

# U

## Uaxactún

Città maya situata su una sorta di spianata rocciosa al centro dello Stato di Peten (Guatemala), scoperta nel 1937 nel corso di una campagna di scavi effettuati col sostegno del Carnegie Institute di Washington. Il nome di **U**, che combina i termini maya *uaxac*, «otto», e *tun*, «pietra», venne scelto quando si disseppellì una stele recante un'iscrizione del sec. VIII; altre iscrizioni consentirono in seguito di datare le prime costruzioni al sec. VI. I numerosissimi edifici di **U**, costruiti su terrazzamenti artificiali, sono stati classificati in più gruppi e numerati mano a mano che venivano portati alla luce. Solo l'edificio B-XIII conserva ancora una parete decorata da un affresco in cui sono raffigurati una ventina di personaggi in ordine paratattico, che documentano l'interesse narrativo di queste scene. Tra le figure compaiono numerosi glifi. La scena centrale della parte inferiore rappresenta tre personaggi in lunghe vesti, seduti, con le gambe incrociate, entro un edificio a tetto piano. Due di essi sono collocati dinanzi a un altare, tenendo ciascuno nella destra un incensiere il cui fumo si dirige verso il terzo, seduto sull'altro lato dell'altare, in segno di rispetto verso un ospite illustre. A sinistra dell'abitazione, due personaggi affrontati sembrano dialogare animatamente. A destra, oltre a due figure colte nel medesimo atteggiamento, un gruppo sembra spiare quanto accade nella casa. Sei personaggi conversano nella parte superiore.

I colori – nero, rosso, arancio – sono distribuiti armoniosamente.

Gli affreschi distrutti ci sono noti soltanto grazie alle copie eseguite nel 1937 e conservate nel Carnegie Institute di Washington. (*ss*).

## **Ubac, Raoul Rodolphe**

(Malmedy (Ardenne belge) 1910-85). Dal 1926 al 1934 fece numerosi viaggi in tutta Europa, soggiornando spesso a Parigi, dove frequentò la Sorbona e la Grande Chaumière. Per influsso del surrealismo e di Man Ray presto abbandonò la pittura dedicandosi alla fotografia, sperimentando varie tecniche (*La nebulosa*, 1939), e collaborando alla rivista «Minotaure». Nel 1936 studiò incisione presso Hayter, partecipando alle attività del gruppo surrealista fino alla guerra. Rifugiatosi a Carcassonne nel 1940, tornò a disegnare; in seguito, a Bruxelles, tenne la sua ultima esposizione dedicata unicamente alla fotografia (1941), arte che abbandonò definitivamente nel 1945. A Parigi, si legò a Queneau, Eluard, André Frénaud, Jean Lescure; di questo periodo sono numerosi piccoli guazzi e disegni. Tenne la prima mostra di quadri nel 1950 a Parigi, nella Galleria Maeght, che ne presentò in seguito tutte le personali (dal 1955). Le sue composizioni, di grande austerità, traducono in forme semplificate e astratte il mondo della natura e dell'uomo (i *Taglialegna*, 1950). Sperimentò l'incisione su ardesia, giungendo a padroneggiarne la struttura lamellare, sino ad ottenere risultati equivalenti a quelli della scultura a tutto tondo (*Grande torso*, 1962-66). Al contempo, impiegando un miscuglio a base di ardesia e caseina, ha arricchito la sua pittura di senso plastico e di effetti di rilievo, ottenuti striando la superficie con solchi paralleli (*Grande paesaggio*, 1966). Ha realizzato numerose opere monumentali: la parete a mosaico e rilievi in ardesia a Evian (1958), le vetrate in lastre di vetro per la chiesa di Ezy-sur-Eure (1957), nonché la *Via Crucis* per la cappella della fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence. Notevole la sua attività di illustratore che comprende litografie, xilografie, acqueforti, incisioni a bulino e su ardesia. È rappresentato specialmente a Parigi (MNAM e MAM: *Terre*), a Colonia (WRM) e a New York (MOMA). Esposizioni a lui dedicate si sono svolte a Parigi (MNAM) nel 1968 e alla Fondazione Maeght di Saint-Paul-de-Vence nel 1978. (rvg).

## **Ubertini, Francesco → Bachiacca**

## **Uden, Lucas van**

(Anversa 1595-1672 ca.). Allievo probabilmente del padre Artus, fu accolto tra i liberi maestri della sua città natale nel 1627. Amico e collaboratore di Rubens, per il quale di-

pinse alcuni paesaggi, eseguì quadri di grandi dimensioni il cui stile richiama quello di Joos de Momper: *Paesaggio con fuga in Egitto* (Stoccarda, SG), il *Ritorno dal mercato* (Bruxelles, MRBA). Se ne conoscono però anche raffinate opere di piccolo formato (*Presso il ruscello del bosco*, 1656: Dresda, GG). L'acqua, che compare in quasi tutti i suoi paesaggi, l'atmosfera particolare del crepuscolo (*Paesaggio al tramonto*: Monaco, AP) o di un arcobaleno (*Paesaggio con arcobaleno*: Dresda, GG) sono resi con giochi sottili di luce e contrasti di colore, che costituiscono il carattere distintivo della sua opera. I personaggi che popolano i suoi paesaggi sono dovuti a pittori come Jordaens, David, Téniers II (*Contadini che ballano*: Dublino, NG) o Rubens. I suoi acquerelli, che ricordano quelli di Bruegel dei Velluti, rivelano una sensibilità anche maggiore, e sono conservati nei musei di Amburgo, Berlino, e nella PML di New York. Le incisioni, nelle quali figurano vari paesaggi di Rubens, vennero edite ad Anversa dall'atelier di Franciscus van den Wyngaerde e sono contraddistinte dalle stesse qualità di finezza e semplicità compositiva dei quadri. U ebbe per allievi J. B. Bonnecroy, Philips Augustyn Immenraet e Gillis Neyts. Il suo influsso è evidente in Lodewijk de Vadder e, attraverso quest'ultimo, in Ignatius van der Stockt. (jl).

## Udine

U fa il suo ingresso ufficiale nella storia nel 983, allorché compare in un diploma di Ottone II che conferma al patriarca di Aquileia il possesso di cinque castelli friulani tra cui «Udene». Diventa però città soltanto nel sec. XIII, quando il patriarca Bertoldo di Merania, dopo avervi trasferito la propria residenza da Cividale, istituisce nel 1223 un mercato settimanale in grado di attirare anche gli abitanti dei dintorni. Risalgono a quel tempo le prime testimonianze pittoriche, il ciclo d'affreschi con la *Deposizione* nel catino dell'absidiola di destra della chiesa di Santa Maria in Castello e i lacerti della parrocchiale di Beivars, realizzazione di un artista che da una parte sembra tener conto dell'esempio altissimo della pittura della cripta di Aquileia, dall'altra pare richiamarsi ad affreschi dell'area austriaca meridionale, salisburghese e soprattutto bavarese. Il sorgere di chiese importanti, quali Sant'Odorico (poi Duomo, 1236) e San Francesco (1260) e la conseguente loro decorazione richiama in città agli inizi del Trecento nu-

merose maestranze riminesi (presenti anche nella chiesa francescana di Cividale) e venete. A queste ultime pare appartenere l'ignoto frescante del *Lignum vitae* dell'abside di San Francesco (secondo quarto del sec. XIV) che, pur vicino nell'iconografia allo stesso soggetto dell'abbazia di Sesto al Reghena o del refettorio di Santa Croce a Firenze, mostra componenti a un tempo duecentesche (Giunta, Cimabue) e trecentesche (Pacino da Bonaguida). Di particolare importanza per le sorti della pittura in U e nel Friuli si rivela la presenza in città di Vitale da Bologna, chiamato dal patriarca Bertrando di Saint Genies, promotore, all'indomani del rovinoso terremoto del 1348, del restauro del Duomo udinese e della sua decorazione. Vitale da Bologna dapprima affrescò la cappella maggiore del Duomo, con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento (ne rimangono alcuni riquadri, mutili) e nel 1349 la cappella di San Nicolò con scene della vita del santo. Il suo linguaggio pittorico, assolutamente personale, reso piacevole dalla fresca vena discorsiva che sfiora talvolta la parlata popolare, e dalla gradevole fusione del fantasioso e del naturalistico mai privo di un pizzico di bizzaria, fece presa nell'attardato ambiente artistico locale.

Al seguito di Vitale giunsero a U altri artisti (cui si devono due tavolette dipinte in Duomo) forse anche quel Cristoforo da Bologna che gli fu aiuto nei lavori del Duomo e affrescò in proprio – nel 1350 – l'abside del Duomo di Spilimbergo. Accenti vitaleschi si rinvergono nei pochi affreschi trecenteschi conservati in U (Santa Maria di Castello, San Francesco, Sant'Antonio abate, Istituto Uccellis), spesso dovuti a maestranze locali (*Crocifissione* a fresco, ora in museo e altra già in una casa di via Manin). Di pittura locale si parla tuttavia solo a partire dall'inizio del sec. XV, quando compaiono sulla scena Antonio Baietto e Domenico Lu Domine che tuttavia nelle poche opere loro riconosciute (affreschi esterni a U, lacerto della decorazione di San Giusto a Trieste) si mostrano artisti di modesta levatura, così come lo è lo sconosciuto Vito di Giovanni che adorna di miniature un codice del Duomo di U ora nel Museo di Cividale.

