parte dei dipinti fu confiscata, i mobili venduti e V restò in totale abbandono (malgrado l'episodio del Musée spécial de l'école française) fino al periodo napoleonico. Luigi XVIII fece restaurare i dipinti del Grand Appartement; ma fu Luigi Filippo che trasformò profondamente la storia di V facendone un museo storico, consacrato alla «gloria della Francia». (as).

Il Musée historique Luigi Filippo, il 1° settembre 1833, approvando la relazione di Montalivet, prese l'impegno solenne di pagare a sue spese i lavori che dovevano fare della nuova V il simbolo della riconciliazione nazionale. Desiderando configurare il palazzo come un complesso di sale che

narrassero la storia di Francia, non esitò a distruggere gli appartamenti principeschi disposti nelle due ali, a nord e a sud. A seguito di questi interventi, un gruppo di pittori di scuola romantica ebbe l'incarico di decorare le sale di nuova costruzione; tra essi Gérard, che dipinse tele di gusto aneddotico del tutto inedito (*Battaglia di Austerlitz*, 1810; *Entrata di Enrico IV a Parigi*, 1817).

I lavori per la realizzazione del museo proseguirono fino alla fine del regno di Luigi Filippo. Il re stesso si recò 398 volte sul cantiere, vegliando sulla collocazione e disposizione dei dipinti.

Insieme a questi lavori Luigi Filippo riorganizzò le sue collezioni, provenienti in gran parte dall'antico fondo reale e imperiale; il complesso costituisce ancor oggi il nerbo delle raccolte del museo, con, in particolare: i cartoni eseguiti sotto la direzione di Le Brun per la *Storia del re* e la serie delle *Dimore reali*, nonché i quadri delle residenze (di van der Meulen e suoi allievi) provenienti da V o da altre residenze reali; i progetti di Martin Prévost, provenienti dal castello di Richelieu; le opere appartenute alla Sorbona; gran numero di lavori di ammissione all'Accademia e di ritratti di accademici; i quadri recuperati negli antichi ministeri degli Affari esteri, della Marina e della Guerra a V; un ampio complesso di ritratti del sec. XVI, provenienti dalla collezione di Roger de Gaignières, legati a Luigi XIV nel 1715, rivenduti nel 1717 e recuperati in gran parte nel 1740 da Luigi XV (vendite a Bruxelles, vendita Crawford). Vi sono raccolti inoltre numerosi ritratti dei reali di Francia, accresciuti da copie e acquisti del periodo di Luigi Filippo (nel 1837, repliche dei ritratti di Gérard, schizzo del *Giuramento del Jeu de Paume* di David). Va poi ricordata l'importantissima serie di acquerelli di Dutertre e Bagetti che narrano le guerre della rivoluzione e del Consolato.

Di questa mirabile serie iconografica, proseguita in seguito, si conserva l'essenziale nonostante il riordino in senso cronologico della serie: la Sala del 1830, omaggio alla nuova monarchia costituzionale; la Galleria delle Battaglie, dove lavorano pittori di generazioni diverse come Gérard, Vernet, Picot, Deveria, Couder, Scheffer, Delacroix (*Battaglia di Taillebourg*); la Sala del 1792, i cui ritratti sono in gran parte copie; la Sala dell'Incoronazione, dove Luigi Filippo riutilizzò le allegorie di Gérard (1832) previste per la Sala dei Sette Camini al Louvre (Gros, *Battaglia di Abukir*, 1808); le Sale d'Africa, mai interamente portate a termine e decorate sotto la direzione di Horace Vernet (*Presenza della*

Smalah, 1845); la Sala degli Stati generali. Al piano terreno tutta l'ala sud è occupata dalle Sale dell'Impero, con illustrazioni dell'epopea imperiale, in gran parte commissionate per la Galleria di Diana alle Tuileries (Gros, *Bonaparte alle Piramidi*, 1810; Girodet, *la Rivolta del Cairo*, 1810; P. N. Guérin, *la Grazia ai rivoltosi del Cairo*, 1808). Infine, sempre al piano terra, in un momento in cui la rappresentazione dell'epopea africana doveva risvegliare l'opinione pubblica, un po' assopita dopo i fasti dell'impero, Luigi Filippo giudicò utile accattivarsi la fazione legittimista del suo regno creando le Sale delle Crociate, vere sale della riconciliazione nazionale: si tratta certamente del più importante complesso del romanticismo storico che si conosca in Francia, con magnifici coloristi come Delaborde (*Istituzione dell'ordine di san Giovanni*, 1841), allievi di Ingres come Amaury-Duval (ritratto di *Jacques Molay*), esponenti della corrente orientalista (Vernet, Hesse, Schnetz) e soprattutto una serie di artisti molto influenzati dalla personalità di Delacroix, cui venne commissionata l'*Entrata dei crociati a Costantinopoli* (1840: Parigi, Louvre). Si citano inoltre F. Signol (*Presa di Gerusalemme*, 1847), La Faye, Serrur, Blondel, Granet (*Goffredo di Buglione deposita nella chiesa del Santo Sepolcro i trofei di Ascalon*, 1839) e il belga Galait, autore del magnifico *Baldovino I incoronato imperatore di Costantinopoli* (1847).

Dopo il 1892 la sistemazione delle sale e la riorganizzazione delle collezioni è proseguita fino ad oggi. (cc).

Verschuier (Verschuir), Lieve Pietersz

(Rotterdam, 1630 ca. - 1686). Allievo di Julius Porcellis e di Jacob Bellevois verso il 1652, è citato ad Amsterdam, dove lavora nella bottega di Simon de Vlieger. Attivo anche a Rotterdam, dove è iscritto alla gilda di San Luca nel 1678, dipinge prevalentemente marine: *Acqua increspata*, *l'Arrivo di Carlo II a Rotterdam* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Nave olandese in porto* (Philadelphia, AM). Le sue opere migliori, soprattutto per la bellezza della luce, sono: *il Mattino* e *la Sera* (Rotterdam, BVB), vicine a quelle di van der Neer e di Lorrain. (jv).

Verschuring, Hendrick

(Gorinchem 1627 - presso Dordrecht 1690). Allievo del ritrattista Dirk Govaertsz di Gorinchem e, a Utrecht, del paesaggista Jan Both, presso il quale restò sei anni, fino al-

la sua partenza per l'Italia nel 1646, tornò nella città natale nel 1657. Tra le sue opere piú rappresentative figurano la *Cavalleria che attacca una piazza fortificata* (Londra, NG), e gli *Scontri di cavalleria ai piedi di una fortezza* (1675: Nantes, MBA). Suoi i *Paesaggi all'italiana* (Lille, MBA; Monaco, AP) e *Cani da caccia entro un paesaggio* (L'Aja, Mauritshuis), i cui motivi di rovine o di cavalieri restano nello spirito di Jan Both. Il figlio **Willem** (Gorkum (Gorinchem) 1657 - Gorinchem 1715) fu allievo suo e di Jan Verkolje a Delft. Dipinse piccoli ritratti e scene di genere. La *Suonatrice di liuto* (Amburgo, KH) è tra i suoi migliori dipinti. Realizzò anche incisioni a bulino e a maniera nera. (*php*).

Verspronck, Jan Cornelisz

(Haarlem 1597-1662). Figlio e allievo di Cornelis Engelsz, V lavorò nella bottega di Frans Hals ad Haarlem. Iscritto alla gilda di San Luca della città nel 1632, dipinse esclusivamente ritratti, che presto si liberarono dell'influsso del maestro e anzi vi si contrapposero per la raffinata esecuzione, la predilezione per le sfumature lievi e chiare, in particolare nei grigi e nelle tonalità dorate e per sfondi monocromi di grande trasparenza. Tra i suoi capolavori figurano la *Fanciulla* (1641: Amsterdam, Rijksmuseum), il *Dottor Akersloot* (1655: Haarlem, Museo Frans Hals), il *Giovanetto* (1634: Lille, MBA), *Agatha van Schoonhoven* (1641: Parigi, Louvre), nonché i quadri dei *Reggenti* (buoni esempi ad Haarlem, Museo Frans Hals). Con Jan de Bray e dopo Frans Hals, V fu tra i migliori rappresentanti della scuola di ritratto di Haarlem. (*ju*).

Verstralen (Stralen), Anthonie van

(Gorkum (Gorinchem) 1593/94 - Amsterdam 1641). Si specializzò in vedute di canali ghiacciati e scene di pattinaggio, vicine a quelle di van Ostade: *Paesaggio d'inverno* (L'Aja, Mauritshuis), *Slitta a cavalli e pattinatori* (Parigi, Istituto olandese), *Paesaggio d'inverno* (Mâcon, Musée Lamartine). (*ju*).

Vertangen, Daniel

(L'Aja 1598 ca. o 1606 - prima del 1684). Allievo e imitatore di Poelenburgh, dipinse nella scia di quest'ultimo paesaggi arcadici, popolati di personaggi mitologici, come il *Narciso* di Kassel (SKS) o il *Giudizio di Paride* (Musée Jeanne d'Aboville di La Fère - Aisne). Non eguagliò però la fi-

nezza del maestro e la fattura dei suoi dipinti non è priva di qualche durezza. Nel 1658 compì un viaggio in Danimarca; nel 1673 e nel 1681 è menzionato ad Amsterdam. (*if*).

Vertue, George

(Londra 1684 - ? 1756). Incisore e storico britannico, fu apprendista presso un incisore francese, poi con Michael van der Gucht; operò in proprio dal 1709. Esordì con ritratti incisi, genere che doveva continuare a praticare per tutta la vita. Entrò come membro nell'Accademia di Kneller nel 1711. Fu incaricato di incidere le tavole per la *Storia d'Inghilterra* di Rapin, pubblicata nel 1736, e dal 1723 al 1751 illustrò praticamente tutti gli *Almanachs* di Oxford. Nel 1740 cominciò una serie di nove «incisioni storiche» da dipinti del periodo Tudor. Fervido archeologo, fece parte della Society of Antiquaries quando questa ritornò in scena nel 1711, diventandone l'incisore ufficiale. Raccolse documenti sulla vita e l'opera di artisti inglesi, con l'intento di utilizzarli per una storia dell'arte in Inghilterra. I suoi quaderni di note, acquistati dopo la sua scomparsa da Horace Walpole, servirono a quest'ultimo per redigere gli *Anecdotes of Painting in England*. (*jns*).

Verwée, Alfred

(Saint-Josse-ten-Noode 1838 - Schaerbeek 1895). Esordì al Salon di Bruxelles del 1857. Viaggiò in Inghilterra, Olanda, Italia; a Parigi subì l'influsso di Troyon e di Barye, di cui era amico. Sostenitore del realismo, dopo essersi stabilito a Knokke dipinse paesaggi delle Fiandre marittime, con cavalli, vacche e tori (*Puledri al pascolo*, 1894: Anversa, Museo). (*mas*).

Verwer (van Burghstrate), Abraham de

(? 1600 ca. - Amsterdam 1650). Pittore di marine, operò soprattutto ad Amsterdam, benché sia menzionato a Parigi nel 1639; le sue opere (*Battaglia navale*, *Veliero*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Rive della Senna*: Parigi, Musée Carnavalet) sono prossime a quelle di Vroom. (*jv*).

Verwilt, François

(Rotterdam, 1620 ca. - 1691). Allievo del padre **Adriaen** (Anversa 1582 - Rotterdam 1639/41) e di Poelenburgh, dopo il 1669 visse a Rotterdam; dipinse alcune scene di

genere e di storia, ma soprattutto ritratti: *Cornelis Akersloot* (Haarlem, Museo Frans Hals), *Ritratto di donna* (Rotterdam, BVB). (ju).

Vespignani, Lorenzo

(Roma 1924-2001). Vissuto al Portonaccio, quartiere della periferia romana, V inizia a dipingere sotto l'urgenza tragica degli eventi bellici e racconta nei suoi disegni l'orrore dell'occupazione tedesca della capitale, ponendosi dalla parte dei diseredati, in sintonia con il neorealismo cinematografico. La sua opera grafica rimanda alla Nuova Oggettività tedesca e si allontana dal clima della tarda scuola romana. Con Buratti, la Urbinati, Muccini, Zianna e il poeta Accrocca, V dà vita al Gruppo di Portonaccio, che nel '46 espone sui marciapiedi di via Veneto, in aperta contrapposizione all'arte ufficiale che transita nella Galleria del Secolo. A questa provocazione partecipano anche Dorazio, Perilli, Guerrini (che in seguito confluiranno in Forma 1). Negli anni successivi si dedica soprattutto all'acquaforte, denunciando le miserie urbane con bruciante pessimismo con segni di grande incisività anche emotiva. Nel '56 fonda la rivista «Città aperta», insieme a letterati, architetti e registi. La sua pittura si scurisce, la resa reale delle città è ancora più tormentata: appaiono le risaie del Vietnam, la Parigi martoriata e interni di abitazioni con un'atmosfera soffocante e i colori sfatti. Negli anni Sessanta, l'interesse di V si sposta dalle periferie slabbrate al corpo umano. Nasce così la sua serie di anatomie macabre, indagate ossessivamente, con cromie stridenti o illividite. Nel '63, con Attardi, Calabria, Guerreschi, Guccione, Giaquinto, dà vita al gruppo Il Pro e il Contro, il banco di prova per i pittori neofigurativi, coadiuvati da un'ampia campagna di stampa. Inizia poi la stagione dei grandi cicli figurativi. E del '69 *Imbarco per Citera*, una dissacrazione del suo quotidiano e dei personaggi che lo circondano, così come in *Mascherata* (1971), serie di autoritratti dove al pittore è dato solo di essere «il buffone sacro alla borghesia». Risale agli anni '73-75 *Tra due guerre*, un affresco disincantato della piccola borghesia e al 1984 *Come mosche al miele*, in omaggio al mondo pasoliniano (esposto a Villa Medici, a Roma). Accanto alla sua attività pittorica e d'incisore V è stato anche illustratore di capolavori letterari (Kafka, Boccaccio, Majakowski, Belli, Leopardi e molti altri) e scenografo (*La madre* di Brecht, *L'assassino* di Petri).

Nel '91 ha presentato la sua produzione recente al Palazzo delle Esposizioni di Roma, in una mostra dal titolo *Manhattan Transfer*, calandosi ancora una volta in un mondo osceno e disgustoso di perdizione. (*adg*).

Vestier, Antoine

(Avallon 1740 - Parigi 1824). Fece il primo tirocinio a Parigi presso uno smaltatore borgognone, Antoine Révérend; si recò in Olanda e a Londra (1776); tornò poi a Parigi. Qui, allievo di J.-B. Pierre (1778 ca.), fu accolto nell'Accademia nel 1786 (*Decano*: Parigi, Louvre, *Brenet*: Versailles); si dedicò poi esclusivamente al ritratto, anche in miniatura (a Parigi vi sono esemplari al Louvre, al Musée Carnavalet, al MAD). Nella prima parte della sua carriera, restò sensibile alla tradizione del ritratto di rappresentanza, quale l'avevano definito Rigaud e Largillière, e si concentrò sulla brillante esecuzione dei dettagli, in particolare la trasparenza dei tessuti (*Jean-Henri Riesener*, 1785: Versailles). In seguito, sin dall'ingresso nell'Accademia, sembrò interessarsi allo studio della fisionomia dei personaggi (*Jean Theurel*, 1788: Tours, MBA). A mezza via tra il ritratto sensibile derivante da Greuze, spesso di piacevole intimismo (*Lezione di disegno*, 1777: coll. priv.) e il romanticismo, **V** ama rappresentare l'individuo più dal punto di vista umano che da quello sociale. La sua opera è conservata, a Parigi, al Louvre (*M.me Vestier*, 1787), al Musée Carnavalet (*John Moore*) e al Museo dell'Opéra (*Gossec*, 1791), nonché presso i musei di Digione, Épinal, Mâcon (*M.lle Roland*), Sens e Tours (*Baccanti*; *Donna coronata di rose*, 1789) e, negli Stati Uniti, a Memphis. (*cc*).

vetrata e pittura

Le arti preziose e le discipline architettoniche Nella *Schedula diversarum artium* del monaco Teofilo (un testo della prima metà del sec. XII, scritto forse in Renania) viene descritto il procedimento per l'esecuzione delle **v** medievali secondo una tecnica che ha trovato recentemente un preciso riscontro in due frammenti di una tavola sui quali è tracciato il disegno di una **v** trecentesca (Gerona, Museo). Questo supporto, sul quale attraverso lettere sono indicati anche i colori, serviva di base al taglio dei vetri (e nel caso specifico abbiamo la corrispondenza con una **v** conservata), seguendo il disegno che in altri casi veniva invece steso su carta. Già nel testo di Teofilo, comunque, vengono

individuati gli stretti rapporti di stile che sussistono tra le tecniche medievali, anche se si deve riconoscere che tracciare lo schema di una *v*, disegnato su di un supporto coperto da uno strato di gesso, comporta una certa distanza tra le fonti di ispirazione (costituite da manoscritti, pitture murali o oggetti di oreficeria) e l'elaborazione della stessa. Molti storici dell'arte, ad esempio, hanno assegnato un ruolo forse eccessivo all'influenza esercitata dalla miniatura: J. L. Fischer introduce il suo capitolo sulla *Vetrata del XIII secolo* (*Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig 1937) con lo studio dei manoscritti di Bianca di Castiglia e dell'epoca di san Luigi. Al contrario J. Porcher segnala giustamente il rapporto inverso, citando manoscritti piccardi le cui miniature imitano, nella presentazione e nel cromatismo, le contemporanee *v* a medaglioni.

I primi grandi cicli di *v* conservati per intero risalgono tutti al sec. XII, cui vengono ormai concordemente riferiti i cantieri di Augusta, Saint-Denis, Poitiers, Le Mans e Chartres (si vedano qui le tre grandi *v* della facciata occidentale, oltre a quella detta «Notre-Dame de la belle Verrière»). Questi cicli mostrano nel loro insieme uno stretto rapporto con le tecniche sontuarie, tenendo come riferimento ad esempio gli smalti carolingi e ottoniani, quasi in competizione con lo splendore e la purezza delle pietre preziose: Suger, abate di Saint-Denis, celebra la *saphirorum materia* delle *v* che egli ha fatto erigere per la sua chiesa. La gamma cromatica usata in questo periodo è già, nel complesso, quella che verrà utilizzata fino alla fine del Medioevo: la tonalità generale tende al chiaro, a una tersa limpidezza, scarsamente modificata dal sovrapporsi della grisaille, cioè della pittura monocroma stesa su vetri. Le aree che testimoniano una chiara omogeneità stilistica, nella loro particolare importanza per la storia della *v* di questo periodo sono quella tedesca e quella francese. In Francia si contrappongono e si incrociano varie tendenze: una, assai importante, è rappresentata da un gruppo di *v* occidentali che presentano stretti rapporti con la miniatura e la pittura murale della regione (Le Mans, Angers e la *v* absidale con la *Crocifissione* di Poitiers), e che sono pienamente romaniche nella veemente espressività e nella fantastica distorsione formale. Una tendenza diversa è quella rappresentata dall'abbazia di Saint-Denis, dove l'abate Suger fece dipingere – «dalle più scelte mani di numerosi maestri di differenti nazioni» – alcune *v* figurate e altre

puramente decorative per il deambulatorio della chiesa abbaziale, costruito tra il 1140 e il 1144.

La situazione testimoniata dalle *v* di area tedesca è molto differente da quella francese e, nonostante siano poche le *v* superstiti, è possibile rintracciare alcune caratteristiche costanti: più ancora che in Francia, in Germania appare chiaramente il rapporto con le tecniche sontuarie, con accenti di un'eleganza minuziosa. In quest'area la superficie traslucida viene a inserirsi non negli ampi spazi dell'architettura gotica, ma in campiture più limitate, corrispondenti alle aperture delle chiese romaniche. Queste caratteristiche sono rintracciabili ad esempio nei *Profeti* della Cattedrale di Augusta (databili intorno al 1100-30), o nelle *v* con *Storie di Mosè* realizzate per l'abbazia di Arnstein an der Lahn dal Maestro Gherlacus, che vi compare raffigurato con il pennello in mano (intorno al 1160: Münster, Museo). Un indirizzo particolare tra le *v* del sec. XII è rappresentato dalle cosiddette grisailles cistercensi che, seguendo i precetti di san Bernardo, non recavano figurazioni, ma semplici intrecci decorativi che tramandano forme ornamentali assai antiche (si vedano ad esempio le *v* di Eberbach, ora a Wiesbaden, Landesmuseum).

Ad apertura del nuovo secolo, la serie delle *v* costruite a Chartres tra il 1200 e il 1236 ca. costituisce il massimo monumento della pittura su vetro medievale. Nell'imponente ciclo della navata, che prosegue con una cromia generalmente più cupa la serie iniziata già nel secolo precedente sulla facciata, le *v* assumono per la prima volta l'andamento narrativo determinato dalla suddivisione in medaglioni, raggruppati a formare quadrilobi, cerchi o rombi sovrapposti, secondo una tipologia che avrà grande influenza per gli sviluppi della *v* dipinta: le maestranze che a Chartres avevano portato le esperienze più diverse, in seguito si sposteranno in tutta la Francia. Tra queste è possibile distinguere di volta in volta un atteggiamento stilistico più arcaizzante (come nel Maestro di Saint-Lubin), una adesione a quel sereno classicismo che contemporaneamente qualifica la statuaria della stessa Chartres o di Amiens (Maestro della Vita della Vergine, Maestro di Carlomagno, Maestro di San Giacomo), oppure ancora un contatto con le esperienze settentrionali e con l'ambiente parigino. Parallelamente al cantiere di Chartres, e con notevoli consonanze stilistiche rispetto ad esso, si sviluppa negli stessi anni il ciclo di *v* della Cattedrale di Bourges, ma altri cicli importanti sono quelli di Sens, Auxerre, Le Mans e di

Rouen (dove si legge la firma di un Maestro Clemente di Chartres).

Intorno alla metà del secolo, il grande ciclo della Sainte-Chapelle, eretta tra il 1243 e il 1248, muta sostanzialmente i modi della decorazione vitrea, abbandonando la formula della **v**-tappeto, con complessi montaggi di medaglioni, per una semplice sovrapposizione delle scene. Il loro stile veloce e spezzato (su cui forse ha influito la necessità di realizzare rapidamente l'enorme ciclo) ha avuto una grande influenza sulle **v** francesi della seconda metà del Duecento (Tours, Le Mans).

Lo sviluppo duecentesco della **v** tedesca mostra l'esistenza di due correnti stilistiche. Una prima si mantiene più conservatrice, con forti derivazioni romaniche e bizantine, riconoscibile ad esempio nella chiesa francescana di Erfurt, mentre la seconda testimonia più chiaramente un rapporto con la **v** gotica francese: si vedano i casi di Freiburg im Breisgau, di Colonia (chiesa di Sankt Kunibert), di Marburg (Elisabethkirche) o della Cattedrale di Naumburg.

Limpidezza e leggibilità Affrontando lo studio della **v** in Italia è necessario insistere sul rapporto dei pittori con la tecnica della **v**. La lezione delle scuole settentrionali viene qui messa in discussione, anche in un caso ad esse molto legato come la serie delle **v** di San Francesco ad Assisi, che si scalano tra la metà del sec. XIII e l'inizio del XIV, e che rappresentano il vero, grandioso inizio della storia della **v** dipinta in Italia. La maestranza tedesca che esegue le finestre del coro della Basilica superiore (1230-40 ca.) introduce in Italia un linguaggio legato alle persistenze romaniche ancora rintracciabili in Germania, mentre subito dopo, intorno al 1270, il cantiere assisiense si apre agli influssi di maestri francesi con la quadrifora del transetto sinistro, che dipende ormai chiaramente da più avanzati modelli gotici. Di fronte a questi due esempi si colloca, in stretta successione cronologica, il Maestro di San Francesco, un italiano che lavora nella quadrifora del transetto destro reinterpretando i modelli decorativi oltralpini. La svolta in direzione di un linguaggio giottesco avviene però soprattutto con la decorazione delle finestre della Basilica inferiore, dove nei primi decenni del Trecento è attivo il grande maestro vetraio Giovanni di Bonino, cui la critica ha proposto di ricollegare anche l'opera pittorica del cosiddetto Maestro di Figline (**v** delle cappelle di Sant'Antonio, di Santa Caterina e di San Martino, quest'ultima su cartoni di Simone Martini).

L'opera piú significativa rimane però il rosone del coro della Cattedrale di Siena, per il quale è stata proposta la data 1287, anche se non confermata da riscontri documentari, con l'attribuzione peraltro assai probabile a Duccio. In questa **v** tutto è completamente nuovo: solo due personaggi incorniciati da una mandorla possono richiamare dei precedenti tedeschi, mentre le cornici sono discrete, come negli affreschi di Giotto a Padova. I personaggi si inseriscono con naturalezza su uno sfondo di grande limpidezza, con un modellato trasparente: siamo di fronte alla prima **v** moderna.

Altri importanti cicli di decorazione vetraria sono quelli del Duomo di Orvieto (al quale lavora dal 1325 al 1334 Giovanni di Bonino, su disegni ricondotti a Lorenzo Maitani), delle chiese fiorentine di Santa Croce (su cartoni attribuiti a Maso di Banco, Agnolo e Taddeo Gaddi) e di Orsanmichele, soprattutto le dodici scene con *Miracoli della Vergine*, riferite alla cultura fiorentina della fine del Trecento. Sono inoltre da ricordare la **v** absidale di San Domenico a Perugia, che venne conclusa nel 1411 da Fra Bartolomeo di Pietro e Mariotto di Nardo, e la finestra dell'oculo nella facciata di Santa Maria Novella a Firenze, di Andrea Bonaiuti.

Con lo sviluppo internazionale dell'«arte di corte», è agevole proporre confronti tra cicli anche lontani: Westlake (*A History of Design on Painted Glass*, London 1881) ha accostato le **v** della Cattedrale di Exeter e del Merton College di Oxford a quelle di Saint-Ouen a Rouen. Altrove, ad esempio a Königsfelden in Svizzera, sono evidenti influenze tedesche e senesi. Come negli affreschi toscani, vi compaiono elementi architettonici in prospettiva, secondo un'importante innovazione stilistica che si deve probabilmente all'influenza della miniatura di Jean Pucelle e che coinvolge, tra l'altro, le fasi trecentesche del cantiere di Chartres (**v** del canonico Thierry, 1328) ed Evreux (**v** della Vergine e del canonico Raoul de Ferrières). Verso la metà del Trecento, il *San Giovanni che scrive l'Apocalisse* della Cattedrale di Beauvais è immerso in un vero e proprio paesaggio, una visione del mondo introdotta dalla miniatura, dall'arazzo e dalla pittura murale alla corte dei primi Valois.

Nel corso del Trecento si assiste inoltre a una importante innovazione tecnica, determinata dall'uso del cosiddetto «giallo d'argento»; grazie alla stesura di sali metallici che, con la cottura, assumono una colorazione dorata questa

tecnica rende possibile una variazione cromatica là dove in precedenza sarebbe stata necessaria l'inserzione di un nuovo vetro.

La dimensione dei vetri, la nitidezza dei drappaggi, l'economia del tratto vengono comunque a definire una nuova monumentalità, che nel caso di Rouen si evolve dalle *v* del coro fino alle finestre eseguite nel sec. XV, come si riscontra ad esempio nel *Sogno di Lucio* del deambulatorio nord. Si impone contemporaneamente una gamma cromatica nuova, che si ritrova anche a Bourges o nelle Cattedrali inglesi di Wells, di York e di Gloucester.

Il punto di equilibrio Se in area francese si può verificare una certa continuità tra le esperienze dell'ultimo terzo del sec. XIV e quelle dei primi due terzi del XV (come dimostra il confronto tra i cicli di Evreux e di Bourges), in Italia, e soprattutto a Firenze, l'intervento diretto dei grandi pittori del momento porta la *v* a un altissimo livello, a un particolare equilibrio, sia pure destinato ad avere breve durata, nel rapporto tra pittura e tecnica vetraria. In questo senso assume valore ciò che già sottolineava Cennini: «[...] questa tale arte poco si pratica per l'arte nostra, e praticasi più per quelli che lavorano di ciò; e comunemente quelli maestri che lavorano, hanno più pratica che disegno, e per mezza forza, per la guida del disegno, pervengono a chi ha l'arte compiuta, ciò che sia d'universale, e buona pratica». L'architettura rinascimentale si mantiene disponibile alla decorazione, si tratti di affresco, ceramica o *v*: la cupola brunelleschiana di Santa Maria del Fiore, ad esempio, presenta nei sei grandi oculi del tamburo *v* dovute a Donatello, Paolo Uccello, Ghiberti, Andrea del Castagno, la cui scioltezza e semplicità sembrano gareggiare con l'architettura. Uno sviluppo diverso si riscontra nella chiesa di Santa Maria Novella, dove Ghirlandaio (nella *v* della *Circoncisione*) utilizza questa tecnica come fosse un intarsio: in questo senso la *v* non sarà più proponibile nelle architetture di Bramante e dei suoi contemporanei.

Il problema degli schizzi preparatori per le *v* si pone maggiormente con la diffusione dell'uso dei cartoni: J. Biver ci informa sull'impiego quasi industriale che ne hanno fatto i maestri vetrai di Troyes a partire dalla metà del sec. XV. Un altro supporto utilizzato per questi disegni era la tela: Pierre Villate, ad Avignone, presentava al cliente un disegno su tela per l'approvazione; Léonet de Montigny venne incaricato di eseguire i «modelli dipinti su tela», a grandezza reale, per le *v* realizzate da E. Guyot e G. de Gran-

ville nel coro della Cattedrale di Rouen. Un procedimento simile interessa anche i cantieri di committenza regia: per il regno di Carlo V di Francia possiamo ad esempio citare il caso riportato da Sauval, secondo il quale lo scultore Jean de Saint-Romain avrebbe seguito cartoni per *v*, in accordo con l'architetto del re Raymond du Temple.

I cicli che non possiamo piú individuare a Parigi sono stati ricondotti (da Émile Mâle e da Jean Lafond) a quella linea che si sviluppa, alla fine del sec. XIV, presso la Cattedrale di Evreux, con la *v* di Bernard Cariti e soprattutto con quella detta «di Pierre de Mortain». Lo stile di Beauneveu, che caratterizza il lungo periodo di autonomia della scuola di Parigi – e per il primo quarto del secolo, anche della scuola di Bourges – nei confronti del contesto internazionale, tocca il suo apice nelle *v* del coro della stessa Cattedrale di Evreux e in quelle provenienti dalla cappella del duca di Berry esposte nella cripta della Cattedrale di Bourges. Loro caratteristiche principali sono la leggibilità delle cornici architettoniche, la leggerezza degli sfondi damascati e l'ampiezza dei panneggi che, ad Evreux, interrompono il singolare abito a stemmi di Pierre de Mortain. Di fronte a questa stessa *v* si devono sottolineare i costanti rapporti con la scultura contemporanea: P. Pradel ha accostato la figura del committente alla sua lastra tombale. Sarà necessario attendere, a Bourges, la celebre *v* della cappella di Jacques-Cœur, di poco precedente il 1450, per constatare (con Louis Grodecki) l'introduzione nella tecnica vetraria delle conquiste prospettiche di van Eyck, che coincide con il punto di equilibrio rispetto a una concezione ancora monumentale dello spazio. Lo stesso livello evolutivo è raggiunto probabilmente a Digione, anche se qui non possediamo che i frammenti superstiti delle *v* della Certosa di Champmol: vi si ritrovano tutte le correnti che si espandono dalle Fiandre verso l'area germanica, dove l'influenza borgognona è determinante nel corso della prima metà del secolo. Per rimanere ancora in ambito francese si possono segnalare alcune *v* di Notre-Dame-la-Riche a Tours (attribuite a Jean Fouquet) e la *Leggenda di santa Caterina* dipinta, forse, dal Maestro di Moulins, alla sommità della *v* dei duchi nella collegiata di Moulins. In questi esempi, la libertà pittorica va ben oltre la stilizzazione propria dei maestri vetrai, con un carattere che è ancora piú evidente nei *Lavori dei Mesi* dipinti nei lobi del rosone nord della Cattedrale di Angers, eseguito da André Robin (1451-52).

A nord e ad est della Francia, ad esempio nella scuola di Colonia, una tale distinzione (nell'ambito di una tecnica che strutturalmente porta alla stilizzazione) non si avverte se non attraverso un influsso francese. Nei paesi germanici e in Inghilterra rimane in secondo piano il trattamento dei volumi e, di conseguenza, anche il gioco dei modellati: questo avviene in Germania a causa della complessità e l'affollamento della composizione, mentre in Inghilterra (in particolare nei magnifici esempi di York) per una certa monotonia dei valori cromatici. Esistono comunque alcune eccezioni, come la *v* offerta alla chiesa di Caudebec dal capitano inglese Foulques-Eyton, nella quale si ritrova la grazia di quei ricami inglesi che erano diffusi all'epoca in tutto l'Occidente.

Due pittori riescono a svincolarsi da questa esasperazione del gotico morente, da questa «antiprospektiva» dovuta alla molteplicità e alla compressione degli effetti architettonici: Hans Tieffenthal, nella *Leggenda di santa Caterina* in San Giorgio di Selestat in Alsazia (intorno al 1430), e Lucas Moser, nella Besserer Kapelle della Cattedrale di Ulm. Per le *v* di questa cappella si è potuto parlare di un'arte miniaturistica, ma la *v* di Selestat porta ancora più lontano, ai dipinti franco-borgognoni oppure alle *Paradisentafeln* dell'inizio del sec. XV la sontuosità un poco sdolcinata della *Vita di santa Caterina* rievoca forse più Gentile da Fabriano che Pisanello, in una linea che collega anche le miniature dei fratelli Limbourg.

L'intervento dei pittori e la diffusione delle loro opere attraverso l'incisione Tra l'ultimo terzo del sec. XV e la metà del successivo si possono confrontare le opere di maestri vetrai dei quali riconosciamo la personalità in talune *v* che sono quanto meno tratte da cartoni elaborati dai grandi pittori contemporanei. Nonostante l'apparente rigidità delle diverse competenze, artisti e artigiani operavano a stretto contatto, particolarmente nei grandi cantieri urbani: Mathis Nithart, detto Grünewald, usciva dalla bottega di Martin Schongauer, dove aveva acquistato il titolo di maestro, per operare, nel 1479-80, nella bottega di Pierre Hemmel, pittore su vetro a Strasburgo. Vasari era stato allievo del pittore su vetro di origine alverniate Guillaume de Marcillat, che ha lasciato *v* a Roma, Cortona e Arezzo. L'informazione e la documentazione circolavano comunque a tutti i livelli: sulla scorta di Emile Mâle, Henri Focillon ha potuto scrivere: «senza la stampa, il rinascimento non avrebbe presentato la medesima unanimità». J.

Delen fornisce un resoconto delle stampe fiamminghe piú richieste in Francia in base ai conti dell'editore Plantin; Couffon ha compilato invece un lungo elenco di derivazioni nelle *v* bretoni: l'imitazione giunge a degli esiti commoventi come quando, in una bella *v* di Conches, Romain Buron arriva a riprodurre la firma di Aldegrever, cosa che, a La Roche-Maurice, fa anche un vetraio bretone con quella di Jost de Negker. La trasposizione del modello, comunque, rimane fortunatamente molto libera, e J. L. Fischer accosta utilmente l'incisione di un *San Martino* di Schongauer al medesimo soggetto riprodotto dal pittore su vetro Oswal Göschel (1510 ca.). In questo periodo è in piena attività l'importantissimo cantiere del Duomo di Milano, dove l'influenza della pittura contemporanea è stata spesso interpretata con la diretta partecipazione di Foppa; nelle *v* del *Nuovo Testamento*, di *San Giovanni Damasceno* e di *Sant'Eligio*, eseguite tra l'ottavo e il nono decennio del sec. XV, sono all'opera Nicolò da Varallo e Antonio da Pandino, mentre la *v* di *San Giovanni Evangelista* (1475-78 ca.) spetta almeno in parte a Cristoforo de' Mot-tis. In questo stesso ambito sono da ricordare le *v* piemontesi vicine allo stile di Spanzotti (ora conservate a Torino, MC) e quelle della Cattedrale di Aosta.

Le diverse correnti – fiamminghe, tedesche, italiane – tendono a intrecciarsi, e occorre al riguardo tenere presente il caso dei romanisti di Anversa, in particolare di Dirk Vellert. Al Louvre è conservato un suo bozzetto nel quale è riportato il tracciato dei piombi, non lasciando alcun dubbio circa la sua destinazione monumentale. Il pittore lionese Antoine Noisin, nella grande *v* dell'abside della chiesa di Brou, riproduce nell'*Incoronazione della Vergine* una tavola della *Marienleben* di Dürer e, nella fascia in cui si sviluppa il *Trionfo di Cristo*, una stampa di Andrea Andreani da Tiziano. Sappiamo peraltro che il programma delle *v* imperiali di Bruxelles, Mons e Liegi, contemporanee a quella di Brou, è stato realizzato su «grandi modelli su carta fatti a Bruxelles nel 1525 e nel 1528».

Un'analisi piú approfondita può spingere però a ritenere che i grandi maestri vetrai del periodo traggano ispirazione da fonti piú dirette: Hans Haug evidenzia l'importanza dello *Hausbuch* (una raccolta di disegni originali e di rapidi appunti con annotazione dei colori) che è passato nelle mani di Grünewald, di Baldung Grien e di numerosi collaboratori di Hemmel di Andlau. In questa raccolta compaiono molti schemi di medaglioni a soggetto religioso o civile, un

genere minore nel quale si proveranno celebri pittori di oltre Reno (come Jörg Breu e Urs Graf) o delle Fiandre (come Luca di Leida e Cornelis Engebrechtsz). Secondo la tradizione, il vetraio Engrand Leprince di Beauvais possedeva una raccolta di opere originali di gran pregio; nel suo testamento Valentin Busch, il pittore delle *v* della Cattedrale di Metz, cede «tutti i grandi modelli, dai quali ha fatto le vetrate della detta chiesa, per servirsene nella riparazione di esse», e contemporaneamente lascia a un servitore «dodici pezzi di ritratti d'Italia o di Albert». Sono tuttora conservati un certo numero di cartoni di Barend van Orley (Amsterdam, Rijksmuseum), altri riferibili alla scuola di Fontainebleau, quelli di Dumonstier e, nella seconda metà del sec. XVI, l'insieme dei cartoni di Dirk Crabeth per le *v* di San Giovanni a Gouda; si conservano inoltre un gran numero di cartoni dei maestri vetrai svizzeri con soggetti mitologici o profani. Questi documenti sono piuttosto deludenti, poiché ben pochi riescono a rievocare la libertà e l'invenzione del pittore su vetro, con la sua gamma di pennelli, piccoli legni e spilli; il taglio dei vetri e l'inserzione nei piombi compaiono soltanto in pochi documenti, dove sono disegnati a sanguigna. I contratti che possediamo – assai precisi circa l'iconografia, la qualità dei materiali impiegati e i tempi imposti – comportano la consegna di un disegno, nonché l'indicazione di un modello da parte del committente.

Nei paesi germanici troviamo, tra la fine del sec. XV e i primi due terzi del seguente, uno stretto legame tra i pittori e i maestri vetrai. Questo rinascimento tedesco – di cui Panofsky e Worringer hanno sottolineato, se non i limiti, quanto meno le tensioni – si impone con particolare chiarezza nell'arte della *v*, in cui la ristrettezza degli spazi e la gamma cromatica satura contribuiscono alla drammatizzazione degli atteggiamenti, come in una sorta di espressionismo, che viene denunciato dal disegno.

Tanto se si contesta l'attribuzione a Pierre Hemmel di Andlau della *Crocifissione* di Waldburg, quanto se la si ritiene una sua opera giovanile, è nell'ambiente di Strasburgo (allora aperto alle più varie correnti, e particolarmente agli influssi fiamminghi e borgognoni) che si raggiunge un supremo vertice qualitativo. La saturazione dei colori tocca qui il suo massimo, e la leggibilità dei personaggi è assicurata da un taglio dei vetri di eccezionale rigore. La carriera di questo artista è prestigiosa, il catalogo delle sue opere (compilato da Wentzel) conta non meno di cinquan-

ta v e serie di v in Alsazia, a Uracht, Salisburgo, Ulm, Augusta e Norimberga. La rilevanza e la distanza geografica dei diversi incarichi lo portano ad operare in stretta collaborazione con altri maestri vetrai, in particolare con Thiébauld de Lixheim, cui si deve la v del transetto nord della Cattedrale di Metz (1504), dove C. de Mandach ha rilevato un'influenza di Conrad Witz nel trattamento dei panneggi. Il passaggio di Grünewald nella bottega di Hemmel lascia una traccia nella *Testa di donna dalla cuffia d'oro* (Strasburgo, MBA). Nello stesso periodo, la collaborazione con Hans Wild (che intorno al 1480 firma l'*Albero di Jesse* della Cattedrale di Ulm) accentua però il carattere germanico della sua produzione. Esiste pure un legame tra l'ambiente strasburghese e Hans Baldung Grien. L'esecuzione dell'opera monumentale a lui attribuita a Freiburg im Breisgau è molto probabilmente dovuta alla mano del locale pittore su vetro Ropstein, anche se l'ampiezza dei panneggi, nel *San Giovanni Battista* o nell'*Ecce Homo*, richiama chiaramente la maniera di Baldung Grien. Un discorso a parte merita invece una *Testa di Vergine*, la cui fermezza ed economia di tratto tradiscono la mano del maestro, soprattutto nel confronto con la sua tecnica disegnativa. Una vera e propria traduzione su vetro della tecnica di Baldung Grien si trova però nella Cattedrale di Metz, con la grande v di Valentin Busch che rivela la profonda parentela tra i due artisti: sappiamo tra l'altro che anche Busch eseguiva i cartoni a carboncino, con rialzi in gesso.

Uno stile assai più sereno si sviluppa invece nella Germania meridionale, e in particolare ad Augusta, dove sono attivi Hans Burgkmair e Hans Holbein il Vecchio. Il primo rimane essenzialmente esecutore di cartoni, mentre Holbein installa una propria bottega vetraria, eseguendo una serie di v per il presbiterio della Cattedrale in cui, attraverso una presentazione naturalistica dei personaggi nello spazio, esalta le qualità pittoriche della tecnica vetraria.

Le diverse correnti del rinascimento italiano hanno segnato profondamente l'arte della v in Francia e nelle Fiandre. Francesco Guicciardini, parlando di Arnoult di Nimega e Dirck Vellert, li chiamava «grandissimi imitatori di disegni d'Italia»: se il primo è però in primo luogo un disegnatore di cartoni, Vellert appare invece un esecutore prestigioso, influenzato dal suo passaggio nel cantiere di Gaillon (si vedano le tre v nel coro della Trinité di Fécamp, e quelle provenienti dalla Cattedrale di Malines ora a Lichfield, Gran Bretagna). La mediazione tra influenze italiane e

fiamminghe sarà ancora sensibile nelle opere di Engrand Leprince (nella chiesa di Saint-Etienne a Beauvais), di Arnould de Moles ad Auch e di Jean Lécuyer a Bourges.

Manierismo, barocco e classicismo La scuola di Fontainebleau, e l'influenza da essa esercitata verso le Fiandre e verso l'Italia, intervengono nella **v** delle *Sibille* a Notre-Dame d'Etampes e in quella della *Creazione del mondo* nella chiesa di Saint-Aspais di Melun. Al di là di queste scelte stilistiche, si deve riconoscere una particolare sensibilità pittorica nel trattamento degli incarnati, dei panneggi e del paesaggio in personalità come Arnould di Nimega (**v** di *Sant'Adriano* in Sainte-Foy a Conches) Engrand Leprince (**v** di *San Francesco d'Assisi* nella Cattedrale di Beauvais), oppure Romain Buron (**v** di Gisors). Quando invece si prende in esame l'opera di Mathieu di Bléville (metà del sec. XVI), o del maestro anonimo delle **v** donate dal connestabile Anne di Montmorency, la qualità del disegno, particolarmente nelle effigi dei donatori, esige un confronto con Nicolas Rombouts, cui si attribuiscono le **v** del coro di Saint-Gommaire a Lierre in Belgio.