Il 1420, data che segna la fine politica del patriarcato di Aquileia e la conseguente annessione di quasi tutto il Friuli alla Serenissima Repubblica, determina un nuovo orientamento della pittura udinese, che d'ora in poi gravita in area veneta. Motivi squarconeschi, montagneschi e vivarineschi, in una aurorale luce rinascimentale costituiscono la

poetica di Andrea Bellunello, sanvitese, incaricato nel 1476 di eseguire per la Sala del Consiglio un telerò con la *Crocifissione*, opera nella quale insistenza grafica, uso dei colori, mancata conoscenza delle regole prospettiche, denunciano una visione ancora gotica dell'arte. La stessa che, per certi versi, informa le opere scultoree di Domenico da Tolmezzo, intagliatore ligneo di grande fama e di buona capacità, ma anche pittore (pala di santa Lucia, 1479: in museo), attardato su modelli vivarineschi.

La presenza in U, nel 1496, di Vittore Carpaccio è di stimolo al giovane Giovanni Martini, allievo di Alvise Vivarini, con il quale talora fu confuso, la cui pittura, definita dal Vasari «crudetta e tagliente», risente della professione di intagliatore (era nipote di Domenico da Tolmezzo) svolta in maniera eccellente e, a partire dall'inizio del sec. XVI, quasi a tempo pieno.

Alla fine del Quattrocento la pittura udinese è in mano a pittori di diversa formazione culturale: tra questi Antonio da Firenze, che tenne scuola in città e Giovanni de Cramariis, miniatore e pittore cui giovò non poco la frequentazione di Girolamo da Cremona e Liberale da Verona, con i quali aveva collaborato, circa il 1470, alla decorazione dei libri corali del Duomo di Siena.

Al suo linguaggio aggiornato su modelli veneti e centroitaliani non rimase insensibile il cognato Martino da U, figlio del pittore Battista da Zagabria (il Museo di U ne conserva l'unica opera nota, una tavoletta con una goticheggiante *Crocifissione*, 1468), meglio noto con il soprannome di Pellegrino da San Daniele, cui si deve, soprattutto, il salto di qualità della pittura friulana e udinese in particolare all'inizio del sec. XVI. Insieme con il Martini, fu infatti il primo ad abbandonare la tradizione tardogotica locale (diffusa da Gianfrancesco da Tolmezzo e dal suo discepolo Pietro Fuluto) per aderire dapprima alla pittura veneta di Cima, Mantegna e Bellini (*Pala di san Giuseppe* nel Duomo di U, 1501), di Giorgione in seguito (portelle dell'organo del Duomo e *Annunciazione* 1519-21: oggi in museo).

Alla pittura dolce nel modellato e nei colori, ma talvolta anche robusta e corposa di Pellegrino si rifanno, in parte almeno, Gaspare Negro, Luca Monverde e Sebastiano Florigerio, il quale ultimo pare però soprattutto condizionato dalla personalità di Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone, maggior pittore friulano di tutti i tempi, chiamato a U nel 1527 per illustrare con *Storie della vita dei santi Ermacora e Fortunato* la cantoria dell'organo del Duo-

mo. In esse manca forse l'arrovellata magniloquenza degli affreschi di Treviso o di Cremona, ma egualmente traspare il peculiare amore per gli scorci audaci e gli effetti illusionistici, per il colore vivace e costruttivo.

Ne seguono l'esempio, ma con altri esiti, il genero Pomponio Amalteo, instancabile frescatore, piacevole (anche se ripetitivo) novellatore, incline al gigantismo e al movimento esasperato dei personaggi, e Giovanni Battista Grassi, informatore friulano del Vasari. Bernardino Blaceo e Francesco Floreani, invece, si distinguono per una qualche dolcezza di modellato, forse appresa da Giovanni da Udine, allievo e aiuto di Raffaello. La particolare abilità di Giovanni nelle grottesche (castello di Colloredo di Monte Albano e Palazzo Arcivescovile di U) non fu però da altri imitata.

La pittura della fine del sec. XVI è affidata a pittori locali di scarsa fama (Giacomo e Secante Secanti, Giulio Brunelleschi, Innocenzo Brugno, Vincenzo Lugaro) mentre il primo Seicento è dominato dai manieristi veneti, Palma il Giovane in particolare, ma anche Maffeo Verona e Sante Peranda.

Il sec. XVII vive dei nomi di Eugenio Pini, Fulvio Griffoni e Giovanni Giuseppe Cosattini, che fu anche ritrattista di corte a Vienna, ma è con Antonio Carneo che la pittura udinese entra in una dimensione di più ampio respiro. Partito da una base culturale nel complesso angusta, il Carneo – che lavorò per la nobile famiglia dei Caiselli, caso raro di mecenatismo in Friuli – aprì in seguito la sua visione all'arte dei «tenebrosi» quali il Langetti, lo Zanchi o il Giordano, dai quali derivò un energico gioco chiaroscuro mutuo dal luminismo neocaravaggesco.

Molto richiesto dalla nobiltà e dalla ricca borghesia veneta fu Sebastiano Bombelli, udinese, di cui il museo cittadino conserva notevoli autoritratti: visse peraltro a Venezia, così come Luca Carlevarijs, uno dei primi vedutisti, artista geniale anche sul piano tecnico: fu il primo a servirsi della camera ottica, l'uso della quale insegnò anche al discepolo Canaletto.

La pittura a U, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento è affidata quasi esclusivamente a pittori «foresti»: Giulio Quaglio, comasco, fecondissimo artefice di piacevoli affreschi sacri e profani, scenografici e magniloquenti, incorniciati per lo più da ricche ornamentazioni a stucco; Ludovico Dorigny, francese, il cui misurato barocco dai colori luminosi non lasciò indifferente il giovane Giambat-

tista Tiepolo, chiamato in Friuli dal patriarca Dionisimo Delfino per affrescare nel Duomo e nel Palazzo Arcivescovile edifici nei quali aveva lavorato lo stesso Dorigny. Il soggiorno friulano del Tiepolo è uno dei capitoli piú importanti della storia artistica di **U**: tra il 1726 e il 1759 il pittore lascia (talvolta con l'aiuto del figlio Giandomenico) affreschi e tele che divennero sicuro punto di riferimento per pittori all'epoca attivi in regione (Fontebasso, Zugno, Diziani), per il carnico Nicola Grassi (tuttavia piú incline a seguire le orme di un Ricci o di un Pellegrini) e soprattutto per il cividalese Francesco Chiarottini che nella piena maturità artistica scelse di dedicarsi di preferenza all'affresco di architetture in prospettiva, genere particolarmente apprezzato da nobili e borghesi udinesi e largamente praticato dai padovani Andrea e Marino Urbani, dal modenese Giuseppe Morelli e dai veneziani Pietro Antonio Novelli e Vincenzo Chilone.

Un tiepolismo annacquato sta alla base anche nella pittura di Giambattista Canal, frettoloso ma piacevole decoratore – con effetti scenografici e talvolta illusionistici – di molti palazzi udinesi: con lui, e con Giuseppe Borsato insieme al quale spesso operò, il neoclassicismo in pittura entra anche a **U**.

Gli ultimi echi del vedutismo veneziano si ritrovano nella vivace poetica di Giuseppe Bernardino Bison di Palmanova e in quella prosastica di Domenico Paghini, allievo dell'Accademia veneziana cosí come Odorico Politi, convenzionale forse nella pittura a fresco di carattere mitologico (palazzi Antonini e Politi) ma eccezionale nei ritratti in cui leggiadria settecentesca e realismo romantico felicemente si integrano.

La pittura del secondo Ottocento si attarda su posizioni accademiche provinciali, con l'eccezione, forse, di Filippo Giuseppini capace di quadri storici di grande effetto, e di Luigi Pletti, buon ritrattista.

Inizialmente dominata dall'insegnamento dell'Accademia veneziana la pittura del Novecento conosce alla fine degli anni Venti un momento di vivacità con la fondazione della «Scuola Friulana d'Avanguardia» (1928). Ne fecero parte Angilotto Modotto, Dino, Mirko e Afro Basaldella e Alessandro Filipponi. La personalità di maggior spicco è quella di Afro che, partito da posizioni neoveronesiane (affreschi di Casa Cavazzini, 1939) perviene a un linguaggio personale libero, astratto-concreto, che esplica però fuori dai confini del Friuli. In **U** la pittura continua secondo ritmi

tradizionali, con qualche sussulto nel secondo dopoguerra (neorealismo di Giuseppe Zigaina) ma solamente in quest'ultimo trentennio esce dalle angustie provinciali per incontrarsi con le molteplici esperienze internazionali.

**Collezione Astaldi** La raccolta privata di Maria Luisa Costantini e Sante Astaldi, a suo tempo conservata fra Roma, Capri e Cortina, dal 1983 è passata per lascito testamentario della proprietaria al Comune di U ed è oggi ospitata nelle sale della Galleria d'arte moderna. La collezione comprende quasi duecento pezzi di eccezionale qualità scelti ad illustrare il panorama dell'arte italiana del Novecento secondo un criterio storico e secondo un gusto letterario e umanistico che dà ragione della scelta delle opere (fa in un certo senso eccezione solo un piccolo gruppo di esemplari di Santomaso, Sadun, Vespignani e Nicolson). Iniziando con Severini (di cui sono presenti quattro opere), si passa alla metafisica con De Chirico e Savinio, amico e consigliere artistico dei proprietari (presente con sette dipinti e otto opere grafiche).

Il panorama, fino agli inizi degli anni Sessanta abbastanza completo per quanto riguarda l'arte italiana (Sironi, Carrà, Martini, Rosai, Carena, Campigli, Cesetti, Tosi, Morandi, Casorati, Guidi, Mafai, Scipione, Capogrossi, Pirandello, Gentilini, Trombadori, Cagli, Cantatore, Spazzapan, Music, Guttuso) è arricchito da opere grafiche di Picasso, Dufy, Chagall, ceramiche e bronzi. (*elr*).

**Galleria d'Arte Antica** (in Castello) È costituita da opere provenienti non tanto dal collezionismo privato (anche se si annoverano dipinti di Bicci di Lorenzo, Fiorenzo di Lorenzo, Juan de Juanes, Michele di Ridolfo Ghirlandaio, Bernardo Strozzi, Luca Giordano), quanto da chiese, case, palazzi della regione, opere che nel loro insieme consentono di seguire con sufficiente chiarezza l'evoluzione dell'arte in Friuli dal XIV al XIX secolo.

Affreschi post-vitaleschi caratterizzano il Trecento, mentre al sec. XV risalgono i dipinti di Battista da Zagabria, Andrea Bellunello e Domenico da Tolmezzo. Il Cinquecento è illustrato da opere di Girolamo da U, Gaspare Negro, Vittore Carpaccio, Giovanni Martini, Pellegrino da San Daniele, Giovanni Antonio Pordenone, Pomponio Amalteo, Sebastiano Florigerio, Francesco Floreani, Nicolò Frangipane, il Bronzino e Palma il Giovane.

Del Seicento, oltre a un dipinto assegnato al Caravaggio (in realtà copia del *San Francesco e l'angelo* di Hartford), si ricordano i quadri di Fulvio Griffoni, di alcuni pittori ve-

neti e soprattutto di Antonio Carneo e Sebastiano Bombelli cui è dedicata un'intera sala. Il Settecento è ben rappresentato da quattro dipinti di Giambattista Tiepolo, tra cui il noto *Consilium in arena*, da quelli di Luca Carlevarijs e di Nicola Grassi (una decina), di Bellucci, Longhi, Guarana, Piazzetta, Diziani, Zompini, Cappella, Chiarottini. Molte le opere ottocentesche di Odorico Politi, accanto a quelle di G. Bernardino Bison, Filippo Giuseppini, Luigi Pletti, Giovanni Pagliarini.

**Galleria d'Arte Moderna** (al Palamostre) Tre sono, a grandi linee, le sezioni della galleria: la prima comprende dipinti e opere grafiche relativi alla storia della pittura in regione dalla fine dell'Ottocento ad oggi (Ciardi, Tito, Selvatico, Nono, Brass, Cargnel, Martina, D'Aronco, Cralli, Rapuzzi, Spazzapan, Filipponi, Grassi, Modotto, Pittino, Dino, Mirko e Afro Basaldella, Vedova, Pizzinato, Ziggaina, Alviani ecc.) insieme ad altri di artisti «nazionali» (De Chirico, De Pisis, Martini, Mafai, Sironi, Guttuso, Fontana); la seconda è costituita da una donazione di artisti americani, risalente a subito dopo il terremoto del 1976 (opere di De Kooning, Lichtenstein, Segal, Judd, André, Christo, Stella); la terza infine è la prestigiosa collezione donata da Maria Luisa e Sante Astaldi nel 1983. (gber).

### **Udine, Domenico**

(Rovereto (Trento) 1784 - Firenze 1850). Dopo una prima formazione presso Giovanni Galvagni di Isera, intorno al 1800 si trasferisce a Firenze dove, nel 1802, si iscrive all'Accademia di belle arti. Premiato per il disegno d'invenzione nel 1811 e 1812, nel 1816 vince il concorso triennale con il dipinto raffigurante *Teseo che riconduce a Eudippo, rifugiato nel bosco delle Eumenidi, le due figlie fatte rapire da Creonte*. Da questo momento in poi l'U ottiene importanti commissioni fiorentine. Tra il 1821 e il 1822 è attivo in Palazzo Borghese dove esegue ad affresco le decorazioni della Camera Rossa (*Venere che intercede presso Marte a favore dei Tebani*), e contemporaneamente realizza due tempere per la villa di Poggio Imperiale (episodi della *Storia di Achille*). Da queste date in avanti l'artista esegue numerose opere anche per chiese e palazzi del Trentino - Alto Adige: tra le altre si ricordano la pala d'altare con *Sant'Antonio da Padova con il Bambino* per la Cattedrale di Trento, il *Cristo nell'orto* (1834) per la cappella di Palazzo Galasso sempre a Trento, un *San Virgilio* per San Marco a

Rovereto e la pala dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie nella stessa città. Sue opere si trovano anche a Bolzano, Innsbruck e nel MC di Rovereto. (*apa*).

### **Uecker, Gunther**

(Wendorf (Mecklenburg) 1930). Studiò pittura a Wismar e all'Accademia di belle arti di Weissensee (ex Berlino est) dal 1949 al '53; lasciata nel '55 la DDR, completò i suoi studi all'Accademia di Düsseldorf nel 1958. I primi lavori, che presentano già l'impiego delle file di chiodi dipinti di bianco risalgono al 1955; questi «quadri strutturali» vengono in seguito sviluppati includendovi elementi plastici, che conferiscono così alle opere l'aspetto di «rilievi» (tre esemplari a Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum). Questa scelta porterà **U** progressivamente a usare la tela solo come supporto, un oggetto qualsiasi da ricoprire con i suoi chiodi (*Quadro*, 1956-58; *Struttura informale*, 1957). L'uso di un unico materiale e di un unico colore, il bianco, uniti alle ricerche in campo ottico, lo accomunano al Gruppo Zero, del quale fu «ospite» dal 1958 al '66. **U** ha usato i chiodi anche per ricoprire oggetti di uso comune, in modo da coinvolgere sia lo spazio circostante che il pubblico, grazie anche all'aiuto di effetti e strutture luminose, e di *happenings* cui frequentemente è ricorso (*Televisore*, 1963; *Sedia*, 1963; *Pianoforte*, 1964; i *Danzatori di New York*, 1965: proprietà dell'artista). L'interesse per il cinema e la musica ha portato **U** ad analizzare le possibilità di un'azione multimediale dei suoi lavori, dalle «piastre strutturali rotanti» (dal 1960) alle installazioni (*Angolo*, 1968), agli effetti ottico-cinetici. Ha inoltre esperienze di scenografo e di allestitore teatrale (per opere di Beethoven, Wagner), nonché di compositore (*Orchestra del terrore*, Basilea 1981). Insegna all'Accademia di Düsseldorf, città dove esordì nel 1960 alla Gall. Schmela, con la quale collaborò fino al 1973; intanto, sia quale membro del Gruppo Zero che autonomamente ha esposto nelle più importanti strutture pubbliche e private: Palais de beaux-arts, Bruxelles 1962; Howard Wise Gallery, New York 1964; Galerie Denise René, Parigi 1968; Biennale, Venezia 1970; MM, Stoccolma 1971; Folkwang Museum, Essen 1975; Documenta 6, Kassel 1977; SM, GG, Berlino 1982; Städtisches Museum Abteiberg, Monchengladbach 1986. (*dc*).