Anche se non è possibile attribuire alcuna **v** tuttora esistente a Jean Cousin, sappiamo comunque che egli eseguì dei cartoni e che suo figlio disegnò **v** per la Chiesa di Saint-Gervais a Parigi, dove impiantò una bottega. Siamo invece ampiamente informati sul prestigioso complesso della cappella reale di Vincennes (1556), dove Philibert Delorme era responsabile dell'impianto generale, e l'esecuzione è dovuta al «maître victrier» Nicolas Beaurain, anche se i cartoni vanno riferiti a Claude Badouin. Quest'ultimo, attivo a Fontainebleau tra il 1535 e il 1550, aveva eseguito disegni per arazzi, decorazioni pittoriche e a stucco, e nel 1548 aveva dipinto alcune grisailles nel castello di Anet.

A partire dal terzo decennio del secolo interviene una svolta, riguardante soprattutto l'inquadramento architettonico delle **v**, nel quale viene introdotta una rappresentazione scenografica caratterizzata dalla prospettiva. Marcillat risolve con un tono pittoresco la sua **v** del Duomo di Arezzo (1524), mentre Pieter Coecke van Aelst, a Hoogstraeten (1535), inserisce la sua composizione del *Cenacolo* entro una decorazione complessa. È comunque a Gouda, con l'intervento di Dirk Crabeth nel 1561, che il nuovo stile appare nel modo più completo, con una riproposizione su vetro degli stessi valori tonali che si trovano nei cartoni, fortunatamente conservati. Questa nuova strutturazione di volumi entro un inquadramento prospettico era

presente anche a Ecouen nella scena della *Annunciazione* (1544), anche se con una nota piú intimistica.

Nel 1607 Louis Pinaigrier ha eseguito per la chiesa parigina di Saint-Gervais, con Nicolas Chaumet, la *v* piuttosto accademica raffigurante *Gesú tra i dottori*; la dinastia dei Pinaigrier realizza una serie di *v* per questa chiesa, mantenendo fino alla metà del secolo questo stile monumentale che appare talvolta fuori scala; mentre fin dal 1631 il maestro vetraio Soullignac (cui a torto è stato associato il nome di Le Sueur) raggiunge con le sue architetture oblique una dimensione prebarocca.

Questa nuova monumentalità si riconosce anche nella Cattedrale di Bruxelles dove, nel 1649-50, Jean de la Baer esegue quattro *v* su cartoni di Theodoon van Thulden, pur rispettando l'impianto architettonico già presente nella serie eseguita un secolo prima da Barend van Orley e Jan Haecht.

I maestri vetrai francesi del Seicento operano una scelta fra i diversi modelli provenienti dalle Fiandre, in genere riproducendoli in scala ridotta: così procedono Jean III Marcadré per la *Pentecoste* in Saint-Nizier a Troyes (1613), oppure Jean I e Jean II Barbarat in Saint-Pantaléon nella stessa città, dove l'uso degli smalti introduce una sontuosità che eguaglia quella dei maestri vetrai olandesi contemporanei.

In questo periodo, le stesse scuole realizzano dei veri e propri quadri a scala ridotta usando smalti vetrificabili. Sarà il caso delle *v* dell'ossario di Saint-Etienne-du-Mont a Parigi (1630 ca.) o la serie di Linard Gontier conservata nel Museo di Troyes (1621-24). Dello stesso tipo sono una serie di *v* civili (tra il XVI e il XVII secolo) realizzate in Svizzera: si specializzano in questa tecnica i Mürer di Zurigo e gli Spengler di Costanza, mentre a Strasburgo producono opere del genere i tre fratelli Link; si tratta comunque della stessa tecnica già utilizzata da Giovanni da Udine per la Certosa fiorentina nel 1560.

L'architettura classica francese elimina le grandi composizioni attenendosi a *v* geometriche e l'intervento dei pittori su vetro si riduce a bordi decorati su disegni realizzati da pittori: Jouvenet, Jean Lemoyne e, intorno al 1710, Audran per la cappella del castello di Versailles. Una tecnica che rimane monumentale – e che per la Francia si ritrova solo nella chiesa di Saint-Sulpice a Parigi (1672-74) – è quella della pittura, della grisaille o dello smalto impiegati su una trama di vetri rettangolari incolori, nota in partico-

lare in Olanda, nelle **v** di Edam (realizzate da Claesz van Swanenburgh all'inizio del Seicento), e che raggiunge il suo apice nella Nieuwe Kerk di Amsterdam nel 1650. Questa tecnica verrà introdotta all'inizio del sec. XVIII in Inghilterra, da Bernard van Linge e dal figlio Abraham (Oxford, University College), e sarà ulteriormente perfezionata da Henry ed Edmund Gyles, mentre si assiste a un ritorno alla **v** colorata con l'opera di William Peckitt a York (1762). La realizzazione con una tecnica pittorica a freddo ha invece nuociuto alle **v** su disegno di J. Reynolds per il New College di Oxford (1778).

L'Ottocento Soltanto in Gran Bretagna si mantiene costante l'interesse verso la tecnica della **v**, mentre in Francia si devono fare arrivare due inglesi, Warrem e Jones, per tradurre i cartoni di Abel de Pujol destinati alla chiesa di Sainte-Elisabeth a Parigi (1828). La ricerca tecnologica mirante a ritrovare l'antica tecnica del vetro dipinto (condotta presso le manifatture reali di Sèvres e di Choisy-le-Roy), insieme all'atteggiamento archeologico che iniziava a prospettare il restauro delle **v** antiche, provocano un vero *revival* della **v**, parallelo a quello già in atto presso il castello di Laxenburg in Austria. La manifattura di Sèvres continua comunque a praticare, su cartoni di grandi maestri, la tecnica dello smalto, ricorrendo a Chenevard, Delacroix, Devéria (collegiata di Eu), Ingres (nella cappella reale di Dreux e in Saint-Ferdinand a Neuilly); mentre il maestro vetraio Steinheil realizza per la chiesa parigina di Saint-Germain-l'Auxerrois la prima «**v** leggendaria» ispirata ai prototipi duecenteschi. Il confronto con i prototipi antichi è perseguito anche in Italia, soprattutto a Milano, dove la dinastia familiare iniziata da G. B. Bertini è a lungo attiva per il ripristino delle **v** del Duomo. Solo nella seconda metà dell'Ottocento si assiste a un moltiplicarsi delle botteghe e ad un'intensa produzione, come nel caso della scuola di Lione animata da Orsel, Janmot, H. Flandrin e da Paul Borel, l'autore delle **v** della chiesa lionese di Saint-Bonaventure che commossero Huysmans. In Germania, la bottega di Sigismond Franck, insediata da Luigi di Baviera nel 1826 presso la manifattura reale di Monaco, chiama un allievo di Overbeck, Heinrich Hess, per la chiesa dell'Au nei sobborghi della città, e Cornelius disegna i cartoni per la Cattedrale di Aquisgrana. A Bruxelles, Capronnier si rivolge a Henri de Groux per le **v** della navata della Cattedrale. La scuola di Beuron avvia invece una ri-

presa di cui il miglior erede sarà, ormai nel sec. XX, padre Bellot.

Strade piú moderne sono però intraprese in Inghilterra, dove l'officina fondata da William Morris realizzerà significative opere dei preraffaelliti, di Madox Brown, Rossetti, oltre ai grandi complessi di Burne-Jones. Questi, come il suo contemporaneo svizzero Grasset, trova proprio nella pittura su vetro la migliore espressione per la sua grafica.

Le fonti del XX secolo Toccherà a quattro architetti – Gaudí, Horta, Guimard e Mackintosh – dare nuova vita alla **v**, riportandola a una scala monumentale, cosa che non avviene invece con le esperienze dei nabis, i cui cartoni verranno spesso realizzati da L. C. Tiffany. Nei vetri dipinti da Gauguin (ad esempio la grande finestra della villa di Somerset Maugham a Cap-Ferrat) o da Maurice Denis (che per le sue **v** del Raincy avrà un'esecutrice notevole in M. Huré), si ritrovano una decisa accentuazione dei contorni e un forte contrasto coloristico. Con la diffusione dell'Art Nouveau si assiste in tutta Europa alla ripresa della **v** profana, che si impone come prezioso elemento di arredo.

Nel gruppo del Bauhaus, un laboratorio di **v** è diretto prima da Klee, poi da Albers, che fa eseguire i lavori del gruppo dal laboratorio Kraus di Berlino. La corrente di De Stijl ha elaborato, con Theo van Doesburg e Sophie Taeuber-Arp, il complesso dell'Aubette a Strasburgo, purtroppo disperso. Meno rigorosi sono stati invece i tentativi di un'arte che si ricollega a fonti popolari, come accade in Polonia con Jozef Mehoffer, che è intervenuto in Svizzera per le **v** della Cattedrale di Friburgo. Lo stesso avvenne in Olanda dove sono attivi Roland Holst, Joep Nicolas e J. Toorop. In Germania, la corrente espressionista ha condotto alcuni pittori, tutti docenti nelle Accademie, a cercare nell'arte della **v** un importante strumento didattico: tra questi Johann Thorn Prikker, Heinrich Campendonk (che aderì al gruppo Der Blaue Reiter) ed Ewald Dülberg, noto per le **v** con *Le Vergini sagge e le Vergini folli* (Strasburgo, Museo dell'Ancienne Douane). A Cracovia, invece, Stanislaw Wyspiański crea per la chiesa dei francescani (1897-1902) una serie di grandi **v** di grande libertà disegnativa.

Intervento dei pittori contemporanei A partire dal 1919, con la creazione degli Ateliers d'art sacré, ha inizio una rivalutazione dell'arte della **v** che la porta a riavvicinarsi consapevolmente alla pittura religiosa moderna. Al congresso internazionale sulla **v**, svolto a Parigi nel 1937, si

afferme che «per riabilitare [questa tecnica] bisognerebbe innanzi tutto accostarsi ai maestri della pittura moderna», quasi parafrasando il testo di Cennini citato in precedenza. Mentre Alexandre Cingria riprende le risorse tecniche delle v svizzere del Cinque e Seicento, l'esposizione di arte sacra moderna al MAD di Parigi (1938-39) presenta una prima campionatura, con opere di Denis, Desvallières, Chagall, e una v di Paul Bony tratta da un dipinto di Rouault. Il passo decisivo viene però compiuto nel 1939, su iniziativa di Jean Hebert-Stevens, con la mostra di v e arazzi al Petit Palais, in cui vengono presentate le prime esperienze di Bazaine, Bissière, Gromaire, Francis Gruber, Singier, messe a confronto con quelle degli svizzeri Cingria e Stocker.

Nel 1946, su iniziativa di padre Couturier, viene iniziata una serie di v nella chiesa di Notre-Dame-de-Toute-Grace di Assy (Alta Savoia) che, con la partecipazione di molti artisti, si proponeva come opera esemplare. A. Manessier, a partire dalla serie realizzata tra il 1948 e il 1950 per la chiesa di Les Bréseux (Doubs), prosegue con coerenza la proposta di v astratte per edifici religiosi in Francia, Spagna, Germania e Svizzera, fino al recente, grandioso complesso per la Cattedrale di Friburgo (1976-80). Nel 1954, per una sala da musica in una vecchia cappella a Reux (Calvados), l'espressionista tedesco Francis Bott ricorre invece a tutte le risorse della grisaille, senza rinunciare a una intensa luminosità.

Nel 1951 Fernand Léger realizza la vasta decorazione della chiesa di Audincourt, evidenziando la sua grande padronanza delle forme; Matisse, appoggiandosi alle sue esperienze con i collages, realizza i cartoni per le v della cappella del Rosario nel convento dei domenicani di Vence (1948-51); Braque nel 1955 lavora nella cappella di Saint-Dominique di Varengewille, centro nella cui chiesa parrocchiale realizza anche l'*Albero di Jesse*, suo capolavoro.

Queste opere, lentamente elaborate, rappresentano il momento della ripresa tecnica della v, anche se non aiutano a cancellare l'equivoco che permane, agli occhi del pubblico, tra arte decorativa e arte astratta. Nel 1959, in occasione di una mostra di arte religiosa tedesca a Parigi, padre Rapp sostenne che «la Non-figurazione si è introdotta in Germania attraverso la vetrata». Nelle grandi opere di Dominicus Böhm in Santa Maria Regina di Colonia (1954) e di suo figlio Gottfried a Neuss (1955) dominano temi floreali che sfiorano l'astrattismo. Georg Meistermann, in

Sankt Kilian a Schweinfurt (1953), dà a una tale concezione l'apporto della sua esperienza di pittore. Al contrario Ludwig Schaffrath nella chiesa di Santa Angela a Wipperfurth (1962) e Wilhelm Buxhulte in Sant'Orsola di Colonia (1963) si avvalgono – con maggiore sobrietà il primo, più liberamente il secondo – di tutte le risorse fornite dalla struttura a reticolo dei piombi (come già nelle vetrate di L. Zak nella chiesa di Notre-Dame-des-Pauvres a Issy-les-Molineaux).

Questi tentativi influenzano una serie di epigoni, ma un deciso mutamento è determinato dall'irruzione nel campo della *v* da parte dei due pittori di grande temperamento che lavorano alla Cattedrale di Metz. Le tre grandi *v* figurative di Villon (1957) conferiscono alla mediocre architettura di una cappella laterale del sec. XIX una dimensione grandiosa, mentre, ricollegandosi ai maestri del Quattro e Cinquecento, Chagall prosegue, in piena libertà, la tematica biblica a lui cara. Sfruttando, come i suoi predecessori cinquecenteschi, tutte le potenzialità dell'incisione su vetri sovrapposti e del vetro dipinto, Chagall ritrova l'ingenuità delle sue opere giovanili (*Profeti*, 1962 e il *Paradiso*, 1963-64).

Negli Stati Uniti, la forte personalità di Robert Sowers blocca le possibilità di ricerca pittorica a vantaggio del semplice gioco del vetro e dei piombi. Sowers eccelle nelle composizioni su grande scala, come l'immensa *v* dell'American Airlines Terminal nell'aeroporto Kennedy di New York (1962): a lui Saarinen affidò, nel 1956, le *v* della cappella del Saint Stephen College a Columbia nel Missouri. Negli Stati Uniti come nell'Europa occidentale l'architettura in cemento armato si adatta all'impiego della lastra vetrata fissata nel cemento. Paul Mariani e Robert Kehlmann si fanno portavoce dell'astrattismo e della Pop Art, ma nei casi migliori la volontà dell'architetto predomina, determinando il rapporto volumetrico tra cemento e vetro. Pochissimi pittori hanno saputo padroneggiare tale tecnica; i tentativi più felici sono quelli di Le Moal della cripta della chiesa di Audincourt e di Ubac a Ezy-sur-Eure.

L'incitamento verso l'arte della *v* rivolto ai più rappresentativi pittori del nostro tempo prosegue attraverso mostre come quella di Strasburgo e Chartres del 1968, del Palazzo di Chaillot a Parigi dell'anno successivo: vi hanno presentato loro opere Poliakoff, Lopicque, Magnelli, Singier, Vieira da Silva e Sima. Questi ultimi due artisti proseguono poi le loro ricerche in Saint-Jacques a Reims, mentre

Jean Le Moal compone il rosone della Cattedrale di Saint-Malo, e a Noirlac (presso Bourges) Jean-Pierre Raynaud riscopre l'impianto della *v* cistercense. In Gran Bretagna, nella nuova Cattedrale di Coventry, le *v* di Keith New e di Geoffrey Clarke non sfuggono a una certa convenzionalità, mentre quelle di John Piper (1955-62) si inseriscono nel filone del neoespressionismo. (*jgg + sr*).

Gli anni 1980-90 In anni recenti, la collaborazione tra pittori ed esecutori si limita ad alcuni cantieri prestigiosi. Nella Cattedrale di Saint-Dié (Vosges), Bazaine ha affiancato alcuni artisti esperti in questo tipo di lavori, come Alfred Manessier e Geneviève Asse, ad altri più giovani, in un confronto sul tema *Morte e Resurrezione* (1982-87). Analoghe le soluzioni avviate nella Cattedrale di Nevers, un edificio, come il precedente, molto danneggiato durante l'ultima guerra. Accanto a Ubac, cui furono affidati i cartoni delle finestre del coro occidentale romanico (1977-83), sono stati coinvolti quattro pittori tra i più rappresentativi delle tendenze attuali (Viallat, Rouan, Honegger e Alberola) che, seguendo indirizzi anche diversi, studiano la trasposizione dei cartoni con il concorso dei pittori di *v* scelti per realizzarli.

Sono comunque molte le difficoltà in cui si dibatte oggi l'arte della *v* in Europa, dove non è più considerata come un ambito primario della pittura, come era stata soprattutto in Francia tra il XIII e il XVI, e più ancora nel sec. XIX. È difficile ammettere che in questo paese, nonostante l'attività di eccellenti tecnici (G. Lardeur, J.-D. Fleury, J. Mauret, J. Weiss-Gruber, e altri) che ne rinnovano gli effetti formali e cromatici e i rapporti con l'architettura, il loro riconoscimento come creatori sia così difficile da attuare. (*cbr*).

Veyrassat, Jules

(Parigi 1828-93). Si specializzò nella rappresentazione di scene rustiche e di paesaggi campestri (il *Bacino*, 1861: Lione, MBA). Attese temi e figure dai pittori olandesi e fiamminghi del Seicento, dai quali riprese la fattura minuziosa e il gusto per le tonalità brune. Di ritorno da un viaggio in Africa settentrionale mutò il proprio stile, accostandosi a Fromentin (Rouen, MBA; Parigi, Musée National de Arts Africains et Océaniens). (*ht*).

Viallat, Claude

(Nîmes 1936). Nella linea di un astrattismo che si rifà in-

sieme a Matisse e agli astrattisti americani, sviluppa dalla fine degli anni Sessanta una ricerca critica del quadro tradizionale. La sua ricerca sui supporti lo induce a impiegare tele non tese, fili, corde, nodi, reti, ciottoli, legni, carte, sugheri, tralicci metallici, mentre il colore (in genere «tinture») si organizza partendo da impronte di forme reiterate. Questo lavoro di «decostruzione» del quadro, condotto con un vocabolario limitato, approda alla fondazione del gruppo Supports-Surfaces del 1970 dal quale si ritira nel 1971; a tali caratteri, a cui si aggiunge la sua inclinazione al monumentale, la sua arte rimarrà sempre fedele. La realtà materiale del supporto, dell'utensile e del colore evidenzia l'itinerario del pittore, in contrapposizione a qualsiasi mistica della creazione artistica. Per loro stessa natura, le opere esigono manifestazioni in esterno (per esempio nel villaggio di Coaraze nel 1969), mentre i lavori esplorativi e gli inventari sistematici di nodi, legature, impiombature, telai, presentati come parte integrante dell'opera, evidenziano chiaramente il progetto e il metodo dell'artista. È rappresentato in numerosi musei francesi, in particolare a Parigi (MNAM: *Corda; Rete; Arancione, forme azzurro chiaro*, 1970). Dal 1979 è direttore dell'École des beaux-arts di Nîmes; tra le esposizioni personali significative quelle di Düsseldorf (KH, 1983), Barcellona-Valenza-Saint-Etienne (1983-84). (fdo).

Viana, Eduardo

(Lisbona 1885-1967). Benché influenzato in giovinezza da Delaunay, suo amico, restò fedele per tutta la vita al tema della natura morta, che trattò con robusta sensibilità. Operò a lungo in Belgio, fino al 1939. È ben rappresentato a Lisbona (MAC: *Nature morte; Nudo*). (jaf).

Vianen, Paulus I Willemsz van

(Utrecht 1570 ca. - Praga 1613/14). Nel 1599 era maestro a Monaco; si stabilì poi a Praga alla corte di Rodolfo II, che lo volle come suo disegnatore di gioielli a partire dal 1603. È noto soprattutto per le sue oreficerie, di opulento e trionfale stile barocco. Fu padre di **Paulus II** (Praga, ante 1613 - Utrecht 1652), menzionato nel 1642 nella gilda dei pittori di Utrecht, del quale conosciamo alcune opere, come la *Sacra Famiglia entro un paesaggio* (1643: Utrecht, CM). (jv).

Viani, Domenico Maria

(Bologna 1668 - Pistoia 1711). Nella formazione di Domenico, figlio del pittore Giovanni Maria, notevole importanza riveste un soggiorno veneziano (1691), che gli offrì l'occasione oltre che di studiare i grandi maestri locali del Cinquecento, di osservare i pittori della tendenza «tenebrosa», come il Loth e lo Zanchi, dei quali si coglie un qualche riflesso nel tocco nervoso e spezzato della sua produzione. Rientrato a Bologna, lavorò, salvo un breve soggiorno a Imola, per la committenza privata a tele di grandi dimensioni, organizzate con grande perizia compositiva e cromatica, secondo l'esempio veneto (*Miracolo del sant'Antonio*, 1700: Bergamo, Santo Spirito), finché non sopraggiunse la malattia che l'avrebbe portato a morte nel 1711, quando attendeva agli affreschi per la chiesa delle monache degli Angeli in Pistoia. (ff).

Viani, Giovanni Maria

(Bologna 1636 ca. - 1700). Si accostò dapprima, attraverso l'insegnamento di F. Torri, al Reni e al Cantarini, per orientarsi in seguito verso il recupero della tradizione dei Carracci, contribuendo a divulgare, insieme ad A. Milani, quella maniera «neocarracesca», che molto favore incontrò a Bologna fra la fine del sec. XVII e l'inizio del successivo. Si dedicò prevalentemente alla pittura sacra (si segnalano i dipinti per la chiesa dei Servi in Bologna; il *Miracolo del beato Bertrando Tolomei* di San Michele in Bosco e il *San Pio V riceve un ambasciatore polacco* in San Luca, entrambi del 1693) ma non mancano esempi di dipinti di soggetto profano fra i quali emergono le varie redazioni dell'*Endimione dormiente* (Torino, Accademia Albertina; Urbino, coll. priv.). Resta anche qualche testimonianza di un'attività incisoria. (ff).

Viani, Lorenzo

(Viareggio 1882 - Ostia 1936). Lasciati gli studi, diventa apprendista presso un barbiere di Viareggio. Intanto si esercita a disegnare e fa numerosi ritratti. Tra il 1898 e il '99, favorito dall'incontro con il sociologo Gori, V aderisce al movimento anarchico. Nei primi anni del Novecento s'iscrive all'Istituto d'arte Passaglia di Lucca e s'appassiona ai romanzi di Zola e alla letteratura russa. Nel 1904, dopo una breve esperienza di prigionia per aver partecipato alle azioni del gruppo Delenda Carthago, frequenta

l'Accademia fiorentina. Qui conosce il vecchio Fattori, Libero Andreotti, Papini e lo scrittore Tozzi. Nel 1907, alcuni suoi disegni esposti alla VII Biennale veneziana gli procurano la fama di pittore dei poveri e della miseria. L'anno successivo, dopo un breve soggiorno a Genova, V è a Parigi. Vive come un barbone, ma non manca di visitare la retrospettiva di van Gogh. Appartengono a questo periodo e al successivo viaggio in Francia nell'11, i ricordi raccolti nel libro *Parigi*. V dipinge con un realismo di matrice espressionista, ricordandosi della lezione dei macchiaioli (campiture di colore accostate, semplicità di composizione) e delle cupe atmosfere di un Munch. Suoi soggetti sono i diseredati di tutto il mondo (*Les misérables*, 1909) e il suo interesse artistico è rivolto verso i pittori primitivi. Nel '12 cura insieme al sindacalista Alceste De Ambris il libello antimilitarista *Alla gloria della guerra!*, che gli frutta un arresto. Stringe i contatti con il poeta Ceccardo e nel '13 sciopera con i muratori e tranvieri della Versilia. Si avvicina a «Lacerba» e all'ambiente futurista. Intanto espone al Salon d'Automne di Parigi e alla Secessione romana. Collabora a «L'Eroica», dove pubblica diversi cicli di xilografie. Nel '15 ha una personale con più di 600 opere al Palazzo delle Aste di Milano e in dicembre è presente al Bagno di Nettuno di Viareggio. La prima guerra mondiale lo vede interventista e nel '19, quando l'amico Ceccardo muore, si chiude l'esperienza libertaria della Repubblica di Apua. Nel '22 espone alla XIII Biennale di Venezia la famosa tela *La benedizione dei morti del mare*. Costituisce l'Armata dei vageri che si riunisce nel caffè Tonicelli di Viareggio. Tra i soggetti preferiti di questo periodo c'è la vita parigina, tema più volte rivisitato nel tempo. Nel '27 inizia una collaborazione al «Corriere della Sera» e dirige la rivista «Riviera versiliese». Espone a tutte le Biennali veneziane e alle Quadriennali romane. La sua produzione letteraria si fa sempre più intensa. Tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta pubblica: *Angiò uomo d'acqua*, *Roccatagliata*, *Ritorno alla patria* (che gli valse il premio Viareggio), *Il figlio del pastore*, *Le chiavi nel pozzo*. Negli stessi anni dipinge alcune delle sue opere più significative (*Il dormitorio*, *Georgica*, *La clinica*). L'asma lo costringe a passare lunghi periodi in stazioni climatiche. Nel '33 esegue i pannelli per la stazione di Viareggio e inaugura la Galleria V nella casa di Fossa dell'Abate. L'ultimo suo lavoro è il ciclo decorativo per il collegio IV No-

vembre di Castel Fusano, dedicato agli orfani del mare (1936). (*adg*).

Viau, Georges

(? 1855 - Parigi 1939) Trascorse l'infanzia a San Pietroburgo, dove il padre era dentista della corte imperiale; esercitò la stessa professione a Parigi, dove giunse giovanissimo. Divenne ben presto amico di artisti, e in particolare ebbe rapporti eccellenti con Sisley, Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Vuillard. Cominciò così a collezionare dipinti francesi del sec. XIX, specie impressionisti o artisti a loro legati. Acquistò il primo Cézanne prima del 1900. Nella vendita di una parte della raccolta nel 1907 si distinguevano già molti Renoir, Pissarro, Sisley; una seconda vendita nel 1930 mise sul mercato numerosi disegni a pastello di Degas, Lebourg e altri impressionisti. Al dott. V che intendeva mantenere solo l'essenziale della raccolta, restavano nondimeno in possesso trecento opere tra quadri, disegni e pastelli, messi all'asta dagli eredi l'11 dicembre 1942. Tra tali opere figuravano una trentina di dipinti, pastelli e disegni di Degas; agli impressionisti si aggiungevano opere di Corot e di Delacroix. Il Louvre acquistò in quell'occasione due Delacroix, il *Nudo seduto (M.lle Rose)* e la *Fuga di Lot* (da Rubens). (*gb*).

Vibia, ipogeo di

Non lontano dalle catacombe di San Callisto sulla via Appia è l'ipogeo di V, una piccola tomba costruita da un sacerdote del dio Sabazio, Vincentius, per sé e sua moglie, Vibia. Alcuni tra i più singolari dipinti dell'ipogeo sono nell'arcosolio, nel corridoio d'ingresso; nel sottarco è rappresentata la discesa di V agli inferi, rapita da Plutone; quindi la stessa V sostiene il giudizio, scortata da Mercurio e Alceste, di fronte a Plutone e Proserpina e sotto lo sguardo delle Parche, mentre i sacerdoti di Sabazio – tra cui Vincentius – banchettano. Nella lunetta un personaggio che un'iscrizione indica come *Angelus bonus* conduce la stessa defunta nel giardino celeste, dove i beati stanno banchettando e dei giovani raccolgono mazzi di rose. Oltre a queste raffigurazioni pagane a carattere religioso si trova nell'ipogeo il sepolcro di un mercante con l'immagine di una nave da trasporto e di anfore e recipienti per il vino. In un cubicolo sono poi affrescate alcune scene tipiche del

repertorio cristiano, come *Daniele tra i leoni*, la *Resurrezione di Lazzaro* e *Mosè che compie il miracolo della rupe*.

Sembra che le sepolture di V e Vincentius siano le prime effettuate nella catacomba; le pitture si possono datare alla fine del sec. III d. C., mentre il cubicolo con soggetti cristiani deve essere stato aggiunto successivamente, forse intorno alla metà del secolo successivo. A questa datazione indirizzano le caratteristiche degli affreschi, eseguiti in modo piuttosto sommario. (aa).

Viboldone

La chiesa dell'abbazia degli Umiliati di V, alle porte di Milano, venne edificata nel 1348 e decorata negli anni seguenti con un ciclo di affreschi di notevole importanza nell'ambito della pittura lombarda trecentesca. Essi rappresentano un nodo critico ancor oggi non del tutto risolto dai numerosi studi loro dedicati: in particolare, mentre alcuni autori ritengono di vedere all'opera maestranze toscane, per lo meno per quanto riguarda la *Madonna in trono* datata 1349 e il *Giudizio Universale* che decorano il tiburio, altri preferiscono riconoscervi frescanti locali, pur influenzati dalla cultura toscana. Nel primo caso si potrebbe pensare ad artisti giunti in Lombardia forse al seguito di Giotto, presente a Milano nel 1335, mentre nel secondo ad artisti indigeni bene informati circa le innovazioni pittoriche introdotte dal grande maestro toscano. Anche l'attribuzione quasi unanime a Giusto de' Menabuoi del *Giudizio Universale*, di poco posteriore alla metà del secolo, non illumina appieno la vicenda, dal momento che è stata recentemente contestata la stessa formazione toscana dell'artista, a vantaggio di un apprendistato lombardo o per lo meno genericamente padano. A un momento leggermente posteriore (settimo decennio del secolo) risalgono invece le *Storie della vita di Cristo*, affrescate nell'ultima campata della navata maggiore. Esse vengono concordemente attribuite a un maestro locale in ragione del timbro più marcatamente narrativo che le caratterizza.

Se il problema della provenienza geografica delle maestranze attive nel tiburio di V è stato intensamente indagato, manca a tutt'oggi uno studio approfondito degli eventuali e probabili rapporti fra gli affreschi che decorano l'abbazia e il gran numero di cicli votivi presenti in molte chiese e oratori del contado milanese, databili fra il settimo e l'ottavo decennio del Trecento, caratterizzati da

una quotidianità accessibile e umana, questa sí tipicamente lombarda, che rimanda forse piú alle *Storie di Cristo* della navata centrale che non alla solenne epifania del tiburio. (*mcm*).

Vicenza

Nei secoli XIII e XIV V e il suo territorio non elaborarono espressioni artistiche di particolare originalità e vissero pertanto in una condizione di sostanziale emarginazione periferica rispetto a quei centri urbani, come Verona, Padova e Venezia, che seppero proporre personalità di artisti innovatori capaci di dare un'impronta decisiva allo svolgimento della storia della pittura.

Nel corso del Trecento la committenza piú aggiornata e colta si rivolse pertanto a maestranze prestigiose provenienti da Venezia, come Paolo Veneziano (polittico con *La morte della Vergine*, 1333: già nella chiesa di San Lorenzo e ora nel MC); Jacobello di Bonomo (dipinto, oggi perduto, situato sull'altare della cappella Garzadori nella distrutta chiesa di San Michele); Lorenzo Veneziano (polittico con la *Dormitio Virginis*, commissionato all'artista lagunare da Tomaso de' Proti nel 1366 per il Duomo di V).

Nel ciclo di affreschi absidali con *Storie della Passione* dell'abbazia di Sant'Agostino, datati dalla critica piú recente agli anni Trenta o Quaranta del sec. XIV, intervenne invece un maestro veronese forse locale, ma certamente di formazione scaligera e vicino al pittore delle *Storie della Vergine* attivo ai Domenicani di Bolzano.

Nella seconda metà del Trecento è stata rilevata in una parte consistente della cultura figurativa vicentina una maggiore attenzione per la pittura veronese, che aveva peraltro svolto sin dall'inizio del secolo una funzione di filtro e di mediazione nella penetrazione del linguaggio giottesco nella provincia.

Gli affreschi della cappella Maltraversi in San Salvatore a Montecchia di Crosara, realizzati da Battista da Vicenza e da Martino da Verona intorno al 1400, esemplificano esaurientemente questa situazione.

Soltanto nel Quattrocento compare la figura di un pittore locale, Battista da Vicenza (notizie 1400 - † 1438), che dette avvio nella città a una vera e propria «bottega», struttura che sembra essere mancata nel secolo precedente. Il suo profilo artistico e biografico risulta abbastanza ben definito grazie alla presenza di alcune opere datate e

firmate: il polittico Chiericati della chiesa di Sant'Agostino (1404), il polittico per la cappella di Sant'Antonio abate nella chiesa di San Giorgio di Velo d'Astico (1408) e la tavoletta con la *Madonna col Bambino* del MC di V (1412). Battista si configura come un artista ritardatario, che riuscì tuttavia, con abile eclettismo, ad assimilare e riassumere nella sua produzione sollecitazioni provenienti sia dall'ambiente veneziano (nel polittico Chiericati il riferimento è all'ancona di Jacobello di Bonomo di Sant'Arcangelo di Romagna del 1385), sia da quelli padovani e veronesi. Un interessante contributo lombardo venne alla città dalla presenza, all'inizio del secondo decennio del secolo, di Michelino da Besozzo, cui vengono ormai unanimemente riconosciute le due lunette affrescate (parte di un ciclo pittorico perduto, più ampio, che copriva l'intero vano) nella cappella Thiene della chiesa di Santa Corona. Allo stesso artista, coadiuvato da collaboratori locali, che rivelano inflessioni veroneseggianti, appartiene la decorazione tardogotica ad affresco della zona presbiteriale della chiesa di San Vincenzo a Thiene, fondata dai fratelli Miglioranza, Ugucione e Marco Thiene.

Il superamento dei modi tardogotici avvenne, ancora una volta, con un'opera di importazione: il polittico per la chiesa del castello di Arzignano, realizzato dalla bottega padovana di Francesco Squarcione e datato 1445, decretò per la cultura figurativa vicentina l'abbandono delle convenzioni rappresentative «cortesie», in favore invece di una pittura più attenta alla plasticità delle figure e a una loro più caricata espressività psicologica. Fino al 1470 la pittura vicentina rimase sotto l'influenza dell'insegnamento squarcionesco, che però impedì alla cultura locale di cogliere il messaggio rivoluzionario della lezione mantegnesca.

Gli ultimi tre decenni del secolo videro Bartolomeo Montagna protagonista, insieme a Giovanni Buonconsiglio (1470 ca. - 1535/37), Cima da Conegliano, Giovanni Speranza, Francesco Verla e Marcello Fogolino, della grande impresa decorativa della chiesa di San Bartolomeo (le cui pale sono ora conservate nel MC di V), iniziata nel 1482 e completata nel secondo decennio del Cinquecento.

Gli insegnamenti antonelleschi e belliniani appresi da Bartolomeo nel corso del suo soggiorno veneziano, consolidati in seguito da costanti rapporti di lavoro mantenuti con la capitale, caratterizzarono non soltanto la sua produzione, ma anche quella degli artisti vicentini gravitanti nella sua orbita. Tuttavia, nel nono decennio, all'influenza lagunare

si sommò un aggiornamento su modelli lombardi, nel senso dell'adozione di un maggior rigore nella struttura compositiva e di più solida e monumentale volumetria.

Nei primi due decenni del Cinquecento, la produzione pittorica vicentina rimase ancorata ai modelli imposti dall'atelier montagnesco; gli allievi più fedeli continuarono a perpetuare soluzioni e schemi della cultura del maestro. Francesco Verla, di cui è documentata la presenza a Roma nel 1503, rivela però sollecitazioni peruginesche nelle pale di Velo d'Astico e di Schio, mentre Marcello Fogolino nel fregio affrescato nella Ca' Impenta (ora nella Ca' d'Oro) richiama il gusto per le decorazioni romane preraffaellesche ed emiliane dell'inizio del secolo.

Dopo la partenza dei due artisti testè citati, gli unici avvenimenti di grande rilevanza furono gli interventi di Tiziano e di Paris Bordon nel 1521 nella Loggia del Capitaniato, che comunque non lasciarono tracce sul locale ambiente artistico. Bisognerà attendere l'aprirsi della stagione palladiana per avvertire nella cultura figurativa della città i segni di un cambiamento, che, anche questa volta, avvenne non per merito di maestranze vicentine, bensì per opera di artisti veronesi, cresciuti a contatto con il manierismo padano. Nelle ville (Soranza a Treville, Godi a Lonedo di Lugo Vicentino, Barbaro a Maser, Emo a Fanzolo di Vedelago) e nei palazzi vicentini (Chiericati, Porto-Festa, Thiene, Barbaran da Porto) si alternarono Domenico Brusaporci, Battista del Moro, Paolo Veronese, Battista Zelotti, Bernardino India, Anselmo Canera, affiancati da valenti stuccatori e scultori come Bartolomeo Ridolfi e Alessandro Vittoria. Le decorazioni di questi edifici propongono nella distribuzione dei dipinti e delle cornici ora gli schemi della tradizione mantovana con i riquadri geometrici separati da fasce a grottesche, ora, invece, quelli dello stile di Fontainebleau con le figure ad altorilievo, che inglobano con complicate cornici a *strap-work* gli affreschi. Se in città non emersero figure particolarmente geniali e innovative, in provincia, e precisamente a Bassano si svolse la storia di Jacopo da Ponte e della sua bottega: nel locale MC sono conservate alcune delle opere-chiave che testimoniano delle diverse fasi di sviluppo della sua pittura.

Nonostante fra il settimo e l'ottavo decennio fossero giunte in città importanti opere di Paolo Veronese (*Cena di san Gregorio Magno*: Basilica di Monte Berico e *Adorazione dei Magi*: Santa Corona), i modelli di riferimento per Alessandro Maganza e la sua bottega, che si sostituirono pro-

gressivamente a B. Zelotti e a G. A. Fasolo, divennero Tintoretto, Palma il Giovane e Andrea Vicentino. L'atelier maganzesco soddisfò le esigenze di una committenza prevalentemente religiosa, che si servì delle immagini come un mezzo di propaganda dei testi scritturali e dei dogmi teologici, i quali dopo la riforma luterana dovevano essere difesi da devianti interpretazioni.

Dopo la peste del 1630 la situazione mutò radicalmente e si imposero a V le due figure, per certi aspetti antitetiche di Francesco Maffei e Giulio Carpioni (1613 ca. - 1678). Il primo, pur essendo stato educato presso i Maganza, si fece interprete della sensibilità barocca inscenando composizioni enfatiche e mirabolanti (tele per l'Oratorio di San Nicola da Tolentino, le *Allegorie civili* per il Palazzo Podestari-le di V, ora al MC per la Rotonda di Rovigo), in cui i suggerimenti dalle opere di Veronese e Tiziano si coniugano a suggestioni provenienti dalla conoscenza della pittura del Fetti, del Lyss e dello Strozzi.

Il secondo, invece, sintetizzò nella sua opera l'aspirazione verso l'ideale classico tizianesco derivatogli dall'alunnato presso il Padovanino e l'inclinazione naturalistica, assimilata attraverso una attenta meditazione sui testi di Le Clerc, Saraceni e dei tre veronesi Turchi, Bassetti e Ottino. All'impeto barocco del *manieron* maffeiano contrappose una lucidità grafica e formale che caratterizzò costantemente sia la sua produzione profana (famoso sono le favole mitologiche, come *Iride nel regno di Hypnos*: New Haven, Yale University AG; le *Metamorfosi dei contadini Lici*: Dresda, GG; il *Trionfo di Sileno* nelle due versioni del MC di V e dello SKI di Francoforte), sia la produzione religiosa (ciclo per l'Oratorio di San Nicola da Tolentino).

Il Carpioni, a differenza del Maffei, ebbe una nutrita bottega, all'interno della quale si distinsero Bartolomeo Cittadella, Giovanni Cozza Giuseppe Tomasini e Cristoforo Menarola. Questi pittori tuttavia non riuscirono a cogliere il senso delle novità della pittura lagunare introdotte in città da Antonio Zanchi, Antonio Fumiani, Pietro Liberi e Andrea Celesti, chiamati a decorare il fregio della chiesa di Santa Caterina (1675 ca.) e il Paramento Civran nella tribuna del Duomo (1680-81).

Mentre a Venezia, agli inizi del Settecento, si coglievano gli sviluppi della ricerca naturalistica dei «tenebrosi» e di quella decorativa e chiarista dei neoveronesiani, rispettivamente nella corrente «patetico chiaroscurale» di Piazzetta e Bencovich e in quella rococò di Amigoni e Pellegrini, a

V Antonio de' Pieri, detto lo Zoppo, Costantino Pasqualotto e Giacomo Ciesa, insensibili alle proposte innovative che giungevano dalla città lagunare, si limitarono a rielaborare, con rari sprazzi di originalità, le indicazioni suggerite loro dalla presenza in alcune chiese vicentine delle opere di Sebastiano Ricci (*Estasi di santa Teresa*, 1725: chiesa di San Gerolamo degli Scalzi, Vulgo San Marco), Antonio Balestra (*Madonna del Carmine e san Simeone Stock*: sempre in San Gerolamo) e Giambattista Pittoni, (*Madonna col Bambino in trono e i santi Pio V, Pietro e Paolo*, 1723: chiesa di Santa Corona).

Il sec. XVIII assistette a V a un notevolissimo sviluppo della pittura ad affresco, a partire dalla decorazione della sala centrale di Villa Capra, detta la Rotonda ad opera di un «foresto», il francese Ludovico Dorigny, per giungere ai tre cicli prestigiosi di Giovanni Battista Tiepolo per le Ville Loschi Zileri Dal Verme al Biron di Monteviale (1734), Cordellina Lombardi a Montecchio Maggiore (1743), Valmarana ai Nani, sul colle berico di San Bastian (1757).

Il linguaggio aggiornato del migliore e più noto frescante dell'epoca ben si prestava a illustrare nelle prime due ville le virtù pubbliche e private dei committenti, nel quadro, specie per la seconda, di una celebrazione di impronta illuminista del trionfo della ragione sull'ignoranza.

Nella residenza collinare dei Valmarana Giambattista realizzò, in collaborazione con il quadraturista Girolamo Mengozzi Colonna e Antonio Visentini, gli ambienti seicenteschi della palazzina con episodi scelti alternativamente tra poemi classici antichi (*Iliade* ed *Eneide*) e altri eroici rinascimentali (*Orlando Furioso* e *Gerusalemme Liberata*), e la sala centrale della foresteria vicina, i cui ambienti furono invece decorati dal figlio Giandomenico, che contrappose al «sublime» linguaggio paterno un tono «grottesco» da «favola melodrammatica». (*mbi*).

Vicino da Ferrara (*alias* Baldassarre d'Este?)

(attivo a Ferrara nell'ultimo quarto del sec. XV). Il nome convenzionale di **VdF** è stato attribuito da Roberto Longhi (1934) al problematico artista, autore di un gruppo di dipinti che, nella comune radice ferrarese, mostrano una coerente evoluzione stilistica in parallelo con quella di Ercole Roberti. Ancora Longhi ha proposto di riconoscere in lui il personaggio storico di Baldassarre d'Este, figlio naturale di Niccolò III, che i documenti ricordano attivo prima

a Milano per gli Sforza tra il 1461 e il 1469, quindi a Ferrara e a Reggio per gli estensi fino al 1504. Chiunque esso sia, questo artista mostra di crescere partendo da una lezione di chiarezza prospettica che accorda gli esempi di Piero della Francesca a sottigliezze ottiche di origine nordica (*Crocifissione*: Parigi, MAD); quindi, a partire dagli anni '80, approda a una stilizzazione formale tagliente di rimando robertiano. Non è d'aiuto per l'identificazione con Baldassarre il lacerto d'affresco assai consunto col profilo della committenza nelle *Stimmate di san Francesco* (dall'Orotorio della Concezione di Ferrara, ora nella Pinacoteca cittadina), che reca una firma mutila, sciolta in favore dell'estense: brano segnato ormai dalle ragioni di un classicismo ritmico e semplificato, quale si era affermato a Ferrara sul finire del sec. XV. (es).