## Uffelen, Lucas van

(? - Amsterdam 1637). Figlio di un commerciante di Anversa stabilitosi ad Amsterdam, si trasferì a Venezia nel 1616. Banchiere e fabbricante d'armi, dedicò la maggior parte della sua attività alla formazione di una raccolta di pitture presto divenuta celebre. Sandrart la visitò nel 1629, e R. de Piles, nella sua *Descrizione del gabinetto del duca di Richelieu* (1666?) parla di lui come del «più grande curioso che fosse mai esistito» e ne ricorda la consuetudine di far operare più artisti contemporaneamente su di uno stesso soggetto, per poterne giudicare le opere in modo più sicuro. Così un quadro della collezione Richelieu comperato presso U, il *Corteo di Sileno* di Rubens (oggi a Londra NG), fu commissionato anche a Reni, Guercino, Allori, Poussin, van Dyck e Rembrandt. È di fatto verosimile che U conoscesse personalmente i principali artisti del suo tempo: senz'altro fu amico di van Dyck, che lo ritrasse in un quadro oggi a New York (MMA). Dovette favorire considerevolmente gli scambi artistici tra Venezia e l'Olanda, e fu forse all'origine dell'entusiasmo degli amatori e dei mercanti olandesi dell'epoca per la pittura italiana. Tornò ad Amsterdam nel 1630. L'asta della sua collezione, due anni dopo la sua morte, il 9 aprile 1639, fu un vero avvenimento: sfortunatamente non si è conservato il catalogo della raccolta, la cui perla era il *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello (oggi al Louvre di Parigi), acquistato da Alfonso Lope, successivamente rivenduto a Mazzarino e passato a Luigi XIV. (gb).

## Uffenbach, Philipp

(Francoforte 1566-1636). Allievo di Adam Grimmer di Magonza, figlio di Hans Grimmer già discepolo di Mathis Gothart detto Grünewald, U fu un tardo continuatore di quest'ultimo, di cui possedeva un gruppo di disegni. Appartiene a quella tendenza culturale che, diffusa in Germania attorno al 1600, guarda con nuova attenzione ai grandi pittori tedeschi del sec. XVI e in particolare a Dürer. Una copia di sua mano da una composizione perduta di Grünewald (*Uccisione dell'eremita cieco*) si trovava nel 1808 in una collezione privata di Francoforte. L'intera sua carriera si svolse in questa città, dal cui Consiglio ricevette numerosi incarichi fino al 1612, data in cui venne considerato rivoluzionario. Riappare nel 1617-1618 operoso per il langravio Hessen-Butzbach (decorazione scomparsa di una sa-

la del castello di Butzbach). Oltre alla sua attività di affrescatore (opere documentate quasi sempre perdute), cartografo, pittore di cavalletto (*Crocifissione*, 1588: Francoforte, SKI; *Altare della Resurrezione*, per la chiesa dei Domenicani di Francoforte, 1599, conservatosi solo in parte; *Tre pubblici ufficiali di Francoforte*, 1605; *Adorazione dei Magi*, 1615; *Ritratto di Vincenz Fettmilch*, 1616), miniaturista e incisore, pubblicò un'opera di astrologia e un trattato sulla *Quadratura del cerchio* (1619), opere nelle quali U profuse la sua stupefacente cultura geografico-matematico-astronomica. Ebbe come allievo Elsheimer, cui si suppose trasmettesse la sua conoscenza dei pittori tedeschi del sec. XVI. (pv).

### **Ugo da Carpi**

(documentato a Carpi, Venezia e Roma tra il 1502 e il 1525). Anche se più noto per la sua attività di incisore, è ricordato da Vasari anche per la sua attività pittorica. La *Veronica tra i santi Pietro e Paolo* (firmata; Reverenda Fabbrica di San Pietro, proveniente dalla Basilica Vaticana), eseguita con una inusuale tecnica da un disegno di Parmigianino, è l'unica opera nota.

Dopo una prima attività nella città natale, si trasferisce a Venezia, dove nel 1516 ottiene un privilegio di stampa per la sua tecnica innovativa di xilografia e chiaroscuro: attraverso l'uso di più tavole (nessuna delle quali porta incisi tutti i tratti del disegno), ottiene una gradazione di toni più vicina a quella della pittura.

Trasferitosi a Roma, poco dopo il 1516, U ottiene un secondo privilegio dal papa. La sua produzione si basa soprattutto sui disegni di Raffaello (*Morte di Anania*, *Enea con Anchise*, 1518), ma incise anche da Perin del Vaga, Peruzzi, come già aveva fatto con opere di Tiziano e di Parmigianino (*Diogene*). Svolsse dunque un importante ruolo nella divulgazione della «maniera moderna». (sr).

### **Ugolino di Nerio**

(Siena, documentato dal 1317 al 1327). Fu il più sottile tra i seguaci di Duccio, di cui diede una interpretazione ancor più squisitamente gotica, pur senza violare la morfologia del maestro. Eseguì, attorno al 1325, il grande politico, ora disperso, per la chiesa di Santa Croce in Firenze (Berlino, SM, GG; Londra, NG; Los Angeles, County Museum; Philadelphia, coll. Johnson; Richmond, coll. Cook;

New York, MMA, coll. Lehman), dove lesse ancora la sua firma il Della Valle nel sec. XVIII, e un altro ne dipinse per Santa Maria Novella.

Tra le molte opere del suo catalogo, la *Madonna col Bambino in trono e un donatore*, della chiesa della Confraternita della Misericordia in San Casciano Val di Pesa è l'unica opera accertata documentariamente, mentre l'unanimità degli studiosi gli assegna anche i *Santi Pietro e Francesco* della medesima chiesa, la *Madonna col Bambino* di Montepulciano (chiesa dei Servi), la mirabile *Crocifissione* e il polittico di Siena (PN), quello del MFA di Cleveland, l'elegantissimo *Crocifisso* della chiesa dei Servi di Siena, nonché altre tavole sulla cui attribuzione a U è stato avanzato qualche dubbio non sempre giustificato (Stubblebine). Tra queste la *Madonna e santi* della coll. Ricasoli (Gaiole in Chianti, Castello di Brolio), la *Madonna col Bambino* di Boston (MFA), il polittico Clark (Williamstown, Mass., Clark Art Institute), la *Madonna in trono e santi* di Chicago (Art Institute). (cv + sr).

### **Ugolino di Prete Ilario**

(Orvieto, notizie dal 1357 al 1384 - † 1404 ca.). Lo studio della sua formazione e del suo sviluppo stilistico è ostacolato dalle ridipinture che hanno reso illeggibili gli affreschi della cappella del Corporale del Duomo di Orvieto eseguiti fra il 1357 e il '64 con il socio Giovanni Leonardelli e un numero consistente di aiuti, firmati (un restauro di altre zone quasi intatte e curiosamente trascurate dalla critica dovrebbe tuttavia fornire altre buone indicazioni, insieme a quelle fornite dalle sinopie recentemente rimesse in luce). Nello stesso torno di tempo collauda i mosaici di Orcagna e di Leonardelli per la facciata del Duomo, ed è responsabile egli stesso di altri mosaici, specie nel 1364 e '67 (del 1365 è quello, anch'esso pesantemente restaurato nell'Ottocento, con la *Natività della Vergine*, oggi a Londra, VAM). Dal 1380 l'arte di U, completamente formata, appare nell'opera principale che resta di lui: la vasta decorazione della tribuna del coro del Duomo di Orvieto condotta con aiuti, fra cui Cola Petruccioli e Andrea di Giovanni, fra il 1370 e il '78. Ebbe funzioni di caposcuola unendo ai forti elementi lorenzettiani, che sono parte della sua formazione, talune componenti giottesche, e facendosi ponte tra queste e il nascente linguaggio tardogotico del centro Italia. Infatti i pittori orvietani della seconda

metà del Trecento si formarono tutti aiutandolo nell'esecuzione di affreschi di cui era responsabile. Negli affreschi del coro del Duomo, un'attenzione al naturale e agli «accidenti» della vita è unita a una ricerca di episodi luminosi che egli scopre e restituisce in ogni passo della sua pittura, nelle vesti, nei paesaggi, nel colore sempre inteso per registri chiari e luminosi. Di sua mano, quattro tondi con gli *Evangelisti* (nella cappella della prothesis) e un'*Annunciazione* e *Adorazione dei pastori* (sulla parete destra), in San Giovenale a Orvieto. (ppd + sr).

### Ugolino Lorenzetti

(Siena, attivo nel secondo quarto del sec. XIV ca.). Appellativo esegetico coniato nel 1917 da Bernard Berenson per un gruppo di opere legate sia ad Ugolino di Nerio sia a Pietro Lorenzetti. Insistendo su dipinti di carattere più lorenzettiano, Dewald credè invece, nel 1923, un suo Maestro di Ovale. Dimenticata l'ipotesi di Giacomo De Nicola (che, già nel 1919, tentò di identificare l'UL di Berenson con un non meglio noto Biagio da Siena), ha trovato maggior credito – ma non consenso unanime – quella di Millard Meiss che, dopo aver riunito le opere di UL con quelle del Maestro di Ovale, propose nel 1936 di identificarne l'autore con Bartolomeo Bulgarini. Le obiezioni di parte della critica si fondano sulla difficoltà di lettura della *Biccherna* del primo semestre del 1353, opera documentata del Bulgarini (Archivio di Stato di Siena, n. 28) e sul fatto che il pittore lavorò per Santa Croce a Firenze nel 1350, mentre il polittico con *Madonna e santi* di UL in questa chiesa sembra piuttosto databile al 1320-25 ca. In ogni caso, si possono distinguere alcuni dipinti più antichi, e di gran pregio, come una *Crocifissione* (Settignano, Villa I Tatti, coll. Berenson), una *Natività* (Cambridge, Mass., Fogg Museum) e il citato polittico fiorentino, da altri che sfoggiano caratteri ormai prevalentemente lorenzettiani, dalla *Crocifissione* del Louvre all'*Assunzione* e alle due *Madonne in trono con angeli* (Siena, PN), oltre alla *Madonna in trono e angeli* della chiesa di San Pietro a Ovale di Siena. Più di recente è entrata nel dibattito su questo artista una *Crocifissione* (Roma, PV, n. 152), in cui i legami con la produzione della bottega di Pietro Lorenzetti alla metà degli anni Trenta coesistono con spunti più arcaici, a ribadire emblematicamente la validità della formula di Berenson. (sr).

### **Ugrjumov, Grigorij Ivanovič**

(Mosca 1764 - San Pietroburgo 1823). «Prix de Rome», rettore dell'Accademia di San Pietroburgo, trattò con spirito classico i soggetti della storia nazionale: *Entrata solenne di Alexander Nevskij a Pskov* (1792: San Pietroburgo, Museo russo), *Presa di Kazan' nel 1552* (1797: ivi), *Incoronazione di Michail Romanov* (1799: ivi). Operò inoltre per la decorazione delle chiese della capitale; ha lasciato qualche ritratto. (*bl*).

### **Uhde, Fritz von**

(Wolkenburg 1848 - Monaco 1911). Iniziati gli studi presso l'Accademia di Dresda, U fece carriera militare tra il 1867 e il 1877. Dal 1877 al 1879 risiedette a Monaco, dedicandosi, da allora, alla pittura. Nel 1879-80, lavorò a Parigi presso Munkácsy. Tornò poi a Monaco, ma fu molto significativa, per la futura evoluzione del suo stile, la conoscenza di Max Liebermann e il successivo soggiorno presso di lui a Zandvoort nel 1882, durante il quale U apprese le tecniche impressioniste e un uso del colore più sciolto e libero da convenzioni delle strutture compositive. I suoi soggetti preferiti sono quadri di genere (*La sorella maggiore*, 1883: Colonia, WRM), scene di interni o a carattere intimo (le *Figlie dell'artista in giardino*, 1906: ivi), o scene bibliche trasposte nell'ambiente realista e sentimentale del suo tempo, come *Vieni, Signore Gesù, sii nostro ospite* (1885: Berlino, NG). La sua arte mostra la condizione dei poveri e celebra il lavoro dei campi (*Lo spigolatore*, 1889: Monaco, NP) in opere dal franco naturalismo (*Uomo col mantello*, 1885: Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum) che richiama quello di Lhermitte o di Cazin per i colori chiari, lo stile leggero e abbozzato. È rappresentato nella maggior parte dei musei tedeschi. (*hbs + sr*).

### **Uhde, Wilhlem**

(Friedeberg 1874 - Parigi 1947). Studiò prima diritto a Monaco, poi storia dell'arte a Firenze; si stabilì a Parigi nel 1904 e divenne amico di Picasso, Braque, Juan Gris, Marie Laurencin e soprattutto del Doganiere Rousseau, cui dedicò per primo una monografia nel 1910. Organizzò inoltre a Parigi, nel 1912, la prima retrospettiva di Rousseau alla Galleria Bernheim-Jeune. S'interessò anche a Louis Vivin, Camille Bombois e André Bauchant; raccolse un'importante collezione che venne sequestrata perché ap-

partenente a un cittadino di paese nemico e venduta nel 1920 all'asta. In seguito alla pubblicazione a Parigi, nel 1938, del suo libro intitolato *De Bismark à Picasso*, nel 1939 Hitler lo privò della cittadinanza tedesca. **U** pubblicò anche *Picasso et la tradition française* (Paris 1928), *Helmuth Koll* (Paris 1934) e *Cinq Maîtres primitifs* (Paris 1949). (*mga*).

### **Uitz, Béla**

(Mehala 1887 - Mosca 1972). Allievo di K. Ferenczy a Budapest, realizzò nel 1910 una serie di carboncini la cui concezione monumentale e il cui vigoroso modellato influenzarono profondamente i giovani pittori ungheresi, in particolare Szönyl. Fu membro autorevole degli Otto e poi degli Attivisti, raggruppati intorno ai periodici «A Tett» (Azione, 1915-16) e «MA» (Oggi, 1916-19), diretti da suo cognato, Kassák. Il suo interesse si concentrò, in quell'epoca, sul dinamismo espressivo di Nemes Lampérth. Come in quest'ultimo artista, il disegno ha nella sua opera un ruolo importante; gli inchiostri di China colorati, di grande formato, sono trattati come pitture a olio (*Veduta di Városliget*: Budapest, MNG). Costretto ad emigrare nel 1920, dopo la caduta della Repubblica dei Consigli, **U** si trasferì prima a Vienna, poi a Mosca (1921-22). Nel 1924 lavorava a Parigi; nel 1926 si stabilì definitivamente a Mosca e si dedicò soprattutto a pitture murali di formato monumentale. I suoi albums di acqueforti realizzati in Russia preannunciano l'opera grafica di Derkovits. **U** è rappresentato a Budapest (MNG) e a Mosca (Museo Puškin). (*dp*).

### *ukiyo*e

(pittura dell'*ukiyo*). Corrente di pittura giapponese diffusa a partire dal sec. XVII. Il termine *ukiyo*, che può rendersi con la perifrasi «mondo effimero e mobile», è stato tradotto in varie maniere. Il termine *ukiyo* appartiene al vocabolario buddista e significava in origine «mondo di miserie, di cui ci si stanca» e ben rientra nella vena umoristica della cultura giapponese aver battezzato «pitture del mondo effimero» le rappresentazioni della vita colorata e brillante della capitale degli *shōgun* Tokugawa.

L'*u*, pittura di genere, comparve come una ramificazione popolare della corrente di pittura nazionale *yamatoe* (→) nata dall'incontro tra la scuola Tosa e la pittura anonima di genere del XVI e XVII secolo. Stilisticamente imparenta-

to con lo stile dei Kanō decadenti, che operavano su incarichi privati borghesi (*omoteeshi* della scuola **Kanō** →), l'*u* non diede alcun contributo tecnico, tranne che per la stampa.

Si contraddistingue per la scelta dei soggetti. Legato all'espandersi della vita urbana di Edo (Tokyo) sotto i Tokugawa, l'*u* operò essenzialmente secondo il gusto dei borghesi e, sotto questo aspetto, si pone in posizione secondaria rispetto alle scuole tradizionali Kanō e Tosa, la prima patrocinata dai signori guerrieri, la seconda protetta dai nobili di corte. Come la loro clientela, i pittori del «mondo alla moda» frequentarono i quartieri di piacere, il celebre «Yoshiwara» e i teatri popolari *kabuki*. Si spiega così come la loro arte, essenzialmente cittadina, consista innanzitutto in rappresentazioni di scene della vita quotidiana in uno spazio senza sfondo o con sfondo urbano, e che il paesaggio non vi abbia svolto praticamente alcun ruolo, ad eccezione di personalità originali e tardive come Hokusai e Hiroshige.

Con restrizione indebita, il termine *u* si riferisce, per gli occidentali, unicamente alla stampa. È certo vero che l'opera di numerosi pittori *u* (peraltro non tutti) è stata popolarmente diffusa attraverso la stampa di incisioni, ma si deve tener conto del fatto che i loro autori si vantavano, in primo luogo, di essere pittori, anzi «pittori in stile nazionale», *yamatoeshi*, come si definiva ad esempio Moronobu, uno dei primi maestri del genere. Fu però attraverso le stampe che l'Occidente ebbe modo di incontrare la cultura orientale, fatto che ebbe un ritorno di interesse in Giappone per la stampa *u*. In Europa, peraltro, inizialmente fu conosciuta soltanto attraverso tirature tarde di edizioni mediocri, con colori scadenti. Lanciata da Félix Bracquemond, che nel 1856 donò a Degas un album di *Manga* di Hokusai, suo zelante propagatore fu soprattutto Edmond de Goncourt, che fece comparire successivamente nel 1891 il suo *Outamaro* (Utamaro) e nel 1896 il suo *Hokousai* (Hokusai). È noto, d'altronde, il ruolo che la stampa giapponese, così diffusa, dovette avere nel successivo svolgersi dell'arte in alcuni sviluppi dell'estetica impressionista francese. (*ol*).

### **Ulft, Jacob van der**

(Gorinchem 1627 ca. - Noordwijk 1689). Una nota ritrovata in uno dei suoi album di schizzi (Parigi, Istituto olan-

dese) dimostra che fece un viaggio in Italia. Dal 1660 al 1670 fu sindaco di Gorinchem. Dipinse vedute di Roma popolate da numerose piccole figure, disegnate con molta vivacità (schizzi a Bruxelles, Bibliothèque Royale), che contrastano gradevolmente con i grandi edifici quadrati, monumentali e immersi nel sole, in mezzo ai quali si muovono (*Veduta di città animata da una scena biblica o mitologica*: Utrecht, CM). Le sue «vedute» italiane, con le vaste zone in ombra, sono molto vicine ai disegni di Jan de Bisschop. (*abl*).