Vicq

Il coro di questa piccola chiesa nel Berry (Saint-Martin de V) ospita un curioso e affascinante complesso di affreschi, risalenti, probabilmente alla prima metà del sec. XII e ritornati alla luce nel 1849. Parte della decorazione, organizzata in zone con figure e non, che copriva un tempo anche le pareti di navata, contiene, senza apparente ordine logico, scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, alcuni soggetti agiografici (*Crocifissione di san Pietro*, *Esequie di san Martino*) e scene a carattere morale (*Parabola del ricco Epulone*, la *Virtù schiaccia i vizi*). La parte esterna della parete tra coro e navata (*jubé*) ha anch'essa conservato la propria decorazione, dominata da un *Cristo in Maestà*, affiancato dalla teoria dei dodici *Apostoli*; i registri inferiori sono riservati a scene della *Vita della Vergine e di Cristo*. Nuovi sondaggi tecnici hanno stabilito che il complesso di affreschi di V ne nasconde in realtà uno precedente, la cui consistenza, qualità e cronologia attendono ancora di essere precisate. Lo studio parallelo delle caratteristiche tecniche e stilistiche di quelli oggi visibili ne hanno invece confermato l'unità di ideazione e conduzione: tratti forti di contorno dall'andamento energico imprimono anche ai rapidi schemi compositivi un dinamismo che gioca in modo assai originale, e unico, nel panorama della produzione a fresco romanica francese, tra elementi lineari e modellati plastici che si contraddicono e contrappongono così uno all'altro (Kupfer, 1988). Una decisa tipizzazione dei personaggi dalle membra pesanti, dai volti tondeggianti e occhi

sporgenti, appare a tratti come la versione caricata delle figurazioni presenti a Saint-Savin, ma le radici dello stile del frescante di V vanno piuttosto individuate nei moduli elaborati dagli *scriptoria* di Tours e della valle della Loira, tra fine XI e inizio sec. XII, fondanti una tradizione che presto si espanderà, variandosi, nel Poitou e a Limoges, ovvero nel centro e nel sud-ovest della Francia romanica. (*scas*).

Victors, Jan

(Amsterdam 1620 - Indie olandesi 1676 ca.). Fu probabilmente allievo di Rembrandt intorno al 1640; è menzionato ad Amsterdam dal 1642 al 1676, data della sua partenza per le Indie olandesi. È fedele continuatore del maestro, non privo di talento, come dimostra la *Fanciulla alla finestra* (1640: Parigi, Louvre), di grande finezza. Realizzò quadri biblici (*Isacco benedice Giacobbe*: ivi, *Giuseppe in prigione*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Ester che accusa Aman*: Greenville, South Caroline, Bob Jones University), ma resta più noto per le scene rustiche di genere, dal colore e dal realismo vigorosi, uniti a una luce e a un senso del paesaggio di grande delicatezza (il *Pizzicagnolo del paese*, 1648: Amsterdam, Rijksmuseum; *Scena di mercato*: Londra, NG e San Pietroburgo, Ermitage). Fu fratellastro del pittore **Jacomo** o **Jacobus V** (Amsterdam 1640-1705), vissuto a Venezia fino al 1663, poi ad Amsterdam, dove, dopo il 1675, non si occupò più di pittura. Jacomo raffigurò specialmente uccelli, alla maniera di Melchior d'Hondecoeter. (*if*).

Vieira, Domingos, detto O Escuro (l'Oscuro)

(? 1600 ca. - ? 1678). Attivo dal 1626-27, operò al Palazzo del Buen Retiro a Madrid. Risiedette a Lisbona nel 1643, dove diresse una bottega e fu nominato pittore di corte in data ignota. Ha lasciato una magnifica serie di ritratti che ne fanno il pittore portoghese più importante del sec. XVII. Il suo pacato naturalismo, sobrio nel colore, ignora le raffinatezze dei contemporanei maestri dei Paesi Bassi, ma traduce intensamente la realtà fisica e psicologica dei modelli (*Ritratto di Doña Isabel de Moura*, 1635: Lisbona, MAA; *Una magistrato*: ivi; *Doña Margarida Moreira*: Lisbona, coll. Freitas Branco). La sua sensibilità per i valori chiaroscurali e il risalto dei bianchi che tanto dipende da El Greco, dovette maturarsi durante un probabile soggiorno

no in Spagna. V fu anche autore di dipinti religiosi oggi perduti. (fg).

Vieira da Silva, Maria Elena

(Lisbona 1908). Stabilitasi a Parigi nel 1928, qui inizia gli studi di scultura con Bourdelle e Despiau, presto abbandonati per la pittura. Allieva di Friesz, Léger e Bissière, trova però nel marito Arpad Szenes, anch'egli pittore, il maggior punto di riferimento. Terrà la sua prima personale alla Galleria Jeanne Bucher di Parigi. Rifugiatasi in Brasile durante la guerra, rientrò a Parigi nel 1947, dove la sua opera era destinata a una rapida affermazione.

Il cammino di **VdS** nasce in un clima tardocubista e muove in direzione di un astrattismo nel quale linea (continuamente interrotta e ripresa) e colore (variato in una gamma estremamente sofisticata) concorrono a elaborare un labirinto di segni, espressione di uno spazio in cui le immagini della realtà si dissolvono. Nel 1982, Jeane Bucher ha presentato una scelta delle sue opere degli anni 1981-82 eseguite secondo tecniche diverse: matita, carboncino, inchiostro, tempera e olio. Ottenne nel 1961 il primo premio della Biennale di San Paolo del Brasile e il Premio nazionale dell'arte nel 1966; a Torino nel 1964 le venne dedicata un'importante mostra dalla GAM della città. Un'antologica si è svolta nel 1988 al Grand Palais di Parigi. Nel 1976 ha realizzato le vetrate della chiesa di Saint-Jacques a Reims. È rappresentata a Parigi, MNAM (al quale ha donato numerosi disegni) e MAM (*Proposte contestate*, 1966), nei musei di Digione (donazione Granville) e Grenoble (*Le torri*, 1953); alla Tate Gall. di Londra (*Camera grigia*, 1950); al MOMA (*Losanghe* 1938) e al Guggenheim Museum di New York (*Aix en Provence*, 1958 e *Pittura*, 1953); al BVB di Rotterdam (*La battaglia dei coltelli*, 1948), allo SM di Amsterdam (*Città minerale*, 1954), alla GAM di Torino e nei principali musei specie tedeschi. (sr).

Vieira Lusitano (Francisco Vieira de Matos, detto)

(Lisbona 1699-1783). Fu il più importante artista del sec. XVIII attivo alla corte portoghese. A tredici anni fece parte dell'ambasciata del marchese de Fontes a Roma dove studiò con Benedetto Luti e Francesco Trevisani (1712-19), ottenendo un primo premio all'Accademia di San Luca. Rientrato in Portogallo lavorò inizialmente per Don Joao

V e realizzò i dipinti per la cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Rocco a Lisbona.

Tornato a Roma nel 1721, durante questo secondo soggiorno (fino al 1729), si dedicò all'incisione affermandosi come uno dei migliori interpreti dell'acquaforte (le *Tre Parche tagliano il filo della vita*, *Minerva trasforma Corone*). Un'opera come la *Sacra Famiglia* di Mafra mostra con evidenza nello stile, nella ricerca compositiva e nel disegno, la sua formazione prettamente italiana, cui s'accompagna un gusto erudito per i geroglifici, i simboli e le imprese che spesso ornano i suoi soggetti principali.

Nel 1733 mentre si preparava a compiere un nuovo viaggio in Italia, venne nominato pittore del re sostituendo François Quillard. Da questo momento in avanti **VL** sarà impegnato in numerose opere in particolare di soggetto religioso (*Sant'Agostino*, 1775 ca.: Lisbona chiesa di San Rocco), che seguono il gusto accademico, e alcuni ritratti (*Don Lourenço de Lencastre*: Lisbona, MAA). La sua esperienza presso l'Accademia di San Luca a Roma lo convinse della necessità di fondare un'istituzione simile a Lisbona (Accademia del nudo). **VL** ha lasciato una sua autobiografia in versi che mette in luce, nelle ingenue strofe del poema, una sensibilità già preromantica che mal si accorda all'ecllettismo del suo stile internazionale. (*af + sr*).

Vien, Joseph-Marie

(Montpellier 1716 - Parigi 1809). Allievo di Natoire e come lui originario della Linguadoca, vinse il grand prix nel 1743, partendo l'anno successivo per Roma, dove rimase fino al 1750. Fortemente influenzato da J.-F. de Troy, allora direttore dell'Accademia di Francia ospitata in Palazzo Mancini, realizzò alcuni dipinti ricalcando lo stile di quest'ultimo e ispirandosi ai modelli pittorici della scuola bolognese, in particolare Guercino: *Susanna e i vecchioni* (Nantes, MBA), *Le figlie di Lot* (1747: Le Havre, MBA), la serie della *Vita di santa Marta* (1747-1748: Tarascona, chiesa di Sainte Marthe), *l'Eremita dormiente* (1750: Parigi, Louvre). Partecipò attivamente con Barbault alla *Mascherata* rappresentata a Roma nel 1748 dai convittori dell'Accademia di Francia (disegni al Louvre dipinti al Petit Palais di Parigi e Narbona MBA) di cui lasciò una serie incisa ad acquaforte che documenta la voga del tempo per i costumi «alla turca».

Tornato a Parigi **V** fu ammesso all'Accademia nel 1751 e

nominato accademico nel 1754 (*Dedalo e Icaro*: Parigi, ENBA), dimostrando un gusto piú avanzato rispetto a contemporanei come Fragonard o Boucher e la ricezione delle esigenze di sobrietà e semplicità che riflettevano la polemica anti-rococò allora in corso: si veda ad esempio a questo proposito *La piscina probatica e la guarigione del paralitico* (Marsiglia, MBA), presentato al Salon del 1759, ispirato al classicismo poussiniano.

Il nuovo linguaggio di V subiva il fascino dell'antico studiato *de visu* in Italia e tramite l'amicizia con il conte di Caylus partecipa dell'entusiasmo per l'apparente rozza «terribilità» dell'ordine dorico, o per le recenti scoperte archeologiche (Ercolano e Pompei); l'esigenza di semplicità e chiarezza fu per lo stesso V, come per i suoi contemporanei, un modello al quale adeguarsi recuperando le elementari tecniche della pittura antica, e non solo la pittura vascolare greca dai contorni lineari e precisi, ma anche quella dei dipinti dei primitivi italiani.

Con la celebre *Venditrice d'amorini* (Fontainebleau), esposta al Salon del 1763, V si fece interprete della reazione neoclassica al rococò anche se il tema, come poi quello del dipinto esposto al Salon del 1789 dopo la presa della Bastiglia, *L'Amore fugge la schiavitù* (Tolosa, MBA), è ancora del tutto tipico del gusto rococò. La novità del dipinto è espressa dal mutamento di costumi e di arredi improntati alla moda classicheggiante, a quel gusto «alla greca» che avrebbe fatto preferire a M.me du Barry per il castello di Louvenciennes i dipinti decorativi di V (Parigi, Louvre; prefettura di Chambéry, esposti ai Salons del 1773 e 1775) al *Risveglio d'amore nel cuore di una fanciulla* di Fragonard.

Sempre nel 1763 espose l'*Ateniese virtuosa* (Strasburgo, MBA) e nel 1767 la *Giovane greca al bagno* (Portorico, Museo di Ponce).

Professore nel 1759, direttore dell'Accademia di Roma dal 1775 al 1781 e accolto nell'Accademia di San Luca nel 1776, informò l'insegnamento al gusto archeologizzante e classicista; fu maestro di Peyron, Suvée, Regnault e David. La produzione di V ignora però il neoclassicismo moralizzante del suo allievo David pur non mancando di affrontare i temi della virtù stoica (*Briseide consegnata da Patroclo agli inviati di Agamennone*, 1781: Arras, MBA; *L'Addio di Ettore ad Andromaca*; *Marco Aurelio*, fitto di citazioni archeologizzanti dall'Arco di Costantino).

Negli anni Ottanta continuò a produrre grandi composi-

zioni religiose (*San Luigi e san Tebaldo*, Salon del 1775: Versailles), storiche e allegoriche come il citato *Amore fugge la schiavitù*. Il ruolo svolto da V, stimato dai suoi contemporanei come «padre del neoclassicismo francese», nel recupero «modernizzato» dei temi favoriti dal gusto rococò, fa luce su uno dei molteplici aspetti del complesso universo neoclassico prestandosi alla definizione di «neoclassicismo erotico» (Rosemblum).

La sua ultima produzione appare anacronistica rispetto ai tempi (serie di ventinove disegni *Felicità della vita*, 1797-99: Parigi, Louvre; altri a Oxford, Ashmolean Museum; Londra, BM e Courtauld Institute; Detroit, Institute of Arts). Napoleone lo fece senatore nel 1799 e conte dell'impero nel 1808; le sue esequie furono celebrate al Panthéon. (*ju + sr*).

Vienna

Epoca medievale La pittura gotica delle origini è rappresentata a V da affreschi di stile occidentale (*San Michele*, 1280 ca.: Cattedrale di Santo Stefano). Alla stessa epoca risale un *Crocifisso* gigantesco di tipo umbro-toscano (il Wimpassinger-Kreuz) eseguito a V da un pittore italiano (bruciato nel 1945); i quattro dipinti sul rovescio dell'*Altare di Verdun* e quelli dell'*Altare della Passione* di Klosterneuburg (1330-31: Museo della collegiata e Monaco, AP), anche se forse non sono stati eseguiti a V, restano caratteristici dello stile allora in auge nella città, sintesi dell'arte lineare occidentale e di precise reminiscenze giottesco-padovane. Nell'intento di imitare l'imperatore Karl IV (1346-78) suo suocero, l'ambizioso Rudolf IV (1358-65), si sforzò di conferire a V una magnificenza paragonabile a quella della Residenza di Praga, e seppe promuovere le arti. Gli si deve la fondazione dell'Università e la trasformazione della parrocchiale in Cattedrale. Il *Ritratto* del sovrano (V, Museo della Cattedrale), il piú antico ritratto noto della pittura tedesca e uno dei primi di quella europea in genere (1365 ca.) venne forse realizzato a Praga e, secondo la volontà del fratello, Albrecht III (1365-95), suo successore, collocato sulla tomba del sovrano in Santo Stefano. Con Albrecht III proseguirono gli influssi boemi: egli fu il primo bibliofilo della casa ducale. Fondò un laboratorio di miniatori incaricati di adornare i volumi preziosi prodotti dagli *scriptoria* di corte. Il *Rationale Duranti* (1375 ca. - 1404 ca.: V, BN) offre una sintesi dell'evoluzione di tale

scuola. Il laboratorio comprendeva un reparto di pittura su vetro; le vetrate eseguite attorno al 1375 con le effigi degli Asburgo (oggi a V, HM), nonché quelle di St. Erhard nella Breitenau (Stiria) e il monastero di Wiktring in Carinzia, dànno un'idea dell'alto livello di tale centro artistico. Accanto a creazioni caratterizzate dall'influsso delle corti di Praga e di Parigi, altre rivelano quello italiano. Una pittura a fresco del 1390 ca. (*Madonna in trono con donatore: Santo Stefano*) è assai vicina allo stile di Altichiero. Fino al 1450 ca. fiorisce la miniatura; poi, il ruolo primario è assunto dalla pittura su tavola.

La filiazione dei pittori anteriori al 1440 era ritenuta, fino a pochi anni or sono, la seguente: Maestro dell'Adorazione di V, cresciuto all'ombra del gotico boemo e soprattutto del Maestro di Wittingau, Maestro della Presentazione, Hans von Tübingen, con possibile aggiunta di altri nomi. Essa è stata contestata da G. Schmidt, secondo il quale il Maestro della Presentazione non avrebbe fatto scuola, né avrebbe avuto continuatori; lo studioso frammenta l'opera del Maestro della Presentazione e propone una nuova ripartizione per quella del Maestro di Tübingen, che va comunque considerato non tanto come artista singolo, quanto come personalità indicativa dello stile di una grande bottega pittorica, con sede presumibile a V, che resta operosa per lunghi decenni secondo i criteri stilistici impressi dal suo primo iniziatore.

A partire dal 1440 la storia pittorica della città è meglio documentata. Un miniatore opera per re Alberto (1438-39), e così pure fa Martinus Opifex (*Bellum Troianum*, 1445-50: V, BN), che fu certamente in rapporto con l'alto Reno (Borgogna). Nella pittura su tavola, la prima ondata di rinnovamento nasce sotto l'influsso fiammingo (H. van der Goes in particolare) ed è rappresentata, in due differenti direzioni, dai maestri dell'Altare di Alberto (l'altare monumentale dal quale il Maestro trae il nome, commissionato da Albrecht II tra 1438 e 1440, con buone probabilità destinato al coro della chiesa carmelitana di V: contiene tra l'altro la più antica veduta topografica della città) e del castello di Liechtenstein, sulla cui definizione stilistica e sul corpus di opere rispettivamente assegnabili continuano a sussistere controversie; la seconda ondata, dominata dall'influsso di Dirk Bouts, è contrassegnata dal Maestro del 1462 e dal Maestro dell'Altare di Maria Stieger (V, in loco). A partire dal 1469, erede di tale concezione artistica è il Maestro dell'Altare del monastero degli Scoz-

zesi (V, ÖG e in situ, post 1469). Le portelle interne dell'altare, dai colori preziosi, esposte nei soli giorni festivi, illustrano la *Vita della Vergine* (delle sedici scene presenti, se ne sono conservate tredici); il lato feriale, esterno (eseguito da un collaboratore di bottega dalla spiccata, autonoma e piú «moderna» personalità), presenta *Scene della Passione*. Possono riallacciarsi alla scuola del Maestro dell'Altare del monastero degli Scozzesi il Maestro del Trittico (raffigurante una *Crocifissione*, è oggi conservato nell'abbazia di Sankt Florian), la cui attività è conosciuta tra il 1480 e il 1490, il Maestro dei Santi Martiri (1490-1500, che sembra presagire inquietudini e visioni della nascente corrente danubiana) nonché, almeno in quanto a formazione, il Maestro di Mondsee. (*wb + sr*).

Il XVI secolo All'inizio del sec. XVI il grande monastero di Klosterneuburg, vicinissimo a V, assegnò incarichi a R. Frueauf il Giovane, che risiedeva a Passau (sede di un vescovado che in quei tempi si estendeva fino alla Bassa Austria), nonché a E. Altdorfer; nella stessa V venne ad operare il francone L. Cranach, la cui presenza è attestata nella città nel 1502-503. Tali fatti sembrano dimostrare che V non era ancora, o che non era piú – forse dopo la conquista di Mattia Corvino, che vi aveva creato una corte brillante molto italianizzata –, un centro pittorico autonomamente attivo, con botteghe di solida tradizione. L'idea che essa abbia potuto essere la culla della scuola del Danubio non ha alcun fondamento ed è stata abbandonata da tempo.

Con l'avvento di Carlo V, imperatore assai piú spagnolo che austriaco, e poi con l'invasione dei Turchi ottomani che assediaron una prima volta la città nel 1529, V perde per un lungo periodo quasi ogni importanza per la storia della pittura.

Il XVII e il XVIII secolo Sotto il segno dell'imperatore Mattia (1612-19) la monarchia austriaca abbandonò Praga per V. Assorbiti dalla guerra dei Trent'anni, poi da quella contro i turchi, gli Asburgo e l'aristocrazia austriaca poterono favorire la vita artistica solo dopo la ritirata dei Turchi, in seguito alla sconfitta da questi subita nell'assedio di V nel 1638. Gli imperatori Leopoldo I (1657-1705), Giuseppe I (1705-11), Carlo VI (1711-40) conferirono a V il suo splendore di città imperiale, ricorrendo ai grandi architetti barocchi tedeschi Fischer von Erlach e Hildebrandt e a pittori prima italiani, poi germanici. Svolge ruolo primario, nell'alta nobiltà, il principe Eugenio di Savoia (1663-1736):

consigliere dell'imperatore in materia d'arte e mecenate illuminato, si fece costruire due palazzi, tra cui il Belvedere, decorato da artisti italiani. Egli rivaleggia per fastoso mecenatismo con Giovanni Adamo di Liechtenstein. I conti Harrach portano in patria quadri dalle loro missioni in qualità di ambasciatori: Ferdinando Bonaventura (1636-1706) dipinti di scuola spagnola; Alois Thomas Raimund (1669-1742) un insieme molto esauriente della scuola napoletana, che costituisce il nerbo della relativa galleria, completata con gusto classico da Ernst Guido (1732-83). L'imperatore Carlo VI fa impiantare la galleria di quadri costituita dalle collezioni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi dal 1646 al 1656, e accresciuta dalle acquisizioni del suo erede Leopoldo I.

Durante il sec. XVII la vita artistica viennese, piuttosto povera, è illustrata da alcuni pittori olandesi (Luycks, Quellinus, Schoonjans) e tedeschi operanti alla maniera rubensiana o rembrandtiana (Sandrart, Spillenberger, Strudel) cui si aggiunge l'italiano Pietro Liberi, pittore di corte. Incarichi per pale d'altare a Luca Giordano e a Carlo Maratta, nella seconda metà del secolo, annunciano il risveglio artistico originatosi per impulso dei vari artisti stranieri che verranno attirati dallo splendore della corte imperiale e dal sontuoso tenore di vita dell'alta nobiltà, ma anche dalle importanti commissioni da parte di un clero di cui si è accresciuto il potere. Il prestigioso sviluppo dei soffitti a spazio illusionistico è dovuto all'arrivo di Pozzo, chiamato dall'imperatore nel 1702 per decorare la chiesa dei Gesuiti. Nella sua scia, V vede giungere un notevole stuolo di pittori, per la maggior parte italiani, che eseguono sia dipinti religiosi che decorazioni a fresco per le volte e i soffitti dei palazzi dell'aristocrazia: Beduzzi, Franceschini, Chiarini, Carlone, Altomonte, Ricci, Pellegrini, Guglielmi e il francese Dorigny. Inoltre, su richiesta dei mecenati, vengono inviate dall'Italia opere di Solimena, Pittoni e, più tardi, Batoni. Unica importante presenza «autoctona», sin dall'inizio del secolo, è Rottmayr che seppe affermarsi accanto agli italiani; verso il 1730, i maestri austriaci soppianderanno invece gradatamente i colleghi italiani nella pittura religiosa e negli affreschi (cupola della chiesa di San Carlo Borromeo di Rottmayr; cupola della Biblioteca imperiale di Gran). Il ritratto è in gran voga presso la nobiltà di corte. Chiamato a Vienna nel 1726 per dirigervi l'Accademia, Jakob van Schuppen, formatosi a Parigi, nipote di Largillière, porta in Austria un riflesso dell'arte

francese. Accanto a Seybold e soprattutto a Kupecký, unico tedesco che realmente riesca a superare le convenzioni radicate in questo settore, alcuni ritrattisti itineranti in tutta Europa, di corte in corte, soggiornano a V: Martinus van Mytens, Alexandre Roslin e Jean Etienne Liotard. Gli austriaci A. Faistenberger e J. C. Brand eseguono paesaggi nel solco della tradizione di tale genere, senza dover sostenere la forte concorrenza da parte degli stranieri. Più tardi però il soggiorno di Bellotto (1759-60) apporterà nuovi stimoli formali e compositivi, accolti in seguito dai paesaggisti che introdurranno nelle proprie vedute topografiche una maggiore fedeltà di resa. Tra i pittori di animali e di natura morta, quelli più in vista furono Franz Werner Tamm e Philipp Ferdinand de Hamilton. La simultanea presenza di un ambiente artistico sempre più attivo e internamente competitivo così come dell'autorità imperiale, fa nascere l'Accademia imperiale, fondata nel 1705 da Peter Strudel von Strudendorff, riaperta nel 1726 e riorganizzata sul modello dell'Académie di Parigi. La maggior parte degli artisti citati, che hanno soggiornato per qualche tempo a V, hanno fatto parte dell'Accademia imperiale. Questa svolge un ruolo importante solo a partire dalla metà del sec. XVIII, quando pittori come Troger vengono ad introdurre uno stile finalmente originale e propositivo. Per distinguere alcuni artisti, o per legarli a sé, l'imperatore distribuisce gli uffici di *Hofmaler* e di *Kammermaler*.

Mentre verso la metà del sec. XVIII la pittura decorativa e quella religiosa, dipendenti fino a quel momento dalla scuola italiana, si sviluppano su una strada puramente austriaca o quanto meno germanica, gli altri generi restano più legati all'influsso o alla presenza di artisti stranieri, sia itineranti nelle capitali di tutta Europa, sia provenienti dal Nord e in viaggio per l'Italia. (*jhm*).

Il XIX e il XX secolo Col venir meno delle grandi decorazioni barocche, la provincia perde d'importanza e tutta l'attività pittorica austriaca tende a concentrarsi nella capitale. Peraltro, la costituzione di scuole a tendenza nazionale a Praga e a Budapest e la comparsa di una pittura ceca e ungherese, nel corso del sec. XIX, limitano l'influsso della città entro l'impero. Malgrado i legami con gli altri centri, Monaco in particolare, V tende così a chiudersi culturalmente e a coltivare un gusto raffinato ma privo di audacia; le grandi rivoluzioni estetiche dell'epoca vi hanno spesso soltanto un'eco tardiva e fievole.

Intorno al 1800 Füger, direttore dell'Accademia, propu-

gna un neoclassicismo amabile, ancora tutto impregnato dalle tradizioni del secolo precedente. In questo periodo l'Accademia attira, in ragione del suo prestigio (anche perché la città è al riparo dalle conquiste napoleoniche), un certo numero di giovani da tutta la Germania, spesso fervidi romantici che si dimostrano presto poco inclini ad accettare passivamente l'insegnamento loro dispensato. Nel 1809 alcuni di questi giovani, tra cui Overbeck e Pforr, si raggruppano in una confraternita detta di San Luca (il *Lukasbund*) e finiscono per abbandonare l'istituzione viennese e recarsi a Roma, dove costituiscono il nucleo iniziale della cerchia dei nazareni. Quest'episodio, che è stato definito come la prima secessione dell'arte moderna, è stato tuttavia più ricco di conseguenze per lo sviluppo dell'arte tedesca che di quella austriaca.

In occasione del Congresso di V (1814-15), compaiono nella città i celebri ritrattisti Lawrence e Isabey, il cui passaggio non mancò di lasciar traccia nell'arte del ritratto, in particolare di Amerling. A parte questo speciale settore, durante la prima metà del secolo V non offre ai pittori un terreno troppo favorevole per sviluppare il proprio talento e solo la pittura di genere registra uno sviluppo apprezzabile attraverso gli aneddoti sentimentali di Fendi e nello pseudo-realismo di Waldmüller.

Dopo il 1850 la città conobbe invece un nuovo, rapido sviluppo; come in Germania, è questa l'epoca «dei fondatori», delle grandi costruzioni edilizie, dell'opulenza, di un lusso ostentato. Il Ring, serie di grandi viali che cinge la città vecchia, viene realizzato dopo il 1860 con tutta una corona di edifici le cui pareti e le cui volte vengono dotate di decorazioni a fresco grandiose e fuori moda. Come nella Parigi di Napoleone III, e come in Germania, trionfa un neobarocco che a V si tinge di grazia rococò, di uno spirito sensuale e decadente. Carl Rahl vi apporta da Parigi il cromatismo romantico; Canon sembra voler resuscitare la gloria di Rubens; Makart conosce una carriera folgorante, troppo presto spezzata dalla morte. Accanto a quest'attività esuberante e ricca di penetrazione, le opere oggi altamente apprezzate di Pettenkofen, il poeta della pianura ungherese, e di Romako, singolare spirito tormentato, appaiono allora quanto mai marginali.

Nel 1888 una grande esposizione internazionale conferma l'importanza assunta da V; ma gli anni 1885-90 vedono scomparire l'uno dopo l'altro Makart, Canon, Pettenkofen e Romako. Nel 1897 un gruppo di artisti ansiosi di difen-

dere un'arte viva e profonda, si separa dalla Società degli artisti viennesi per fondare una **Secessione** (→) che avrà la propria sede (costruita da Olbrich) e la sua rivista, «Ver Sacrum». Questo movimento interessa meno la pittura che l'architettura e le arti applicate, di cui **V** diviene allora il più moderno e propulsivo centro europeo, tuttavia, Klimt offrì allo Jugendstil una perfetta espressione pittorica, con un erotismo ostentato che non mancò di suscitare scandalo, tanto quanto le teorie scientifiche dello studioso viennese Freud. Nello stesso periodo ma a già a partire dalla metà dell'Ottocento, **V** è, al pari di Berlino, centro degli studi di storia dell'arte, luogo di formazione per studiosi come Wickhoff, Riegl, Wölfflin.

Dopo questo brillante episodio, **V** ebbe ancora grandi pittori come Schiele e Kokoschka, qualificato come «artista degenerato» sin dal 1909, assai prima di dover prendere la strada dell'esilio; ma la vita pittorica, soprattutto dopo il 1919, si fece sempre più tranquilla e provinciale. Né il cubismo né l'astrattismo trovarono echi a **V**. Dopo l'Anschluss, la politica artistica di Hitler vi prevalse come nel resto del Reich. Negli anni Settanta, si è affermata a **V** una nuova forma di surrealismo che ha preso il nome di «realismo magico» e i cui rappresentanti migliori sono di certo E. Brauer e R. Hausner. (pv).

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien L'Accademia di belle arti di Vienna possiede una galleria di dipinti antichi costituitasi partendo da opere di allievi dell'Accademia stessa, come M. J. Schmidt Maulbertsch, Mytens. Il grande mecenate che fece di questa raccolta una galleria di livello internazionale fu il conte Franz Lamberg-Sprinzenstein, diplomatico austriaco, che nel 1822 lasciò in eredità all'Accademia 740 dipinti. Nel 1829 G. F. Waldmüller ne venne nominato conservatore. Nel 1877, in occasione dell'ampliamento urbano, Th. von Hansen costruì sulla Schillerplatz un edificio nel quale vennero predisposte sale per ospitare la collezione arricchita col tempo da molte donazioni in particolare, nel 1879, da quella del principe J. von Liechtenstein e, nel 1957, da quella di W. von Wurzbach-Tannenbergl. Le restrizioni di bilancio ridussero progressivamente la possibilità di acquisti dell'Accademia, le cui raccolte assommano a ca. mille dipinti (quattrocento opere sono andate distrutte durante la seconda guerra mondiale).

Al conte Lamberg-Sprinzenstein, appassionato di pittura fiamminga e olandese del Seicento, si devono gli acquisti

di van Dyck, Jordaens, Rubens (studi per quadri d'altare e soffitti). La pittura olandese è rappresentata da *Ritratto di donna* di Rembrandt (1632) e da opere di suoi allievi (Fabritius, Aert de Gelder), da paesaggi di van Goyen e J. van Ruisdael, da marine di S. de Vlieger e A. Storck, da quadri d'interno di de Hooch e de Witte, da nature morte di R. Ruysch e S. van Hoogstraten, nonché degli italianizzanti P. van Laer J. Both, K. Dujardin, N. Berchem, J. Asselijn (dieci dipinti). Le scuole italiana e francese sono illustrate da G. Recco, M. Cerquozzi, Claude Lorrain, Subleyras. La galleria possiede inoltre un tondo della bottega di Botticelli e un'opera tarda di Tiziano, *Tarquinio e Lucrezia*. Risalgono alla fine del sec. XVIII le otto «vedute» di F. Guardi. Accanto ad alcuni primitivi fiamminghi (D. Bouts), sono presenti H. Baldung Grien e Cranach il Vecchio. Capolavoro della galleria è il trittico di Bosch (*Paradiso, Inferno, Giudizio Universale*). (sr).

Graphische Sammlung Albertina L'Albertina, uno dei più importanti Gabinetti di disegni e di stampe del mondo, deve l'origine e il nome al duca Alberto di Sassonia, figlio del principe elettore Augusto III re di Polonia. Nato nel 1738, il duca Alberto fece brillante carriera nell'esercito imperiale e divenne governatore d'Ungheria. Nel 1766 sposò la seconda figlia dell'imperatrice, l'arciduchessa Maria Cristina, che ebbe in dote il ducato di Teschen nella Slesia: assunse allora il titolo di duca di Sassonia-Teschen. Appassionato di letteratura e d'arte, s'interessò degli scavi di Roma e di Pompei e nel corso di un viaggio fatto nel 1776 a Torino ebbe modo di ammirare la galleria reale. Trovò peraltro soltanto a Venezia i primi elementi della raccolta di stampe e disegni, della cui costituzione fu incaricato il conte Durazzo, ambasciatore d'Austria a Venezia; questi gli consegnò circa trentamila pezzi. Divenuto nel 1780 governatore dei Paesi Bassi, il duca poté arricchire le collezioni con disegni olandesi e opere provenienti dai migliori gabinetti dell'epoca (di Mariette, Crozat, Basan e del principe Charles de Ligne), acquistate durante il suo soggiorno a Bruxelles e un viaggio a Parigi nel 1786. Costretto a tornare in Austria dallo scoppio della Rivoluzione francese, il principe riprese per qualche tempo il suo posto nell'esercito, ma dovette assai presto abbandonarlo e stabilirsi definitivamente a V (1795), nel palazzo costruito sul bastione degli Agostiniani dall'ambasciatore di Spagna e acquistato da Maria Teresa. Rimaneggiato e ampliato nel 1804, tale palazzo ne ospita ancor oggi le collezioni. Alla

sua morte nel 1822, il principe lasciò tutti i suoi beni al figlio adottivo, l'arciduca Carlo d'Austria. Quest'ultimo e i suoi eredi continuarono a incrementare le raccolte che, dopo la caduta degli Asburgo, divennero proprietà dello Stato nel 1919.

La raccolta del duca Alberto rivela il suo gusto assai eclettico: vi sono rappresentate tutte le scuole europee. Tra le opere più preziose va citata la serie di quarantacinque disegni di Dürer, proveniente dalle collezioni di Rodolfo II (la *Passione verde*, serie di *Apostoli*, studi per l'*Assunzione*, quadro distrutto). La scuola italiana comprende opere di Raffaello (numerosi disegni preparatori, in particolare per le *Stanze*) e di tutti i grandi maestri del Rinascimento. Le scuole dei Paesi Bassi sono rappresentate da opere esemplari del sec. XV, da Rubens e Rembrandt (paesaggi, studi di personaggi del Vecchio Testamento). La scuola francese presenta soprattutto alcuni Dumontier e opere del XVII e XVIII secolo. La raccolta di stampe non è meno ricca e varia. Nel 1909 venne aggregato all'Albertina il Gabinetto imperiale delle stampe, fino a quel momento parte della Biblioteca imperiale, i cui fondi principali erano stati raccolti su incarico del principe Eugenio di Savoia da Pierre Jean Mariette (dopo la morte del principe Eugenio i suoi 507 album di stampa vennero acquisiti dall'imperatore Carlo VI, confluendo così nella sua biblioteca). Le raccolte dell'Albertina continuano ad arricchirsi e comprendono oggi anche disegni e stampe di maestri moderni. L'Albertina organizza regolarmente importanti esposizioni temporanee di opere provenienti dalle sue collezioni. (gb).

Kunsthistorisches Museum Il KM, nonché il Museo di storia naturale che gli sta di fronte, sono stati edificati e sistemati tra il 1871 e il 1899 su progetto di Hasenauer, riveduto da Semper, per raccogliere le collezioni della casa imperiale d'Austria. I due edifici delimitavano con le scuderie realizzate nel secolo precedente da Fischer von Erlach, un vasto foro imperiale sul luogo delle antiche fortificazioni demolite in seguito alla fusione, nella città, dei comuni suburbani (1857).

Come gli altri grandi musei dell'epoca, il KM doveva realizzare l'unione tra le arti, inserendo nell'architettura una ricca decorazione dipinta e scolpita, alla cui realizzazione parteciparono i pittori Makart, Klimt e, soprattutto, Munkácsy (autore dell'*Apoteosi dell'Arte* nella volta dello scalone).

La galleria di pittura del KM (comprendente anche una se-

zione per gli oggetti d'arte e una di antichità egizie) è costituita dai dipinti raccolti dagli Asburgo nel corso del XVII e XVIII secolo e dalle recenti acquisizioni; l'incremento delle collezioni rallentò nell'Ottocento. Dopo l'imperatore Rodolfo II (1552-1612) – grande collezionista, appassionato di Dürer e di Bruegel, nonché dei manieristi italiani, la cui corte praghese fu centro di irradiazione del tardo manierismo con B. Spranger – il vero fondatore della galleria fu l'arciduca Leopoldo Guglielmo (1614-62). Questi, governatore dei Paesi Bassi spagnoli dal 1646 al 1656, raccolse su consiglio di Téniers che ne fu il direttore un'importantissima collezione di opere fiamminghe e italiane, passata in eredità all'imperatore Leopoldo I (1640-1705). Leopoldo Guglielmo acquistò la raccolta del duca di Buckingham, venduta ad Anversa nel 1618, la collezione di Carlo I d'Inghilterra e quasi integralmente, quella del veneziano Bartolomeo della Nave, che, giunta in Inghilterra poco prima della morte del re, venne anch'essa venduta nei Paesi Bassi.

La storia delle collezioni d'arte legata ai destini e ai gusti personali di ciascuno degli Asburgo, ne spiega la varia composizione: prediligendo opere italiane, spagnole e fiamminghe di alta qualità del XVI e XVII secolo, si accusa la pressoché totale assenza di primitivi italiani e delle scuole inglese e francese, queste ultime rappresentate soprattutto da alcuni ritratti entrati di recente nel KM (Rigaud, *Ritratto del conte Sinzendorf*; Lawrence, *Ritratto dell'arciduchessa Maria Teresa*). Il museo possiede alcune importanti opere di pittori fiamminghi del sec. XV (due ritratti di J. van Eyck, il *Compianto* e il *Peccato originale* di H. van der Goes) e del rinascimento tedesco (Dürer, la *Madonna della pera* e l'*Adorazione della Santa Trinità* del 1511, acquistato da Rodolfo II; L. Cranach il Vecchio, *San Girolamo*; W. Huber, *Ritratto di J. Ziegler*). La pittura veneziana del sec. XVI è rappresentata molto brillantemente da alcuni dei rari quadri di Giorgione (i *Tre filosofi*) e da una copiosa serie di opere di Tiziano (la *Madonna degli zingari*, *Danae*); si hanno poi esempi di manierismo italiano (opere del Parmigianino, di Sebastiano del Piombo, *Giove e Mercurio* di Dosso Dossi) e di manierismo nordico (opere di Beuckelaer ed Aertsen, van Heemskerck, de Vos, Floris, nonché B. Spranger). I quindici dipinti di P. Bruegel il Vecchio costituiscono di gran lunga il complesso più importante che possa vedersi attualmente riunito di questo pittore, sia per numero che per qualità; altrettanto impor-

tante è la sezione spagnola, dove sono esposte numerose tele di Velázquez. Si tratta nella maggior parte di ritratti inviati alla corte di V dalla casa d'Asburgo di Spagna. Le numerose opere italiane dell'inizio del sec. XVII (B. Strozzi, A. Carracci, G. Reni) provengono in parte dalla raccolta dell'arciduca Leopoldo Guglielmo; ma alcune opere fondamentali sono di acquisizione più tarda (per esempio la *Madonna del Rosario* di Caravaggio, acquistata da Giuseppe II). I legami dell'Austria con i Paesi Bassi meridionali spiegano inoltre la consistente presenza di importanti opere di Rubens, come la *Festa di Venere* e l'*Altare di sant'Ildefonso*. La scuola olandese è meno rappresentata, pur possedendo uno dei quadri più celebri di Vermeer, il *Pittore nel suo studio*.

Le opere del sec. XVIII sono frutto di acquisizioni soprattutto recenti, in particolare i dipinti veneziani, tranne i Canaletto, comperati dall'imperatrice Maria Teresa.

Va segnalato che non tutte le opere raccolte dagli Asburgo sono passate al KM. Talune, di scuola italiana, tornarono in Italia in seguito a scambi effettuati tra l'imperatore Francesco II (1768-1835) e suo fratello l'arciduca Ferdinando, granduca di Toscana; altre andarono, nel tempo, perdute (alcune sono state ritrovate a Praga). (pv).

Neue Galerie in der Stallburg Questa galleria, dipendenza della Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum, è stata aperta nel 1967. Le opere qui raccolte sono state acquisite verso gli inizi del Novecento, ma fino al 1953 erano ospitate nell'Österreichische Galerie del Belvedere, come sezione d'arte moderna. Ad eccezione delle opere austriache, questo complesso fu temporaneamente trasferito nel 1953 nel KM, dove venne esibito all'inizio in alcune mostre temporanee, poi collocato nel 1967 nei nuovi locali di Stallburg. La collezione presenta attualmente oltre un centinaio di dipinti di grande valore e una dozzina di sculture che illustrano per la maggior parte l'arte francese e tedesca. La Francia è rappresentata da Géricault (*Trombettiere degli Ussari*), Delacroix (*Mazzo di fiori*, *Lotta tra Giacobbe e l'angelo*, studio per l'affresco di Saint-Sulpice), Corot (il *Lago di Nemi*; *Ritratto di donna*), Millet (la *Pianura di Chailly*), Daumier (*Sancho Panza*), Courbet (il *Ferito*; *Rocce a Ornans*; il *Ruscello coperto*; *Ritratto di fanciulla*). George Michel, Diaz e Daubigny introducono una piccola raccolta di impressionisti e dei loro successori: Manet (*Ritratto di donna*), Degas, Pissarro, Monet (*Monsieur Paul*; *Pescatore sulla Senna presso Poissy*; *Giardino a Giverny*), Re-

noir (*Anna; Bagnante dai capelli biondi; Venere*), Toulouse-Lautrec, Cézanne (*Natura morta*), van Gogh (*Autoritratto; la Pianura di Anversa*).

I dipinti tedeschi comprendono opere di C. D. Friedrich (sei pezzi), P. O. Runge, Blechen, Menzel, Spitzweg, Thoma, Feuerbach (*Medea; Orfeo ed Euridice*), von Marées, Böcklin (ritratti di gruppo), Liebermann, Slevogt, Leibl, Trübner, Corinth (importante complesso, tra cui *Walchensee*), Hodler, Munch (*Notte d'estate; il Parco di Kösen*) ed Ensor. (sr).

Il Belvedere Il principe Eugenio di Savoia, mecenate appassionato e illuminato, fece costruire da Lukas von Hildebrandt, tra il 1714 e il 1721, una residenza estiva, il Belvedere inferiore (Unteres Belvedere), e un palazzo delle feste, il Belvedere superiore (Oberes Belvedere), separati da un vasto giardino.

Per il Belvedere inferiore Chiarini dipinse le architetture illusionistiche, dagli elementi potentemente intrecciati, del soffitto della Sala di marmo, le cui figure vennero eseguite da Martino Altomonte. A quest'ultimo si devono anche le lunette della camera da letto (*Apollo e Clizia*), che ne rivelano la conoscenza del classicismo bolognese. Otto *Paesaggi di rovine antiche* (V, KM) eseguite da Paltronieri su progetti di Chiarini, vennero senza dubbio trasferiti nella Sala dei ricevimenti del Belvedere superiore, come documenta un'incisione. La collocazione originaria dei quattro principali dipinti di scuola bolognese resta ignota: si tratta di *Didone e Sicheo* di Giovan Gioseffo dal Sole; *Enea e Caronte* e *Chirone ed Achille* di Crespi, *Orfeo ed Euridice* di Burrini (ivi).

Nel Belvedere superiore Carlone eseguì i soffitti della «grande stanza di conversazione d'estate» (le architetture dipinte erano dovute a Fanti), quelli della cappella (1723) e quelli della Sala di marmo, nei quali il movimento è più calibrato, meno centrifugo rispetto ai precedenti. A Solimena si devono il soffitto per l'antico *Goldkabinett* e, per la cappella, la *Deposizione dalla Croce* (ivi) e la *Resurrezione*. Dopo il 1720 Giacomo del Po, in due soffitti, *Victoria* e *Pax*, si lascia andare a sconfinamenti di colore che riprende da Giordano. La *Iena* e lo *Struzzo* di Heinitz (ivi), entro esotici paesaggi, fanno parte – a ricordo dei gabinetti di curiosità – dell'arredo d'obbligo d'un palazzo. Sono questi i talenti assai disparati che contribuirono, in armonia con l'architettura, all'affascinante effetto d'insieme di questo monumentale barocco. (jhm).