## Ulm

Costruita sulla riva sinistra del Danubio attorno all'854 e divenuta sotto Federico Barbarossa città libera imperiale, **U** si arricchì durante il Medioevo col commercio tra Italia e Germania, e fu notoriamente importante centro bancario. Città d'elezione del gotico fiammeggiante, con una Cattedrale che è, dopo quella di Colonia, la più vasta chiesa gotica tedesca, **U** fu nel sec. XV un brillante centro artistico e intellettuale. Dal punto di vista della pittura, la scuola di **U** si evolve in questa fase, dopo le cadenze espressive fisiognomiche e gesticolanti di colui che ne fu in qualche modo il fondatore, Hans Multscher, raggiungendo intorno alla metà del secolo con B. Zeitblom uno stile più sobrio ed elegante, influenzato senza dubbio dalla pittura fiamminga, che i borghesi della città collezionavano volentieri. Tuttavia questo stesso influsso doveva contribuire ad avviare la decadenza della scuola di **U**, e l'egemonia artistica fino ad allora da essa rivendicata doveva passare, alla fine del secolo, ad Augusta. (*acs*).

**Ulmer Museum** Fondato nel 1924, fu concepito come luogo di conservazione, studio e presentazione delle varie testimonianze artistiche storiche e d'arte popolare del territorio, piuttosto vasto, controllato dalla città di **U**. Il primo nucleo del museo fu costituito dalle raccolte del Gewerbemuseum che, inaugurato nel 1882, e con sede in un antico palazzo patrizio (appartenuto alla famiglia Kiechel), raccoglieva non solo, come il nome indicava, modelli e oggetti testimonianti lo sviluppo artigianale, tecnologico e industriale dell'alta Svevia, rinata dopo la guerra del 1871, ma anche le collezioni d'arte fortunatamente e disordinatamente createsi nel corso dell'Ottocento attraverso lasciti e acquisti compiuti dall'Altertumsverein di **U**, che voleva così salvare dalla dispersione e dall'abbandono quel che

ancora rimaneva del patrimonio artistico ulmense dopo le furie iconoclaste del 1531, i saccheggi austriaci (1796) e bavaresi (1802). Dopo alterne vicende, che tra l'altro comportarono il definitivo allontanamento della sezione di arti industriali, l'estensione degli spazi espositivi del museo e la ricostruzione del dopoguerra, questo rinacque nel 1952. Contiene, oltre un'importante collezione di scultura lignea tardogotica, un consistente patrimonio di dipinti, specie dell'epoca d'oro della storia ulmense (M. Schongauer, H. Strigel der J., Zeitblom, B. Strigel, M. Schaffner) e di classici-moderni del sec. XX (coll. K. Fried). (sr).

### **Umbach, Jonas**

(Augusta 1624-93). Dell'artista si conoscono circa 290 disegni e 230 acqueforti, mentre la sua opera pittorica è nota solo tramite 360 incisioni. Dopo un probabile viaggio nei Paesi Bassi prima del 1645, e in Italia tra il 1648 e il 1650, tornò ad Augusta dove ricevette commissioni dall'aristocrazia e dall'alta borghesia cittadina, classe alla quale U apparteneva, oltre che dal vescovo, dai benedettini e dagli agostiniani.

Nelle sue opere di genere storico, mitologico e allegorico si accosta a Schönfeld, stabilitosi nella città nel 1651 (*Cercatori di tesori, Melancolia, Satiro legato a un albero dalle ninfe, Baccanali*). La *Passione di Cristo* ispira a U una delle sue più interessanti e riuscite incisioni; un soggetto su cui torna spesso è la *Sacra Famiglia* trattata come scena di genere secondo un gusto tipico del pittore (cfr. *Tre uomini e un bambino davanti al fuoco*, 1645, disegno).

L'influsso olandese, in particolare di van Ostade, è piuttosto evidente. I suoi numerosi paesaggi rivelano il suo aggiornamento sui testi della pittura italiana dai Bassano, a Codazzi, ai Carracci, a Salvator Rosa (ventidue paesaggi con rovine sono conservati a Düsseldorf tra cui *Paesaggio con la cascata di Tivoli*, che si mescola alla tradizione nordica, in particolare olandese di Savery, Saftleven, Ruyssdael (*Paesaggio del bacino svedese*, disegno) e tedesca di Altdorfer, Bauer, Franck (*Paesaggio con albero morto*, acquaforte). (sr).

### **Umbria**

La regione intesa nel suo ambito attuale è una distrettuazione di conio otto-novecentesco, cioè post-unitario. Le sue ascendenze storiche somigliano assai poco alla configu-

razione recente. Il confronto non è solo con la remota terra degli Umbri che popolavano accanto alle altre stirpi italiche una vasta porzione centrosettentrionale della penisola fra il Tevere e le coste adriatiche e, verso nord, fino alla pianura padana, la *Umbrorum gens antiquissima Italiae* di Plinio; né con i territori afferenti a due diverse culture, quella etrusca (Perugia, Todi, che tuttavia da Plutarco è detta umbra, Orvieto) e quella umbra, alla sinistra del Tevere; ma soprattutto con la configurazione che la regione oggi denominata **U** va assumendo in epoca medievale-moderna.

A partire dalla seconda metà del sec. VI, la formazione del ducato longobardo di Spoleto costituisce la premessa per l'integrazione politica e territoriale dell'antica provincia di Tuscia, corrispondente alle zone dell'**U** attuale alla sinistra del Tevere e alla conca di Terni, con le province Valeria e Piceno. In termini moderni, ciò vuol dire che si avvia allora e si allarga e consolida nella fase di espansione del ducato un processo di aggregazione, dalle molteplici implicazioni, di questa parte dell'**U** con i territori al di là dell'Appennino e fino alle coste dell'Adriatico, corrispondenti almeno in parte alle regioni oggi denominate Marche, Abruzzo e, per una quota minore, Lazio. È allora che dal cuore dell'Italia centrale, la cui vitalità in senso economico e culturale, oltre che militare, si fondava in età romana sull'asse sud-nord dell'antica consolare Flaminia, comincia a manifestarsi un movimento tendente complessivamente verso il nord-est e l'est. Si tratta di un fenomeno di lunga durata, in senso lato culturale, con conseguenze sul piano della lingua, del costume, dei modi di sentire e anche dell'espressione artistica, nel corso del quale si stabilirà una rete per dir così preferenziale di relazioni, destinata ad assumere tutti i caratteri di una lunga consuetudine, comune alle popolazioni dell'area compresa fra il corso del Tevere e l'Adriatico.

Ciò dà luogo a un'assimilazione di umbri e marchigiani o, secondo il modo di esprimersi di una fonte mantovana di primo Cinquecento, di «spoletini e marchiani», che sembra acquisita almeno nel comune giudizio di chi allora osservava dall'esterno. Si aggiunga che in testi seicenteschi, questi invece di mano romana e dunque per molti versi «interni», «Spoletini» e «Perugini» sono nominati, al pari dei «Romagnoli» e degli «Ascolani», come entità demoregionali distinte. È interessante che una simile distinzione si applicasse anche tra «Spoletini» e «Perugini». Se ne

comprende il motivo ricordando come nella cartografia seicentesca fosse sopravvissuta, per un vasto territorio nell'ambito dello Stato della Chiesa, la vecchia denominazione di ducato di Spoleto, identificato senz'altro con l'U («U ovvero ducato di Spoleto») e distinto dall'area di Perugia («Territorio Perugino»). Né è da stupire che prima nel tentativo napoleonico di riassetto dipartimentale, poi nella diaspora amministrativa post-unitaria suscitata dal Pepoli, centri e territori ai confini di questo nucleo «umbro» fossero di volta in volta considerati interni o esterni ad esso, mutando anche più volte di ruolo. Nel primo decennio dell'Ottocento il dipartimento del Trasimeno cambiò in pochi anni capoluogo, oscillando da Perugia a Spoleto; Rieti fu unita nel 1860 alla «provincia dell'U», per uscirne nel 1923, quando si decise di annetterla alla provincia di Roma. Ma nel 1860 i margini della regione sono tutti in movimento, in seguito alle decisioni del commissario del governo nazionale che provocano, a seconda dei punti di vista, applausi o tempeste nei consigli comunali. Gubbio esulta per essere stata assegnata all'U, nonostante che il vecchio stato urbinato cui per secoli era appartenuta (Federico di Montefeltro vi aveva avuto i natali!) facesse parte delle Marche; contemporaneamente, con due mosse a sorpresa, Visso e il suo vasto *hinterland* (trentaquattro frazioni) vengono espunte dal loro storico contesto che era quello dell'antico ducato e della diocesi di Spoleto, separati dalla maggior parte della Valnerina, di cui costituiscono il più alto segmento, e annessi alle Marche; mentre Orvieto, che pur protestava il suo lungo legame con Siena, è unito per decreto all'U. Le discussioni, le perplessità, i lamenti per inclusioni o esclusioni sentiti come ingiustizie non si placarono tanto presto, se ancora nel 1862 Città di Castello chiedeva in nome dell'area dell'alto Tevere di essere aggregata ad Arezzo.