Österreichische Galerie im Belvedere La residenza estiva del principe Eugenio di Savoia ospita la Galleria d'arte moderna, fondata nel 1903: il primo museo appartenente allo Stato austriaco pertanto distinto dalla collezione imperiale. Presto il programma e la denominazione della galleria vennero mutati: la K. K. Österreichische Staatsgalerie doveva rappresentare l'arte austriaca a partire dal Medioevo. Nel 1923 venne aperto il Museo d'arte barocca; nel 1924 la Galleria del sec. XIX; nel 1929 la Galleria moderna. Dopo il 1945 venne ripresa l'idea di una Galleria nazionale e nel 1953 le raccolte, collocate nei tre edifici del Belvedere, vennero completate dal Museo d'arte austriaca medievale.

□ *Museum mittelalterlicher Kunst* (Museo medievale) I principali pittori rappresentati sono il Maestro dell'Altare degli Scozzesi (*Re Magi; Compianto di Cristo*), Michael Pacher (*Nozze della Vergine; Commiato di papa Sisto da san Lorenzo*), il Maestro di Mondsee (*Fuga in Egitto*), Rueland Frueauf il Vecchio (sette grandi pannelli e *Ritratto di giovane uomo*).

□ *Österreichische Barockmuseum* (Museo d'arte barocca) Citiamo in particolare Franz Anton Maulbertsch (*San Narciso; Autoritratto; Allegoria della missione dell'ordine dei gesuiti*), Martino Altomonte (*Susanna e i vecchi*, affreschi nella Sala di marmo e nella camera da letto), Johann Michael Rottmayr (*Apoteosi del nome di Gesù; Salvataggio di Ifigenia*), Paul Troger (*Cristo sul monte degli Ulivi*), Martin Johann Schmidt (*Giudizio di Re Mida*).

□ *Österreichische Galerie des 19. Jahrhunderts* (Galleria del XIX secolo) Raccoglie opere di Friedrich Heinrich Füger (la *Famiglia imperiale; Ritratto della moglie dell'artista*), Joseph Anton Koch (*Paesaggio del Berner Oberland*), Peter Krafft (*Ritorno del soldato*), Ferdinand Georg Waldmüller (*Famiglia del notaio Eltz; Mattino del Corpus Domini; Paesaggio con la rovina Wildegg*), Friedrich von Amerling (*Ritratto di Rodolfo von Arthaber e dei suoi figli*), Anton Romako (*Paesaggi della valle di Gastein*), Carl Schuch (*Confine presso Purkersdorf; Natura morta con pesche*), Emil Jakob Schindler (paesaggi di *Plankenberg; Hackinger Au*). (*eba*).

□ *Österreichische Galerie des 20. Jahrhunderts* (Galleria del XX secolo) Completando infine il complesso, divenuto insufficiente, di pitture e sculture esposto al secondo piano

della Galleria d'arte austriaca del XIX e XX secolo (cioè il Museo d'arte moderna, creato nel 1962 e collocato nel padiglione austriaco, rimontato, dell'Esposizione Universale di Bruxelles 1958), si è costituita molto rapidamente, grazie al dinamismo del suo direttore Werner Hofmann, una importante raccolta: oltre 260 opere relative a più di 160 artisti.

Come hanno sottolineato i cataloghi ragionati delle acquisizioni, apparsi successivamente nel 1966 e nel 1968, si tratta di un complesso perfettamente rappresentativo delle varie tendenze e correnti artistiche del sec. XX, dallo Jugendstil a oggi. Largamente rappresentati Klimt e l'espressionismo: Munch (*Uomo che si bagna in mare*, 1908), Schmidt-Rottluff (*Casa presso la stazione*, 1908), Kirchner (*Casa verde*, 1916; *Autoritratto*, 1917), Pechstein (*Figure entro un paesaggio*), Nolde, Kokoschka, Schiele, Gerstl, K. Hofer, Boeckl, Mueller, Beckmann (*Donna sdraiata con iris*, 1931). Per il futurismo e il cubismo: G. Balla, A. Gleizes (*Composizione*, 1921; *Ponte di Parigi*, 1912), F. Léger (*Paese*, 1911; *Natura morta con frutti*, 1927), H. Laurens (*Collage*, 1918), Kupka (*Notturmo*, 1910). Le sezioni dedicate a Der Blaue Reiter, al costruttivismo, a De Stijl, al Bauhaus e sviluppi del costruttivismo sono le più ricche: Campendonk, Jawlensky (*Trecce rosse*, 1937), Kandinsky (*Movimento calmo*, 1939), O. Schlemmer, Itten, van Doesburg, Mansurov, Hausman, Moholy-Nagy, Kassak, H. Bayer, Baumeister, Servranckx, H. Richter, Mondrian (*Composizione in blu*, 1935), Freundlich, Delaunay, Magnelli. I movimenti Dada e surrealisti sono rappresentati da Marx Ernst (il *Regalo degli dèi*, 1948), Masson (*Uccelli*, 1927), Man Ray (le *Ore felici*, 1960-63), Klee, Paalem, Brauner, Arp, Schwitters, Matta, Dominguez, Lam, Magritte (la *Voce del sangue*, 1959) e Paul Delvaux (la *Scuola dei sapienti*, 1958). Tra le altre, figurano opere di Egger-Lienz, C. Schad, Campigli, De Pisis, Castro, Gromaire. Le varie correnti della pittura del dopoguerra sono rappresentate da Jorn, Appel, Dubuffet (*Topografia*, 1959), Pignon, Mathieu (*Arancio, rosso e nero*, 1948-49), Poliakov, Baumeister (l'*Aria nella materia*, 1952), Hartung, Degottex, Soulages, Hosiasson, Sam Francis, Tobey, Hundertwasser, Fontana, Tapiès, Sima. Un importante complesso di sculture, disposte in parte sulla terrazza del padiglione, conta alcune opere di grande qualità (Archipenko, Barlach). Nel 1978 è stato elaborato il progetto di un nuovo Museo d'arte contemporanea, comportante nu-

merosi prestiti dalla collezione Ludwig in Palazzo Liechtenstein. (*alb.*).

Vienna, scuola di

Parafrasando quello che Schlosser dice dell'opera di Riegl, si può sostenere che tutta la produzione della scuola di V di storia dell'arte respiri «aria viennese». Il tratto distintivo in questione consiste in un evidente impulso verso un rigore scientifico dalle caratteristiche inedite, il cui fascino non appare sopirsi neanche ai nostri giorni (a questo proposito è sintomatico P. Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main 1984).

Già Otto Benesch nel 1920 diede un primo profilo della scuola di V. Ma l'ampia ricostruzione – ormai divenuta un classico della letteratura artistica internazionale (*La scuola viennese di storia dell'arte*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, 1936) – del 1934 di Julius von Schlosser ha schizzato un profilo del divenire istituzionale della storia dell'arte come disciplina autonoma seppure coltivata ancora all'interno dell'Istituto austriaco di ricerche storiche di Theodor von Sickel (1826-1908). Per il fatto di essere stato tempestivamente tradotto e pubblicato in Italia, il saggio di Schlosser, dato il sodalizio spirituale dell'autore con Benedetto Croce, ha rappresentato uno *standard work* per la storia della storiografia dell'arte italiana, condizionando anche la ricezione da parte di quest'ultima della variegata produzione storiografica viennese. La ricostruzione di Schlosser segue un modello di sviluppo lineare della scuola, dalla preistoria ai suoi giorni, che lascia nell'incertezza proprio circa gli sviluppi contemporanei. L'autore ne colloca gli esordi nel romanticismo austriaco e in particolare nei tentativi pionieristici di topografia artistica di Joseph von Scheiger (1801-86) e Franz Tschischka (1786-1855), nell'attività amatoriale del cesellatore di medaglie e collezionista Joseph Daniel Böhm (1794-1865) e della sua cerchia, cui appartennero gli archeologi Albert Camesina (1806-81) ed Eduard von Sacken (1825-83), Gustav Heider (1819-97), animatore della prima serie delle «Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale». A questa schiera, cui vanno aggiunti altri nomi importanti come gli ungheresi Imre Henszlmann (1813-88) e Ferenc Pulszki, costretti ad espatriare per la loro attività patriottica dal neoassolutismo

Asburgico, si deve anche l'inizio della moderna cultura di tutela austriaca, che annovererà nel Novecento tra i suoi protagonisti Alois Riegl, Max Dvořák, Dagobert Frey, Hans Tietze, Otto Demus.

Rudolph von Eitelberger (1819-85), di cui si ricordano i *Gesammelte kunsthistorische Schriften* (Wien 1879, 4 voll.), fu allievo di Böhm e «il vero capostipite» della scuola, ottenendo nel 1852 la nomina a professore straordinario di storia dell'arte all'Università di Vienna con l'appoggio del massimo esponente del riformismo cattolico, il praghese conte, nonché ministro per il culto e la pubblica istruzione, Leo Thun (la cattedra di Vienna fu la seconda, dopo quella di Waagen a Berlino creata nel 1844). Ad Eitelberger si deve l'importante impulso dato alla riforma dell'istruzione artistica austriaca, che culmina con la creazione nel 1864 dell'Österreichisches Museum für Angewandte Kunst con scuole annesse a partire dal 1868 (oggi Museum-Hochschule für angewandte Kunst), nonché, in collaborazione con Heider il primo lavoro sistematico di topografia artistica, *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates* (Stuttgart 1858-1860), e la fondazione delle «Quellen Schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance» alla cui tradizione si riallacciano gli studi di letteratura artistica di Schlosser.

Dapprima allievo di Eitelberger e von Sickingen e dal 1873 loro collega come docente di storia dell'arte, fu Moritz Thausing, di cui si ricorda la celebre monografia su Dürer. Direttore all'Albertina dal 1876, a lui si debbono il riconoscimento del carattere storico della disciplina in armonia con le finalità dell'Istituto austriaco di ricerche storiche, nonché l'autorevole riconoscimento dal valore scientifico del metodo di Giovanni Morelli, i cui primi articoli uscirono nella «Zeitschrift für bildende Kunst», l'organo dell'Accademia di belle arti di Vienna fondato da Carl von Lützow (1832-97). A questo riconoscimento daranno continuità il suo allievo Franz Wickhoff e l'allievo di quest'ultimo Hermann Dollmayr. Ma «il vero fondatore» della scuola, sempre secondo Schlosser, deve considerarsi Wickhoff, al quale va ricondotta la definitiva autonomizzazione della disciplina attraverso la creazione dell'Istituto per la storia dell'arte. Tra i compiti istituzionali assolti da Wickhoff si ricorda l'inizio della sistematica pubblicazione dei manoscritti miniati austriaci. Nel nuovo Istituto, collega di Wickhoff fu Alois Riegl, che con lui condivise la for-

mazione presso l'Istituto di von Sickel e l'apprendistato presso il Museo per l'arte e l'industria di Eitelberger. Nel corso del tempo la «cometa» riegliaiana si è andata delineando come il piú potente tentativo di conciliare la tradizione di analisi stilistico formale con la necessità dell'innovazione e della creazione di nuovi paradigmi interpretativi in grado di render conto del mutare dei valori artistici e degli stessi strumentari analitici.

Alla morte dei due padri fondatori, e in particolare a quella di Wickhoff nel 1909, si assiste a una forte scissione negli orientamenti dell'Istituto che si concretizzano in un suo sdoppiamento. A questa situazione va rapportato il saggio di Schlosser. La tradizione della scuola viennese, filiazione dell'Istituto austriaco di ricerche storiche, viene assunta da Max Dvořák per esplicita rinuncia di Schlosser, che prediligeva la libera docenza accanto all'attività di soprintendente alle collezioni del KM, mentre la seconda cattedra fu affidata a Joseph Strzygowski. Alla morte di Dvořák, cui tra l'altro si deve l'inizio istituzionale della topografia artistica austriaca, Schlosser ne prese il posto e il conflitto tra le due cattedre, come si evince dalla stessa lettura del profilo, in cui il nome di Strzygowski è semplicemente posto al margine, fu destinato ad accentuarsi. Ma è stato notato che per uno strano effetto smussante della storia, proprio per via degli allievi delle due cattedre, le differenze che al momento potevano sembrare inconciliabili si ridefiniscono come modalità di analisi non esclusive. In particolare Hans Sedlmayr, che diresse l'Istituto durante il periodo dell'annessione nazista, tentò di mediare l'eredità schlosseriana e della tradizione della scuola con le intenzioni di Strzygowski.

La piú giovane scuola di V annovera tra i suoi maggiori rappresentanti i già menzionati Otto Benesch, cui si devono importanti contributi sul manierismo; Dagobert Frey, che con il suo studio sul gotico e il rinascimento (Asburgo 1929) ricondusse l'analisi dei mutamenti dei valori spaziali in piú ampie coordinate culturali, dimostrando un vivo interesse per l'interpretazione dei simboli su cui si era andata concentrando l'attenzione della cerchia di Warburg; Hans Tietze, che fu uno strenuo avversario di ogni riduzione tipologica nell'analisi artistica, come testimonia il suo *Tizian* (Wien 1936); ma anche Frederick Antal, al quale si deve un'importante critica dell'idealismo della tradizione viennese – che vede nell'opera d'arte la piena realizzazione dell'intenzione artistica – contrapponendo a que-

sta lettura una piú comprensiva analisi della stratificazione dei valori propri di espressioni artistiche differientemente orientate. Vanno ancora ricordati Wilhelm Köhler, Karl Maria Swoboda e infine, ma non certo per ultimo, Otto Pächt, redattore con Sedlmayr di quelle «Kunstwissenschaftliche Forschungen» salutate da Benjamin come «la speranza della loro disciplina» e pietre miliari della nuova scuola di V.

Un aspetto non del tutto chiaramente acquisito dalla storiografia è il legame che unisce scuola di V e Istituto Warburg. In realtà si tratta di un passaggio cruciale che coincide con la ricerca di un rinnovato rapporto tra storia dell'arte e storia, nonché con la definitiva affermazione dello standard linguistico inglese della letteratura artistica. Ma che tra le due scuole ci sia stato un legame lo dimostrano ancorché gli interessi di Frey, sopra ricordati, la biografia stessa dei protagonisti della piú giovane scuola formatasi in ambiente viennese, come Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Johannes Wilde. (ss).

Vienna

Capoluogo del dipartimento dell'Isère, sulla sponda sinistra del Rodano, madrepatria degli Allobrogi, fu fiorente sotto l'impero romano secondo la testimonianza del poeta Marziale. La città ha infatti consegnato innumerevoli e magnifici mosaici pavimentali, piú di 150 fino ad oggi: significativi i ritrovamenti avvenuti a Saint-Romain-en-Gal durante gli scavi del 1967, in particolare il pavimento detto dei «lavori campestri». I mosaici che decoravano le case private della città e le ville dei dintorni (*Achille a Skyros*, la leggenda di Orfeo, un calendario rurale, *Il castigo di Licurgo*) sono conservati in loco oppure presso il MA di V. La ricchezza iconografica delle storie (scene naturalistiche e mitologiche o di vita quotidiana) e le caratteristiche di stile testimoniano un notevole sviluppo e denotano l'esistenza di una vera e propria scuola regionale di mosaicisti con sede a V, il cui ascendente è stato notevole nella Gallia romana fino all'incirca al 225. (mfb).

Vigée-LeBrun, Elisabeth

(Parigi 1755-1842). Nelle sue *Memorie* (1835; trad. it. 1990), Madame V-L ripercorre l'inizio della sua carriera di ritrattista alla moda dall'apprendistato presso il padre, il pastellista Luis Vigée, all'insegnamento impartitole da Da-

vesne, pittore amico del padre, e Gabriel Briard, ai preziosi consigli di Joseph Vernet che, come scrive la pittrice, le raccomandò lo studio: «dei grandi maestri italiani, quello dei maestri fiamminghi» e soprattutto «la natura... primo di tutti i maestri». La sua carriera inizia molto presto e già nel 1776 verrà chiamata a corte per dipingere il ritratto del conte di Provenza. Lo stesso anno sposa il colto conoscitore e mercante d'arte Jean-Baptiste-Pierre LeBrun, consulente e curatore delle raccolte d'arte reali, che dal 1789 si farà promotore dei giovani artisti nella sua abitazione all'hotel de Lubert.

Madame V-L diventerà la cronista dei volti della Francia pre-rivoluzionaria e in particolare di quello della regina (*Maria Antonietta con i suoi figli*, 1787: Versailles). La sua fortuna di ritrattista alla moda dell'alta società durante quel periodo, sarà causa del suo esilio nel 1789, che la condurrà in Italia, a Vienna e San Pietroburgo, durato fino al 1802, quando il suo ritorno fu possibile grazie anche alla petizione firmata in suo favore da David, Fragonard, Greuze, Isabey, H. Robert, Vernet e Hudon. La possibilità di studiare dal vivo i dipinti di Rubens, van Dyck, Domenichino, Albani, Reni accatastati nei «magazzini» del marito, è ravvisabile nel continuo richiamo a questi maestri come nel caso dell'*Autoritratto con tavolozza e cappello di paglia* (1782), dipinto dopo aver visto ad Anversa «il famoso *Cappello di paglia...* di Rubens... bisogna essere un pittore per valutare la bravura dell'esecuzione che Rubens vi ha sfoggiata». La sua capacità di cogliere la rassomiglianza e di mettere in posa il modello (*Ritratto della contessa Golovina*, 1798 ca.: Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) dando l'impressione di vitalità e movimento sarà apprezzata da David che loderà il suo *Ritratto di Giovanni Paisiello al pianoforte* (1791: Versailles). La sua destrezza di ritrattista è ben illustrata dal ritratto «eroico» di *Hubert Robert* (1788: Parigi, Louvre), dalla sapiente messa in scena del ritratto di *Maria Antonietta* in stile bucolico che preannuncia la moda «impero», presentato al Salon del 1784 e molto criticato per aver «messo la sovrana in camicia». Grazie all'interessamento della regina, la pittrice venne accolta all'Académie Royale de Peinture (1783), cimentandosi per la prova di ammissione con un dipinto di storia, *La Pace riporta l'abbondanza* (1780: ivi). L'accettazione all'Accademia le permetterà di esporre ai salons misurandosi con soggetti più complessi per la realizzazione dei quali le sarà utile il consiglio di David come

nel caso del citato ritratto *Maria Antonietta e i suoi figli* esposto al Salon del 1787. Durante il suo esilio all'estero Madame V-L ebbe modo di ammirare Tintoretto a Venezia, Honthorst nella collezione Giustiniani di Roma, Daniele da Volterra a Trinità dei Monti – a suo avviso «uno dei capolavori piú straordinari che si trovino a Roma» –, gli affreschi di Giotto a Padova, e incontrò Angelica Kauffmann a Napoli. Nei suoi viaggi continuò ad eseguire numerosi ritratti dell'alta società e di emigrati francesi, divenendo tra l'altro membro di diverse Accademie (quella di Roma e di San Pietroburgo). Il suo ritorno a Parigi fu di breve durata, e già nel 1802-805 la si trova in Inghilterra dove animò il Salon di Madox Street e incontrò West eseguendo tra l'altro il ritratto di Byron. Nel 1805 si recò in Olanda e nel 1808 fu ospite di Madame de Staël in Svizzera (da lei ritratta nelle vesti di Corinne). Della pittrice che segnò il gusto e il costume di un'epoca con il famoso «Souper à la grecque» organizzato nel suo salotto nel 1788 con vasi etruschi e drappaggi all'antica «come si vede nei quadri di Poussin», rimangono alcuni *Autoritratti* (tra cui quelli di Firenze, Uffizi; Roma, Accademia di San Luca) e numerose opere, oltre a quelle da lei personalmente donate al Louvre (1820), in diversi musei russi e francesi. (sro).

Vignali, Jacopo

(Pratovecchio 1592 - Firenze 1664). Allievo di Matteo Rosselli e maestro di Carlo Dolci, è una delle figure piú significative della pittura fiorentina della prima metà del secolo, entro la tendenza di torbida tenerezza e di ornato naturalismo avviato dal Cigoli. Fino al 1620 il suo stile appare dominato dall'influsso del Rosselli, nonostante un probabile viaggio a Roma nel triennio 1617-19. La *Vestizione di san Benedetto* (1620: Firenze, Seminario maggiore), il *Sogno di Giacobbe* (1621: Firenze, Casa Buonarroti), *I tre angeli alla mensa d'Abramo* (1624, eseguito per Galileo Galilei: oggi a Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier), *Cristo mostra le sue piaghe a san Bernardo* (1623: Firenze, Santi Simone e Giuda), *Tobia e l'angelo* (1622: Lucca, PN) sono opere di colore opulento, con ricercati effetti di «verità» negli abiti e nei bellissimi inserti di natura morta. I suoi dipinti, prevalentemente di soggetto religioso e drammatico (*Orfeo ed Euridice*: Le Mans, Museo), a lumi fortemente contrastati su fondi fumosi, sono intrisi insieme di devozione e di sensualità, non senza effetti, talvolta, di

autentica commozione, per esempio nelle agitate tele di San Gaetano (1637 ca.) o nella grande *Maddalena* nella Santissima Annunziata (1642 ca.), intensa immagine di passione repressa. Nell'ultima fase della sua attività fu influenzato da artisti piú giovani, come il Martinelli, il Riposo e lo stesso suo allievo Carlo Dolci. (*eb + sr*).

Vignon, Claude

(Tours 1593 - Parigi 1670). Era in Italia sin dal 1610, e a Roma nel 1617, anno del *Martirio di san Matteo* (Museo di Arras), che rivela l'influsso di Borgia e Serodine. L'anno successivo incise, dal suo amico Simon Vouet, gli *Aman-ti* (l'originale si trova oggi a Roma nella coll. Pallavicini). Risale al 1619 la sorprendente *Adorazione dei Magi* (Museo di Dayton, Ohio, incisa da lui stesso; disegno preparatorio al Louvre), che non senza motivo poté passare per opera di Domenico Fetti. Vinse con le *Nozze di Cana* (Potsdam, quadro distrutto nel 1945), nel 1622, il concorso bandito dal principe Ludovisi. Sembra che in quegli stessi anni intraprendesse un avventuroso viaggio in Spagna.

I soli due dipinti noti datati all'anno successivo (1623), *Sant' Ambrogio* (Minneapolis, Institute of Arts) e *Gesú fra i dottori* (Museo di Grenoble), indicano un'evoluzione verso una pittura piú chiara e decorativa, confermata da quelli datati 1624 (*Ester dinanzi ad Assuero*: Parigi, Louvre; *Trasfigurazione*: Loiret, chiesa di Châtillon-Coligny; *l'Adorazione dei Magi*: Parigi, Saint-Gervais). Da allora produsse per le chiese di tutta la Francia decine di quadri all'anno, facendosi aiutare, per sopperire agli incarichi, dai suoi numerosi figli (gli autori del sec. XVII ne menzionavano trentaquattro, nati dai suoi due matrimoni). Ma l'artista non si limitò ai quadri religiosi (*Circoncisione*: Lione, Cattedrale di Saint-Jean, *Adorazione dei Magi*: Aisne, chiesa di Fère-en-Tardenois; serie di quadri di Arc-et-Senans, Doubs; *Lavanda dei piedi*, 1653: Museo di Nantes); affrontò anche la storia medievale o recente (*Goffredo di Buglione*: Parigi, chiesa di Saint-Roch; Gall. di Thorigny-sur-Vire, undici quadri distrutti durante l'ultima guerra) e la storia antica (*Antonio e Cleopatra*: Sarasota, Ringling Museum; *Morte di Seneca*: Parigi, Louvre; *Creso*, 1629: Museo di Tours; i *Sette saggi della Grecia*, le *Donne forti*, serie note dall'incisione e dal disegno) nonché la mitologia (gli *Addii*: Digione, Museo Magnin) e il ritratto (*François Langlois*, noto da una copia: Althorp House, Gran Bretagna); inoltre fu disegnato-

re e incisore fecondo. Nel 1653 fu accolto come anziano e come docente nell'Accademia. Quando scomparve, tutti i suoi amici romani erano morti, e così i suoi protettori parigini, Luigi XIII e Richelieu; e la sua maniera di dipingere, con tocco grasso e spessi impasti, a tocchi di colore giustapposti, ove l'oro risplende sugli sfondi scuri, doveva apparire davvero fuori moda. Si dovrà attendere il 1934 (mostra dei *Pittori della realtà*) perché si torni a riconoscere l'originalità dell'artista e si ricordi che aveva conosciuto Rembrandt, di cui egli parla con ammirazione in una lettera al mercante Langlois, suo amico. Quadri come il *Giovane cantore* del Louvre o i *Due Bevitori* di una collezione privata inglese avrebbero peraltro dovuto bastare ad assicurargli un buon posto tra i «caravaggeschi» dell'epoca. La grande mostra a lui dedicata a Tours (1993) ha offerto l'occasione per una revisione generale del catalogo dell'artista e per nuove acquisizioni scientifiche. (*pr*).

Vigo di Cadore

La chiesa di Sant'Orsola, edificata intorno al 1345 per volontà di Ainaro di **VdC**, conserva al suo interno un interessante gruppo di affreschi eseguiti intorno al 1355. Oltre alle storie della santa titolare, disposte in dieci riquadri al di sotto dei quali corre un finto tendaggio, troviamo sulla controfacciata la raffigurazione di *San Giorgio*, *San Daniele* e *San Martino* e sulla parete di fondo un'ampia *Crocifissione*: in alto spicca sull'azzurro di un immaginario cielo la *Madonna col Bambino*.

Il ciclo, stilisticamente unitario, è una delle poche testimonianze pittoriche trecentesche del Cadore e certo la più moderna insieme agli affreschi conservati ad Anzú di Feltre (1360 ca.); esso sembra indicare per quest'area una vicinanza particolare alle esperienze maturate a Treviso a ridosso della metà del secolo, o in special modo a quelle legate all'attività trevigiana di Tommaso da Modena.

Se il riferimento all'arte emiliana non solo di Tommaso ma anche di Vitale da Bologna è indiscutibile ed evidente, la costruzione ben definita degli spazi e l'organizzazione delle scene indica una base culturale diversa; già post-giottesca, di probabile filtrazione riminese.

Il pittore di **VdC**, forse presente anche nel già citato santuario dei Santi Vittore e Corona ad Anzú di Feltre, lavorò a Treviso nelle chiese di San Nicolò e di San Francesco e conobbe quindi direttamente l'opera di Tommaso.

Proprio l'assenza di qualunque riferimento alle storie di sant'Orsola affrescate da quest'ultimo nella medesima città, suggerisce per il ciclo di **VdC** una data anteriore al 1360. Purtroppo non è documentata la risonanza locale di un simile episodio, certo significativo e culturalmente aggiornato: mancano infatti testimonianze pittoriche cadorine risalenti alla seconda metà del Trecento. (*mcm*).

Vila, Senén

(Valenza 1640 - Murcia 1707). Valenzano, allievo di Esteban Murch, si trasferì ad Alicante, dove fu attivo tra il 1670 e il 1678 anche nei dintorni (Onteniente, Orihuela), per stabilirsi a Murcia dal 1678. Fu il pittore più stimato di questa città fino alla morte, lavorando soprattutto per i conventi. La sua produzione si pone in linea di continuità con l'opera di Gilarte; in pieno barocco, **V** licenziò dipinti di calma narrativa un po' arcaizzanti. Le sue opere più rappresentative si trovano alla Madre de Dios (*Comunione di san Lorenzo Giustiniani*) e a Santo Domingo (le *Tre sante Margherita con un angelo*). **V** si è rivelato un eccellente ritrattista con il ritratto equestre sullo sfondo di un paesaggio del luogotenente generale di Filippo V, *Carlos San Gil Lajusticia* (1707: coll. priv.). Suo figlio **Lorenzo** (Murcia 1684-1713) fu il suo più fedele discepolo. (*pg*).

Viladomat, Antonio

(Barcellona 1678-1775). Proveniva da una famiglia di doratori; studiò in botteghe locali fino all'arrivo, nel 1703, del grande decoratore italiano Bibbiena – chiamato dall'arciduca Carlo alla corte di Barcellona durante la guerra di Successione – che esercitò su di lui un influsso considerevole. Disegnatore abilissimo, la cui correttezza doveva essere lodata dal neoclassico Mengs, **V** esercitò molteplici attività: ritrattista, paesaggista, pittore di scene di genere – serie delle *Quattro stagioni* (Barcellona, MAC), che ispirò forse Goya in alcuni cartoni per arazzi – e di nature morte che discendono dai modelli napoletani. **V** si dedicò però soprattutto alla pittura religiosa, che ne dimostra il suo forte legame con la tradizione del secolo d'oro. La maggior parte delle sue decorazioni chiesastiche è scomparsa durante il sec. XIX, ma tre importanti nuclei consentono di valutarne lo stile: i venticinque quadri della *Vita di san Francesco* dipinti dal 1722 al 1724 per il convento dei frati minori di Barcellona, passati al MAC; una *Vita di san Fran-*

cesco, di minore formato, nella chiesa di Berga; le scene dalla *Vita della Vergine* e della *Passione* in Santa Maria de Mataró (1727-37). Superficialmente toccato dal barocco, V serba la gravità, il realismo vigoroso alieno da compiacimenti aneddotici, e talvolta la sobria grandiosità dei migliori maestri valenzani o castigliani del sec. XVII, quali Espinosa o Fra Juan Rizi. Alcune scene della vita di san Francesco – come il *Pasto di san Francesco e santa Chiara* o la *Morte di san Francesco* – sono tra i «notturni» più efficaci della pittura spagnola. Fondò una scuola di disegno cui accorsero numerosi discepoli (tra i migliori vanno citati i Tramulles), che contribuì alla ripresa della pittura catalana nel sec. XVIII. (ac).

Villalpando, Cristóbal de

(Città del Messico 1645-1714). Questa vigorosa personalità domina la pittura messicana alla fine del sec. XVII. Sposato con la figlia di un pittore, Diego de Mendoza che fu probabilmente suo maestro, V lavorò soprattutto per le chiese e i conventi della capitale e dei dintorni, realizzando numerosi cicli narrativi (*Santa Teresa* nella chiesa della Profesa; *Sant' Ignazio* per il noviziato dei gesuiti di Tepotzolan). Fu attivo anche a Puebla, dove dipinse a fresco la volta della cappella dei Re nella Cattedrale (*Trinità, Angeli, Sante donne*, 1683, dell'Antico Testamento). L'artista sembra aver subito fortemente l'influsso delle stampe fiamminghe e quello di Valdés Leal, allora in voga a Siviglia. Fu un colorista brillante, poco preoccupato della correttezza del disegno. Il suo temperamento, barocco, impetuoso e tormentato, predilesse la profusione di ornamenti, le sontuose scenografie architettoniche, i colpi di luce burrascosa che fanno brillare i colori sui fondi verdastri (*San Giovanni a Patmos* nella Cattedrale di Città del Messico). Il gusto per le allegorie e per i grandiosi cortei di personaggi è alla base delle due composizioni che si fronteggiano nella sagrestia del Duomo di Città del Messico *La Chiesa militante* e *La Chiesa trionfante*, probabilmente i suoi capolavori. (pg).

Villandrando, Rodrigo de

(? 1580-1628). Pittore di corte del re Filippo III di Spagna, ha lasciato un certo numero di ritratti dipinti secondo modi attardati e in uno stile un po' secco che attestano la continuità a corte del gusto per il ritratto tra il periodo di

Sánchez Coello e Velázquez. Poche sono le notizie che lo riguardano; si sa solamente che morì nel settembre del 1628. Alcuni suoi ritratti dotati di una delicata sensibilità coloristica come *Filippo IV* e *Isabella di Borbone* (Madrid Prado), con gamme che vanno dal bianco all'oro, sono stati datati sulla base dell'età apparente dei soggetti tra il 1615 e il 1620; il principe è rappresentato mentre appoggia la mano al braccio del nano «Soplillo» venuto dalle Fiandre nel 1614. (pg)

Villani, Filippo

(Firenze 1325-1405). Figlio di Matteo V e nipote di Giovanni, ne continuò le *Croniche* e scrisse un commento alla *Commedia dantesca*. La sua opera più significativa è però il *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (prima redazione 1381-88, nuova stesura 1395-97), che narra nella prima parte le leggende sulla fondazione di Fiesole e di Firenze e allinea nella seconda una galleria di personaggi illustri della città: di queste biografie esiste anche una versione quattrocentesca in volgare (non del tutto conforme al testo latino della seconda redazione), attribuita ad Antonio di Tuccio Manetti. Qui, accanto a uomini d'arme, di governo e di lettere, il V inserisce per la prima volta gli artisti: fra i musicisti e gli istrioni compare infatti la biografia collettiva di Cimabue, Giotto, Maso, Stefano e Taddeo Gaddi. L'attenzione per le arti figurative, sentita come un'audacia, viene giustificata con l'autorità degli antichi: precedenti solo parziali sono le presenze degli artisti nella novellistica (Boccaccio, Sacchetti) e le note dei commentatori dei noti versi danteschi (*Purgatorio*, XI, 79-96) su Oderisi, Franco, Cimabue e Giotto. V trova immediati imitatori (a partire dal *Fons memorabilium universi* di Domenico di Bandino di Arezzo, di poco successivo), ponendosi come un capostipite della biografia umanistica, e in particolare del genere fortunatissimo delle vite degli artisti. Il testo non è ricco di dati biografici e di notizie (si citano solo due opere di Giotto, nessuna per gli altri), né sempre pregnante per l'individuazione dei caratteri stilistici (si ricordi però la caratterizzazione di Stefano come *naturae simia*), ma assai importante per l'impronta umanistica, che rinvia agli elogi di Simone Martini scritti da Petrarca e porta V ad attribuire agli artisti atteggiamenti da letterato. (gra).

Villanueva y la Geltrú

Museo Balaguer La città industriale catalana di V, a mezza strada tra Barcellona e Tarragona, possiede una delle piú importanti raccolte di dipinti castigliani del secolo d'oro che esistano fuori di Madrid dovuta a Victor Balaguer (1824-1901), uomo politico e letterato, che nel 1884 donò la sua biblioteca alla città, di cui era deputato. Per il museo-biblioteca ottenne dallo Stato una quarantina di dipinti dell'ex Museo nacional di Madrid, provenienti dai conventi soppressi della Spagna centrale. Tra essi figura una delle opere maggiori di El Greco, l'*Annunciazione*, dipinta nel 1596 per il collegio madrileni di Doña María d'Aragona. A queste tele si aggiunge una serie di dipinti eccellenti, tra cui uno dei grandi Maino approntati per San Pedro Martir di Toledo (la *Resurrezione*), opere di Carducho e di Carreño, le quattro scene bibliche di Escalante (1668). Il Museo Balaguer comprende nella sezione moderna interessanti opere di pittori catalani e valenzani della seconda metà del sec. XIX (Fortuny, Martí Alsina, Sorolla). (pg).

Villard de Honnecourt

Architetto francese, attivo nella prima metà del sec. XIII, noto per un taccuino di disegni e modelli (Parigi, BN), che, pur non essendo il piú antico del genere o l'unico del sec. XIII, è tuttavia il piú completo e complesso giunto fino a noi. Il manoscritto è attualmente mutilo (33 soli fogli, su 62 forse in origine, e 41 nel sec. XV), e mostra di essere stato utilizzato, sempre nel sec. XIII, dal cosiddetto Secondo Maestro, che ha aggiunto qualche nota esplicativa e ripassato alcuni disegni. Il taccuino, passato alla famiglia Félibien, continuò ad essere usato per tutto il sec. XV, come risulta da una scritta a f. 1, datata 1492. Nel sec. XVIII il manoscritto apparteneva ancora a un componente della famiglia, il noto scrittore d'arte e storico di Luigi XIV, André Félibien (1619-95), poi passò alla biblioteca dell'abbazia di Saint-Germain-des-Prés, quindi, nel 1795, alla BN di Parigi.

VdH è originario di Honnecourt, in Piccardia, al centro di un'area tra le piú vitali del Duecento dal punto di vista artistico, posta all'incrocio di importanti vie di comunicazione e aperta alle piú diverse influenze: tale provenienza spiega da un lato le caratteristiche della cultura e dell'arte di **VdH**, dall'altro il fatto che le note ai suoi disegni siano redatte in dialetto piccardo. Si è ormai concordi col ritene-

re che **VdH** abbia svolto la sua attività soprattutto negli anni tra 1225 e 1235, e in passato si è addirittura supposto (ma senza possibilità di riscontro), che egli abbia diretto il cantiere per la costruzione del coro della Cattedrale di Cambrai, e quello della collegiata di Saint-Quentin. Ci risulta, per sua stessa ammissione, che abbia viaggiato molto spingendosi fino in Ungheria. Nel corso di queste peregrinazioni (a Meaux, Losanna, Vaucelles, Chartres, Saint-Quentin, Reims, Cambrai, Laon), **VdH** disegnò piante di edifici, alzati, particolari architettonici, dettagli di decorazioni, arredi (altari, leggi, crocifissi), e tutta una interessantissima serie di macchine, che va dal dispositivo per sollevare i materiali, alla sega idraulica, alla macchina per segare sott'acqua i pali per le fondazioni di un ponte, al trabocco (congegno per lanciare proiettili), fino ai meccanismi per far muovere gli automi.

Il taccuino contiene, oltre ai rilievi architettonici e ai disegni «tecnici», tutta una serie di altri disegni, raffiguranti personaggi vari e animali, un vero e proprio repertorio iconografico di tipo sia religioso che profano, destinato evidentemente all'architetto incaricato di sovrintendere alla decorazione di un edificio. Tra questi vi sono studi dal vero (per esempio il gatto del f. 7v, tutto intento a far toeletta, col corpo ripiegato a palla e una zampa alzata), o pretesi tali (come il leone «ritratto dal vivo» del f. 24v), e anche alcuni rilievi di sculture antiche (la «sepoltura di un saraceno» del f. 6, o i nudi maschili dei ff. 11v e 22), accanto a disegni (e sono i più), che risalgono invece a modelli gotici contemporanei (la giovane donna e il falconiere del f. 14, il principe del f. 13, i due cavalieri affrontati del f. 8v, ecc.). È proprio in questa serie di disegni che si rivela meglio la cultura e lo stile di **VdH**, il cui carattere più evidente è dato dal segno sottile e inciso, sicuro ed elegante, che indugia nella descrizione dei particolari fisionomici e dei panneggi, a pieghe profonde e morbide, che richiamano i panneggi della statuaria greco-romana. Di origine bizantina, questo «Muldenfaltenstil» venne adottato alla fine del sec. XII dai miniatori e dagli orafi mosani, come Nicolas de Verdun, poi, poco dopo il 1200, dai maestri vetrai e dai miniatori della Francia settentrionale, cioè proprio della regione di Tournai, Laon, Saint-Quentin, Soissons, di cui **VdH** era originario.

Nel repertorio di forme, pose e movimenti (e nello stesso tempo catalogo iconografico), costituito da questi disegni, **VdH** si avvale in molti casi di schemi astratti, che presenta

come «il metodo per disegnare le figure come insegna l'arte della geometria, così da lavorare con facilità», mentre in altri casi le convenzioni utilizzate, che non giustifica, sono evidentemente quelle dell'arte contemporanea: ne è un tipico esempio il disegno della «sepoltura di un saraceno», di fatto un monumento funerario romano, dove i personaggi calzano scarpe appuntite e le foglie di lauro della corona tenuta sopra il capo del defunto sono ridotte a palmette stilizzate, i capitelli corinzi si trasformano in capitelli gotici e i vasi posti sulle colonne alle due estremità del monumento, sono disegnati senza rilievo e rammentano le guglie medievali. È chiaro che **VdH** vede le cose attraverso le convenzioni seguite dagli artisti del suo tempo, e si pone di fronte all'antico, come di fronte alla realtà, interpretandoli: ce lo conferma lo studio dei suoi leoni «ritratti dal vivo», con le fauci munite di una dentatura «umana» e non di zanne, con le criniere troppo regolari e le *silhouettes* troppo gravi, certo più vicini al leone di Sansone, nel portico nord di Chartres, che all'animale vero.

D'altra parte, gli schemi geometrici che **VdH** usa per costruire rapidamente un volto, un corpo o un gruppo di personaggi, e le cui fonti risalgono sia all'antichità che a Bisanzio, sono per l'artista molto importanti, costituiscono la «*matière de la portraiture*», cioè, come si è detto, «il metodo per rappresentare le figure». Sono tracciati geometrici che ingabbiano le figure e ne definiscono i movimenti, rapporti proporzionali, teste inscritte entro figure il cui modulo è basato sulla lunghezza del naso, corpi costruiti grazie a triangoli isosceli di base pari alle spalle, e la cui lunghezza è il doppio dell'altezza della testa... Gli stessi schemi permettono di costruire figure sedute, di tre quarti o di profilo, e persino gruppi, come appare chiaramente nei disegni dei ff. 18-20, dove sono esemplificate le più diverse possibilità di composizione attraverso il reticolo geometrico. (*esm*).

Villars

Questa grotta (Dordogna), esplorata dallo Spéléo-Club di Périgueux nel 1953, è ornata da una trentina di dipinti, alcuni dei quali nascosti dalle concrezioni. Il complesso parietale si incentra sul tema bisonte-cavallo: in fondo all'ultimo ambiente ornato, un uomo in posa semi-chinata affronta un bisonte minaccioso, ricordando per tema e stile la celebre scena del *Pozzo* di Lascaux. La decorazione, se-

condo Leroi-Gourhan, appartiene a un unico periodo, che i segni curvilinei qui presenti fissano al Maddaleniano antico. (*yt*).

Villavicencio, Pedro Nuñez de

(Siviglia 1644 - prima del 1698). Gentiluomo sivigliano, figlio di una illustre famiglia di militari, fu tra i membri fondatori dell'Accademia di pittura di Siviglia nel 1660 al fianco di Murillo, con il quale intrattiene rapporti amichevoli oltre che di discepolato (ne fu esecutore testamentario).

Nel 1661 entrò a far parte dell'Ordine dei Cavalieri di Malta ed effettuò diversi viaggi in Italia e a Malta dove dovette incontrare Mattia Preti. Due dipinti infatti sono in relazione diretta con Preti: *Giuditta e Oloferne* (1674: Siviglia, coll. priv.) e la *Pietà con la Maddalena* (Madrid, Prado).

A differenza delle altre personalità della cerchia di Murillo, **V** sembra aver praticato quasi esclusivamente soggetti profani. La sua opera più conosciuta, *Giocchi di bambini* (*ivi*), che offrì al re Carlo II, attesta una certa indipendenza stilistica dal maestro; i personaggi di **V** sono più numerosi, animati e il soggetto è trattato come una vera e propria scena di genere, la luce assume tonalità grigie e contrastate.

Altre tele riflettono un influsso italiano, in particolare quello del danese B. Keil stabilitosi a Roma dopo il 1656; i *Giocatori di carte* e i *Giocatori di dadi* (conservati a Leicester), *Ragazzo morso da un cane* (Budapest, SZM) e il suo pendant (Modena, Gall. Estense), *Ragazzo che gioca con un gatto* (Loko Park). (*pg*).

Villegas Marmolejo, Pedro de

(Siviglia 1520-96). Fu uno dei rappresentanti più significativi del romanismo sivigliano durante la seconda metà del sec. XVI. Un suo eventuale viaggio in Italia non è purtroppo confermato da nessun documento. Di famiglia nobile, di elevata cultura, **VM** fu amico del poeta Mal Lara e di Aracena, del grande umanista Arias Montano che spesso lo cita nei suoi scritti, collezionista di antichità e di testi latini. Lo stile pittorico di **VM**, pur derivando i suoi modelli dall'opera di Raffaello come il suo contemporaneo Luis de Vargas, diversamente da quest'ultimo è meno concettoso e complicato nei dipinti di soggetto religioso, e dimostra una maggior propensione per composizioni monumentali sottil-

mente melanconiche e di natura contemplativa. Tra le sue opere principali vanno citati il *Retablo della Visitazione* (1566: Siviglia, Cattedrale), la cui scena principale è accompagnata dal *Battesimo di Cristo* e da numerosi santi e ritratti di donatori; la *Virgen de los Remedios* (Siviglia, San Vicente) e i dipinti in San Lorenzo, la *Sacra Famiglia* e l'*Annunciazione* del 1593, ultimo suo dipinto noto. (pg).

Villon, Jacques (Gaston Duchamp, detto)

(Damville 1875 - Puteaux 1963). Fratello dello scultore Raymond Duchamp-V e dei pittori Marcel e Suzanne Duchamp, inizia la sua carriera artistica come disegnatore collaborando stabilmente a vari giornali tra cui «Chat noir», «Le Rire», «Le Courrier Français». Risente nei suoi disegni dell'influenza dei pittori di Montmartre che aveva frequentato per due anni dopo il trasferimento a Parigi nel 1894. Nel 1903 esordisce come incisore al Salon d'Automne, pratica a cui si dedicherà anche in seguito. Nel 1906 si trasferisce definitivamente a Puteaux. Qui si raccoglierà il primo nucleo della Section d'Or che verrà fondata nel 1912. Le meditazioni intorno al *Trattato della Pittura* di Leonardo operano una svolta nella sua opera a partire da *La table servie* (1912-13: New Haven, Yale University AG), in cui adotta la costruzione piramidale. Si interessa anche allo studio del movimento cercando di rendere, a differenza dei futuristi, non la trasformazione del volume ma il ritmo stesso, secondo un'unica linea di forza (*Soldats en marche*, 1913: Parigi, MNAM). Il primo riconoscimento ufficiale della sua pittura avverrà in America, all'Armory Show, nel 1913, dove le sue tele saranno tutte vendute. Nel dopoguerra i suoi lavori pittorici trovano soluzioni più astratte, riconfermate dall'adesione nel 1932 ad Abstraction-Création. È di quegli anni anche l'interesse verso un uso scientifico dei colori influenzato dalle teorie di Rood. La luminosità della sua tavolozza è dovuta anche all'eredità fauve. Si definì lui stesso «cubista impressionista» riuscendo a creare una sintesi classica della scomposizione degli oggetti e della vibrazione dei colori. Il primo riconoscimento ufficiale della sua opera fu a Lugano nel 1949 per la grafica; a questo seguirono, tra gli altri, il premio Carnegie (Pittsburgh 1950). Tra le esposizioni: retrospettiva al MNAM, Parigi 1951; Biennale di Venezia 1956; MM, Stoccolma 1960. (chmg).

Villot, Frédéric

(Liegi 1809 - Parigi 1875). Conservatore dei dipinti al Louvre dal 1848 al 1861, redasse, col titolo di *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée*, un catalogo in tre volumi rispettivamente dedicati alle scuole italiane (1^a ed. 1849), tedesca, fiamminga e olandese (1^a ed. 1852), francese (1^a ed. 1855). L'opera, più volte ripubblicata fino alla fine del secolo, fu uno dei primi esempi di catalogo scientifico, seriamente documentato sia circa la biografia degli artisti che sulle vicende dei dipinti. Contemporaneamente V redasse l'inventario completo dei quadri delle collezioni nazionali esposti al Louvre, conservati nei depositi o presso altri istituti. Questo prezioso riscontro manoscritto, di oltre diecimila voci, sostituisce e completa i vari inventari frammentari che l'avevano preceduto.

Sin dal 1830 fu amico intimo di Delacroix, che ne apprezzava la sensibilità artistica e la cultura, e ricorreva spesso a lui per la scelta dei propri soggetti. Lasciò numerosi ritratti di Delacroix (1832: Praga, NG); V, anch'egli pittore, copiò alcuni quadri del maestro (*Morte di Sardanapalo*, 1844: Parigi, Louvre), e soprattutto ne riprodusse le opere in acquaforte, tecnica in cui eccelle. (*ic*).

Vimercati (Carlo Donelli, detto il)

(Milano 1661-1715). Pittore di recente definizione critica, si sta rivelando uno dei protagonisti del passaggio dell'arte lombarda dal Seicento al barocchetto: purtroppo, non poche opere citate dalle fonti risultano oggi irreperibili o distrutte (come l'*Eucarestia portata a un carcerato*, già nel ciclo del Santissimo Sacramento del Duomo di Milano). Allievo di Filippo Abbiati e suo probabile collaboratore nel ciclo delle *Storie di san Lorenzo al pozzo* (1690 ca.: Novara, Vescovado, soprattutto nelle scene della *Traslazione del corpo di san Lorenzo* e *San Lorenzo abbatte un idolo demoniaco*) rivela un particolare temperamento drammatico nei forti contrasti chiaroscurali e in un plasticismo accentuato, memore della lezione di Daniele Crespi. Ancora da approfondire è l'attività svolta presso i Borromeo e il ruolo ricoperto nell'Accademia fondata dai Bonola sul lago d'Orta. Le qualità di V sono sostenute da un'eccezionale capacità grafica, testimoniata da parecchi disegni all'Ambrosiana e all'Accademia di Venezia. Le opere migliori si collocano intorno all'anno 1700: la *Pala di sant'Anna* del Santuario di Rho (bozzetto nella sacrestia della chiesa di

Sant'Eustorgio a Milano) e l'ovale con *San Sebastiano davanti all'imperatore* (Milano, Basilica di Sant'Ambrogio). A una fase piú morbida e delicata appartengono la *Visitazione* (Lodi, Museo diocesano) e l'*Istituzione dell'ordine delle Visitandine* (Milano, convento della Visitazione). (szu).

Vincent, François-André

(Parigi 1746-1816). Il padre **François-Elie** (1708-90), miniaturista originario di Ginevra e stabilito a Parigi, lo iniziò alla pittura. Fu poi allievo di Vien e vinse il prix de Rome nel 1768 con un *Germanico seda la rivolta* (Parigi, ENBA). Successivamente soggiornò presso l'Accademia di Francia a Roma dal 1771 al 1775: in questo periodo eseguì numerose caricature che costituiscono insostituibili documenti sull'ambiente dell'Accademia romana (Montpellier, Musée Atger; Parigi, Louvre; Rouen, Bibliothèque Municipale Cabinet d'Estampes), nonché ritratti dipinti (*Houel*, 1772: Rouen, MBA; *Bergeret* 1774: Besançon, MBA; *Monsignor Ruffo*, 1775: Napoli, Certosa di San Martino). Tornato a Parigi, ottenne vivo successo al Salon del 1779 e venne ammesso all'Accademia (suo lavoro di ammissione fu *Zeusi e le fanciulle di Crotona*, 1789: Parigi, Louvre). Ormai imperante David, V tentò di aggiornarsi, come dimostrano il *Guglielmo Tell e Gessler* (1795: Tolosa, MBA) e la *Lezione d'agricoltura* (1801: Bordeaux, MBA), dedicandosi però sempre piú all'insegnamento. Dipinse ancora dei ritratti (la *Famiglia Boyer-Fonfrède*, 1801: Versailles) e realizzò altre sorprendenti caricature (serie del Museo di Rouen).

In anticipo sullo stesso David, fu uno degli iniziatori del movimento neoclassico (trattò il tema di *Belisario* sin dal 1776: Montpellier, MBA), e coltivò, con Durameau, Brenet e Ménageot la predilezione per i soggetti tratti dalla storia francese (due *Episodi della vita di La Galaizière*, 1778: Nancy, Musée Lorrain; *Vita di Enrico IV*, 1783-87: Fontainebleau e Louvre). La sua maniera di dipingere passò da uno stile generoso e immediato, alla Fragonard, a un'arte piú fredda e misurata; ma restò sempre coscientemente dedita alla realtà, come attesta, in ogni fase della sua carriera, la sua attività di disegnatore, felice e varia (Montpellier, Museo Atger e Besançon, MBA). (jpc).

Vincenzo dai Destri

(Treviso, notizie 1471? - 1503). Fu forse discepolo nel

1471 dello scrittore ed editore trevigiano Gherardo da Lisa. Ricordato come maestro nel 1488, nel 1490 e nel 1492 **VdD** risiede a Treviso, mentre nel 1495 figura tra i pittori stipendiati attivi in Palazzo Ducale a Venezia. Nel 1500 è a Treviso dove l'anno seguente firma il contratto con i Gastaldi della Scuola dei barbieri per l'esecuzione di uno stendardo con le immagini dei santi Cosma e Damiano, uguale a quello della Scuola dei carpentieri, forse da lui stesso realizzato. Il pittore vi figura citato per la prima volta come Vincenzo Grande. Nel 1503, **VdD** riceve il risolutivo pagamento dell'opera *Sant'Erasmus tra san Giovanni Battista e san Sebastiano* (Treviso, San Leonardo; il gruppo della *Vergine col Bambino* è un'inserzione tardocinquecentesca), ultima data che lo ricordi dal rettore di San Michele. Nel catalogo di **VdD** figurano due versioni della belliniana *Presentazione di Gesù al Tempio* del MC di Padova e del Museo Correr di Venezia, entrambe firmate. Tra le opere attribuite vi è la *Madonna col Bambino in trono tra sant'Andrea e san Liberale*, dalla chiesa veneziana di San Severo (Treviso, MC); il *Busto di donna a seni scoperti* (Etera?) della City AG di York. Segue da vicino l'iter stilistico di Girolamo da Treviso il Vecchio nell'apertura verso Bartolomeo e Alvise Vivarini rispetto a un originario orientamento in direzione squarcionesca padovana. L'interesse per Giovanni Bellini è esclusivamente di natura iconografica, e risale al soggiorno veneziano del pittore producendo risultati vicini a quelli della prima attività di Vincenzo Catena, con cui è stato più volte confuso. Con la morte di Girolamo da Treviso si fa strada maggiormente un interesse per lo sperimentalismo stilistico di Pennacchi su una matrice chiaramente alvisiana. (gf).

Vincenzo degli Azani, detto da Pavia o il Romano o Aniemolo

(documentato a Palermo dal 1519 al 1557). Figura di rilievo nell'ambiente pittorico siciliano della prima metà del sec. XVI, è documentato a partire dal 1519. Non si hanno dati precisi circa la sua attività giovanile, tuttavia il trittico attribuitogli, con la *Madonna col Bambino tra i santi Leonardo e Caterina* (Liverpool, WAG), indica una formazione lombardo bresciana memore anche dei modi stilistici di Bartolomeo Suardi. Connotati che si ritroveranno nei più tardi dipinti siciliani (*Natività e Fuga in Egitto*: Paler-

mo, Gall. regionale della Sicilia), arricchiti però da un costante interesse per il piú moderno linguaggio raffaellesco mutuato dalla presenza a Messina di Cesare da Sesto, dalle novità romane di Polidoro da Caravaggio e dalle stampe di Marcantonio Raimondi. Sue opere si conservano in gran parte a Palermo: *Deposizione* (1533: Santa Zita), *Flagellazione* (1542: Palazzo Abatellis); *San Corrado* (1548: Gall. regionale della Sicilia); *Madonna del Rosario* (1540: chiesa di San Domenico). (rdg).

Vincioli, Iacopo

(Spoleto 1430 ca. - 1495 ca.). Ricordato per la prima volta dai documenti nel 1444, è già maestro affermato nel 1454. La sua prima opera nota è la tavola oggi conservata nella PC di Spoleto e raffigurante la *Vergine col Bambino tra quattro santi francescani*, databile intorno alla metà degli anni Cinquanta.

Nel 1461 è a Montefalco dove nella chiesa di San Francesco dipinge la cappella di San Bernardino e piú tardi quella di Sant'Antonio da Padova; qui l'artista dimostra di aver ben meditato la lezione benozzesa, tanto da farla rivivere nelle slontananti fughe di prospettive metafisiche, entro le quali si agita però una umanità farsesca che rivela il substrato arcaico della sua cultura.

Anche in seguito, una volta entrato in contatto con l'arte del Lippi, il suo linguaggio non sembra subire mutamenti sostanziali, come risulta evidente nella decorazione della cappella dei Santi Pietro e Paolo nella chiesa di Sant'Agostino sempre a Montefalco, eseguita intorno al 1471. (mrs).

Vinckboons, David

(Malines 1576 - Amsterdam, tra il 1631 e il 1633). Figlio del pittore **Philip V** (Malines 1545 ca. - Amsterdam 1601), emigrò nel 1586 nei Paesi Bassi. Come paesaggista (*Foresta*, 1618: San Pietroburgo, Ermitage) si ispirò soprattutto a G. van Coninxloo, come attesta la *Caccia di Diana* di Bruxelles (MRBA). La sua pittura di genere rammenta l'arte di Bruegel il Vecchio; tra i soggetti religiosi, predilige i temi bruegeliani della *Salita al Calvario* (Monaco, AP) o della *Predicazione di san Giovanni Battista* (ivi). Le incisioni di J. Matham documentano anche soggetti mitologici, dei quali sopravvive solo il *Ratto di Deianira* (1612: Vienna, KM). (jl).

Vinne, Vincent Laurensz van de

(Haarlem 1629-1702). Allievo di Frans Hals, lavorò ad Haarlem, dove si iscrisse alla gilda nel 1649. Dal 1652 al 1655 viaggiò in Germania e in Francia, accompagnato da C. Bega, W. Dubois e D. Helmbreker. Dipinse *Vanità* nello stile di Jacques de Claeuw (Riom, Museo; Parigi, Louvre; Haarlem, Museo Frans Hals), inserendovi il proprio ritratto o quello di Carlo I, a simboleggiare la caduta del monarca e la fragilità della vita. Fu padre di **Laurensz Vincent** (Haarlem 1658-1729), di **Jan** (Haarlem 1663-1721), pittore di cacce e soggetti militareschi, e di **Isaac** (Haarlem 1665-1740), paesaggista. (*ju*).

Viola, Giovanni Battista

(Bologna 1576 - Roma 1622). Attivo a Roma nella cerchia di Annibale Carracci, a stretto contatto con Francesco Albani e con il Domenichino nei paesaggi dei quali il Lanzi e il Baglione ricordano interventi del V. Nel 1607 figura tra i membri dell'Accademia di San Luca. La sua produzione dovette essere limitata, come risulta dalle notizie riportate dal Lanzi. Abile paesaggista fu impegnato in lavori per nobili famiglie romane (*Paesaggio* ad affresco: nel soffitto del Casino Ludovisi; *Paesaggio*: Gall. Borghese). Alcuni suoi disegni sono conservati a Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi e a Londra, Courtauld Galleries. (*sr*).

Viola, Manuel

(Saragozza 1919 - Madrid 1987). Fu in contatto coi gruppi surrealisti e, nel 1939, partì per la Francia, dove entrò in contatto con Picasso. Dal 1945 fu partecipe del clima avanguardistico parigino che in quel momento viveva il trapasso alla pittura informale. Tornò in Spagna nel 1949 e, dopo un'esperienza di due anni come torero dilettante, si dedicò interamente alla pittura. Visse poi a Madrid, soggiornando di tanto in tanto a Parigi. La sua pittura, ancora figurativa verso il 1945, venne accostandosi sempre più all'informale, oscillando in un primo tempo tra la calligrafia e le ricerche materiche. Nel 1958 il suo stile giunse alla maturità, trovando una propria sigla nell'uso di accentuati contrasti di luci. I segni e le calligrafie spiccano come fiamme su fondi scuri prestandosi a interpretazioni cosmiche e mistiche; l'esecuzione, che la critica ha ricondotto alla tradizione espressionista al chiaroscuro spagnolo, lo mette in rapporto con la pittura di Valdés Leal, sia per la

tecnica che per gli effetti di luce. Merito principale del pittore fu senza dubbio quello di essere il primo in Spagna a partecipare all'informale, e di aver assicurato la transizione dall'avanguardia del 1939 a quella del dopoguerra. Nel corso degli anni Ottanta la sua opera è stata presentata in Spagna (Malaga 1980; Madrid 1982) e negli Stati Uniti (Miami e Palm Beach 1983). È rappresentato a Madrid (MAC), Cuenca (Museo de Arte Abstracto Español), Bilbao, New York (Guggenheim Museum), Colonia, Liegi. (*abc*).

Visacci (Antonio Cimatori, detto il)

(Urbino 1550 ca. - Rimini 1623). I dati cronologici e biografici su di lui sono scarsissimi: il viaggio di studio a Roma nel 1582, patrocinato da Francesco Maria II Della Rovere, e poi più nulla fino alla data 1595, iscritta sulla copia dalla *Cena* di Tiziano nella chiesa del Sacramento a Gradara. Intrinseco del Barocchi, tanto da tenere le chiavi del suo studio, esegue per Rimini un' *Annunciazione* (1610) e una *Santa Francesca Romana*, oggi in San Biagio di Roncofreddo, evidentemente influenzate dal maestro, e altre due nel presbiterio della chiesa riminese di San Giovanni Battista: è il suo momento migliore. In seguito, invece, la moda di una pittura di forte chiaroscuro, originata dal naturalismo pare provocargli qualche disagio (come nel *San Girolamo* del Duomo di Pesaro). Nel 1621 partecipa con altri artisti come lui legati a Barocchi alla decorazione dell'apparato trionfale per le nozze di Federico Ubaldo Della Rovere con Claudia dei Medici. (*acf + sr*).

Visca, Pietro

(attivo a Torino nella seconda metà del sec. XVIII). Studiò disegno alla scuola del Beaumont ricevendo un sussidio dalla corte sabauda. Nel 1768 si recò a Roma per un viaggio di formazione, ma tornò presto a Torino dove è documentato l'anno successivo per nove ritratti eseguiti per il duca di Savoia e più tardi come pittore di carrozze. Nel 1782 V fu nominato da Vittorio Amedeo III regio pittore in miniature con lo stipendio annuo di trecento lire. Tra le sue incisioni di ritratti figurano quello del violinista *Gaetano Pugnani* (1782), del poeta *T. O. Cocchis* (1783), del pittore *Palmieri* e alcuni suoi disegni si conservano presso la Biblioteca Reale di Torino. Fu membro della Compagnia di San Luca di Torino a partire dal 1794; si presuppone

che sia morto entro il 1797 non comparendo piú in quell'anno nell'elenco dei confratelli. (*amb*).

Visconti

Famiglia di mecenati italiani, signori di Milano dal 1277 al 1447 (quando subentrarono gli Sforza) che influenzarono profondamente la vita culturale e artistica del loro tempo. Si devono alla loro committenza importanti cicli pittorici e preziosi codici miniati provenienti dalla ricca biblioteca viscontea di Pavia fondata da Galeazzo II.

Parallelamente alle tematiche religiose e devozionali assumono una rilevante importanza soggetti di carattere storico e cavalleresco. Alle radici di tale cultura troviamo gli affreschi nel salone della Rocca di Angera celebranti la vittoria di Ottone V sui Torriani, riferiti dalla critica piú recente alla fine dell'ottavo decennio del sec. XIII.

Una notevole svolta per la pittura lombarda si deve alla venuta a Milano di Giotto, chiamato da Azzone V nel 1335, di cui sono andati perduti gli affreschi nel salone del palazzo milanese e la decorazione della cappella viscontea di San Gottardo. Allo stesso Azzone è legata la committenza del *Liber Pantheon* (Parigi, BN, ms lat. 4895) codice miniato di influenza bolognese che reca la data 1331.

Particolarmente ricca è la produzione di codici viscontei di gusto prettamente lombardo riferibili alla seconda metà del sec. XIV: un *Libro d'ore* (Monaco, BN) miniato da Giovanni di Benedetto da Como per Bianca di Savoia (moglie di Galeazzo II), i raffinati codici cavallereschi del *Guiron le Courtois* (Parigi, BN, ms n.a. 5243) e del *Lancelot* (ivi, ms fr. 343) e una serie di manuali, i cosiddetti *Tacuina sanitatis*, repertori di scienza botanica e medica con intenti didascalici ornati da fresche illustrazioni naturalistiche.

Tra il XIV e il XV secolo il protagonista della corte viscontea fu Gian Galeazzo a cui si deve la fondazione del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia.

Impegnato fin dal 1391 in qualità di capomastro e di scultore del cantiere internazionale del Duomo è Giovannino de' Grassi miniatore dello splendido *Offiziolo* (Firenze, BN, Banco Rari 398 e Landau Finaly 22) per Gian Galeazzo V terminato nella prima metà del Quattrocento sotto Filippo Maria V da Belbello di Pavia, ultimo grande miniatore per i Visconti insieme al Maestro delle Vitae imperatorum.

Nel Duomo di Milano fu impegnato anche Michelino da Besozzo a cui si devono tra l'altro le miniature dell'*Elogio*

funebre di Gian Galeazzo Visconti (1403: Parigi, BN, ms lat. 5888).

Nel campo della pittura monumentale, perduti gli affreschi di Pisanello nel castello di Pavia eseguiti per Filippo Maria V intorno al 1440, restano a testimoniare la raffinata cultura cortese lombarda tardogotica gli affreschi della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza commessi dallo stesso Filippo Maria agli Zavattari e terminati entro il 1444. (*anb*).

Visconti d'Angelo, Elyseu

(Giffoni Valle Piana 1866 - Rio de Janeiro 1944). Di origine italiana, ma presto emigrato in Brasile, studiò alla Scuola di belle arti di Rio e proseguì la propria formazione a Parigi, dove trascorse sette anni. Dopo avere compiuto viaggi in Spagna e in Italia, tornò in Brasile nel 1906, eseguì decorazioni per il Teatro municipale di Rio de Janeiro e fu docente nella Scuola di belle arti fino al 1913, data in cui ritornò in Francia e cominciò a dipingere paesaggi dal vero. Terminata la guerra, si stabilì definitivamente in Brasile divenendo il primo rappresentante dell'impressionismo nel suo paese dopo un breve periodo simbolista (*Gioventú*: Rio de Janeiro, Museu nacional de Belas Artes). (*aaa*).

Viseu

Museu Grão Vasco Museo portoghese fondato nel 1915, conserva una serie di opere eseguite nel sec. XVI da Vasco Fernandes e dalla sua bottega per la Cattedrale della città; il retablo dell'altar maggiore, di discussa attribuzione (1505-06 ca.), il trittico dell'*Ultima Cena* (1530 ca. -1535) e i grandi pannelli appartenenti agli ultimi anni della sua carriera (*San Pietro, San Sebastiano, Battesimo di Cristo, Pentecoste, Calvario*, 1535 ca. - 1541). Il museo conserva inoltre opere di Gaspar Vaz e di pittori portoghesi del XIX e XX secolo, Columbano, Marques d'Oliveira, Carlos Reis, Antonio Carneiro. (*fg*)

Visscher, Cornelis de

(Haarlem 1619? - 1662). Allievo di Soutman, era iscritto nel 1653 alla gilda di San Luca di Haarlem. Incise soprattutto ritratti di van Dyck, Rubens, Tiziano, acquistando in quest'arte grande maestria. Nel 1650 fece pubblicare ad Anversa una serie di trentaquattro stampe: *Principes Hol-*

landiae, Zelandiae et Frisiae. I suoi ritratti disegnati a pietra nera, di grande finezza di tono e di modellato, sono particolarmente notevoli per la maniera morbida e precisa (Parigi, Petit Palais e Louvre). Il fratello **Jan** (Haarlem? 1636 - ? dopo il 1692) incise ritratti e scene di genere da van Ostaede, Wouwerman e Brouwer. (*ju*).

Visser, Martin

(Papendrecht 1922). Collezionista olandese, fratello dello scultore Carel **V**. Con la moglie Mia, iniziò a raccogliere intorno al 1947 un notevole numero di tele del gruppo Cobra (Appel, Corneille, Constant, Wolvecamp), che vendette quasi tutte all'inizio del 1960. Nel 1956 i coniugi **V** si stabilirono a Bergeyk (Olanda meridionale), in una casa costruita da Rietveld. Nel 1959 acquistarono opere di Manzoni, Klein e Fontana, poi di esponenti del Nuovo Realismo (Christo, Raysse, Arman), e dal 1967 lavori degli americani Morris, Lewitt, Flavin, Andre e Judd. Martin e Mia **V** hanno operato in stretta collaborazione col Van Abbe Museum di Eindhoven. La loro raccolta, nei Paesi Bassi costituisce una delle più importanti iniziative private nel campo dell'arte contemporanea. (*hbf*).

«**Vita artistica**»

Rivista a frequenza mensile, edita a Roma, inizialmente diretta nel 1926 da T. Gramantieri e nel 1927 da E. Cecchi e R. Longhi, trattò di storia dell'arte dal Medioevo ai contemporanei. Di particolare importanza la serie di articoli che vi pubblicò Longhi sotto il titolo *Precisioni sulle Gallerie italiane*, in cui vennero discusse molte tradizionali attribuzioni di dipinti conservati nei musei e gallerie. E. Cecchi vi scrisse soprattutto di arte contemporanea. Nel 1928, di nuovo con Gramantieri direttore, uscì sotto il nome «Pinacotheca». Su «Pinacotheca», che uscì a frequenza bimestrale, oltre a Cecchi e Longhi, scrissero F. Antal, R. Delogu, G. Gronau. La rivista cessò nel 1929. Un tentativo di riprendere la pubblicazione di «**Va**» si esaurì durante il 1932. (*came*).

Vitale, Filippo

(Napoli 1585 ca. - 1650). Imparentato e in rapporti lavorativi con Annella De Rosa, Giovan Francesco De Rosa, Giovanni Do, Aniello Falcone e Agostino Beltrano, collaborò con altri pittori a un ciclo di tele di cultura tardoma-

nierista nel soffitto dell'Annunziata di Capua, mal conservato (dopo il 1617: sue la *Natività*, la *Pentecoste*, la *Circoncisione* e l'*Annunciazione*). A tale fase appartengono *I santi Nicola, Gennaro e Severo* (Napoli, San Nicola alle Sacramentine) e la *Sacra Famiglia* (Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli). All'influsso di Ribera si collega l'*Angelo custode* (siglato: Napoli, Pietà dei Turchini). La *Deposizione* (verso il 1645, firmata: Napoli, Santa Maria Regina Coeli) prova l'adesione al classicismo di Stanzione e di Domenichino. (r^{la}).

Vitale da Bologna

(Bologna, documentato dal 1330 al 1359, già morto nel 1361). **VdB** di ser Aymo degli Equi è senza dubbio il maggiore e meglio documentato tra i pittori bolognesi del Trecento, anche se le ricerche critiche più recenti hanno ridimensionato quel ruolo di primo «inventore» della scuola petroniana che a lungo gli è stato attribuito. È ricordato per la prima volta nel 1330 (pagamenti per la decorazione della cappella Odofredi in San Francesco a Bologna) e nel 1340 (lavori nella cappella di San Lorenzo e «pro picturis forestarie»: ivi); nel 1345 firma e data la *Madonna dei Denti* della collezione Davia-Bargellini di Bologna, un tempo nell'Oratorio di Sant'Apollonia a Mezzaratta, ed è poi attestato a Udine (1349) e Bologna (1353).

I documenti registrano un'attività del pittore bene avviata già dall'inizio degli anni Trenta, indicando una formazione nel decennio precedente; il problema costituito da questa fase iniziale, priva di opere documentate, ha potuto ricevere una valutazione più corretta nell'ambito del radicale riassetto cronologico della pittura bolognese del Trecento. La generalizzata retrodatazione della cultura gotica locale ha consentito, infatti, una più approfondita conoscenza del clima artistico a Bologna tra terzo e quarto decennio e, dunque, una più credibile definizione delle coordinate culturali entro cui si svolse la formazione e la prima attività di **VdB**: le varie esperienze della pittura riminese, l'estrosa attività di artisti bolognesi un poco più anziani, come il Maestro del 1333, Dalmasio e il cosiddetto Pseudo-Jacopino, e, infine, le aggiornate soluzioni della circolazione miniatoria, aperta, tra l'altro, alle dirette suggestioni del gotico d'oltralpe. Non oltre la metà degli anni Trenta, in rapporto a questa fitta trama di riferimento, si possono situare due opere di **VdB** come il rude *San Giorgio e il dra-*

go della Pinacoteca di Bologna, siglato col monogramma del pittore sulla groppa del cavallo, e la patetica *Crocifissione* della collezione Johnson di Philadelphia, entrambe in stretta sintonia col *pathos* espressivo dello Pseudo-Jacopino e del Maestro del 1333. Il richiamo arcaizzante agli esempi della tradizione riminese è poi ancora presente nel *Cenacolo* del refettorio di San Francesco a Bologna, dove sono ormai dichiarati i caratteri piú tipici della sua pittura: l'incisività lineare, la resa pittorica fusa e dolcemente chiaroscurata, oltre a una gestualità espressiva e nervosa.

Dal quinto decennio l'attività di **VdB** risulta meglio ricostruibile grazie a una sequenza serrata di opere datate che mostrano il pieno dispiegarsi della sua personalità artistica e il versatile diversificarsi della sua produzione tra le lussuose e auliche presentazioni dei polittici e la vena estrosa e divagante delle opere narrative. Questa è bene rappresentata dagli affreschi della chiesa di Mezzaratta, l'*Annunciazione*, il *Battesimo di Cristo*, ma soprattutto la grandiosa e visionaria *Natività*. La cronologia di queste pitture murali, cui strettamente si legano le quattro *Storiette di sant'Antonio abate* della Pinacoteca di Bologna, l'*Incoronazione* di Budrio dello stesso museo e la *Crocifissione* Thyssen di Lugano, Castagnola, si pone senz'altro anteriormente al 1345 della *Madonna dei Denti* che, in origine, era destinata all'altare del contiguo Oratorio di Sant'Apollonia. L'aristocratica immagine della Madonna, che qui era affiancata da «due liste con quattro santine» e dalle due tavole delle collezioni comunali di Bologna raffiguranti *San Giacomo con un pellegrino* e i *Santi Antonio abate e Pietro*, esemplifica bene il diverso registro che **VdB** adotta nelle opere destinate ad essere oggetto di contemplazione e venerazione. Pur conservando uno spiccato estro vitale nella grazia ammiccante della Vergine e nel moto disarticolato del Bambino, la composizione si fa piú pacata e preziosa nell'eleganza dei ritmi lineari e nella cura attenta ai valori di superficie: dalla morbidezza estenuata degli incarnati alla raffinata e minuta profusione delle decorazioni dorate. Un'analogia intonazione si ritrova inoltre in opere cronologicamente prossime come la *Madonna col Bambino* di Viterbo (MC) e quella della coll. Gold a Pettswood.

In questa fase **VdB** è ormai un pittore pienamente affermato, affiancato da una numerosa e organizzata bottega che lo aiuta in imprese di ampio respiro come quella che esegue tra il 1348 e il 1349 nel Duomo di Udine o intorno al 1351 nell'abbazia di Pomposa. Nella città friulana ese-

gue la decorazione della cappella maggiore del Duomo e quella della cappella di San Nicolò per la confraternita dei Fabbri; la piú prestigiosa tra le due commissioni era certo la prima, ma ne resta solo una minima parte nella fascia dello zoccolo e l'idea dell'originario piano decorativo si può avere indirettamente dagli affreschi del presbiterio del Duomo di Spilimbergo che furono eseguiti con stretta aderenza al modello udinese. Nelle scene vitalesche superstiti sono rappresentati episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento nei quali si combina la dolcezza del modellato con una vena narrativa caricata e vivace, ma dove si colgono anche alcune abbreviature esecutive che attestano l'intervento di aiuti, segnalando un'attività di bottega che diviene piú consistente nelle *Storie di san Nicolò* dell'omonima cappella. Il carattere cortese e profano di certe scene udinesi, per esempio la *Susanna al bagno* o il *Ritorno di Tobio-lo e Sara* è piú apertamente esibito nelle *Storie di sant'Eustachio* dell'abside dell'abbazia di Pomposa, databili al 1351 e parte di una estesa campagna decorativa nella chiesa ascrivibile a una équipe bolognese di matrice vitalesca. Nelle pitture del maestro, purtroppo molto rovinate, permane il caratteristico scardinamento delle strutture spaziali, ma si placa il senso di tensione e di movimento, lasciando spazio a una piú composta e lirica effusione dei sentimenti. La stessa tendenza si coglie negli affreschi, cronologicamente prossimi, della chiesa dei Servi a Bologna dove le *Storie della Maddalena e della Vergine* sono narrate in tono diretto e cordiale e con una stesura pittorica morbida-mente adombrata. Questa tendenza piú pacata diventa prezioso formalismo nelle allungatissime figure ricamate d'oro del polittico di San Salvatore a Bologna, datato al 1353. A questa fase piú tarda e ornata si possono collegare la *Madonna col Bambino* di Milano (MPP), quella della PV e il dittico composto dall'*Adorazione dei Magi* di Edimburgo e dal *Compianto di Cristo e santi* della coll. Longhi di Firenze. Queste due tavole ricordano la tensione espressiva delle opere piú antiche, ma da quelle si distinguono per l'impostazione compositiva studiata-mente equilibrata e per il loro «spirito elegante e profumato». (tf).

Viterbo

Posta all'incrocio tra due assi viari, la via Cassia di collegamento tra nord e centro della penisola e la via che, passando per Corneto (Tarquinia) metteva in comunicazione il

Tirreno con la valle del Tevere, V sembra iniziare la propria vita di comunità organizzata in epoca altomedievale, quando il *castrum Viterbii* viene menzionato per la prima volta nella bolla di Papa Leone IV del 852.

Le vicende storiche fecero di V, per alcuni secoli, una vivace antagonista di Roma e un libero comune fino al 1524, quando l'intervento di papa Clemente VII pose fine e alle lotte tra le fazioni cittadine e alla autonomia, seppure ormai ridotta, della città e ne decretò la completa dipendenza dal potere pontificio. Nonostante il ruolo di «centro» rivestito in campo politico, la definizione di centro di elaborazione artistica, specialmente per la pittura, non si attaglia a V. I secoli XI-XII vedono stretti legami con la produzione romana, in tutte le sue variazioni e complicità ben rappresentate dagli affreschi della Grotta degli Angeli di San Vittore presso Vallerano, Castel Sant'Elia e le tavole di Trevignano, Sutri, Vetralla, V. L'imporsi del dettato romano va di conseguenza con l'infittirsi delle relazioni politiche tra V e Roma. V diviene, tra il XII e il XIII secolo, sede di papi e di antipapi, ospita imperatori, è di volta in volta guelfa o ghibellina, è comunque parte importante della storia del papato. Nel sec. XIII si manifesta un raggersi stilistico dei modelli romani in una ripetitività priva di ogni estro creativo, prova questa che la vitalità della scuola romana non ha attecchito in profondità nell'ambito viterbese.

Al momento del suo maggior vigore politico V, ha già operato un distacco culturale dalla matrice romana rivolgendo i propri interessi verso l'area umbro-toscana. Sono, evidentemente, delle motivazioni socio-politico-economiche che abbisognano di un'indagine approfondita che portano V, di fronte al dilagare delle novità cavalliniane e giottesche, ad arroccarsi su posizioni che inclinano verso il *côté* gotico d'oltralpe visto attraverso la mediazione orvietano-senese. Questo ancor prima della comparsa sulla scena di Matteo Giovannetti. E appare una scelta meditata, poiché l'impermeabilità al nuovo linguaggio figurativo, proveniente da Assisi e da Roma, è totale, non solo nella metropoli ma anche nell'estensione territoriale sotto il suo dominio. E forse è proprio a causa della dinamicità dei rapporti che caratterizza questi tre secoli, se V non produce una scuola pittorica autoctona e se non si può dire completamente colonizzata dalla cultura pittorica romana o *romanizing*, ma si possono riconoscere apporti della vicina pittura umbra e in specie spoletina (Salvatore di Sutri, Capranica

di Sutri, Civita Castellana, V - Sant'Andrea a Piano Scarano, Salvatore a Santa Maria Nuova).

La figura di Matteo Giovannetti occupa un posto tradizionalmente importante nella storiografia artistica viterbese solo in merito ai propri natali, poiché nulla di certo è rimasto nella città di origine che possa ragionevolmente essere attribuito al periodo pre-avignonese così da consentire di considerarlo esponente di una cultura artistica autoctona (la tavola con *Cristo crocifisso tra Maria, Giovanni, san Domenico e sant'Agostino* presso la Cassa di Risparmio di V è acquisizione recente, e l'affresco di Santa Maria Nuova, *Cristo crocifisso tra Maria, la Maddalena, san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista e san Giacomo Maggiore* è ancora oggetto di controversia critica). Chi osservi l'attuale consistenza della pittura trecentesca a V deve comunque tenere conto delle perdite, verosimilmente di grande rilievo se si pensa che i due maggiori edifici tardorinascimentali – il Palazzo Papale e la Rocca albornoziana – ebbero certamente una decorazione coeva di cui quasi nulla rimane.

Ancora fuori contesto, come per il Giovannetti, si situa l'unica opera nota di Ilario da V (*Annunciazione*: Assisi, Porziuncola). Decontestualizzata in senso artistico, poiché tra le poche cose viterbesi affini ai modi di Matteo Giovannetti e questa pala è il vuoto. La tavola, che se non fosse firmata Ylarius de Viterbio potrebbe tranquillamente essere inserita nella produzione orvietana, viste le sue caratteristiche senesi, specificatamente martiniane, e ombre, dimostra anche l'assenza totale di V dalla scena artistica.

In Antonio da V, la matrice tardogotica, forse esemplata sui testi di Gentile in San Giovanni in Laterano, si amalgama con influenze folignati e senesi in una cifra stilistica personalissima (politico: Capena, Santa Maria delle Grazie). È certa anche una influenza esercitata sulla sua arte dagli affreschi che Benozzo Gozzoli lasciò in Santa Rosa a Viterbo nel 1453 (distrutti nel sec. XVII), influenza che non esclude soluzioni formali decisamente arcaicizzanti già ben oltre la metà del sec. XV. Gli affreschi per la chiesa di San Biagio a Corchiano (*Storie di san Biagio*, 1475-80) ne sono una dimostrazione. Corchiano e Vasanello, due piccoli insediamenti che hanno la caratteristica di riunire nelle proprie chiese una non disprezzabile produzione artistica locale del Quattrocento, sono e sono stati certamente luoghi periferici ma non di secondaria importanza trovandosi il primo sulla direttrice che congiungeva il nodo fluviale e viario di Gallese con la via Amerina, che collegava

Perugia a Roma, e il secondo proprio sulla medesima via Amerina. Il fatto di trovare molta parte della produzione che, con qualche forzatura, possiamo definire «viterbese», in parecchi luoghi oggi e allora periferici, rende necessaria una riflessione sulla reale consistenza di tale definizione. La stessa vicenda critica di Lorenzo da V dà modo di riflettere sulla complessità del clima culturale dell'area viterbese. La tradizione storiografica pone questo artista, il più luminoso interprete del rinascimento locale, all'interno di coordinate di cultura toscana tra Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, che ricordiamo attivo a V nel 1453, e Melozzo. Secondo altre letture l'opera di Lorenzo da V (cappella Mazzatosta: V, Santa Maria della Verità; *Madonna in trono col Bambino tra i santi Pietro e Michele arcangelo*, tavola: Cerveteri, chiesa di San Michele arcangelo; *Annunciazione, Natività, San Giorgio e il Drago, Madonna col Bambino, figure di Santi*, affreschi: Corchiano, chiesa di San Biagio, in collaborazione col Maestro di Corchiano) consiste nella sintesi tra cultura figurativa urbinata e mantegnesca. La difficoltà insita in questa sintesi spiegherebbe la singolarità della figura di Lorenzo e la mancanza pressoché totale di seguaci o allievi (tranne il Maestro di Chia e il già citato Maestro di Corchiano).

Accanto a un personaggio così complesso opera a V Antonio del Massaro detto il Pastura che di quella koiné umbro-toscana, caratteristica della produzione pittorica viterbese, è l'esempio più alto. Lascia a V e nel territorio diverse testimonianze della sua adesione totale a Perugino, Pinturicchio e Antoniazzo (*Presepio con san Giovanni Battista e san Bartolomeo*, 1488: V, MC; affreschi nella cappella degli Innocenti: Montefiascone, San Flaviano, affreschi, 1504: Vasanello, chiesa di Santa Maria delle Grazie; affreschi nel coro del Duomo di Tarquinia). Accanto agli artisti di nascita viterbese la presenza di pittori di diversa provenienza si esemplifica attraverso le opere lasciate nel territorio da Antoniazzo Romano, Sano di Pietro, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Andrea di Giovanni, Matteo di Giovanni, Benvenuto di Giovanni, Taddeo di Bartolo, Giovanni di Paolo, Girolamo di Benvenuto, da cui è facile desumere una sempre intensa dipendenza dalla cultura artistica senese-orvietana. Resta un *unicum* nel panorama pittorico viterbese la tavola, datata 1472, raffigurante il *Salvator Mundi tra san Giovanni Evangelista, san Leonardo, san Pietro martire e san Giovanni Battista* nel Duomo di V, attribuita a Liberale da Verona o a Girolamo da Cremona,

comunque latrice di una cultura intensamente nordica. Difficile da spiegare la sua presenza, mancando ogni notizia in merito (forse dono del cardinale Settala, in quell'anno vescovo di V).

Al di là di episodici rapporti con la cultura toscana, quali le pale di Scalabrino da Pistoia per la chiesa di Santa Maria del Riposo a Tuscania e l'impresa di Santa Maria della Quercia, centro di dipendenza culturale fiorentina (vi si convocano Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli, Fra Paolino da Pistoia, Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, nonché Andrea della Robbia e le numerose maestranze di stuccatori di provenienza fiorentina), la quasi totalità delle imprese decorative del Cinquecento vede all'opera la grande scuola manieristica romana. Nel primo venticinquennio del secolo aveva fatto comparsa la grande scuola romana degli allievi di Raffaello e Michelangelo con due pale di Sebastiano del Piombo: la *Pietà* (1517 ca.) per la chiesa di San Francesco e la *Flagellazione* (1525 ca.) per la chiesa dell'Osservanza del Paradiso, la cui alta, austera religiosità non sembra lasciar tracce profonde nella produzione artistica locale. L'unica eco è nella *Deposizione* del modesto Costantino di Jacopo Zelli (ante 1509 - post 1524) per l'altare dell'Arte dei Muratori nella chiesa di Santa Maria della Verità (V, MC, datata 10 aprile 1517) inserita in un contesto di matrice signorelliana. In questo torno di tempo operano a V e fuori (Canino, Tarquinia, Bagnoregio) anche Monaldo Trofi e Giovan Francesco d'Avanzarano, epigoni della piacevole pittura del Pastura.

Ancor più significativa è la quasi assoluta mancanza di riscontro locale alle grandi imprese della maniera, in particolare Caprarola. Sono Giovanni de' Vecchi e l'orvietano Cesare Nebbia tra i pochissimi a lasciarne testimonianza nel territorio (entrambi contribuirono alla decorazione di Santa Maria della Quercia con opere - perdute - datate 1576 e 1601; due tele del Nebbia, provenienti da chiese della città sono oggi conservate presso il MC: *San Sebastiano* e *l'Adorazione dei Magi*, mentre una *Incoronazione di Maria* è presso il Palazzo vescovile). E un pittore viterbese, Tarquinio Ligustri, in collaborazione con il concittadino Ludovico Nucci adorna di tempere raffiguranti i borghi e le terre soggetti a V la Sala regia del Palazzo comunale nel 1587, a cui si aggiungerà, nel 1592, una serie di affreschi sulle pareti illustranti episodi e personaggi della storia viterbese ad opera del bolognese Baldassarre Croce articolata secondo modelli romani «farnesiani».

Pochi altri pittori viterbesi appartengono a questa temperie artistica, ma in termini cronologici travalicano ampiamente la fine del sec. XVI: Giacomo Cordelli, ricordato come autore dei perduti affreschi del chiostro di Santa Maria in Gradi (1620) e, in collaborazione con Marzio di Colantonio (Marzio Ganassini), degli affreschi del chiostro del convento della Santissima Trinità. Marzio Ganassini è anche citato come autore di un affresco, ormai illeggibile, nel Palazzo comunale di V e di affreschi nella Palazzina Montalto di Bagnaia insieme agli artisti che vi lavorarono tra il 1613 e il 1615 sotto la direzione del Cavalier d'Arpino. Ancora da citare è Filippo Caparozzi, collaboratore del Ganassini nel Palazzo comunale, che ha lasciato due tele in Sant'Angelo in Spatha e ai Santi Faustino e Giovita, una *Madonna e santi* nella chiesa di San Biagio (ora V, Palazzo vescovile) ancora di cultura manieristica seppure ben dentro al Seicento. Aggiornato sulle novità caravaggesche appare, dopo un avvio di stretta osservanza tardomanierista sulle orme del Roncalli, Bartolomeo Cavarozzi (V 1590 - Roma 1625). A V ha lasciato la tela con *Visitazione* nel Palazzo comunale, il *Sant'Isidoro Agricola* di Sant'Angelo in Spatha e la *Madonna col Bambino* nella chiesa del Seminario, cappella Calabresi; opere che non hanno avuto alcun seguito in ambito locale. Almeno un altro esempio di pittura di ambito caravaggesco era presente a V cioè la *Presentazione al Tempio* di Antiveduto Gramatica (già presso la chiesa di Sant'Agostino oggi al MC).