Aver rammentato queste vicende non vale certo a negare che esistano dati di appartenenza e di permanenza, o almeno di stabilità, riferibili a centri o aree; ma a sottolineare come anche il caso umbro induca a riconoscere la natura aperta e mutevole della geografia culturale, superando una visione puramente «regionale» del divenire storico. L'immagine che ci forgiamo di centri di produzione, aree di influenza, tradizioni si modifica sostanzialmente quando il quadrante dei dati di appartenenza e di permanenza, immesso in circuiti di piccola o grande circolazione, ne sia così scosso e «deformato» da chiedere di essere ri-definito

e, almeno fino a un certo punto, ri-identificato. Simili cautele sono necessarie quando il campo in esame presenti testimonianze numerose e diversificate, tra le quali possono trovar posto anche forme locali. Ciò si verifica già nell'età romanica e, con una densità eccezionale, nel Duecento e Trecento. Lo stesso non può dirsi per l'intero primo millennio e basti ricordare come ai grandi, anche se rari, monumenti di architettura paleocristiana – come il San Salvatore di Spoleto (sulla cui datazione gli studi sono tuttavia divisi) e il Sant'Angelo di Perugia non si accompagni purtroppo alcun resto di decorazione pittorica legata all'origine dei due edifici: nulla può citarsi in U, pur assai ricca di tradizioni del primo cristianesimo, anche in relazione alle fondazioni di edifici religiosi, che possa essere accostato per importanza ai monumenti pittorici romani.

Anche dopo i primi secoli cristiani il raccolto è ben magro. Un recente restauro ha fatto meglio risaltare la qualità dell'affresco con *Santi e Angeli* che orna l'absidiola del Tempietto sul Clitunno: i problemi dell'enigmatico edificio si riflettono anche sulla datazione di questi notevoli resti della decorazione originale, che si tende a collocare nel VII-VIII secolo. Circa quarant'anni fa un'indagine archeologica nella cappella di San Cassio del Duomo di Narni rivelò l'esistenza di un mosaico con *Gesù benedicente*, che fu subito accostato ad opere romane dell'VIII-IX secolo. Un rapporto nella stessa direzione si avverte in un'opera ancora in parte inedita, i resti della decorazione a fresco della cripta di San Primiano a Spoleto, del tipo semianulare che ha per modello l'archetipo vaticano, resti che come l'edificio possono essere ricondotti al sec. IX.

A partire dal sec. IX la riorganizzazione della distrettuazione ecclesiastica, attraverso la ricostruzione delle chiese – e più spesso dei gruppi-cattedrali – e la creazione di una fitta rete di plebanie, promuove uno sviluppo dell'edilizia religiosa che dovette essere straordinario soprattutto per consistenza quantitativa e per capillarità di penetrazione anche nelle zone più accidentate e interne. Ma troppo vaste sono le perdite perché si possa tentare di abbozzare i lineamenti di una geografia del preromanico. È qui da sottolineare che la ricca fioritura di edifici del sec. XI e soprattutto dei due secoli successivi è avvenuta almeno in parte a spese di fondazioni più antiche, trasformate e spesso testimoniate da reimpieghi del tutto marginali. È lamentevole che di una fase così lunga e così storicamente importante, cui dobbiamo un assetto territoriale tuttora

ben riconoscibile, non siano giunte fino a noi testimonianze di un'attività pittorica che non poté mancare, mentre abbastanza numerosi sono i reperti scultorei. La presenza di un quadro geografico infraregionale piuttosto differenziato si avverte assai distintamente nei secoli XII e XIII, col pieno fiorire della civiltà romanica. Innanzitutto, se giudichiamo sulla base dei monumenti superstiti, d'altronde assai numerosi, dobbiamo dedurre diversi gradi di vitalità nelle singole aree diocesane: Spoleto con il suo vastissimo territorio, Assisi, Todi, Narni appaiono più attive di Foligno, Gubbio, Città di Castello, mentre Perugia sembra addirittura in secondo piano. Inoltre il romanico non parla ovunque la stessa lingua e l'impasto di tradizioni locali e di apporti esterni, spesso decisivi, è tutt'altro che uniforme. L'architettura profitta, nello spoletino, di contributi lombardi (come in Sant'Eufemia) per volgersi, a partire dal tardo sec. XII, a interpretare modelli paleocristiani locali ma anche romani (come in San Paolo inter vineas); il classicismo di questa seconda fase si diffonde verso sud (Lugnano in Teverina) e oltrepassa il confine regionale (Tuscania), interessando anche il territorio di Narni, in cui tuttavia si giunge fino alla desunzione letterale di caratteri spiccatamente romani (Duomo, Santa Maria in Pensole, San Martino di Taizzano); a Foligno, Assisi, Todi, Spoleto si avverte una sensibilità comune nel giuoco dei volumi e negli ornati, mentre in alto Tevere il romanico rivela l'antico legame con Ravenna nella torre cilindrica della Cattedrale di Città di Castello. Se si stende una mappa della pittura romanica nell'U attuale, il territorio di gran lunga più ricco di opere risulta quello di Spoleto e della sua antica diocesi, la cui crescente importanza in quei secoli (Innocenzo III ne consacrò la Cattedrale, ove più tardi Gregorio IX canonizzerà Antonio di Padova) dette un forte impulso ad attività di costruzione e di decorazione. I cicli parietali di Sant'Isacco, San Gregorio, San Paolo inter vineas (tutti a Spoleto), San Pietro in Valle presso Ferentillo, San Tommaso di Terni (superstite in frammenti) offrono possibilità di confronto con opere coeve di Roma e del Lazio (Anagni), oltre che con miniature uscite da *scriptoria* di cultura romana (le cosiddette Bibbie Atlantiche), cui fa riscontro anche un'autonoma produzione di testi liturgici miniati che deve essere stata molto vivace a giudicare dagli esempi superstiti (*Leggendari* del Museo capitolare di Spoleto; *Coralì* dell'abbazia di Sant'Eutizio, oggi a Roma presso la Bibl. Vallicelliana). La situazione degli studi non è ta-

le da consentire una precisa definizione delle componenti di questa cultura figurativa che si rivela tutt'altro che uniforme e che, nei debiti e nei crediti, non fu probabilmente a senso unico. Sarebbe improprio parlare di espressioni provinciali della pittura romana per gli eccellenti affreschi di San Pietro in Valle, l'antica abbazia ducale, e tanto meno per la pittura su tavola; né, d'altra parte, è facile ricorrere a spiegazioni basate sul concetto di luogo in ambiti in cui era normale la presenza transeunte di maestranze, spesso legata alla diaspora di lungo raggio di monaci e abati.

Non mancano prove che nel sec. XII e nel XIII l'U fosse ormai all'interno di un fenomeno di grande circolazione. A questo si connettono impulsi di trasformazione e di rinnovamento che investono con conseguenze diverse le aree regionali. Così dovrà spiegarsi la presenza a Spoleto, già nell'ultimo quarto del sec. XII, di botteghe di croci e dossali dipinti della piú alta qualità, oltre che di affreschi, i cui autori (come Alberto «Sotio» che firma e data 1187 la *Croce* oggi nel Duomo) si dimostrano esperti di modelli bizantini di gusto tardocomneno diffusi nell'Italia meridionale. Da simili radici nasce nell'U centro-meridionale una cultura pittorica, ben documentata da opere fino a tutto il secolo successivo, che fu indubbiamente l'avvenimento principale prima che l'orizzonte regionale fosse illuminato di nuova luce dal cantiere di Assisi. Ne sono testimonianza opere come gli affreschi dei Santi Giovanni e Paolo di Spoleto (*Assassinio di Thomas Becket; Martirio e gloria dei santi Giovanni e Paolo*: oggi in Pinacoteca) e la tradizione di *antependia* e croci dipinte che si inoltra per tutto il sec. XIII, con opere spesso eccellenti, sia anonime (*Croce* frammentaria e *Croce* n. 17 della Pinacoteca di Spoleto), sia recanti il nome degli autori: Simeone e Machilone, Rainaldo di Ranuccio, Pietro. Che si possa parlare di un linguaggio elaborato da attive botteghe locali che si muovono a loro agio tra le asperità dei vocabolari bizantini sembra da confermare osservando quanto sia diverso e piú alla lettera il bizantinismo di un'opera sicuramente di importazione come la grande *Deesis* a mosaico della Cattedrale di Spoleto (1207). La firma un «doctor Solsternus» che non rivela la sua origine, che però si può supporre veneziana come per i mosaicisti che, pochi anni dopo, Onorio III chiederà al doge di inviare a Roma per decorare l'abside della Basilica ostiense. L'esempio di Solsterno rimarrà senza seguito