Con la definitiva scomparsa dalla scena di artisti viterbesi di primo piano si manifesta un fenomeno che sarà di intensità ancora maggiore nel secolo successivo: l'arrivo a Roma di opere di grandi autori per vari centri del territorio, che va di pari passo con la totale perdita di importanza politica della città e col sempre più preminente ruolo di Roma nello Stato della Chiesa. Sono i cardinali rettori del Patrimonio e i vescovi della diocesi di V, sempre appartenenti a famiglie di grande nome, a improntare le scelte artistiche e da Roma «importano» opere e artisti. Filiazione del mecenatismo borghese è tuttavia la decorazione di Palazzo Giustiniani di Bassano Romano, una villa già appartenuta agli Odescalchi e passata in proprietà nel 1595 ai Giustiniani, che chiamarono a decorarla Bernardo Castello, Paolo Guidotti Borghese, Francesco Albani e il Domenichino. La presenza di Salvator Rosa a V è invece legata al cardinal Francesco Maria Brancaccio che lo portò con sé nella sua sede vescovile forse come consulente per i restau-

ri e la decorazione dei palazzi episcopali di San Lorenzo e di San Sisto (opere perdute). A testimonianza della sua breve permanenza nella città, resta l'*Incredulità di san Tommaso* (V, MC) dipinta per la chiesa di San Tommaso della Confraternita dell'Orazione e Morte, intorno al 1638 e prima sua opera nota. Ancora di passaggio fu Pier Francesco Mola, alla metà del secolo (affreschi del chiostro del Seminario in Santa Maria della Quercia). In altre parti del territorio compaiono opere di Lanfranco (*Madonna del Ruscello*: Vallerano; *San Rocco*: Farnese; *Santa Teresa*: Caprarola), del raro Anton Maria Panico (Farnese, parrocchiale e chiesa di Sant'Anna), di Annibale Carracci (Farnese, parrocchiale). A V sono presenti opere di Giovanni Baglione (*San Carlo che venera la Madonna*: V, Palazzo vescovile) e di Charles Mellin (*Apoteosi di san Domenico*: già chiesa di San Domenico, V, Palazzo vescovile). Gli artisti locali sembrano aver apprezzato particolarmente il *côté* cortonesco di cui sono esponenti i fratelli Bonifazi, Anton Angelo (1615-82) e Giovan Francesco (1630-91). Angelo Pucciati (1610?-1675?) dà le migliori prove di sé nell'affresco della facciata interna di Santa Maria della Quercia.

La vicenda di Giovan Francesco Romanelli si può accomunare, per alcuni versi, a quella di Matteo Giovannetti. Talento artistico indiscusso, ha trovato fortuna e riconoscimenti, di cui anche la città natale fu generosa, fuori di patria, a Roma e particolarmente in Francia. L'ultima parte della vita, il Romanelli la trascorse a V – possedeva a Bagnaia un casino donatogli dal cardinal Barberini – e produsse anche per la sua città alcune opere (*San Lorenzo*: V, Duomo; *Assunzione di Maria*, per l'altar maggiore della chiesa della Confraternita di San Rocco: V, MC; *Annunciazione* per l'altare della cappella Romanelli nella chiesa di Santa Teresa: ivi e la *Madonna col Bambino, santa Rosa e angeli* per l'altar maggiore della chiesa di Santa Rosa: ivi). Nonostante il successo Romanelli non ebbe seguaci in V, tranne il figlio Urbano (1650-82) e un non meglio noto Giuseppe Belloni. Distrutto il grandioso soffitto dipinto nel Duomo, del Romanelli figlio rimangono a V nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita *San Giovanni in Patmos*, nel Duomo di Velletri la decorazione della cappella del Sacramento e qualche frammento di decorazioni in Palazzo Barberini a Roma.

Il Settecento è secolo di grandi interventi di ammodernamento delle chiese del Patrimonio, per i quali si convocano

i piú famosi artisti. Particolarmente attivo in questo senso è il cardinal Giuseppe Renato Imperiali, dal 1698 Prefetto della Congregazione del Buon Governo, a cui si deve la completa ricostruzione del Duomo di Vetralla, iniziata nel 1711 da G. B. Contini, e in cui l'arredo pittorico vede all'opera noti esponenti del Settecento romano: Domenico Maria Muratori, Ludovico Mazzanti, Marco Benefial, Francesco Fernandi detto l'Imperiali *protégé* del cardinale, e Giacomo Triga. Nel Duomo di Ronciglione, la cui facciata è anch'essa commissione dell'Imperiali, operano Giuseppe Ghezzi e Francesco Trevisani il quale lavora anche in Santa Cristina a Bolsena. A V gli interventi di maggior peso si hanno durante il vescovato di Adriano Sermattei (dal 1719 al 1731), anche se al 1712 è da ascrivere la decorazione della volta della chiesa di Santa Caterina, opera di Antonio Colli sulla traccia delle decorazioni di Andrea Pozzo. Col Sermattei si conclude la costruzione e la decorazione della cappella civica dei Santi Valentino e Ilario (1726) e della navata (opere di G. M. Morandi, l'Imperiali, L. Mazzanti, Marco Benefial che contribuisce con ben dieci tele: in parte distrutte, ne restano i bozzetti presso la Cassa di Risparmio di V). Tuttavia il Duomo era stato soggetto ad ammodernamenti già alcuni decenni prima (volta del presbiterio, committente il cardinal Urbano Sacchetti, dipinta da Giuseppe Passeri, 1698). Ancora in Duomo, nel 1724, il cardinale G. B. Bussi aveva fatto decorare dal Mazzanti la cappella di Santa Lucia. Nel 1725 Sermattei consacra due nuove chiese, quella dei carmelitani intitolata ai Santi Giuseppe e Teresa, per cui il Mazzanti aveva dipinto una *Santa Teresa* (perduta), e la chiesa del monastero dell'Assunta in cui le fonti ricordano una tela di Sebastiano Conca (*L'Assunta*); viene posta la prima pietra della nuova chiesa della Santissima Trinità, per la quale la piú brillante personalità del Settecento prodotta da V, Domenico Corvi, dipingerà *San Tommaso di Villanova che distribuisce le elemosine*. Alla seconda metà del secolo appartengono due rilevanti imprese: la ricostruzione della chiesa domenicana di Santa Maria in Gradi (1747-58) ad opera dell'architetto Nicola Salvi e la riedificazione dell'antichissima chiesa di Sant'Angelo in Spatha. E nel 1757 viene consacrata dal cardinal Giacomo Oddi la chiesa del Gonfalone alla cui decorazione (1756) contribuirono Anton Angelo Falaschi, Vincenzo Strigelli e Domenico Corvi.

Nel 1849 il Santuario di Santa Rosa viene una seconda volta rammodernato: Francesco Podesti vi dipinge la pala

dell'altar maggiore (*Gloria di santa Rosa*) e Belisario Sillani la pala *San Francesco e santa Chiara*, mentre Giuseppe Cellini affrescherà la cupola (1913-16). Anche il Santuario della Santissima Trinità conosce l'opera dei restauratori ottocenteschi (Andrea Busiri Vici) e i pittori Carlo Gavardini e Filippo Prospero ridipingono le figure nei pennacchi della cupola e l'*Incoronazione della Vergine* nella lunetta sopra l'edicola.

Con la demaniazione dei beni ecclesiastici intervenuta dopo l'unità d'Italia, gran parte del patrimonio artistico (basta ricordare la miseranda vicenda della chiesa di Santa Maria in Gradi, oppure della chiesa di San Francesco o di quella dei Santi Giuseppe e Teresa) viene disperso, distrutto, dimenticato. A infierire ancora su quanto rimasto, nel nostro secolo contribuiscono i restauri di «ripristino» delle chiese di origine medievale che finiscono così col perdere completamente l'aspetto a loro derivato dalla sedimentazione di tanti secoli di produzione artistica. Da ultimo intervenne il secondo conflitto mondiale a completare l'opera di distruzione e di oblio. (*fir*).

Museo civico Fu ospitato, fino al 1955, nella chiesa di Santa Maria della Verità, eretta con l'attiguo convento all'inizio del Duecento da una comunità di monaci premostratensi. Il complesso, poi abbandonato, ospitò, nel 1248, i Padri Serviti di Monte Senario, che vi rimasero fino al 1871. La chiesa fu rinnovata nel Quattrocento e a questo secolo appartengono anche i famosi affreschi di Lorenzo da V nella cappella Mazzatosta.

Il primo nucleo delle raccolte del museo risale alla fine del Quattrocento, quando vennero collocati nel Palazzo Comunale (in conseguenza al fervore suscitato, all'epoca, dagli studi del frate domenicano Giovanni, detto Annio da V), cinque sarcofagi etruschi, venuti alla luce nelle vicine necropoli, in località Cipollara. Questo nucleo primitivo, cresciuto nei secoli grazie a nuovi ritrovamenti e lasciti di privati (fino a costituire l'attuale raccolta archeologica etrusco-romana), venne successivamente collocato nel Palazzo dei Priori. Agli inizi del sec. XIX, l'Accademia Viterbese degli Ardenti ebbe in consegna dal comune di V alcuni locali del Palazzo Comunale, destinati al materiale archeologico raccolto per istituirvi un museo ordinato secondo scopi didattico-scientifici. Nel 1821 vennero inaugurati ufficialmente il Museo e il Gabinetto accademici. Ma nel 1854, con il prevalere nell'Accademia di interessi letterari, furono eliminate dal nuovo statuto accademico le disposi-

zioni riguardanti il museo. Quest'ultimo, privo di tutela, subì un rapido declino, con conseguenti danni alle opere e dispersione delle raccolte. Dopo il 1870, di fronte alla necessità di trovare un'adeguata sistemazione al patrimonio proveniente dalle chiese soppresse, sistemato, fino ad allora, nei depositi comunali, si rese necessario un radicale riordinamento del museo. Il materiale, nel frattempo arricchitosi ulteriormente, soprattutto per la parte archeologica, grazie a numerose donazioni dopo la temporanea collocazione in alcuni locali del Palazzo Comunale, fu raccolto e riordinato nella chiesa di Santa Maria della Verità, a quell'epoca sconsecrata. Il museo fu inaugurato il 16 giugno 1912. Dopo la guerra, dal 1948 al 1954, la chiesa e l'annesso convento danneggiati dai bombardamenti aerei furono restaurati. La chiesa fu restituita al culto e nei locali del convento (adibiti, prima della guerra a scuola), che circondano per due lati il chiostro medievale, furono trasferite le raccolte. La nuova sede venne aperta al pubblico il 3 settembre 1955. Attualmente il museo è costituito da due sezioni: al pianterreno, negli ambulacri del chiostro e negli ambienti attigui, sono esposte le collezioni archeologiche, importanti soprattutto per la documentazione della civiltà etrusco-romana. Nell'altra sezione, al primo piano, che riunisce opere d'arte dal Medioevo al Settecento, è ospitata la Pinacoteca, con dipinti che vanno dal XIII al XVIII secolo. Il nucleo centrale della raccolta è costituito dalle opere degli artisti locali; tra le opere più significative: *Madonna in trono col Bambino*, detta *Madonna del Cardellino*, frammento di affresco di Francesco d'Antonio Zacchi, detto il Balletta; il gruppo dei dipinti di Antonio del Massaro, detto il Pastura, tra i quali la tavola raffigurante un *Presepe* e la tela della *Madonna col Bambino tra due angeli*; la *Deposizione* di Costantino di Jacopo Zelli; tra le opere di Giovan Francesco Romanelli, *Riposo nella fuga in Egitto*, *Assunzione di Maria* e una *Annunciazione*; *San Leonardo e i carcerati* di Antonangelo Bonifazi. Tra le opere degli artisti non viterbesi, sono da ricordare: *Madonna col Bambino, un cardinale e un santo vescovo* di Vitale da Bologna; *San Bernardino e angeli* di Sano di Pietro; *Presentazione al Tempio* di Antiveduto Grammatica; la *Pietà* e la *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo; *Incredulità di san Tommaso* di Salvator Rosa; e, infine, *Transito di santa Maria Egiziaca* di Marco Benefial. (sl).

Viti, Timoteo

(Urbino 1469-1523). Si formò a Bologna nell'ambiente del primo classicismo, tra il Francia, di cui secondo Vasari fu allievo, e il Costa, accogliendo anche più direttamente suggestioni leonardesche (Boltraffio).

Alla prima attività, svolta dopo il ritorno ad Urbino, appartiene un gruppo di opere dipinte per il Duomo: la pala con i *Santi Tommaso di Canterbury e Martino di Tours* per la cappella del vescovo Tommaso Arrivabene, lí ritratto con il duca Guidubaldo, nella quale gli affreschi (perduti) furono eseguiti da Girolamo Genga; altre opere perdute frutto della collaborazione con questo artista e inoltre la leonardesca *Madonna con i santi Crescentino e Vitale* (?) (Milano, Brera), probabilmente uno stendardo, che Vasari ricorda come prima opera urbinata.

L'esperienza bolognese si arricchì dello studio di Signorelli, di Perugino e poi di Raffaello (*Maddalena*, 1508: Urbino, GN; *Noli me tangere*, 1512 ca.: Cagli, San Giacomo minore). Di rapporti diretti con il grande maestro urbinata, di cui V fu considerato maestro, dà notizia il Vasari, secondo il quale V si recò a Roma per collaborare alla cappella Chigi in Santa Maria della Pace.

Fra le opere di V emigrate da Urbino, oltre quelle citate, sono da ricordare l'*Incarnazione di Cristo con i santi Giovanni Battista e Sebastiano* (già in San Bernardino, ora Pinacoteca di Brera; disegno a Roma, Gabinetto nazionale delle stampe) e le due tavole superstiti (1510-15: Firenze, Gall. Corsini) delle tre che completavano la serie dipinta da Giovanni Santi per il cosiddetto Tempietto delle Muse nel Palazzo Ducale. Negli ultimi anni V collabora ancora con il Genga nei perduti affreschi di San Francesco a Forlì (1518). (sr).

Vitta, Joseph Raphael

(Lione 1860 - Le Breuil (Allier) 1942). Figlio maggiore di un banchiere stabilitosi a Lione dal 1846, i cui antenati si erano trasferiti in Piemonte dopo aver lasciato la Spagna nel sec. XV, eredita dal padre, barone Jonas, la passione per l'arte, in particolare l'ammirazione per Delacroix, e le sue collezioni.

Critico, bibliofilo, mecenate, appassionato musicologo, raccolse un cospicuo numero di opere di Ingres (*Ritratto del barone Nogent*: Cambridge, Mass., Fogg Museum; molti schizzi per grandi composizioni, oggi in varie collezioni

private; un disegno per l'*Apoteosi di Omero*, che donò al Gabinetto dei disegni del Louvre), di Delacroix (la *Morte di Sardanapalo*, che vendette al Louvre nel 1921) e di Manet (frammento di *Scena di corrida*: New York, coll. Frick; *Ritratto di Antonin Proust*: Toledo, Ohio, AM). Fu soprattutto un appassionato di Jules Chéret, di cui donò trecento opere alla città di Nizza; oltre che da questo pittore, la sua villa di Le Breuil, ove si ritirò quando venne dichiarata la seconda guerra mondiale, fu decorata da Besnard e Rodin. Una parte delle collezioni fu messa all'asta all'Hôtel Drouot il 27 e 28 giugno 1924 e presso Charpentier il 15 marzo 1935. (ad).

Vivarini, Alvise

(Venezia 1442/53 - 1503/505). La formazione di Alvise V dovette avvenire presso la bottega del padre Antonio e dello zio Bartolomeo rimane comunque problematica, tra l'altro anche per l'incertezza della data di nascita, la definizione del suo catalogo iniziale. La prima opera documentata risulta il polittico di Montefiorentino (ora Urbino, GN delle Marche) del 1476, in cui egli, verosimilmente non ancora trentenne, già rivela un definito stile personale, caratterizzato da una essenzialità linearistica insieme a una netta definizione geometrica delle forme. La luminosità alta e tersa, l'espressività tesa e astratta dimostrano un'intelligente e immediata comprensione dello stile di Antonello da Messina, presente a Venezia fra il 1475 e il 1476, e di quello di Giovanni Bellini che, anzi, dovette costituire la sua più importante attrazione formativa al di fuori della bottega familiare. L'*Allegoria del Nicolò Tron* (Venezia, Accademia), che non tutti concordano nel riferirgli, è databile tra il 1471 e il 1473. A questo momento spetta il *San Girolamo nel deserto* e la problematica tavola con *Due vescovi e san Francesco e un donatore* dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Un punto nodale nello sviluppo stilistico di Alvise, anche per la presenza di un'inconfondibile espressione lirica, è segnato dalla *Sacra Conversazione* proveniente da San Francesco di Treviso (Venezia, Accademia) del 1480. In essa egli unisce le esperienze compositive precedenti in una struttura di modello ancora una volta antonelliano e belliniano; potenzia la corposità del colore e la tornitura delle forme. Firmato e datato 1483 è il trittico di Sant'Andrea di Barletta, 1485 il complesso composto dal trittico

della GN di Capodimonte (Napoli) nonché dal *San Giovanni Battista* e dal *San Girolamo* dell'AM di Denver.

Nel 1488 si offre di eseguire i dipinti per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia, in cambio del solo risarcimento dei materiali, affiancandosi così con il progetto di opere di carattere storico e di grandi dimensioni a Giovanni Bellini che vi era già impegnato. Gli vengono assegnati tre dipinti che egli si impegna a realizzare nel 1492; dopo la sua morte nel 1507 due di essi risultano incompiuti e il terzo non iniziato. Del 1494 è il *Cristo benedicente* di San Giovanni in Bragora, a cui si accosta stilisticamente la *Madonna col Bambino e due angeli musicanti* della chiesa del Redentore di Venezia. Sono opere di un'intensità cromatica che obbligano ancora una volta a un confronto con l'evolversi stilistico del Bellini. I dipinti eseguiti sullo scorcio dell'ultimo decennio del Quattrocento sono caratterizzati da un rinnovamento che non esclude un interesse per la pittura d'oltralpe. Vi si avvertono una maggiore monumentalità e dilatazione formale, una sciolta complessità di articolazione figurativa, una morbidezza cromatica effusiva.

Nel 1501 Alvise si impegna a dipingere lo stendardo della Scuola Grande di San Marco, perduto. Nel 1503 si consacra l'altare della cappella dei Milanesi nella Basilica dei Frari, in cui è collocata la tavola con *Sant' Ambrogio e santi* la cui iscrizione dichiara essere stata iniziata da Alvise e portata a termine da Marco Basaiti. È attribuita a lui la *Madonna col Bambino e sante* dell'Ermitage di San Pietroburgo che reca la data del 1504. Se tale attribuzione fosse corretta la data dell'opera costituirebbe il termine *post quem* per la morte del pittore che risulta già deceduto nel 1505, allorché Federico Morosini esige dagli eredi il pagamento di un debito da lui contratto. (gf).

Vivarini, Antonio

(Murano 1418/20 ca. - Venezia 1476/84 ca.). Figlio di un vetraio muranese di origine padovana, esordisce poco più che ventenne con il polittico della Basilica Eufrasiana di Parenzo che firma e data al 1440, considerato di poco più tardo del polittico di San Michele della WAG di Baltimore. Le due opere segnano già chiaramente la sua posizione di rinnovamento in senso rinascimentale rispetto alla tradizione tardogotica veneziana intrapresa in parallelo con le ricerche di Jacopo Bellini, per lo stimolo degli artisti tosca-

ni presenti nel Veneto. Lo si evince dalla ricerca spaziale e prospettica che permette di restituire nuova e reale consistenza alle figure, dal cromatismo chiaro di piú complesso e morbido chiaroscuro, inoltre da una nuova e piú naturalistica umanizzazione dei personaggi. Subito dopo il suo esordio stabilisce con il pittore Giovanni d'Alemagna, che diverrà suo cognato, un sodalizio documentato a partire dal 1441 e conclusosi con la morte di Giovanni nel 1450. Al sodalizio tra i due pittori spettano numerose opere tra cui il polittico di San Girolamo (ora Vienna, KM) in cui prevale l'intervento di Giovanni, e i polittici dedicati a santa Sabina, al Redentore e alla Madonna del Rosario (1443) per la cappella di San Tarasio la cui volta era stata affrescata l'anno prima da Andrea del Castagno. Nel 1448 sottoscrivono il contratto per l'esecuzione degli affreschi della volta e della parete destra del vano d'ingresso della cappella Ovetari agli Eremitani. Nel 1449 figura un pagamento al solo Giovanni che muore l'anno seguente. Antonio abbandona nel 1450 l'impresa, dopo che era già stata eseguita la decorazione della volta con i quattro *Evangelisti*, assegnabili a Giovanni d'Alemagna, mentre Antonio doveva aver eseguito gli angeli degli spicchi. Le opere della bottega di Antonio V e di Giovanni d'Alemagna di questo decennio sono in generale soggette a una complessa distinzione di mano di difficile soluzione filologica. Mentre alcune sono firmate da entrambi i pittori, una sola è firmata da Giovanni: il *San Girolamo* della WAG di Baltimore. Si è accreditata l'opinione che Giovanni d'Alemagna, per ragioni anagrafiche svolgesse una parte piú tradizionalista all'interno della bottega, con una propensione per un gusto decorativo ancora di ascendenza tardogotica. Nell'analisi stilistica delle singole opere questa distinzione non appare sempre così netta, e comunque il riconoscimento a Giovanni dei perduti *Evangelisti* della cappella Ovetari ne attesterebbero il progresso stilistico parallelo a quello di Antonio. Rientrano in questa fase numerose opere che si riferiscono preferibilmente ad Antonio tra cui la *Madonna col Bambino* di Huston (MFA), scomparto centrale di un pentittico del 1440 ca. i cui laterali sono riconosciuti nei *Quattro santi* già in coll. Bacon di Londra, la *Madonna col Bambino benedicente* (Venezia, Accademia); l'*Adorazione dei Magi* (Berlino, SM); le *Storie di san Pietro martire* (ivi; New York, MMA); l'*Imago Pietatis* (Bologna, Pinacoteca); *Santa Maria Maddalena* (Berlino, SM). Sono opere in cui Antonio si distingue per una piú distesa e semplificata mi-

sura formale, per un'espressività piú equilibrata e serena, piú volte qualificata come masolinesca. Dopo la morte di Giovanni d'Alemagna, Antonio collabora con il piú giovane fratello Bartolomeo, aggiornato direttamente sulle novità mantegnesche, derivando una forma piú aspra e scheggiata, un cromatismo piú lucido e metallico. Nel 1450 i due fratelli firmano assieme il polittico per la Certosa di Bologna (Bologna, PN), voluto da papa Nicolò V, quello per San Francesco di Padova del 1451 (ricostruito da Zerì, 1975), quello della coll. Cagnola di Gazzada del 1452, nel 1458 quello di Sant'Eufemia di Arbe in Dalmazia. Antonio conosce un'involuzione e un irrigidimento dei modi nelle piú tarde opere autonome: nel frammentario polittico di sant'Olmo del 1462 (Corridonia, Museo della collegiata), nel polittico di sant'Antonio abate di Pesaro del 1464 (PV), nel polittico di Andria del 1467. Non si conoscono opere piú tarde, contemporanee al perduto polittico di sant'Apollinare a Venezia. (gf).

Vivarini, Bartolomeo

(Venezia 1430 ca. - 1491). Inizia la sua attività sotto l'egida del fratello maggiore Antonio, del quale poté essere aiuto nell'impresa decorativa della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova negli anni 1449-50. Nel 1450 assunse già di fatto un ruolo di comprimario nella bottega familiare firmando col fratello il polittico di san Girolamo della Certosa di Bologna, voluto da papa Nicolò V (Bologna, PN), nel 1451 esegue in collaborazione il polittico per la chiesa di San Francesco di Padova, ora smembrato (Worcester, Mass., AM; Praga, NG; Vienna, KM; Dorotheum), l'anno seguente il polittico della coll. Cagnola di Gazzada (Varese), nel 1458 il polittico di Arbe in Dalmazia. Dopo questa iniziale fase di collaborazione in cui la sua personalità artistica è trainante e, almeno in parte, coinvolgente nei confronti dello stesso Antonio, grazie a una piú diretta adesione ai modi squarconeschi e mantegneschi, la sua attività è documentata *ad annum* da una serie di opere destinate a importanti chiese veneziane, a centri dalmati e della costa adriatica italiana compresa la Puglia. L'opera che segna l'autonomia di Bartolomeo è il *San Giuseppe da Capistrano* del Louvre datato al 1459. Nella *Sacra Conversazione* (1465: Napoli, Capodimonte) egli

adotta una impaginazione unitaria delle figure di grande novità per l'ambito veneziano, aggiornandovi la composizione del *Trittico della Carità* di Giovanni d'Alemagna e di Antonio Vivarini del 1446 (Venezia, Accademia). Entro questo arco di tempo si situano anche alcune opere di destinazione privata, di rigorosissima coerenza stilistica, in cui adotta lo schema padovano della *Madonna col Bambino* aggiornandolo con l'uso di un'edicola marmorea in prospettiva (St. Louis, City AG; Westminster, abbazia; Londra, NG). Opere di più complessa struttura spaziale che pure ripropongono schemi tradizionali quali il trittico di santa Maria Formosa, della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, il polittico dei Frari del 1474 preparano la grande *Sacra Conversazione* di Lussingrande (1475). In essa i personaggi, in rispondenza alle realizzazioni di Bellini e Antonello da Messina, sono presentati entro un unico spazio ma anche inseriti in un contesto paesaggistico anziché architettonico. La pala d'altare unitaria della Basilica di San Nicola di Bari del 1476 ne ripropone la soluzione ma con un evidente richiamo ancora una volta al *Trittico della Carità* del 1446. Dopo questa data conoscono risultati ancora più aspri il suo più caratteristico fare metallico, il vigore con cui le figure risultano come sbalzate; il suo cromatismo vivido viene accentuato da una più forte intonazione chiaroscurale, le espressioni divengono ancor più caricate. Fino al termine della sua attività documentata fino al 1491, Bartolomeo si mantiene strenuamente fedele a questo stile, senza subire rallentamenti nella produzione. Dopo il trittico della cappella Bernardo della Basilica dei Frari di Venezia del 1482, corrisponde sempre con notevole perizia e meticolosità esecutiva a commissioni soprattutto periferiche come quelle per il bergamasco e per la Puglia. (gf).

Viviani, Antonio, detto il Sordo di Urbino

(Urbino 1560-1620). Riceve la sua educazione nell'ambito della bottega barocca. Partecipa a Roma alla decorazione della Scala Santa e lavori romani, di notevole impegno, sono documentati fino alla metà del secondo decennio del Seicento. Il suo linguaggio, tra i pittori di estrazione barocca, si distingue per un accentuato «romanismo», dovuto alla lunga permanenza nella capitale pontificia, peraltro spesso interrotta da soggiorni urbinati. Poche sono le pale d'altare di ambito barocco riferibili a V – sua è certamente la tela di San Donato *extra muros* a Urbino –,

mentre ben documentata è la sua attività di frescante, che lascia nelle Marche gli ultimi saggi: la decorazione della cappella di San Francesco di Paola a Urbino (1614) e delle chiese fanesi di San Paterniano e di San Pietro in Valle (terminata nel 1620). (*mrw*).

Viviani, Giuseppe

(Agnano di Pisa 1898 - Pisa 1965). Pittore autodidatta, incisore originale ed esperto, nonché scrittore, trascorse tutta la sua vita nell'ambiente pisano. Partecipò alle mostre internazionali più importanti meritando i massimi riconoscimenti del suo tempo per la grafica, come il premio ricevuto nel 1950 alla Biennale di Venezia. Si dedicò dapprima alla pittura e poi, nel 1927, anche all'incisione come acquafortista, litografo e xilografo. Fu anche titolare della cattedra di incisione all'Accademia di belle arti di Firenze. In bilico tra una natura accademica e un ritorno a una natura primigenia, **V** descrive il mondo degli umili calandolo in un'atmosfera fiabesca. La qualifica di naïf è stata respinta da alcuni critici, che parlano invece di un espressionismo lirico e di realismo magico fissato in una luce metafisica. Il suo è un repertorio provinciale da cui non è mai riuscito ad uscire, ispirato alle immagini di Epinal, ai disegni infantili sui muri, a tutta la *imagérie* popolare e spontanea. La sua opera è un diario e un inventario insieme di oggetti-simbolo. Nel 1946 illustrò con dieci piccole litografie *Il romanzo nero*, una storia popolare composta a frammenti da una sorta di cantastorie di paese, assai consona al suo mondo pittorico. (*chmg*).

Vivien, Joseph

(Lione 1657 - Bonn 1734). Dal 1672 allievo a Parigi di Bonnemer, maturò nella cerchia di Le Brun. Pur dedicandosi alla pittura religiosa (dipinti oggi perduti), si specializzò nel ritratto, di solito a pastello, e a questo titolo venne accolto nell'Accademia (*Ritratto di Girardon* e *Ritratto di Robert de Cotte*, 1698-99: Parigi, Louvre). La sua fama lo portò nelle corti di Colonia e di Baviera (numerosi ritratti di principi conservati a Monaco, AP; Castello di Schleissheim): non a caso fu, con Rosalba Carriera, tra gli artisti più richiesti. I suoi ritratti ufficiali, dai tratti marcati e un poco monotoni, presentano una certa rigidità, che scompare peraltro nelle effigi dei personaggi di rango minore. (*Fénelon*, 1713: Versailles; *Samuel Bernard*, 1699:

Rouen, MBA, probabilmente il suo capolavoro) o di artisti (*Autoritratto*, 1699: Firenze, Uffizi; *Autoritratto*, 1730: Monaco, AP; *Ritratto di un pittore*, 1698: Parigi, Louvre; *Hardouin-Mansart*: San Pietroburgo, Ermitage). Tra i quadri a olio da lui realizzati il piú noto è l'allegoria *Massimiliano Emanuele di Baviera con la sua famiglia* (1715-33: Monaco, AP). (as).

Vivin, Louis

(Hadol (Vosges) 1861 - Parigi 1936). Fu allievo del collegio industriale di Epinal; il suo lavoro nell'amministrazione delle poste non gli impedí di dedicare il tempo libero al disegno e alla pittura, nel piccolo appartamento di Montmartre. Nelle opere giovanili si distingue soprattutto per le vedute del paese natale, dal disegno esatto e dal vivo senso del colore. Dal 1922 il suo stile evolse verso forme sempre piú irreali contravvenendo alle norme della rappresentazione (prospettiva e gravità), bandendo dai quadri le consuete variazioni d'ombra e di luce, praticando una grafia nel contempo meticolosa nel dettaglio e sintetica nella composizione d'insieme del paesaggio (strade e monumenti di Parigi, quartieri di periferia, rive della Senna), spesso frequentando i generi della natura morta delle scene familiari o di caccia.

Il popolino del mercato di Saint-Pierre e della fiera «aux Croûtes» costituí tutta la sua clientela, finché, scoperto da Wilhelm Uhde nel 1925, partecipò nel 1937 alla mostra *Les Maîtres Populaires de la Réalité* organizzata a Parigi dal Museo di Grenoble. È rappresentato soprattutto a Parigi (MNAM) e a New York (MOMA). (mga).

Vladimir

Città della Russia a ca. 200 km da Mosca; oltre al suo Museo di storia e belle arti, sono da segnalare le due Cattedrali, tra i piú illustri monumenti russi, erette nel corso del sec. XII, all'epoca del fiorente principato di V. Con i principmecenati Andrej Bogoljubskij (1157-1174) e Vsevolod (1176-1212), che chiamarono ad operare presso di loro artisti occidentali, si aprí una fase di rinnovamento e arricchimento stilistico, specie nel campo architettonico-plastico. Un ruolo di tutto rilievo ricopre la scuola di V-Susdal per la pittura di icone, caratterizzata da una profonda fedeltà ai prototipi bizantini e da cromie riabbassate.

Cattedrale di San Demetrios Costruita dal 1194 al 1197,

è stata decorata da artisti cosmopolitani, assistiti da pittori russi. Le parti del *Giudizio Universale* conservate sulle volte ovest e scoperte nel 1918 – dodici apostoli in trono davanti all'esercito celeste, angeli che suonano le trombe, i giusti condotti al paradiso, il paradiso stesso con la Vergine e i tre patriarchi – sono tra gli esempi più belli di pittura bizantina del sec. XII. Il loro autore, dotato di grande sensibilità, ha saputo infatti unire l'imitazione dell'antico con l'espressione individuale dei personaggi, dalle fisionomie chiaramente slave, improntati da una nobile spiritualità. Tipici tratti del suo stile sono le linee forti del contorno, e le proporzioni robuste, talvolta come appesantite, delle figure.

Cattedrale della Dormizione (Uspenie) Trasformata nel corso dei secoli, conserva la sua forma tradizionale, ispirata ai modelli di Kiev e di Bisanzio. Restano alcuni frammenti di pittura di un *Giudizio Universale* eseguito nel 1408 dai pittori di icone Daniele e Rublëv. Al primo vengono attribuiti alcuni dei personaggi, dalle forme ampie, dipinti nello stile del sec. XIV (gruppo del paradiso); al suo giovane contemporaneo altre figure, più eleganti e di disegno insieme più libero e più sicuro (Cristo, apostoli e angeli). (*sdn + sr*).

Vlaminck, Maurice de

(Parigi 1876 - Rueil-la-Gadelière (Eure-et-Loire) 1958). Figlio di due musicisti, si stabilisce con la famiglia a Le Vézinnet, a nord-ovest di Parigi, nel 1879. **V** amerà per tutta la vita la campagna, che ritrarrà in dipinti segnati da un amore diretto e istintivo per la natura, oltre che le strade della provincia francese (*Una strada a Marly-le-Roi*, 1906: Parigi, MNAM). Insegnante di violino e la sera suonatore d'orchestra, **V** inizia a dipingere e a scrivere poesie intorno ai diciassette anni; dopo un casuale incontro con André Derain, deciderà di dividere con lui uno studio a Chatou (1900-901). **V** pubblica nel 1901 *D'un lit dans l'autre*, nel 1903 *Tout pour ça*, entrambi illustrati da Derain, nel 1907 *Ames de mannequins*: scritti insieme all'amico Fernand Sernada. Dal 1904 al 1914, a Rueil-Malmaison, **V** e Derain continuano a lavorare seguiti con attenzione da Henri Matisse. Ribelle e sanguigna, l'arte di **V** rivela subito una forte personalità, che non ammette lo studio nei musei né contenuti intellettualistici (*Papà Bouju*, 1900: Parigi, MNAM). Nel 1901 **V** scopre alla retrospettiva presso

Bernheim-Jeune l'opera di van Gogh e l'anno successivo l'arte africana, esperienze fondamentali per la sua formazione (*Interno*, 1903-904: Parigi, MNAM; *Mietitura dopo la tempesta*, 1946: ivi). Sue opere sono esposte per la prima volta nel 1905 da Berthe Weil; nello stesso anno partecipa al Salon des Indépendants e al Salon d'Automne, annoverato nella famosa «gabbia» dei fauves. Istintivo e violento più di altri, impiega con veemenza i colori a toni puri (*Gli alberi rossi*, 1906: ivi), alternando a campiture piatte una pennellata nervosa, a «virgole», alla maniera di van Gogh. L'impasto è spesso, materico (*Ritratto di Derain*, 1905: Parigi, coll. priv.). I suoi dipinti vengono apprezzati da Ambroise Vollard, che nel 1906 li acquista in blocco e l'anno successivo gli organizza una personale. *Chatou* (1907: Parigi, MNAM) è una delle prime tele in cui emerge la nuova attenzione a Cézanne. **V** si avvicina anche per breve tempo, per poi rifiutarlo, al cubismo (*Natura morta - forme cubiste*: New York, coll. priv.; *Autoritratto* 1910: coll. priv.). Dopo la guerra, la personale alla Gall. Druet (1919) ne consacra il successo. Nel 1925, trasferitosi definitivamente nella grande casa di Rueil-la-Gadelière, dipinge paesaggi romantici, schiacciati da cieli in tempesta e agitati dall'uragano, dipinti con colori cupi e plumbei. L'impiego del vermiglio, del nero e dei bianchi conferisce loro drammaticità (*Strada*, 1926: New York, coll. priv.; *Le messi dopo la tempesta*, 1950: coll. priv.; *Saint-Maurice-Lès-Charencey*, 1950: Chartres, MBA). Nel 1929 esce *Tournant dangereux*, suo primo libro di memorie, nel 1937 *Ventre ouvert*, nel 1943 *Portrait avant décès* e nel 1953 *Paysages et personnages*, ritratto della vita quotidiana, dell'arte e della società dopo la guerra. Un'importante retrospettiva dell'artista viene organizzata nel 1956 dalla Gall. Charpentier; **V** è ampiamente rappresentato al MNAM di Parigi, oltre che all'Art Institute di Chicago (*Giardino a Chatou*, 1904) e al MOMA di New York. (*bc + eca*).

Vleughels, Nicolas

(Parigi 1668 - Roma 1737). Figlio di un ritrattista fiammingo, fu allievo di Mignard (1694). Dopo un viaggio a Roma e a Venezia – dove conobbe Edelinck che doveva incidere alcuni suoi quadri – venne accolto nell'Accademia nel 1716 con *Apelle ritrae Campaspe* (Parigi, Louvre), opera che denuncia l'influsso dei coloristi veneziani del sec. XVI. Si stabilì a Roma nel 1724, assumendo nel 1727 la carica

di direttore dell'Accademia di Francia, di cui trasferì la sede da Palazzo Capranica a Palazzo Mancini. Indirizzò i suoi allievi, tra cui Bouchardon e M. A. Slodtz, allo studio e alla copia di Raffaello in Vaticano, dei Carracci alla galleria Farnese, delle opere dei napoletani, di Pietro da Cortona e di Guido Reni. Nel 1731 sposò Marie-Thérèse Gosset, cognata di Giovanni Paolo Pannini. Eccellente amministratore, dipinse poco: il tratto nervoso e la sensibilità dei suoi disegni e pastelli (Parigi, Louvre) denotano una ricerca di eleganza e di leggerezza, appresa forse dai veneziani. La squisita varietà cromatica dei suoi rari dipinti, spesso influenzati dalle opere del Veronese e generalmente di piccolo formato (*Vulcano mostra a Venere le armi di Enea*: Tolosa, Museo; *Erodiade*, 1730; la *Buonaventura*: Angers, MBA; *Visitazione, Sacra Famiglia*, 1729: San Pietroburgo, Ermitage; *Cena in casa di Simone*, 1727; le *Nozze di Cana*, 1728: Monaco, castello di Schleissheim), la vivacità del tocco, che ricorda Watteau, di cui fu amico, lo mostra pittore elegante e delicato. (cc).

Vlieger, Simon Jacobsz de

(Rotterdam 1601 - Weesp 1653). Allievo di Willem van de Velde il Vecchio, poi di Jan e Julius Porcellis, dipinse alcuni ritratti e soggetti di *kermesse*, ma fu innanzi tutto noto per le sue *Marine*. Visse a Rotterdam fino al 1634, anno in cui s'iscrisse alla gilda di San Luca di Delft. Dal 1638 al 1648 fu ad Amsterdam (tranne nel 1642, in cui si trovava a Rotterdam), poi si stabilì a Weesp. Le sue prime marine, ispirate a quelle di Porcellis, annunciano già le caratteristiche principali del suo stile: composizione orizzontale, importanza del cielo, spesso nuvoloso, che occupa la maggior parte del quadro, accordi di colore con predominanza di grigi argento e di bruni. Le sue opere principali (*Costa presso Scheveningen*, 1633: Greenwich, NMM; *Colonia*, WRM; *Mare calmo*: Rotterdam, BVB; *Riva di fiume*, 1647: Magonza, Landesmuseum; la *Tempesta*, 1651: Cambridge, Mass., Fogg Museum) e le numerosissime *Marine* (1643: L'Aja, Mauritshuis; 1649: Vienna, Accademia; Parigi, Louvre; Londra, NG; Monaco, AP; Amsterdam, Rijksmuseum; Copenhagen, SMFK), per la calma che evocano sono paragonabili a quelle di Jan van Goyen e di Jacob van Ruisdael. Opere particolari sono l'*Ingresso al bosco* (Rotter-

dam, BVB), derivante da H. Saftleven e da Vroom, e il rembrandtiano *Arrivo del cacciatore*, dipinto in una bella tonalità dorata (1637: Amsterdam, Rijksmuseum). Per l'importanza e la qualità della sua opera, Simon de V occupa un ruolo importante nell'evoluzione della pittura olandese di marine; la sua arte influenzò Hendrick Dubbels, Willem van de Velde il Giovane e van de Cappelle. (jv).

Vliet, Willem van der

(Delft 1584 ca. - 1642). Allievo nel 1613 di Mierevelt, con il quale collaborò, iscritto nello stesso anno alla gilda di Delft, di cui nel 1634 fu decano, dipinse ritratti dai colori delicati, vicini a quelli di Mierevelt e Ravensteijn: *Ritratto di borgomastro con sua moglie* (1625: Amiens, Musée de Picardie), *Suitbertus Purmerent* (1631: Londra, NG), *Ritratto di donna*, *Ritratto d'uomo* (1636: Parigi, Louvre), *Giovinetto* (1638: Amsterdam, Rijksmuseum), *Ritratto d'uomo* (1640: Utrecht, CM). Il nipote **Hendrik Cornelisz** (Delft 1611/12 ca. - 1675) fu allievo suo e di Mierevelt. Iscritto alla gilda di San Luca di Delft nel 1632, si formò come ritrattista; tuttavia, come Houckgeest e de Witte, dipinse soprattutto vedute delle principali chiese di Delft, con una maniera chiara e precisa: la *Nieuwekerk* (1666: Rotterdam, BVB; Nîmes, Musée d'Art et d'Histoire), la *Oudekerk* (1654: Amsterdam, Rijksmuseum; 1655: Châteauroux, Musée Bertrand; 1662: Karlsruhe, Staatliche KH; 1665: Caen, MBA; Parigi, Louvre; Vienna, Accademia; Monaco, AP; L'Aja, Mauritshuis; Boston, MFA; Clermont-Ferrand, Museo) . (jv + php).

«Voce (La)»

Fondata a Firenze da G. Prezolini che la diresse fino al 1912, la rivista, a cadenza settimanale ebbe vita dal 1908 al 1916; l'intento, come chiarì lo stesso Prezolini, fu quello di «trattare tutte le questioni che hanno riflessi nel mondo intellettuale e religioso ed artistico» reagendo «alla retorica degli Italiani» in favore di un rinnovamento che riecheggiasse la critica crociana al positivismo culturale e che aveva visto sorgere riviste come «Il Leonardo» e «Il Regno». Il primo periodo della «V» riunisce diverse anime e collaboratori quali Salvemini, Papini, Cecchi, G. Amendola. Dal 1912 con la defezione di Salvemini e sotto la direzione di G. Papini e poi nuovamente di Prezolini, la rivista, divenuta quindicinale, abbandonerà il terreno del-

l'impegno sociale per lasciare libero spazio «alla creazione artistica dei suoi collaboratori» pubblicando opere letterarie e di poesia «disegni originali e riproduzioni di quadri e sculture» oltre ad «ogni forma di lirica, dal diario al frammento». Va ricordata inoltre l'attività editoriale nata intorno al «movimento culturale» della redazione cui si deve la pubblicazione nella collana dei quaderni vociani della «Libreria della V», che comprende ad esempio il *Piero della Francesca* di Roberto Longhi.

La collaborazione di A. Soffici darà vita a un continuativo scambio di esperienze che apriranno all'avanguardia francese la «provincia» fiorentina con pubblicazioni come *Il caso Rosso e l'impressionismo* (1911), *Picasso e Braque* (1911), *Cubismo ed oltre* (1913), *Cubismo e futurismo* (1914). Dal 1915 sotto la direzione di De Robertis la rivista si occupò principalmente di ricerca letteraria con l'intento di «isolare il bello e il riuscito: ciò che esiste di per sé» pubblicando frammenti e liriche di Panzini, Savinio, Palazzeschi, D. Campana, Sbarbaro, Ungaretti. (sr).

Voet, Jacob Ferdinand

(Anversa 1639 - Parigi 1700?). A lungo confusa con quella di Laurent Fauchier, l'opera di V, riscoperta soltanto nel nostro secolo, si compone di dipinti (non ancora identificati) di storia e di paesaggio, ma soprattutto di eleganti ritratti, stilisticamente a mezza strada tra quelli di Mignard e quelli di Carlo Maratta: *Ritratto di giovane uomo* (Bruxelles, MRBA), tre *Ritratti di donne*, il *Cavaliere Jean de Souhigaray*, *Bertrand de Souhigaray*, *Catherine de Souhigaray* (Nantes, MBA), *Thomas Burnet* (1675: Londra, NPG), *Ritratto di un membro della famiglia Rospigliosi Pallavicini* (1672), *Ritratto di Lorenzo Onofrio Colonna* (Roma, Gall. Pallavicini), *Orazio Archinto* (Varsavia, NM), *Ritratto di giovane donna* (San Pietroburgo, Ermitage), *Sulpicia Chigi, principessa Farnese* (Chartres, MBA), *Urbano e Pompeo Rocci* (Roma, Gall. Spada) e ritratti delle nipoti di Mazzarino: *Olimpia*, *Ortensia*, *Maria* e *Maria Anna Mancini* (tre esempi a Madrid, Escorial; Firenze, Uffizi; Roma, Gall. Spada; Amsterdam, Rijksmuseum; Agen, MBA). Molti di questi dipinti furono eseguiti durante il suo lungo soggiorno romano, che ebbe inizio a partire dal 1663 e che si protrasse fino al 1679. Espulso da Roma perché la sua attività di ritrattista venne considerata poco morale (era assai rinomato per le sue «Gallerie di belle donne»), nel 1684 lasciò l'Italia per Anversa, passando

prima per Lione e per Parigi. Fu attivo anche per la corte sabauda (di recente sono stati individuati alcuni ritratti della nobiltà piemontese). (*ju + sr*).

Vogels, Guillaume

(Bruxelles 1836 - Ixelles 1896). Espose per la prima volta nel 1878 nel circolo d'arte «la Chrysalide» e fu tra i fondatori del gruppo dei Venti nel 1884. Pittore paesaggista, la sua maniera fu resa piú fluida dall'impressionismo. Tra i suoi soggetti preferiti: effetti di pioggia e di neve, vedute primaverili e nature morte che attestano una viva sensibilità di **V** alle qualità tattili e coloristiche dei soggetti (*Recinto a Groenendael sotto la neve*: Ixelles, Museo). Fu con Ensor, tra i rari pittori belgi capaci di conciliare l'obiettività descrittiva tradizionale e la lezione impressionista. Il Museo di Ixelles conserva un consistente complesso di suoi dipinti. (*mas*).

Vogtherr, Heinrich il Vecchio

(Dillingen an der Donau 1490 - Vienna 1556). Menzionato anche come Vocktherr, Vochter Voghter, o anche Satrapitanus, fu artista fecondo, che imitò con successo lo stile di Dürer; in particolare gli si deve un libro di disegni stampato a Strasburgo nel 1540: *Libro dell'arte straordinaria e meravigliosa, utilissimo ai pittori, scultori, orafi...* Eseguí inoltre numerosi disegni araldici e ornamentali, nonché quattro alfabeti. Ebbe come allievo e collaboratore il figlio **Heinrich il Giovane** (Dillingen 1513 - Vienna 1568), di cui il Louvre di Parigi possiede un curioso disegno di studio di *Pesce*, datato 1564. (*acs*).

Voille, Jean-Louis

(Parigi 1744 - ? dopo il 1803). Si formò come ritrattista presso Drouais; nel 1770 si stabilí a San Pietroburgo, dove venne nominato nel 1780 pittore di corte del futuro zar Paolo I. Lasciò molti eleganti ritratti dei sovrani e della nobiltà (*Contessa A. S. Stroganova*, 1787: San Pietroburgo, Ermitage; *Alessandro I adolescente* 1792: ivi; *Granduchessa Elena bambina*, 1792: ivi; *M.me J.-B. Liénard*, 1795: Lille, MBA). (*bl*).

Vois, Ary de

(Utrecht 1632 ca. - Leida 1680). Allievo di Knupfer a

Utrecht e di van den Tempel a Leida, visse quasi sempre in quest'ultima città; entrò nella gilda nel 1653 e ne divenne decano nel 1662 e nel 1667. Dipinse, nel genere minuzioso e prezioso di Dou e di Frans van Mieris il Vecchio, il *Pittore in veste di cacciatore* (L'Aja, Mauritshuis), il *Bevitore* (Amsterdam, Rijksmuseum), amabili quadretti di grande finezza realistica, nonché paesaggi arcadici con ninfe, derivanti da Poelenburgh, e ritratti (*Ritratto di pittore*: Parigi, Louvre). (if).

Volaire, Pierre-Jacques, detto le Chevalier

(Tolone 1729 - Lerici? 1792?). Cresciuto in una famiglia di pittori di Tolone, conobbe J. Vernet (1754-56), insieme al quale lavorò. Dopo un soggiorno a Roma (1763-69), durante il quale venne ammesso all'Accademia di San Luca, si specializzò nel genere della veduta influenzato da Vernet. Nel 1764 si trasferì a Napoli privilegiando nella sua produzione le vedute notturne del Vesuvio in eruzione (*Eruzione del Vesuvio al chiaro di luna*: Parigi, depositi dello Stato). La sua formula ottenne grandissimo successo tra il pubblico dei *grand tourists* e il pittore ne licenziò numerose varianti tra cui le ultime versioni *Marina notturna* (1784: Napoli, Palazzo Reale) e *l'Eruzione del Vesuvio* (1785: Tolone, AM).

È forse da riconoscere in quel «Voler peintre» morto a seguito di maltrattamenti subiti dagli sbirri a Lerici nel 1790; la sua fama di specialista in eruzioni del Vesuvio, che dovettero suggestionare J. Wright of Derby, è documentata dal suo ritratto ad acquaforte fatto da Vivant-Denon che nel *Voyage Pittoresque* inserì una incisione di una sua marina notturna. (sr).

Vollard, Ambroise

(Saint-Denis-de-la-Réunion 1867 - Parigi 1939). Trasferitosi assai presto a Parigi nel 1894 aprì la sua *boutique* di rue Lafitte che concretizzò il suo interesse per il commercio di opere d'arte. Pur non essendo un esperto in campo artistico seppe valersi dei consigli di Pissarro e Degas con una certa spregiudicatezza. Nel 1894 fu presente alla vendita Tanguy e indirizzò i suoi interessi su Cézanne. Il risultato dei suoi acquisti fu la mostra del novembre 1895 che, disertata dal grande pubblico, venne però accolta con entusiasmo dai giovani artisti. L'anno successivo V scrisse a Gauguin a Tahiti proponendogli un contratto secondo il

quale l'artista cedeva a lui l'intera produzione. Dal 1895 s'interessò dell'opera di Bonnard, pubblicando molti album di sue litografie (*Qualche aspetto di vita parigina*, 1895; un'edizione illustrata del *Parallèlement* di Verlaine, 1900; *Dafni e Cloe*, 1902). Nel 1898 e nel 1901 dedicò due mostre a Odilon Redon, di cui pubblicò nel 1896 la *Tentazione di sant'Antonio* e l'*Apocalisse* nel 1899. In quell'epoca Maurice Denis decise di esporre il suo *Omaggio a Cézanne* (Parigi, MNAM) nella galleria di V, dove nel 1900 ebbe luogo una mostra di van Gogh.

Nel 1894 V incontrerà Renoir, che frequenta fino alla morte dell'artista, incoraggiandolo a servirsi di nuove tecniche (litografia, scultura). Nel 1901 organizzò una prima mostra di Picasso, il quale lo ritrasse nel 1909 (Mosca, Museo Puškin); tra i suoi artisti vi fu anche il Doganiere Rousseau del quale acquistò una serie di tele nel 1909-10. Presso V esposero Derain, Matisse, Rouault (che V prese sotto contratto sin dal 1914 e al quale ordinò la celebre serie del *Miserere*) e Vlaminck.

Oltre alla propria biografia, *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (1937; trad. it.: Torino 1978), V dedicò numerose monografie ricche di spunti biografici ai pittori che aveva conosciuto (*Paul Cézanne*, 1914; *Renoir*, 1920; *Degas*, 1924). Altri suoi saggi vennero illustrati da artisti celebri, tra i quali si ricordano *Sainte Monique* (1930) da Bonnard e le *Réincarnations du Père Ubu* da Rouault. Il lascito e le donazioni di V sono esposte dal 1952 al Museo del Petit Palais di Parigi. (*ad*).

Vollon, Antoine

(Lione 1833 - Parigi 1900). Allievo di Théodule Ribot, fu un esponente del movimento realista e tra i più celebri pittori di nature morte, di spirito tradizionalista, della seconda metà dell'Ottocento. Aderì alla moda del secondo impero con quadri che raffigurano oggetti preziosi su composizioni alla maniera Kalf e di David de Heem (*Natura morta con acquamanile di Francesco I*: Parigi, Louvre). Fu lui a riportare in auge intorno al 1870 la rappresentazione di *Cucine* (serie al Museo di Reims), nonostante sia più noto per i paesaggi, in cui spesso si colgono gli influssi di Corot (*Vedute di Parigi*: coll. priv.), Courbet (*Veduta di un porto*: Caen, Museo) e degli impressionisti (*Barche da pesca*, 1876 ca.: L'Aja, Museo Mesdag). (*ht*).

Volmaryn, Crijn Hendricksz

(Rotterdam? 1604 ca. - 1645). Figlio del mercante di oggetti d'arte **Hendrick Crijnse** († 1637), fratello di **Leendert Hendricksz** († 1656/ 57) e padre di **Pieter** (1629 ca. - 1679) e **Johannes** (1640-70), operò principalmente a Rotterdam, sotto il diretto influsso del caravaggismo di Honthorst. Le sue opere, caratterizzate da illuminazioni artificiali che accentuano i contrasti tra ombra e luce, sono da accostare a quelle di Bigot e di Georges de La Tour. Ne conosciamo tre lavori assolutamente sicuri, firmati e datati: il *Cristo e Nicodemo* (1631: Hilversum, coll. Ten Cate) e le due *Cene a Emmaus* (1631: Dordwijk, coll. van de Waal, e 1637, venduto ad Amsterdam nel 1940). (*ju*).

Vološin (Kirienko-Vološin), Maksimilian Aleksandrovič

(Kiev 1877 - Koktebel (Crimea) 1932). Buon conoscitore dell'arte antica e contemporanea, viaggiatore infaticabile, poeta simbolista e autore di lirici paesaggi, è tra le personalità più complete dell'«Età argentea» della cultura russa. Il suo influsso di esteta sugli artisti e sugli intellettuali russi è stato particolarmente importante. All'inizio del secolo è a Parigi come corrispondente di riviste russe sulla vita artistica parigina, cui partecipa e di cui si rivela fine osservatore. Fu lui, con ogni probabilità, a suggerire ai collezionisti e mecenati russi l'acquisto di opere di pittori francesi contemporanei, e ad aiutare Ščukin e Morozov a costituire le loro collezioni di impressionisti e post-impressionisti francesi. Come critico d'arte, è autore di saggi importanti su Surikov, Sar'jan, sull'individualismo nell'arte e sui canoni artistici. Negli anni Dieci cominciò a trascorrere lunghi periodi a Koktebel, isolato villaggio nella Crimea orientale, dove si costruì una casa su proprio progetto; vi si trasferì definitivamente, con la sua notevole biblioteca e le sue collezioni, desiderando vivere tra l'arte e la natura, lontano dalle tempeste del suo tempo e al di sopra della mischia. Come pittore, opera di preferenza a guazzo e acquerello; i suoi paesaggi sono interpretazioni raffinate di motivi tratti dai dintorni di Koktebel. Molto presto la sua casa a Koktebel divenne un centro d'incontro per la maggior parte dei poeti, pittori e scrittori del suo tempo; trasformata in museo e in «casa di ricreazione» per i rappresentanti del mondo artistico e letterario, conserva ancor oggi questa funzione. (*xm*).

Volotovo

La chiesa della Dormizione (Uspenie) di V (città della Russia presso Novgorod), distrutta durante la seconda guerra mondiale, era senza dubbio una delle opere fondamentali del sec. XIV. Secondo le cronache era stata decorata nel 1363; questa data è stata accettata da alcuni critici (A. Grabar) che scorgono l'inizio di questo stile nel monastero Snetogorski presso Pskov (1313), mentre altri (V. Lazarev) assegnano i dipinti al 1380 ca., riscontrandovi un influsso notevole dello stile di Teofane il Greco, attivo nella vicina Novgorod. I dipinti, comprendenti il ciclo della *Vita della Vergine* e composizioni simboliche come la *Saggezza che si è costruita un tempio*, si riallacciavano alla tradizione costantinopolitana, ma pur richiamando lo stile dei Paleologi, ne differivano per l'ardente slancio che animava le composizioni, per il realismo espressivo dei personaggi e per i dettagli quasi folkloristici. (sdn).

Volpato, Giovanni

(Bassano 1740 - Roma 1803) Apprende le tecniche incisorie – a bulino, punta secca, acquaforte – frequentando la calcografia dei Remondino a Bassano (1760-62). A Venezia collabora con F. Bartolozzi e stringe amicizia con A. Canova; compone stampe con temi religiosi, paesaggistici (rovine, mitologie), di genere, da opere di artisti contemporanei quali J. Amigoni, G. B. Piazzetta, M. Ricci, F. Zuccarelli, G. Zais. Incide ritratti di personaggi famosi presi da Bartolozzi (*Il Procuratore M. Pisani*, 1762; *Il doge M. Foscarini*, 1763), da F. Canal e A. Novelli (*Giorgio III*, 1767). Dal 1772 è a Roma dove diviene famoso per le incisioni tratte dagli affreschi di Raffaello in Vaticano (*Scuola di Atene*, *Disputa sul Santissimo Sacramento*, *Eliodoro cacciato dal Tempio di Gerusalemme*), pubblicate tra il 1774-76. Conosce l'antiquario e collezionista Hamilton che gli commissiona undici rami incisi per la sua *Schola Italica Picturae* (pubblicati a Londra nel 1773). Costituisce un importante centro bulinistico (da cui uscirà R. Morghen) e traduce in incisioni opere di A. Carracci a Palazzo Farnese, del Guercino a Villa Ludovisi, di Michelangelo (*Sibille e Profeti*), di Tintoretto (*Nozze di Cana*), di Caravaggio (*I Bari*), oltre a lavori di Leonardo, Reni, Veronese, Lorrain, Poussin. Incide grandi vedute di Roma tratte da Pannini e Du Cros. Dal 1775 avvia una fabbrica di ceramica a Civita Castellana e poi a Roma; produce porcellane e biscuit

(*Giovane centauro* di Ca' Rezzonico, copia del centauro ellenistico: Roma, PV; *Pio VII appoggiato all'erma di Pericle*: Torino, MC). (*ldm*).

Volpe, Carlo

(Bologna 1926-84). Allievo a Bologna di Roberto Longhi, vi si laureò nel 1949 con una tesi sugli affreschi del transetto di sinistra della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Contro la tradizione storiografica, egli sostenne in quella tesi, e nel suo primo saggio, pubblicato in «Paragone» (1951) che quegli affreschi erano opera autografa di Pietro Lorenzetti, e spettanti in massima parte al secondo decennio del Trecento. Le conseguenze di tale idea, tratte da **V** stesso nel corso di molti anni successivi furono rivoluzionarie negli studi di tutto il Trecento italiano, portando ad assestamenti nuovi e a nuove valutazioni anche della carriera di Giotto, e risolvendo inoltre l'annosa *querelle* del problema Stefano-Maso-Giottino, aperto da più di un secolo.

Conoscitore di grande levatura, con un larghissimo *span*, dal Tre al Settecento, **V** focalizzò i suoi interessi soprattutto sulla pittura centro-italiana e senese del Trecento, e poi su tutti i secoli della vicenda della pittura bolognese; ma non mancano i suoi interventi anche nel campo veneto e napoletano. Allineato, pur con qualche indipendenza, sulle posizioni metodologiche di Longhi, **V** ne condivise l'entusiasmo per la conoscenza e la valorizzazione delle realtà artistiche locali; nel 1965 produsse, con preoccupazioni fondanti e con ottica fortemente classificatoria, il suo unico libro, dedicato alla *Pittura Riminese del Trecento*. Misura caratteristica del **V** fu il saggio breve, usualmente affidato alle pagine della rivista longhiana «Paragone», in cui la presentazione di qualche nuovo dipinto forniva l'occasione di un ripensamento di certi problemi storiografici: negli ultimi anni, tuttavia, questo modello fu superato, con più ampia apertura d'orizzonte, da una revisione globale di temi o filoni critici. Convinto, con Longhi, di una identità fra critica e storia, **V** fu fortemente impegnato, almeno fino a tutti gli anni Sessanta, anche nel campo dell'arte contemporanea, essendo appassionato fautore dell'informale.

Succeduto a Francesco Arcangeli sulla cattedra bolognese nel 1976, **V** scompariva prematuramente nel 1984.

Dei suoi moltissimi articoli, oltre al libro citato, sono da

ricordare almeno, come enucleazione di fondamentali snodi storiografici, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in «Arte Antica e Moderna» (1958); *Paolo Uccello a Bologna*, in «Paragone» (365, 1980); *La pittura gotica. Da Lippo di Damasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna* (1983); *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'Arte Italiana* (1983); *Pietro Lorenzetti* (postumo, 1989). (ml).

Volpi, Alfredo

(Lucca 1896 - San Paolo (Brasile) 1988). Ha vissuto in Brasile fin da piccolo, nella capitale. Inizialmente decoratore, privo di una formazione accademica, si dedicò alla pittura dal 1914. Le sue prime prove sono paesaggi urbani, dipinti con una materia ricca, in accordo col clima di realismo sociale sudamericano. La ricerca di una struttura più architettonica e costruttiva caratterizza le opere realizzate dalla seconda metà degli anni Quaranta (case, figure, paesaggi, bandiere schematizzate) approdando, nel decennio successivo, a un deciso astrattismo che si avvale di un numero limitato di schemi e di tipi (*Case sul mare*, 1953). Contemporaneo è l'incontro con l'arte concreta, allora popolare in Brasile, dove accanto a V opera Hermelindo Fiaminghi; alla fine degli anni Sessanta l'interesse per il colore e la sua ritmica disposizione sulla superficie lo avvicina in un certo senso all'*optical* (*Bandierine*, 1967: San Paolo, coll. priv.). Ha esposto nel 1952 alla Biennale di Venezia e nel 1961 un'importante personale di V è stata allestita alla Biennale di San Paolo. La critica lo ha premiato nel 1962 a Rio come principale pittore brasiliano; la stessa città ha ospitato presso il MAM una sua retrospettiva nel 1972. (sr).

Volpi, Ambrogio e Balzarino

(documentati a Casale Monferrato dal 1491 al 1555). Nel catalogo dei fratelli V, al più giovane Ambrogio (Aimo) spetterebbero la *Madonna delle fragole* di Livorno Ferraris e i *Santi Rocco e Sebastiano* del Museo Borgogna di Vercelli, opere entrambe situabili intorno al 1490. La bottega è ricostruibile ancora attraverso un'opera verosimilmente del 1504, cioè il *Trittico di Camino*, nonché esiti come la *Crocifissione* di Rosignano (parrocchiale), e il polittico del 1511 coi *Santi Cosma e Damiano* in Saluzzo (Cattedrale; in San Giovanni spetta loro pure una *Crocifissione* ad affresco). L'allineamento di Ambrogio ai dettami del caposcuo-

la casalese Martino Spanzotti (sono tra l'altro cognati), diventa meno riconoscibile nella produzione di bottega, che non saprà rinnovarsi all'aprirsi del Cinquecento, pur cercando di porsi in sintonia col gusto dei nuovi committenti (Saluzzo), o dei comprimari casalesi (Grammorseo). (rpa).

Voltaggio

La pinacoteca ospitata nel convento dei Padri Cappuccini di V, in provincia di Alessandria, è stata istituita nel febbraio del 1901, con decreto del Ministro Generale dei Frati Minori Cappuccini, F. Bernardo D'Andermatt, che stabilisce la donazione al convento delle opere raccolte nella seconda metà dell'Ottocento dal P. Pietro Repetto di V, notevole figura di consapevole e attento collezionista. Il riordino della raccolta, impostato nel 1971, si fonda sul catalogo pubblicato nel 1937, nel quale compaiono circa 250 opere, alcune delle quali in seguito disperse o alienate. La pinacoteca ha una sua specifica importanza nella valutazione dell'interesse collezionistico ottocentesco per la pittura ligure del Sei e Settecento, di cui esemplifica una campionatura omogenea e selezionata, pur tra qualche dislivello qualitativo. Tra le migliori opere di primo Seicento genovese si ricordano *Il ritrovamento della tazza nel sacco di Beniamino* di Gioacchino Assereto, un *San Francesco in estasi* e un *Cristo e il manigoldo* di Orazio De Ferrari, oltre alla *Adorazione dei pastori* di Giovanni Andrea De Ferrari; sono inoltre ben rappresentati Bernardo Strozzi (*Santa Teresa saettata dall'angelo*, *L'incredulità di san Tommaso*) e Domenico Fiasella (*Santi Antonio e Paolo eremita*), Luca Cambiaso e Gregorio De Ferrari (*Cattura di Gesù*). Tra le presenze estranee all'ambito ligure, si segnalano i lombardi Cerano, Cairo e Morazzone, mentre il classicismo emiliano è documentato dal *San Francesco* attribuito a Guido Reni. (sba).

Volterrano (Baldassare Franceschini, detto il)

(Volterra 1611 - Firenze 1689). Figlio di uno scultore, nel 1628 entrò nella bottega di Matteo Rosselli a Firenze. Il suo vero maestro fu però l'originale e brillante Giovanni da San Giovanni, e nella linea di quest'ultimo s'iscrive manifestamente il suo capolavoro giovanile, la decorazione del portico della Villa della Petraia, con *Scene della vita dei granduchi di Toscana*. Tali affreschi, con quelli di Giovanni da San Giovanni nella Sala degli Argenti in Palazzo Pitti,

costituiscono l'ultima grande impresa della pittura fiorentina prima dell'arrivo a Firenze di Pietro da Cortona. Il **V** completò solo nel 1648 i dipinti della Petraia, molto colorati e aerei, colmi di reminiscenze di Andrea del Sarto; nel frattempo viaggiò tra Bologna, Padova e Venezia ed eseguì numerose altre opere, tra cui la *Burla del piovano Arlotto* (Firenze, Pitti), uno dei culmini della pittura fiorentina di genere. Più tardi fu attratto dal barocco introdotto a Firenze da Pietro da Cortona, fornendone una versione personale, interpretata secondo la tradizione fiorentina (*La gloria di Luigi XIV trionfa sul Tempo*: Versailles, Museo; *Assunzione*: chiesa di Vallombrosa; *Il Tempo distrugge la Bellezza*: Firenze, Palazzo Niccolini e *Il Tempo abbatte la Fama*: Firenze, Palazzo Lanfredini), ma consapevole anche della cultura berniniana, conosciuta direttamente nel 1652 in occasione di un viaggio a Roma. Nell'ultima fase della sua attività eseguì gli affreschi della volta delle *Allegorie* in Palazzo Pitti (1658) e quelli della cupola della chiesa della Santissima Annunziata (1680-83), dove aveva lavorato a più riprese a partire dal 1642. (*eb + sr*).

Volubilis (Qsar Fir 'awn)

L'antica città berbera di **V**, sito archeologico del Marocco, ad ovest di Meknès, ai piedi del *ġebel Zerhūn*, fu capitale della provincia romana della Mauretania Tingitana. Nelle sue dimore risalenti all'epoca imperiale sono venuti alla luce dal 1915 mosaici pavimentali (case delle Nereidi, delle Fatiche d'Ercole, del Corteggio di Venere, di Bacco, delle Quattro stagioni). (*mfb*).

Vonck, Elias

(Amsterdam 1605-52). Dipinse nature morte di animali e di uccelli (L'Aja, Mauritshuis; Utrecht, CM; Copenhagen, SMFK; Gand, MBA), che storicamente e stilisticamente si collocano tra Snyder e Weenix.

Fu padre e maestro di **Jan V** (Amsterdam 1630 ca. - ? dopo il 1662), che dipinse, come Beyerens, *Nature morte di pesci* (Stoccolma, Hallwylska Museet), e che proseguì lo stile del padre con i suoi *Uccelli morti* (Amsterdam, Rijksmuseum; Rotterdam, BVB). (*ju*).

Voorhout, Johannes

(Vithoorn 1647 - Amsterdam 1724). Allievo di Constantyn Verhout a Gouda dal 1664 al 1669, poi di Johan-

nes van Noort ad Amsterdam nel 1670, soggiornò ad Amburgo intorno al 1672. Dipinse ritratti (il *Pittore e la sua famiglia*, 1674: Rotterdam, BVB), scene di genere e soggetti religiosi (*Agar e Ismaele nel deserto*: Utrecht, CM). (jv).

Voort, Cornelis Pietersz, van der

(Anversa? 1576 - Amsterdam 1624). Giunto ad Amsterdam col padre nel 1592, vi rimase, specializzandosi nel ritratto. Chi ne fosse il maestro resta ignoto, ma potrebbe trattarsi di Aert Pietersz, che lo influenzò visibilmente. V appartiene a quel caratteristico ambiente di ritrattisti di Amsterdam dell'inizio del sec. XVII, insieme realisti e solenni, che ricercano armonie severe ma molto raffinate di bianco e di nero (Valckert, Elias, Ketel). Suo capolavoro è il ritratto collettivo dei *Reggenti dell'Oude Mannenhuis di Amsterdam* (1618: Amsterdam, Rijksmuseum), che preannuncia Keyser. Il suo allievo più noto fu David Bailly. (jf).

Vordemberge-Gildewart, Friedrich

(Osnabrück 1899 - Ulm 1962). Dopo studi di scultura, pittura e architettura ad Hannover, dove con Hans Nitzschke fonda il gruppo K, frequenta El' Lisicky, Kurt Schwitters, Hans Arp, Theo van Doesburg, aderendo nel 1924 al gruppo Sturm di Berlino e al movimento olandese De Stijl. Sin dai suoi esordi di pittore, nel 1919, crea opere astratte, costruttiviste, rimanendo sempre fedele a tale orientamento estetico (*Composizione n. 54*, 1929: Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum). Soggiornò più volte a Parigi dal 1925: dopo una personale presentata da Michel Seuphor alla Gall. Povolozky (1929), partecipò alla prima esposizione internazionale del movimento Cercle et Carré (1930), divenendo membro fondatore del gruppo Abstraction-Création (1932). Lasciata Hannover per Berlino (1936), nel 1938 emigrò in Olanda, stabilendosi ad Amsterdam. Uní allora all'attività di pittore quella di poeta, tipografo ed editore. Benché avesse ottenuto la nazionalità olandese, verso il 1955 tornò in Germania dove fu chiamato a insegnare alla Hochschule für Gestaltung di Ulm. Gli anni '50 lo vedono partecipare ad eventi prestigiosi (1952: Biennale di Venezia; 1953: riceve il secondo premio alla Biennale di San Paolo; 1955: Documenta, Kassel) che riconoscono l'importanza della sua opera, ben documentata nei musei di Colonia, Duisburg, Philadelphia e Parigi (MNAM). (rvg).

Vorm, Willem van der

(Rotterdam 1898-1957). La sua collezione, composta soprattutto di dipinti del Seicento olandese, della scuola di Barbizon e della scuola dell'Aja, venne alla sua morte eretta in fondazione ed esposta nella casa di Rotterdam dove il collezionista aveva trascorso gli ultimi trentotto anni della sua vita. Nel 1939, con l'acquisto di sette dipinti della collezione de Cook di Richmond, tra i quali il *Ritratto di Alotte Adriaensz* e *Tobia cieco e sua moglie Anna* di Rembrandt, la *Signora alla spinetta* di Metsu e il *Tramonto presso Dordrecht* di Cuyp, incrementò notevolmente la sua raccolta, che peraltro conta altri capolavori del secolo XVII, tra cui un *San Girolamo* di van Dyck, *Suzanne Fourment* di Rubens, la *Visita del dottore* di Steen. Per l'Ottocento spiccano le opere di Jongkind, Daubigny, Monet, Fantin-Latour, Breitner e Weissenbruch. Willem van der V contribuì notevolmente allo sviluppo del BVB di Rotterdam, cui tra l'altro donò l'*Interno della chiesa di San Lorenzo ad Alkmaar* di Saenredam. (bbf).

Vorsterman

Lucas I il Vecchio (Bommel 1595 - Anversa 1675), libero maestro nel 1618, pubblicò nel 1620 le sue prime nove tavole incise da opere di Rubens. Interpretò i più celebri quadri del maestro, come la *Deposizione dalla Croce* della Cattedrale di Anversa o la *Caduta degli angeli ribelli* (1621); la sua pretesa di firmare col suo nome le incisioni tratte da Rubens, provocò la rottura del loro rapporto nel 1622, quando V ottenne un privilegio per la pubblicazione delle proprie incisioni. Nel 1624 si recò in Inghilterra, dove, alla corte di Carlo I, incise ritratti del re e dell'aristocrazia (*Conte di Arundel*, *Massimiliano d'Austria*). Tornato ad Anversa nel 1630, collaborò con van Dyck alla realizzazione di una grande raccolta di incisioni di ritratti di uomini illustri contemporanei, conosciuta col nome di *Iconografia di van Dyck*, nella quale figura il suo autoritratto. Nel 1638 si riconciliò con Rubens e tornò a incidere per lui. Malgrado lo scarso vigore dei suoi ultimi lavori, egli resta peraltro il massimo interprete dei dipinti di Rubens. Il figlio e allievo **Lucas il Giovane** (Anversa 1624 - 1667 ca.) eseguì numerose incisioni da van Dyck, Rubens e Jordaens. Fu autore del *Theatrum pictorium* da David Téniers. Diffuse anche, con l'incisione, numerose opere di

Tiziano (*Giuditta con la testa di Oloferne*), Giorgione (*Davide con la testa di Golia*) e Tintoretto.

Jan o Johannes (Bommel 1643 ca. - ? 1699 ca.), fece carriera alla corte di re Carlo II d'Inghilterra, dove operò per Whitehall. Fu incisore e pittore di paesaggi: *Vedute di Greenwich* (Cambridge, Fitzwilliam Museum; Dresda, GG). Nel 1685 accompagnò il mecenate sir William Sonnes a Costantinopoli e in seguito si recò in Polonia. (*php*).

vorticismo

Movimento artistico inglese fondato nel 1914 dal pittore Wyndam Lewis. Il termine «vorticista» è usato per la prima volta, all'inizio del 1914, da Ezra Pound, poi critico e collaboratore sulle pagine della rivista del movimento, «Blast», il cui primo numero esce nel luglio di quell'anno con esplicita direttiva: *Blast years 1837 - to 1900* (Maledetti gli anni dal 1837 al 1900). Lewis, insieme agli altri dieci firmatari del manifesto vorticista, aspirano a liberare l'arte inglese dal retaggio opprimente del passato mediante la proposizione di un'arte conforme al «Mondo moderno» ma alternativa al futurismo, al cubismo e all'espressionismo. Del futurismo, presentato a Londra nel 1912 alla Sackville Gallery, i vorticisti condividono lo spirito moderno e l'esaltazione della meccanica ma si distanziano da questo sul concetto e sulla resa pittorica del «movimento». «Là nel punto della concentrazione, si colloca il **v**», scrive Lewis associando al «vortice» le idee di «energia» e di «silenzio», concetti sostanziali per una pittura che preferirà la definizione dei contorni e della forma al *continuum* dinamico futurista. Il tentativo di annessione dei vorticisti da parte di Marinetti, nel 1914, sarà comunque respinto. Rispetto al cubismo, che aveva informato gli esordi di molti esponenti del gruppo, il **v** mira a un linguaggio più astratto. Accanto a Lewis e a Pound, sono impegnati nella ricerca gli artisti Lawrence Atkinson, Jessica Dismorr, Henri Gaudier-Brzeska, Cuthbert Hamilton, William Roberts, Helen Saunders; marginalmente lo scrittore Richard Aldington e il fotografo Malcolm Arbuthnot. Ma artisti che non compaiono tra i firmatari del manifesto del 1914, tra i quali Jacob Epstein, scultore, e David Bomberg, che anzi rifiutò la pubblicazione delle sue opere su «Blast», presentano nelle loro ricerche caratteri analoghi a quelli del movimento inglese. Nel giugno 1915 ha luogo alle Doré Galleries di Londra la prima esposizione pubblica del gruppo, cui segue a pochi mesi di

distanza, l'uscita del secondo e ultimo numero di «Blast». Nel gennaio 1917 il collezionista americano John Quinn, che aveva acquistato, su consiglio di Pound, la maggior parte delle opere vorticiste, organizza una mostra al Penguin Club di New York. Al termine del primo conflitto mondiale, che aveva inevitabilmente interrotto l'attività del v, venuto meno il clima sperimentale caratteristico della fase pre-bellica, il movimento viene meno. (gber).

Vos

Attivi ad Anversa nel XVI e XVII secolo, **Pieter I** (Leida 1490 - Anversa 1567), decano ad Anversa nel 1536, fu padre di **Pieter II** (Anversa ? - 1567?), a sua volta padre di **Willem** (Anversa, ante 1593 - post 1629). Pieter I fu padre di **Maerten o Martin** (Anversa 1532-1603), il più celebre membro della famiglia.

Allievo del padre, Pieter il Vecchio, poi di Frans Floris ad Anversa, Maerten si recò in Italia nel 1552, a Roma, Firenze e soprattutto Venezia, dove operò nella bottega di Tintoretto; tornato ad Anversa nel 1556, venne nominato decano della gilda dei pittori nel 1572 e fondò la confraternita dei romanisti, che raccoglieva i pittori che avevano compiuto il viaggio in Italia. Pittore di ritratti (*Gillis Hoffman e sua moglie*, 1570: Amsterdam, Rijksmuseum; *Ritratto*: Colonia, WRM; la *Famiglia Panhuys con Mosè che presenta le tavole della legge*, 1575: L'Aja, Mauritshuis; *Antoine Anselme e la sua famiglia*, 1577: Bruxelles, MRBA), trattò soprattutto temi religiosi, storici o mitologici. Allievo di Floris, ne fu l'autentico continuatore. Italianista eclettico, caratterizzato da un realismo popolare, aggiunse al grande stile ereditato dal maestro un cromatismo delicato, ricordo del soggiorno nella bottega di Tintoretto: *San Paolo a Efeso* (1568: Bruxelles, MRBA), *l'Incredulità di san Tommaso* (1573: Anversa, MMB), la *Progenie della Vergine* (1585: Gand, MBA; 1593: Valenciennes, MBA), *l'Adorazione dei Magi* (1599: ivi), *Trittico del denaro di Cesare* (1601: Anversa, MMB), *Trittico di san Luca che dipinge la Vergine* (1602: ivi). La sua città natale conserva inoltre opere nel Museo (*Trittico del trionfo di Cristo*, *Tentazione di sant'Antonio*, *Vita del beato Conrad*), nella chiesa di San Paolo (*Natività e Purificazione*), nella chiesa di San Giacomo (*Martirio di san Giacomo*), e nella Cattedrale (*Nozze di Cana*), nonché i sei importanti pannelli a Rouen (MBA: *Storia di Eleazaro e Re-*

becca). Maerten fu padre di **Daniel** (Anversa 1568-1605) e di **Maerten II** (Anversa 1576-1613). (jv).

Vos, Cornelis de

(Hulst (Anversa) 1584 - Anversa 1651). Dal 1599 al 1604 fu allievo di David Remeus ad Anversa, dove divenne maestro nel 1608. Eseguí soggetti religiosi (*Discesa dello Spirito Santo*, 1613: chiesa di Nieuwkerken; *Adorazione dei pastori*: Anversa, MMB; *Incoronazione di Salomone*: Vienna, KM), allegorici (*l'Agricoltura incoronata dall'Abbondanza*: Rotterdam, BVB) e mitologici (*Trionfo di Bacco*, *Nascita di Venere*, *Apollo e il serpente Pitone*: Madrid, Prado), in base a bozzetti di Rubens (Madrid, Prado; Bruxelles, MRBA), destinati alla Torre de la Parada; partecipò inoltre nel 1635 alla realizzazione degli apparati decorativi per la città di Anversa in occasione dell'entrata dell'arciduca Ferdinando d'Austria. Riuscì soprattutto nel ritratto (esempi ad Anversa, musei della città e MMB; a Bruxelles, MRBA; a San Pietroburgo, Ermitage; a Francoforte, SKI; a Londra, Wallace Coll.), improntato sui modelli borghesi. Il *Ritratto dell'artista e della sua famiglia* (1621: Bruxelles, MRBA), il *Ritratto di giurista* (1622: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), *Antonia Canis* (1624: coll. Thyssen Bormenisza, già Lugano, Castagnola), il *Gruppo di famiglia* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) sono un esempio eloquente del suo stile discreto e sobrio basato su una fine ricerca coloristica e sulla resa fisionomica del modello in posa (*Ritratto di Abraham Grapheus*, 1620: Anversa, MMB). Fu particolarmente abile nel dipingere bambini (esemplari ad Anversa, MMB e a Vienna, Accademia): si veda ad esempio il *Ritratto dei figli dell'artista* (Berlino, SM, GG). Il fratello Paul, i cognati Frans Snyders e Jan Wildens furono piú celebri di lui e il suo influsso fu pressoché nullo; dei sette allievi noti, solo Simon de V godette di un certo successo.

Paul (Hulst 1595 - Anversa 1678), fratello minore di Cornelis, fu iscritto ad Anversa come apprendista nel 1604 presso Denis van Hove, poi, l'anno successivo, presso David Remeus. Dal 1611 entrò nella bottega del cognato Snyders. Nel 1620 venne accolto tra i maestri di Anversa. Pittore di animali della cerchia di Rubens, fu assai celebre ai suoi tempi, dividendo la sua attività tra la Spagna e le Fiandre. Tra il 1633 e il 1640 eseguì numerosi incarichi per il duca di Arschot e, a Madrid, partecipò alla decorazione dei castelli del Buen Retiro e della Torre de la Para-

da (undici quadri di animali conservati al Prado). Le sue opere, numerose (Anversa, MMB; Bruxelles, MRBA; Rotterdam, BVB; Parigi, Louvre; Senlis, Museo; Madrid, Prado; Stoccolma, NM; Vienna, KM), sono caratterizzate da una fattura rapida, piú nervosa persino di quella di Snyders e presentano qualità ineguale. Tra gli esempi migliori si citano la *Caccia al cervo* (Bruxelles, MRBA), la *Caccia al daino* e il *Cervo incalzato dalla muta* (Madrid, Prado), nonché le serie dell'Ermitage di San Pietroburgo, che concentrano i caratteri essenziali della sua arte: composizione piena di vita, stilizzazione delle forme e armonia di colore. Va segnalato un aspetto originale della sua produzione, i dipinti di armi e strumenti di astronomia e di musica: i musei di Vienna (KM), di Bruxelles (MRBA) e di Monaco (AP) ne possiedono un esemplare ciascuno. L'artista collaborò con Jan Wildens e Lucas van Uden, che dipinsero i fondi di paesaggio di alcuni suoi quadri. (jł).

Vos, Simon de

(Anversa 1603-76). Allievo di Cornelis de V e probabilmente membro della stessa famiglia, sebbene se ne ignori il grado di parentela, fu maestro ad Anversa nel 1620, poi entrò nella bottega di Rubens, di cui divenne un collaboratore. Dipinse ritratti (*Ritratto d'uomo*, 1640; *Ritratto d'uomo*, 1645; Rotterdam, BVB), scene mitologiche (*Omaggio a Venere*: Karlsruhe, Staatliche KH), scene di genere (*Fattucchiera*, 1639: Anversa, MMB), nonché soggetti religiosi (*Morte di san Paolo*: ivi; *Adorazione dei Magi*: Anversa, Museo dell'Assistenza pubblica), direttamente derivati da Rubens. (jv).

Vosmaer, Daniel

(attivo a Delft nella seconda metà del sec. XVII). Membro della gilda nel 1650, è essenzialmente pittore di vedute urbane, autore (come Pieter de Hooch ed E. van der Poel) di *Vedute di Delft* dopo l'esplosione della polveriera nel 1654 (Musei di Delft e di Kiel). Il suo colore caldo e i contorni sottolineati dalla luce lo avvicinano alla scuola di Delft, e denotano affinità stilistiche con Fabritius e Pieter de Hooch. La sua grande e pittoresca *Veduta di Delft* (1665: Delft, SM) va accostata alle ricerche prospettiche di un Hoogstraten. A Portorico, Museo di Ponce, si conserva poi un *Porto di Delft* ritratto sotto una luce vigorosa e precisa.

Jacob Woutersz (Leida o Delft 1586 - ? 1641), zio di Da-

niel, pittore di fiori, fu allievo e principale continuatore dell'opera di J. de Gheyn (*Mazzi di fiori*, 1615: New York, MMA; Orléans, MBA). (jf).

Voss, Hermann

(Lüneburg 1884 - Monaco 1969). Allievo di Thode e Wölfflin, si dedicò alla carriera museale, dapprima a Berlino (1908) e Lipsia (1912), poi ancora a Berlino (1922), in seguito a Wiesbaden (1935) e Dresda (1943). Insegnò in Germania, poi a Londra e negli Stati Uniti. L'apporto fondamentale di V alla storia dell'arte sta nei suoi libri e articoli sulla pittura tardorinascimentale e barocca: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (1920); *Die Malerei des Barock in Rom* (1924); lavori sulla giovinezza di Caravaggio (1923), su Vouet e Régnier (1924), Schönfeld (1927 e 1964), Boucher (1953-54), Borgianni (1962). Gli si devono contributi basilari sugli artisti italiani del Settecento: Amigoni (1918), Michele Rocca (1921), Giuseppe Maria Crespi (1921), sugli esordi di Tiepolo (1922), su Fontebasso (1923). Svolsse un ruolo di primo piano nella «riscoperta» di Georges de La Tour con il suo articolo, comparso in «Archiv für Kunstgeschichte» (1914-1915). La sua bibliografia comprende, oltre a recensioni di libri e di mostre, preziose biografie nel dizionario Thieme-Becker. La sua vasta cultura, aiutata da una rara memoria visiva, ha fatto di V, erudito e «conoscitore», uno dei grandi storici dell'arte del secolo. (sr).

Voss, Jan

(Amburgo 1936). Terminati gli studi alla Scuola di belle arti di Monaco (1956-60), si stabilisce a Parigi. Dopo una prima esperienza come professore all'Accademia di Amburgo (1966-1967), dal 1987 insegna alla Scuola di belle arti di Parigi. Nel 1965 ha aderito alla figurazione narrativa (dalla definizione del critico Gassiot-Talabot): risalgono a questo periodo i suoi crittogrammi, trascrizione del mondo dell'immaginazione e del ricordo, alterato e confuso da un sottile senso dell'ironia. Il libero gioco dei temi narrativi – che a tratti lo rivela erede di Klee – cederà il posto a una trama pittorica continua che sottopone gli elementi figurativi a sempre nuove metamorfosi. Dagli anni Settanta l'artista si volge all'astrattismo, consegnando al gesto la possibilità di tracciare attraverso il ritmo, il segno, la linea il flusso delle proprie impressioni. Nelle opere degli anni

Ottanta, è il colore ad essere protagonista e a travolgere, creando un nuovo spazio plastico non privo di un proprio equilibrio, la sua predilezione per una dimensione spaziale semplice e lineare. Assemblaggi di materiali eterogenei, collages, liberano il quadro dai limiti della superficie: la pittura sottolinea la struttura, affatto monotona e seriale, creando un ordine nuovo, ricco di forze vitali, che tende a esprimersi in ampie composizioni (*La griglia gialla*, 1988, rilievo, 300 x 205 x 46 cm). Nel 1978 il MAM di Parigi gli ha dedicato un'importante retrospettiva. È rappresentato ad Hannover (Kestner Museum): le sue opere più recenti sono state esposte nel 1989 al Museo di Bourg-en-Bresse. (hm).

Vostell, Wolf

(Leverkusen 1932 - 1998). Frequentò per breve tempo l'Accademia, poi dal 1950 al '53 si impraticò nelle tecniche fotolitografiche a Colonia; successivamente fece esperienze di tipografia e di pittura a Wuppertal, Parigi (Ecole Nationale des beaux-arts) e Düsseldorf fino al '57. I primi «décollages», vale a dire i manifesti, le lettere, le fotografie lacerate drammaticamente, quasi un nuovo alfabeto, risalgono già al 1954 (quattro esempi, 1954-62: Stoccarda, SG, coll. Cremer). Nel 1959 V torna in Germania, a Colonia, da Parigi dove si era trasferito, e di dove muoverà alla volta di Berlino nel '71. Dall'inizio degli anni '60, che vedranno anche la sua adesione al movimento Fluxus, V sceglie immagini tratte dalla stampa o dalla televisione, sulle quali interviene pittoricamente dopo averle proiettate ingrandite su di uno schermo (*Kennedy di fronte a Corham*, 1964: Wuppertal, coll. G. A. Baum). Lo shock sull'osservatore è prodotto dalla violenza con cui viene trattato l'originale (spesso un personaggio famoso), astratto dal suo contesto originale, proiettato sfocato e ridipinto. Le sculture di V spesso interagiscono con il pubblico tramite apparecchiature elettroniche (*Chewing-gum termoelettrico*, 1970: Colonia, KH) e costituiscono quindi il preludio alle manifestazioni più importanti dell'artista: gli *happenings* – altrimenti detti «sedute Fluxus» – praticati fin dal 1958 (*In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*, 1964) e svoltisi quasi in ogni luogo, da Wuppertal a Berlino a New York: dal 1963 al '74 si contano più di settanta «avvenimenti» diversi. Inoltre V scrive sceneggiature, collabora con musicisti, cura la veste grafica di cataloghi (coll. Ludwig, WRM,

Colonia 1974-75; Suermondt Museum, Aquisgrana). Nel 1974 si è svolta a Parigi, all'ARC 2 (MAMV), una grande retrospettiva a lui dedicata, comprendente anche tutta la documentazione relativa agli *happenings* dal 1958 al '74. Nel '76 V ha realizzato il suo progetto di «museo senza pareti» vicino a Caceres, in Spagna: un luogo destinato agli *happenings*, alla meditazione e alle attività Fluxus. Una delle ultime mostre importanti di V si è svolta presso la Gall. Stefania Miscetti, a Roma, nel 1990. (*wh*).

Vouet, Simon

(Parigi 1590-1649). La carriera di V si articola in due tempi: il soggiorno italiano, che si conclude nel 1627 col ritorno in Francia, e il periodo parigino, dal 1627 alla morte. A Roma fu un artista tra molti; in Francia invece, in un momento cruciale della sua storia, divenne il primo pittore del re, Luigi XIII, grande appassionato di pittura moderna.

Gli esordi, come d'altronde quelli dei suoi contemporanei francesi Vignon, Poussin, Claude e Valentin, furono assai avventurosi. Figlio di un pittore, Laurent V, del quale non si conosce praticamente nulla, V sembra si recasse giovanissimo in Inghilterra, poi a Costantinopoli nel 1611-12 e a Venezia nel 1612-13. Ma era a Roma nel 1614; vi rimase, tranne un breve soggiorno a Genova nel 1620-21, fino al ritorno in patria. Durante questo periodo non ruppe del tutto i contatti con la Francia. Sin dal 1617 ebbe un brevetto del re e l'anno successivo una pensione reale. È noto che fu in relazione con la colonia romana di artisti stranieri, tra cui Poussin e Mellan, e anche con i pittori italiani più in vista del suo tempo; nel 1624, in occasione di una singolare vicenda, nella quale incontriamo i nomi di Antiveduto Grammatica e di Mao Salini, fu chiamato alla carica di principe dell'Accademia di San Luca. Nello stesso anno la sua reputazione veniva confermata da un incarico per San Pietro (l'*Adorazione della Croce*), di cui restano soltanto frammenti e bozzetti.

La sua produzione romana è piuttosto ben conosciuta. Ne restano diversi quadri chiesastici (*Nascita della Vergine*, 1618-20: Roma, San Francesco a Ripa; *Crocifissione*, 1621-22: Genova, Sant'Ambrogio; *Annunciazione*, 1622-23: Museo di Berlino, distrutta nel 1945; *Circoncisione*: Napoli, Sant'Angelo a Segno; la decorazione della cappella Alaleoni in San Lorenzo in Lucina a Roma, 1623-24; Ap-

parizione della Vergine a san Bruno, 1626: Napoli, San Martino; *Apoteosi di san Teodoro*, dipinta a Venezia nel 1627: Dresda, GG). In alcuni quadri da cavalletto come gli *Amanti* (1617-18: Roma, Gall. Pallavicini), la *Buona ventura* (Ottawa, NG), *San Gerolamo e l'angelo* (Washington, NG) e il *Tempo sconfitto* (1627: Madrid, Prado) si mostra seguace, anche se non del tutto fedele, della *manfrediana methodus*. Va aggiunta una serie di mirabili *Ritratti* (Roma Gall. Pallavicini; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; musei di Arles e di Lione), di bella libertà di fattura e di commovente spontaneità. Scrive d'Argenville che «aveva seguito a Roma la maniera di Caravaggio e di Valentin»; ma i grandi quadri dell'artista dimostrano tanto la conoscenza dei maestri bolognesi, in particolare di Lanfranco, che delle principali correnti artistiche prevalenti in Italia. Prima del suo ritorno in Francia (lo dimostra il quadro al Prado del 1627), egli mutò maniera, dipinse a toni più chiari e abbandonò, ritornandovi poi solo molto eccezionalmente, la «maniera scura» che lo aveva imposto a Roma.

Più arduo è seguire di anno in anno la sua carriera in Francia, tanto numerosi sono gli incarichi – quadri di chiesa, grandi complessi decorativi, tele per privati – che l'artista riceve. Molti di tali complessi, come la serie degli *Uomini illustri* dipinta per il Palais-Cardinal (oggi Palais-Royal) di Richelieu (1636-38 ca.), sono stati smembrati, e i quadri chiesastici sono tutti stati spostati, se non perduti, rendendo difficile l'analisi dell'evoluzione stilistica; tanto più che una nutrita bottega – per esempio François Torteбат e Michel Dorigny, che sposarono due sue figlie; ma anche suo fratello, Aubin V, i Testelin (Louis ed Henri), Nicolas Chaperon, Charles Poerson e tanti altri – sembra intervenisse, in misura sempre maggiore, alla realizzazione delle tele. Partecipò attivamente nel 1648 alla fondazione dell'Accademia di pittura e morì nel momento in cui due dei suoi numerosi allievi, i più dotati, si disputavano il potere: Le Sueur e Le Brun. In un linguaggio più decorativo, molto colorato, eseguì durante questo periodo i complessi per i castelli di Chilly, di Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, Wideville; a Parigi, per gli hôtels Bullion, Séguier, del Presidente Perreault, de Bretonvilliers e de Tuboeuf. Applicò la medesima formula ai quadri da cavalletto, in particolare alle numerose *Madonne col Bambino*, ampiamente diffuse dall'incisione: ne divenne uno specialista. Tuttavia il meglio della sua produzione sta nelle grandi composizioni allegoriche (*Il*

Tempo vinto dall'Amore, Venere e la Speranza: Museo di Bourges) o nelle tele religiose per chiese parigine (*Assunzione della Vergine*: in Saint-Nicolas-des-Champs; *Martirio di sant'Eustachio*: in Saint-Eustache; *San Merry libera alcuni prigionieri*: in Saint-Merry), nonché in quelle conservate nei musei di Nantes (*Apoteosi di sant'Eustachio*), Lione (*Crocifissione*), Rouen (*Apoteosi di san Luigi*), Grenoble (*Tentazione di sant'Eustachio e Riposo durante la fuga in Egitto*), Bruxelles (*San Carlo Borromeo*) e al Louvre (*Presentazione al Tempio*). Erano spesso preparate da mirabili disegni (per esempio i due album Cholmondeley al Louvre). Abilmente condotte, nel gioco dei drappaggi e nel ritmo circolare, costituiscono una risposta «alla francese» alle grandi tele classiche dei maestri bolognesi e romani.

Per questi motivi il ruolo di V si dimostrò preponderante. In altra epoca, e con un altro re, Le Brun seppe esserne il degno successore. Più di ogni altro V aveva contribuito a fare di Parigi una delle capitali artistiche europee. La grande mostra di Parigi (1990-91, con edizione ridotta a Roma) ha offerto l'occasione di reindagare la personalità e la carriera artistica del pittore. (pr).

Vrancx, Sébastien

(Anversa 1573-1647). Compì probabilmente il viaggio in Italia verso il 1597. Libero maestro ad Anversa nel 1600-601, nel 1607 era membro della gilda di San Luca e della Camera di retorica dei Violiesen, per la quale compose poesie e lavori teatrali. Musei e collezioni private possiedono numerosi suoi dipinti, generalmente monogrammati e talvolta datati, eseguiti tra il 1600 e il 1633. V rappresentò i più vari soggetti: episodi biblici o storici, illustrazioni delle stagioni e dei mesi, scene di genere (i *Giardini di Villa Medici*, 1615: Napoli, Capodimonte, o la *Veduta del Kranenhoofd di Anversa in inverno*, 1622: Amsterdam, Rijksmuseum). Ma, innanzitutto, fu il primo pittore di battaglie del sec. XVII, pittore di scaramucce, saccheggi e risse: *Saccheggio di un villaggio* (Parigi, Louvre), *Sacco di un villaggio* (Roma, Gall. Spada), *Attacchi alla diligenza o al convoglio* (musei di Braunschweig, Anversa, Monaco; castello di Windsor), *Combattimenti di cavalieri* (musei di Gotha, Braunschweig, Monaco), *Assedi di città* trattati a volo d'uccello (Museo di Gotha; coll. del barone Houtart di Bruxelles). La sua tavolozza e una maniera compositiva assai narrativa, rivelano un artista influenzato dall'arte del secolo

precedente. Impiegò il colore sobriamente, assoggettando l'insieme alle dominanti rossa e bruno scura. Fu maestro di Pieter Snayers, che collaborò con lui, e influenzò in particolare Pieter Meulener e van der Meulen. (jl).

Vrel, Jacobus

(attivo tra 1654 e 1662, forse a Delft). Confuso dapprima con Vermeer, Pieter de Hooch o Koedijck, è stato poi distinto da questi maestri, nonostante l'assenza di notizie biografiche. Poche le sue opere datate; una *Donna alla finestra* (1654: Vienna, KM) rivela un pittore indipendente, formatosi prima di Vermeer, Pieter de Hooch, il che ne fa un contemporaneo di Emmanuel de Witte e Fabritius, nati intorno al 1620.

Trattò soprattutto interni e vedute urbane, la cui originalità entro la scuola olandese è data dalla ristrettezza del campo visivo, limitato a cortiletti e viuzze, del tutto estraneo al genere sapientemente prospettico coltivato dopo Saenredam, che trionfò con Berckheyde e van der Heyden. Se ne trovano esempi piuttosto numerosi e un po' ripetitivi nei musei di Oldenburg, Amburgo, ad Amsterdam, Rijksmuseum (quadro firmato, che ha svolto ruolo essenziale nella scoperta del pittore), nei musei di Hartford e di Philadelphia (coll. Johnson); ed è curioso che queste *Vedute urbane*, piuttosto vicine a quelle di Pieter de Hooch, siano in passato state tutte attribuite a Vermeer.

Ben più vermeeriani, e di qualità poetica più alta, sono invece gli *Interni* di V: grandi stanze alte e silenziose, dove luce e forme pure si stagliano nettamente. Il colore, nel quale spesso dominano i grigi azzurrastrati e freddi, contrasta con le armonie di bruni rossastrati che caratterizzano le *Vedute urbane*. Vi si ritrova peraltro la medesima modestia dell'umile realtà quotidiana e persino le stesse prospettive. Tra le sue opere migliori citiamo l'*Infermiera* di Anversa (MMB), l'*Interno* di Bruxelles (MRBA), la *Lezione di lettura* di Lille (MBA), le *Cure materne* di Detroit (Institute of Arts), e la *Donna alla finestra* della coll. Lugt (Parigi, Istituto olandese). (jf).

Vrelant, Willem

(Utrecht ?; documentato a Bruges dal 1454 al 1481/82). La sua prima opera sembra sia il *Libro d'ore di Guglielmo di Montfort* (Vienna, BN), redatto a Utrecht nel 1450. Nel 1454 si stabilì a Bruges, dove fu tra i fondatori della loca-

le gilda di San Giovanni, patrono dei miniatori. Vicino di casa di Memling, strinse amicizia con lui e ne trasse fruttuoso influsso. Alla fine degli anni '60 datano i pagamenti per le sessanta miniature contenute nel secondo volume della *Cronaca di Hennegau* (Bruxelles, Bibl. Royale), voluta da Filippo il Buono, duca di Borgogna. **V** diresse una bottega che contò sicuramente tra le più importanti e richieste di Bruges: il numero dei codici miniati a queste ascrivibili è infatti elevato, mentre la loro qualità ineguale fa pensare a un numero di collaboratori consistente. **V** eccelle nella decorazione di Libri d'ore, di piccolo formato e d'uso privato: minuzioso nel disegno, a volte quasi secco, ma tecnicamente ineccepibile e sicuro, è maestro nei paesaggi e nelle *drôleries* che, inserite nei margini ad acanti fioriti, sono spesso chiave cifrata della sua firma. Mancandogli un forte senso per la composizione, è invece debole e impacciato nell'illustrazione della *Cronaca* o di libri di *Historiae*; predilige toni monocordi ma luccicanti, con qualche disarmonia cromatica. Tra le miniature attribuite alla sua bottega, sono quelle di vari Libri d'ore (Londra, BL; Monaco, SB; Vienna, National Bibliothek: *Libro d'ore di Carlo l'Ardito*), un *Miroir historial* (Parigi, BN), datato 1455, e un *Trattato sul saluto angelico*, per Filippo il Buono (Bruxelles, Bibl. Royale). (*scas*).

Vriendt → **Floris, Frans**

Vries, Abraham de

(Rotterdam 1590 ca. - L'Aja, tra il 1650 e il 1662). Nel 1626 è attestato a Bordeaux, nel 1627-28 a Parigi e nello stesso anno ad Anversa; lavorò in seguito ad Amsterdam dal 1630 al 1640, soggiornando nuovamente ad Anversa nel 1634 dove si iscrisse come maestro nella gilda della città, e ancora a Parigi nel 1635. Si recò a Rotterdam nel 1639, dove lo ritroviamo nel 1647. Notevole ritrattista, influenzato da Keyser, Rembrandt e Hals, seppe infondere ai suoi ritratti dipinti accuratamente e di potente effetto plastico vivacità espressiva. Uno dei suoi migliori ritratti è il *Simon de Vos* di Anversa (a lungo attribuito erroneamente, allo stesso Vos, di cui il MBA di Lione possiede una replica ridotta, probabilmente opera di bottega). Il BVB di Rotterdam conserva altri ritratti firmati da **V.** (*if*).

Vries, Dirck de

(attivo a Venezia tra il 1590 e il 1609). Sono scarse le tracce documentarie di questo pittore olandese originario della Frisia. È noto che fu amico di Goltzius, il quale ne disegnò il ritratto (Haarlem, Museo Teyler), e alloggiò presso di lui nel corso di un viaggio a Venezia; V fu inoltre in rapporto con un altro pittore olandese come lui stabilitosi a Venezia, Lodewijk Toeput di Malines. Fu buon ritrattista e specialista, assai noto a Venezia, di scene di mercati, secondo quanto riportano le entusiastiche testimonianze di van Mander (1604) e di Jean-Baptiste du Val, diplomatico francese che gli fece visita nel 1609. Due grandi vedute di *Mercati veneziani* vendute a Monaco nel 1904 con l'attribuzione a Jacopo Bassano sono state attribuite in modo convincente a V. Il pittore è lodato da van Mander per la sua tecnica pittorica, basata su toni caldi. Si conoscono di V, sino ad oggi, tre disegni sicuri dal corposo realismo, trattati con una vigorosa rapidità che rammenta Goltzius e preannuncia Jacob de Gheyn: *Donna che insegna a leggere a un bambino* (1592: Oxford, Ashmolean Museum), *Filatrice* (Amsterdam, Rijksmuseum).

L'opera pittorica di V è visibilmente influenzata da Beuckelaer ed è vicina a Lucas van Valckenborch, al punto da far pensare a un decisivo influsso esercitato su quest'ultimo.

D'altra parte, la sua presenza in Italia, insieme a quella di altri nordici, può aver contribuito al diffondersi del gusto per un realismo esibito e corposo come quello di un Passarotti o di un Annibale Carracci. Nel contempo l'influsso di V sull'ambiente, tanto complesso, dei Bassano a Venezia favorì lo sviluppo della natura morta come genere autonomo. (*if*).

Vries, Hans Vredeman de

(Leeuwarden 1527 - ? 1604). Pittore, architetto, decoratore e teorico, compì il suo apprendistato a Leeuwarden e a Kampen; soggiornò poi a Malines e ad Anversa, dove nel 1549 partecipò alle decorazioni eseguite per l'ingresso in città di Carlo V. Nel 1555 pubblicò, sempre ad Anversa, *Scenographiae sive perspectivae* , raccolta d'incisioni di ornamentazioni architettoniche riprese dal trattato di Serlio e dalle decorazioni di Fontainebleau. Lasciò Anversa nel 1570 per Aquisgrana e Liegi; tra il 1575 e il 1585 lo si trova nuovamente ad Anversa; effettuò in seguito diversi

viaggi: a Danzica (1592-95), Praga (1596-98) dove presentò a Rodolfo II alcuni progetti architettonici per il palazzo imperiale e per fontane, L'Aja, Amburgo, divulgando in questo modo il suo stile nell'Europa centrale. I quattro dipinti rappresentanti *Architetture di palazzo* (1596: Vienna, KM), verosimilmente dipinti per Rodolfo II, rivelano il suo gusto scenografico applicato ad architetture eleganti e leggere che mescolano l'influsso italiano a forme ancora goticheggianti. Ebbe due figli: **Salomon** (Anversa 1556 - L'Aja 1604) e **Paul** (Anversa 1566 - Amsterdam 1630 ca.), che collaborarono con lui. (*ju*).

Vries, Roelof Jansz van

(detto talvolta, a torto, Jan Reynier; Haarlem 1630/31 - Amsterdam? dopo il 1681). Iscritto alla gilda di Leida nel 1653 e a quella di Haarlem nel 1657, si trova ad Amsterdam nel 1659, e vi è menzionato nel 1681 per la prima volta. È un paesaggista vicino a Jacob van Ruisdael (il suo monogramma VR è stato spesso alterato in JVR da mercanti di pochi scrupoli del sec. XIX); la sua pittura è accostabile a quella di altri pittori di Haarlem che imitarono grandi maestri come Cornelis Decker, Gillis e Salomon Rombouts, le cui opere vengono talvolta confuse con le sue. Le figure dei suoi dipinti in alcuni casi vennero dipinte da Lingelbach o Adriaen van de Velde. La sua mano è spesso riconoscibile dal modo di rifinire pareti e fogliami con piccoli punti dorati che tradiscono l'influsso di Hobema e di Claes Molenaer. Venne apprezzato soprattutto in Francia, ad esempio da Le Brun che possedeva alcune sue opere. Ad illustrare la sua maniera, citiamo i paesaggi dei musei di Londra (NG, già attribuiti a Frans Decker), Torino (Gall. Sabauda), Stoccolma (NM), Amiens, Amsterdam (Rijksmuseum), Reims, L'Aja (Mauritshuis).

Michiel († Haarlem, prima del 1702) fu molto probabilmente fratello di Roelof; ne assimilò lo stile in modo tale che spesso è difficile distinguerne l'autore. Il Rijksmuseum conserva alcune opere (una data 1656), e così anche il MBA di Rouen. (*jf*).

Vroom

Hendrick Cornelisz (Haarlem 1566-1640), figlio dello scultore e vasaio Cornelis V, debuttò come pittore su ceramica avendo avuto come maestro Cornelis Henriksen; compì numerosi viaggi in diversi paesi (Italia, Inghilterra,

Francia, Germania, Portogallo), stabilendosi infine ad Haarlem, dove la sua presenza è attestata dal 1590. Fu forse un'esperienza personale capitatagli a Lisbona la causa del suo gusto per le marine in tempesta, genere nel quale sarà specialista ricercato. Infatti **V** si affermò come uno dei più precoci specialisti del genere, accanto ad Aert van Antum, Claesz van Wieringen, Cornelis Verbeeck o Adam Willaerts, quasi tutti provenienti dall'ambiente di Haarlem. I suoi mari, violentemente agitati, tradiscono nella resa capricciosa e fantastica una cultura ancora manierista; sono dipinti in toni verde cupo, mentre le navi, brune, sono descritte con estrema minuzia narrativa, d'altronde giustificata dal carattere nettamente storico e celebrativo di tali dipinti. Si tratta assai spesso infatti di rappresentazioni di battaglie navali (episodi marittimi della guerra contro la Spagna) e di celebri vascelli olandesi dell'epoca, oppure dell'arrivo di qualche importante personaggio sulle coste dei Paesi Bassi, come il *Re d'inverno che sbarca nel 1613 a Flessinga* (1623: Haarlem, Museo Frans Hals). L'artista è ben rappresentato al Museo storico della marina (*Battaglia tra Olandesi e Spagnoli sul mare di Haarlem*, 1573) e al Rijksmuseum di Amsterdam (*Battaglia navale davanti a Gibilterra*, 1607), nonché ad Haarlem. Fu anche autore di cartoni per arazzi: lord Hauwart gli commissionò i dieci cartoni della famosa serie degli *Arazzi dell'Armada* che decoravano un tempo la Camera dei Lords.

Cornelis Hendricksz (? 1591 ca. - 1661), figlio del precedente, è già citato come artista nel 1621; membro della gilda di Haarlem, se ne distaccò nel 1642. La sua opera, essenzialmente costituita da rari paesaggi boschivi, dimostra inizialmente l'influsso di Elsheimer (nella minuziosa e quasi grafica resa del fogliame), e rivela affinità con la maniera di Esaias van de Velde e di Salomon van Ruysdael (il *Paesaggio boschivo*, 1626: Londra, NG; il suo più antico quadro noto). A partire dal 1630, tuttavia, Cornelis afferma la propria originalità, non mancando di esercitare un influsso decisivo sul giovane Jacob van Ruisdael. Le sue opere migliori sono costituite dalle vedute di boschi con primi piani fluviali (*Riva di un fiume*: L'Aja, coll. Thurkow, e Karlsruhe, Staatliches KH), molto suggestive per l'effetto poetico del controluce delle foglie che si stagliano sul cielo; costituiscono un collegamento essenziale tra Elsheimer e Jacob van Ruisdael, di cui **V** tende a subire l'influsso alla fine della sua carriera, con un vero e pro-

prio rovesciamento di situazione. Vanno inoltre ricordati i suoi notevoli disegni. (*jf*).

Vrubel', Mikail Aleksandrovič

(Omsk 1856 - San Pietroburgo 1910). Di madre per metà danese e padre polacco, V è ereditariamente instabile e inquieto per temperamento. All'Accademia pietroburghese l'insegnamento tradizionale non lo soddisfa. Vi affianca lo studio della ceramica greca, dei mosaici bizantini, della pittura di icone, dei quali fu anche restauratore. Con l'intento di studiare *de visu* la tecnica musiva e la pittura V intraprende anche un viaggio a Venezia, dove studia i mosaici della Basilica Marciana, Tintoretto e soprattutto il veneratissimo Giovanni Bellini. I dipinti con cui tenta di ripristinare e integrare i cicli murali bizantini a Kiev (Kiev, Museo d'arte russa), mostrano bene nelle loro iconografie insolite, nell'impostazione libera, grandiosa, nella commistione di elementi tratti dalla tradizione bizantina con altri moderni, le ragioni per le quali il pittore Vasnecov, che dirigeva i lavori a San Vladimir, radiò infine V dalla équipe. Di questi stessi anni sono le illustrazioni al *Faust* di Goethe, due versioni di *Amleto e Ofelia* (1883 e 1884: Mosca, Gall. Tret'jakov) e le illustrazioni ispirate al poema di Lermontov *Il Demone*. Eloquentemente per l'uso della tecnica e l'invenzione compositiva è l'opera *Fanciulla sullo sfondo di un tappeto persiano* (1886: Kiev, Museo d'arte russa). Durante il suo soggiorno a Mosca, viene accolto nel gruppo sostenuto dal grande mecenate Mamontov (del quale V lascia un'enigmatica, personalissima interpretazione psicologica nel *Ritratto* del 1897: Mosca, Gall. Tret'jakov). Ad Abramcevo, diviene presto l'artista più rappresentativo. Sono anni fecondi, febbrili, che si intrecciano a viaggi in Europa, occasione di incontro con il simbolismo di Puvis de Chavannes, A. Feuerbach, A. Böcklin. Emblematico sarà il ricorrere del tema interpretato in una serie di tele, aperto dal *Demone seduto* del 1890 (ivi): possente e malinconica creatura emergente da un mondo di pietre cristallizzate, evocato da una materia pittorica astratta e al contempo strutturante che non ha mancato di rammentare, ad alcuni critici, il procedimento cubista.

L'ultima versione, il *Demone caduto* (1901), scatenò aspri dibattiti quando venne esposta nel 1902 alla mostra di Mir Isskustva (che mantenne tuttavia sempre una posizione di rispettoso distacco da V): ogni giorno V tornava nella sala

della sua «creatura» e davanti al pubblico ne modificava struttura, tratti e posa. La ricerca della fusione finale tra bello e non bello, tra naturale e simbolico, tra visione e realtà era infatti per V fine ultimo dell'arte, in significativa intesa spirituale con i maggiori poeti simbolisti russi del primo Novecento, Block per primo, ma anche Briusov e Ivanov, dei quali in verità V fu precursore e poi guida ideale.

V creò anche oggetti in ceramica, sculture, affreschi e pannelli decorativi per interni (di edifici progettati spesso dall'architetto liberty Sechtel). Progetta egli stesso decorazioni d'interni e architetture, scenografie per l'Opera privata di Mamontov (*Hansel e Gretel*, 1896; *Sadko*, 1897; *La leggenda dello Zar Saltan*, 1900) e sipari teatrali nello spirito sintetico dell'Art Nouveau. Nascono contemporaneamente, accanto a una serie di ritratti, altre rivisitazioni di temi mitologici (*Pan*, 1899: Mosca, Gall. Tret'jakov), tratti o ispirati in specie dal baluginoso e animistico mondo delle leggende slave: *Il prode* (ivi); *La dama di Tamara* (1890: San Pietroburgo, Museo russo); *Tamara morta* (Mosca, Gall. Tret'jakov); la *Zarevna-Cigno* (1900: ivi). Altre opere sono *La principessa Sogno*, *La principessa lontana*, *Verso il cader della notte* (tutte: ivi). Dal 1902 il pittore è costretto a internarsi in una clinica psichiatrica presso Pietroburgo. Ne uscirà solo raramente e vi morirà, quasi cieco, nel 1910. Tra 1902 e 1906 tuttavia, V riesce ancora ad applicarsi alle tecniche grafiche. In queste opere le sue antiche visioni di bellezza e armonia si sono trasformate in ossessioni (*Profeta*), come risposta alla sua ansia di redenzione ed espiazione; autoritratti tormentati e studi dal vero, tratti dalla propria vita di internato. (*scas*).

Vucht, Gerrit van

(? 1610 - Schiedam 1697). È noto che si trovava a Schiedam sin dal 1650. Fu specialista molto delicato di nature morte su sfondo grigio chiaro, vicine a quelle dei fratelli Steenwick e di Heda, nonché alle *Vanità* dell'ambiente di Leida, di Bailly, Heem (primo periodo) e Pieter Potter: esempi a Vienna (Accademia), Schiedam (SM), Rotterdam (BVB), Oxford (Ashmolean Museum).

Pressoché naïf per l'applicazione quasi artigianale nel rigore delle linee e la sobrietà della sua grigia monocromia, a lungo dimenticato a favore di nomi maggiori come quello di Heda – il suo monogramma, GV, veniva spesso letto

come riferito a quest'ultimo – questo maestro minore, che seppe trovare una nota poetica piacevole e sincera, è stato rivalutato solo in tempi recentissimi. (*jf*).

Vuez, Arnould de

(Saint-Omer 1644 - Lille 1720). Allievo a Parigi di frère Luc, soggiornò in Italia e si spinse fino a Costantinopoli, forse al seguito del marchese di Nointel. Fu accolto nell'Accademia nel 1681 con l'*Allegoria del Matrimonio del Delfino* (Parigi, Louvre). Nel 1694 si stabilì a Lille realizzando vaste tele per numerosi monumenti pubblici della regione. Lo stile di questo periodo combina la lezione classicista di Le Brun all'influsso rubensiano (numerose opere nelle chiese di Cambrai e di Lille, e nel Museo di Lille). (*as*).

Vuibert, Rémy

(Troyes 1600 ca. - Moulins 1652). Gli è attribuito con sicurezza il complesso di dipinti realizzato per il soffitto del coro delle monache nel convento della Visitazione a Moulins, dipinto negli ultimi anni della sua vita (*Scene della vita della Vergine*). A Roma, fu allievo di Vouet, e restò nella città fin verso il 1639. Nel 1641 Poussin lo chiamò al suo fianco, con Lemaire, per realizzare la decorazione della Grand Galerie del Louvre, di cui aveva appena ricevuto l'incarico. Peraltro la sua opera ci è nota dalle incisioni che lui stesso eseguì (*Guarigione dell'indemoniato*, 1639; *Presentazione al Tempio*, 1640); in base ad esse si dimostra un maestro di tendenza classica. (*pr*).

Vuillard, Edouard

(Cuiseaux (Saône-et-Loire) 1868 - La Baule 1940). Compagno al liceo Condorcet di Maurice Denis, Aurélien Lugné-Poe e Ker-Xavier Roussel (che lo spingerà a intraprendere la strada della pittura) **V** rinuncia alla carriera militare progettata per lui dal padre. Il suo apprendistato si svolge nello studio di Diogène Maillart, poi all'Académie Julian (dal 1888) e all'École des beaux-arts. Nel 1890 conosce, tramite Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier e Roussel, e prende a frequentare il gruppo dei Nabis. Nel 1891 condivide lo studio con Bonnard e Lugné-Poe in rue Pigalle; conosce Thadée Natanson, fondatore de «La Revue Blanche», alla quale collaborerà con gli altri nabis, esordendo nei saloni della rivista e partecipando a dicembre,

alla prima mostra del gruppo alla Galleria Le Barc de Boutteville. I dipinti eseguiti da V nell'ultimo decennio del secolo hanno un marcato carattere decorativo, in linea con le poetiche nabi: il giovane pittore accoglie queste ultime, impiegando all'interno di composizioni dalle ampie zone piatte una tavolozza assolutamente originale, che predilige le mezze tinte e gli accordi cromatici stabiliti secondo un calcolo armonico che informa, per rimanere una costante dell'arte di V, già i suoi primissimi lavori (1888-90). L'evoluzione dello stile di V, che tecnicamente si affida alla pittura a colla per ottenere un'opacità e una freschezza impossibili nell'olio, può essere scandito in tre tappe, accomunate da una medesima predilezione per tematiche borghesi. Dopo un periodo che può dirsi di apprendistato (1888-90), nel corso del quale affronta in toni dalle dominanti grige soggetti alla maniera di Chardin e Fantin-Latour, con rimandi all'opera di Corot e di certi olandesi (*Un coniglio di Garemma*: Parigi, coll. priv.), la fase più feconda e innovativa della sua attività è la nabi. L'adozione della tecnica di Gauguin (pittura piatta, bidimensionale, violenza dei colori) e l'adesione alle teorie di Denis, rendono la sua pittura decisamente votata a valori decorativi dove è evidente la suggestione delle stampe giapponesi (*A letto*, 1891: Parigi, MO).

In talune opere la stilizzazione estrema lo avvicina a Toulouse-Lautrec; più tardi abbandonerà le ampie campiture perseguendo un maggior descrittivismo. È del 1892 il primo complesso decorativo nabi, sei sovrapposte eseguite per la casa dei Desmarais, cugini dei Natanson (Parigi, coll. priv.). Dopo la serie dei *Giardini pubblici* dipinti nel 1894 per la sala da pranzo di Alexandre Natanson (nove pannelli: Parigi, MO; Museo di Houston, Texas; Museo di Cleveland; Bruxelles, MRBA), esegue altri cicli decorativi e dei ritratti. Collabora inoltre con teatri d'avanguardia (scenografie, locandine, costumi), ambiente che gli ispira le prime litografie, presto notate da Ambroise Vollard (il quale gli pubblica nel 1899 un album di tredici litografie a colori con paesaggi e interni). Dopo il 1900, V ritorna a un realismo preciso e minuto. A questo terzo periodo appartengono le monumentali composizioni destinate a grandi dimore in campagna, come quella dei Bernheim-Jeune a Bois-Lurette (1913), alla Comédie des Champs-Élysées (1912-13, con Denis, Bonnard e Roussel), al palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (1936, con gli stessi e Chastel). I suoi interni borghesi, la sua produzione più ti-

pica anche dopo il periodo nabi, evocano la natura soggettiva della nostra percezione dell'ambiente: la realtà percettiva, dice Bergson, non può essere fissa poiché la nostra coscienza è fluida e determinata da stati emotivi. Per V, «Noi percepiamo la natura attraverso i sensi che ci restituiscono immagini di forme e di colori, di suoni, ecc.». E soprattutto, fatto che si riflette sulla sua ricerca tonale, «Una forma, un colore non esiste che in relazione a un'altra»; «Noi non concepiamo che rapporti». Un sensibile intimismo è nota costante dei suoi interni (*La signora Trarieux e le sue figlie*, 1912: coll. priv.; *La signora Wormser e i suoi bambini*, 1926-27: Londra, NG); i personaggi che il pittore vi inserisce hanno una profonda relazione con gli oggetti che li circondano, la cui attenta descrizione non esclude profondità e acutezza psicologiche. Posano per lui i Natanson (1897-98), i Bernheim-Jeune, gli Hessel, la contessa di Noailles, gli amici artisti (*Vallotton e Misia*, 1899: Parigi, coll. priv.; *Il pittore Ker-Xavier Roussel e sua figlia Annette*, 1903: Buffalo, Albright-Knox AG), i Vaquez (*Ritratto della signora Vaquez*, 1918: Parigi, MO), *La madre e la sorella dell'artista* (1893 ca.: New York, MOMA). Rari i nudi, dipinti perlopiù a inizio secolo (*Donna che si pettina*: Parigi, coll. priv.), e i paesaggi: più vicini alla sua ispirazione sono i giardini e le strade di Parigi. Dal 1900 V espone alla Gall. Bernheim-Jeune, da allora suoi mercanti, a cui presto si aggiunge Jos Hessel. Negli anni precedenti la prima guerra mondiale, la succursale di Bernheim-Jeune aperta a Losanna da Paul Vallotton (fratello del pittore), apre a V la via del collezionismo svizzero: tra gli amici collezionisti del pittore sono i coniugi Hanloser di Winterthur. È la KH di Zurigo a organizzare nel 1932 la prima importante antologica di V, sei anni prima della grande esposizione parigina del MAD. (*bc + eca*).

Vulci

Città toscana a nord-ovest di Tarquinia. Fu uno dei centri artistici più importanti dell'Etruria, principalmente tra la fine del VII e il V secolo a. C. Ma gli scavi condotti da lungo tempo nella sua immensa necropoli hanno rivelato sinora soltanto due ipogei gentilizi ornati da pitture: la tomba Campanari – scomparsa – e la tomba François, i cui affreschi (Roma, Villa Albani) costituiscono una delle testimonianze più notevoli dell'arte pittorica etrusca tardoclassica della seconda metà del sec. IV a. C. Alcune tombe rappre-

sentano un episodio tratto dall'*Iliade*: il sacrificio dei prigionieri troiani da parte di Achille sulla tomba dell'amico Patroclo, o temi tragici (duello tra Eteocle e Polinice); altre descrivono un episodio celebrativo del glorioso passato di V, illustrando la storia degli eroi locali in rapporto con quella dei re di Roma. A tali immagini si unisce il ritratto in piedi di Vel Saties, il nobile committente della tomba, nell'atto di trarre auspici dal volo di un uccello che sta per essere lasciato libero da un suo servo: è l'unico grande ritratto conservato dell'arte antica prima dell'impero romano, nel quale le fattezze sono già fortemente individualizzate. (mfb).

Vulcop

I fratelli **Conrad** ed **Henri** (regione di Utrecht?, noti in Francia dal 1446 al 1470), originari dei Paesi Bassi settentrionali, si stabilirono alla corte di Francia divenendo pittori ufficiali di corte, il primo di re Carlo VII, il secondo della regina Maria d'Angiò, poi del principe Carlo di Francia, fratello di Luigi XI. Si attribuiscono loro una *Resurrezione di Lazzaro* (Parigi, Louvre), oltre venti libri riccamente miniati, raggruppati in un primo tempo sotto la personalità fittizia del Maestro di Coetivy, di soggetto liturgico (*Libro d'ore di Olivier de Coetivy*: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek), storico (*Orosio*: Parigi, BN), filosofico (*Boezio*: New York, PML) e letterario (*Dante* di Carlo di Francia: Parigi, BN), numerosi disegni in manoscritti rimasti incompiuti (*Specchio istoriale*: Roma, BV), otto grandi disegni acquerellati (Parigi, Louvre), che servirono da cartoni per la più illustre serie di arazzi del sec. XV, la *Guerra di Troia* (Londra, VAM; Zamora, Cattedrale). Su loro modello venne eseguita un'altra serie di arazzi, la *Distruzione di Gerusalemme* (castello di Saumur; Lione, Musée Lyonnaise des Arts Décoratifs), nonché numerose vetrate.

I V devono all'origine olandese un senso originale del racconto, del movimento, degli effetti atmosferici, del colore, aprendo in tal modo alla pittura francese una strada alternativa all'equilibrio classico del contemporaneo Fouquet, influenzando lo stile più animato di Jean Colombe. Il loro repertorio di forme e di composizioni, divulgato dagli allievi, durò fino alla fine del secolo e ispirò l'incisione parigina e l'arazzo intorno al 1500. (nr).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aa	Andrea Augenti
aaa	Aracy Abreu Amaral
abc	Antonio Borret Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anna Distel
adg	Arianna di Genova
adl	Alessandro Della Latta
aepe	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
afh	Antoniette Fay-Hallé
alb	Agnès Angliviel de La Baumelle
amr	Anna Maria Rybko
anb	Annamaria Bava
apa	Alfonso Panzetta
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
aze	Andrea Zezza
bc	Bernard Crochet
bda	Bernard Dahhan
bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
came	Carlo Melis
cb	Camilla Barelli
cbr	Catherine Brisac
cc	Claire Constans
chmg	Chiara Maraghini Garrone
cmg	Catherine Mombeig Goguel

csc	Cecilia Scatturin
csm	Costanza Segre Montel
cv	Carlo Volpe
dc	Davide Cabodi
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
eb	Evelina Borea
eba	Elfriede Baum
ebi	Enza Biagi
eca	Elisabetta Canestrini
eg	Elisabeth Gardner
elr	Elena Rama
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
es	Elisabetta Sambo
et	Emilia Terragni
fa	François Avril
fam	Fabrizio Magani
fc	Françoise Cachin
fd	Ferenc Debreczeni
fdo	François Donatien
ff	Fiorella Frisoni
fg	Flávio Gonçalves
fir	Fiorenza Rangoni
frm	Frieder Mellinghoff
fv	Françoise Viatte
ga	Gotz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbé	Gilles Béguin
gber	Giuseppe Bergamini
gcs	Gianni Carlo Sciolla
gf	Giorgio Fossaluzza
gib	Giorgina Bertolino
gl	Geneviève Lacambre
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gra	Giovanna Ragionieri
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gsa	Giovanna Saporì
gst	Guido Strazza
gv	Germaine Viatte
g + vk	Gustav e Vita Maria Künstler
hb	Henrik Bramsen
hbf	Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs	Helmut Borsch-Supan

hl	Hélène Lassalle
hm	Helga Muth
ht	Hélène Toussaint
ic	Isabelle Copin
ils	Isabella Lo Salvo
im	Ines Millesimi
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova
jaf	José-Augusto França
jf	Jacques Foucart
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jig	Jean-Jacques Gruber
jil	Jean-Jacque Lévêque
jl	Jean Lacambre
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jns	John Norman Sunderland
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marendel
jrø	Jean-René Østiguy
js	Jeanne Sheehy
jv	Jacques Vilain
ka	Katarina Ambrozic
law	Lucie Auerbacher-Weil
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
ldm	Lella di Mucci
lø	Leif Østby
lt	Ludovica Trezzani
mal	Monica Aldí
mas	Marcel-André Stalter
mat	Marco Tanzi
mba	Michele Bacci
mbé	Marie Bécet
mbi	Margaret Binotto
mcb	Maria Carmela Bertò
mcm	Maria Celeste Meoli
mdc	Marco di Capua
mfb	Marie-Françoise Briguet
mga	Maximilien Gauthier
ml	Mauro Lucco
mo	Marina Onesti
mr	Marco Rosci

mri	Monique Ricour
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
mt	Miriam Tal
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mtr	Maria Teresa Roberto
mv	Michael Voggenhauer
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nd	Nicole Dacos
nr	Nicole Reynaud
ns	Nicola Spinosa
ol	Olivier Lépine
pdb	Pierre du Bourguet
pg	Paul Guinard
pgt	Piera Giovanna Tordella
php	Pierre-Henri Picou
pmo	Paola Morelli
ppd	Pier Paolo Donati
pr	Pierre Rosemberg
pv	Pierre Vaisse
pva	Poul Vad
rba	Roberta Bartoli
rca	Riccardo Cavallo
rch	Raymond Charmet
rdg	Rosanna De Gennaro
rl	Renée Loche
rla	Riccardo Lattuada
rm	Robert Mesuret
rpa	Riccardo Passoni
rvg	Roger van Gindertael
sag	Sophia A. Gay
sba	Simone Baiocco
sc	Sabine Cotté
scas	Serenella Castri
sde	Sylvie Deswarte
sdn	Sirarpie Der Nersessian
sk	Stefan Kosakiewicz
sl	Sergio Lombardi
sls	Serge L. Stromberg
so	Solange Ory
sr	segreteria di redazione
sro	Serenella Rolfi
ss	Sandro Scarrocchia
szu	Stefano Zuffi

tb	Thérèse Burolet
tf	Tiziana Franco
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyerd
vbl	Vitale Bloch
vc	Valentina Castellani
ve	Vadime Elisseff
wb	Walter Buchowiecki
wh	Wulf Herzogenrath
wj	Wladyslawa Jarowska
wl	Willy Laureyssens
wv	William Vaughan
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
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunst-historisches 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

ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano
PC	Pinacoteca Comunale, Pinacoteca Civica
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca Nazionale
PV	Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, Roma
RA	Royal Academy, Londra
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie, Staatliche Galerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera
SKI	Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo
SM	Staatliches Museum, Städtisches Museum, Stedelijk Museum, Staatliche Museen
SM, GG	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlino (Dahlem)
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
SZM	Szépművészeti Múzeum, Budapest
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimore
WAG	Walker Art Gallery, Liverpool
WAG	Whitworth Art Gallery, Manchester
WRM	Wallraf-Richartz-Museum, Colonia
Yale Center	Yale Center for British Art, New Haven, Conn.