mentre la cultura che definiamo «spoletina», subito diffusa in U, da Foligno (affreschi della cappella dei Santi Pietro e Paolo in Santa Maria infra Portas) ad Assisi (tabernacolo in Santa Chiara, attribuito a Rainaldo di Ranuccio) a Orvieto (una *Croce* e una *Madonna*, prossime a Simeone e Machilone, nel Museo dell'Opera del Duomo), si irradia lontano, ben oltre gli attuali confini regionali, soprattutto al di là dell'Appennino, lungo le valli che sfociano nell'Adriatico. Il Duomo di Ancona aveva una *Croce* di Simeone e Machilone; croci e tavole di provenienza spoletina o collegabili alla cultura della vecchia capitale del ducato si trovano a Fabriano, Camerino, San Maroto, Matelica, a Visso che apparteneva alla diocesi; molto più a nord, nella valle del Metauro, a Mercatello; lo stesso vale per i percorsi verso il Piceno, dove è difficile spiegare il carattere dei sorprendenti affreschi di Montemonaco (chiesa di San Giorgio in Isola) se non si fa riferimento ai modelli di Alberto «Sotio» e della sua cerchia; o lungo le valli del Velino (*Madonna* di Cossito) e dell'Aterno. Quest'ultimo percorso è particolarmente ricco di opere duecentesche che attestano il legame con l'U centro-meridionale, dagli affreschi di Bominaco a un gruppo di tavole di varia provenienza (a Capitignano, San Pio di Fontecchio, Tocco Casauria, nella valle del Pescara ecc.) oggi nel Museo dell'Aquila. La tendenza espansiva che partiva dall'U centrale e meridionale interessava dunque, a giudicare da quanto rimane a documentarla, quei territori transappenninici che, compresi oggi nelle Marche, nel Lazio e nell'Abruzzo, erano stati legati all'U, come si è già accennato, nei secoli dello sviluppo e del rafforzamento del ducato longobardo. La posizione preminente nella regione alla sinistra del Tevere, assegnata a Spoleto per ragioni soprattutto strategiche, non era dunque venuta meno con l'estinguersi dello stato longobardo e neanche dopo il passaggio delle sue terre dal regno franco alla Chiesa. Ciò che la città aveva guadagnato in termini di centralità civile e religiosa, con i vantaggi che ne derivavano anche nel campo delle relazioni con l'esterno, poté innalzarla a polo culturale la cui importanza giunse a proiettarsi almeno fino a tutto il Duecento. Troviamo qui in sostanza un fattore specifico, che chiarisce un fenomeno di fioritura artistica, complessivamente assai ricco in questo periodo, e le sue linee di diffusione; ed è evidente come anche i normali canali di comunicazione, a cominciare da quelli religiosi – diocesani o monastici –, ne

siano stati avvantaggiati. Il risultato è un'estensione del concetto di regione artistica, di cui si trova un corrispettivo nel parallelo dilatarsi della geografia del culto di santi locali: Primiano era venerato a Spoleto come ad Ancona; Eutizio nel territorio di Norcia come in quello dell'Aquila; e, sulle vie che allacciavano il vecchio ducato al Patrimonio di San Pietro, la leggenda di Senzia era comune a Spoleto e a Blera.

Nella seconda metà del Duecento il quadro regionale qui sopra riassunto sarà nettamente rinnovato in relazione al formarsi o al consolidarsi di altre polarizzazioni. Con la prima fase dello straordinario sviluppo del francescanesimo si forma il polo di Assisi; con l'impetuoso crescere del ruolo politico ed economico del suo comune si afferma il polo di Perugia, di cui è documentato in questi anni il forte incremento demografico, soprattutto grazie all'inurbamento della *gens nova*. Si tratta, beninteso, di due entità assai diverse: il «raggio» assisiato-francescano acquista ben presto una dimensione che non avrebbe senso considerare in termini regionali; quello perugino-comunale, pur dando prova di un'eccezionale intraprendenza nel guardare oltre i propri confini, per esempio convocando i grandi scultori pisani, conquista un primato rispetto ai centri dell'U. Non è certo un caso che il più importante monumento della pittura perugina del Duecento, ormai al suo scadere, sia il ciclo allegorico e astrologico della Sala dei Notari, cioè un rilevante esempio di «arte civica» eseguito da maestri locali educatisi su testi assisiati.

L'emergere di Assisi e di Perugia, d'altra parte, non riduce la vitalità dei centri grandi o minori della regione, la cui attività artistica, al contrario, riceve spesso impulsi decisivi dall'enorme ampliamento dell'orizzonte pittorico grazie soprattutto all'incessante cantiere assisiato. A una società municipale ormai complessa che ha sullo sfondo un grande potere – quello della Chiesa – ma che provvede ai suoi bisogni organizzandosi in una sempre più ricca articolazione di ruoli corrispondono una più intensa rete di relazioni e un'espansione del loro orizzonte geografico. Nella «lunga durata» che si apre con la rinascita duecentesca, l'attività artistica può allora essere presa in esame all'interno di un processo che è insieme di piccola e di grande circolazione. Le singole aree producono per sé e interagiscono ma nello stesso tempo esercitano la loro capacità di promuovere e di attrarre, talvolta in ambiti che oltrepassano la dimensione locale e regionale. Di fronte a questa crescente complessità

la storia dell'arte ha davanti a sé due strade: la prima consiste nella segmentazione dei linguaggi secondo aree o «scuole», avallata dal riconoscimento di stili locali ritenuti suscettibili di una precisa definizione; la seconda, nella identificazione di campi e circuiti più vasti e intrecciati, di più complesse dinamiche e, per conseguenza, di quasi illimitate «regioni stilistiche».

Ad Assisi, dove San Francesco aveva pregato davanti a un *Crocifisso* del tipo *triumphans* di gusto spoletino prima fase, il suo seguace frate Elia introduceva il Cristo aspramente patetico di Giunta Pisano (*Croce* della Basilica inferiore, 1236, perduta), cui appartiene anche il *Crocifisso*, eseguito più tardi, di Santa Maria degli Angeli. Il più antico ciclo murale francescano destinato a decorare la Basilica inferiore, fu invece affidato, al tempo di Alessandro IV (1254-1261), a un pittore molto probabilmente umbro, l'anonimo noto come Maestro di San Francesco. Sotto il suo nome è stato raccolto un gruppo di opere, tra le quali il grande *Crocifisso* del 1272, già in San Francesco al Prato di Perugia (oggi alla GNU) e il dossale con *Storie della Passione e santi* (diviso tra la GNU di Perugia, il Tesoro di Assisi e raccolte straniere), che dimostrano come la sua bottega fosse tra le più importanti fra quelle attive in quegli anni, dalle quali uscirono tra l'altro grandi croci sagomate d'altare, come quella in Santa Chiara di Assisi e della Pinacoteca di Gualdo Tadino, che interpretano l'arte di Giunta senza esserne passivamente dipendenti. Nella chiesa superiore il primo cantiere pittorico è in mano a frescanti (e a maestri vetrai) transalpini, forse francesi o inglesi; a dividersi le pareti delle due basiliche saranno fiorentini – Cimabue e, a più riprese, Giotto – romani, senesi e anche qualche umbro; intanto il Sacro Convento si arricchiva di miniature francesi, stilisticamente vicine a quelle parigine della Sainte-Chapelle (*Messale di San Ludovico*), di stoffe palermitane e di oreficerie veneziane. I grandi scultori pisani ornano della famosa Fonte la piazza di Perugia; i senesi dirigono il grande cantiere del Duomo di Orvieto, dove operano anche Arnolfo di Cambio e altri fiorentini. Ai pittori di Siena l'U riserva una lunga fortuna: da Simone Martini e Lippo Memmi a Orvieto, dove anche per il monumentale Reliquiario del Corporale è convocato un senese, Ugolino di Vieri, allo stesso Simone e a Pietro Lorenzetti ad Assisi; da Meo da Siena, che diventerà stabilmente perugino, a Jacopo di Mino a Todi e a Città della Pieve ad alcuni fra i migliori quattrocentisti,

come Taddeo di Bartolo e Domenico di Bartolo, a Perugia. Opere senesi e fiorentine giungono perfino in una delle piú interne zone appenniniche, la Valle Oblita, importate dai pastori del luogo che svolgevano in Toscana il loro secondo lavoro.

Pittori e miniatori nati e formati in U ebbero certamente campo nei quattro centri che, allo stato attuale delle conoscenze e senza dimenticare l'enorme quantità del non pervenuto, rivelano la maggiore vitalità: Assisi prima di tutto, e poi Perugia, Spoleto e Orvieto. Già per quanto attiene allo scorcio del Duecento gruppi di opere senza nome sono stati interpretati dagli studi in senso locale sia per il ripetersi della presenza di opere affini nello stesso ambito territoriale, sia per il riconoscimento di persistenze della tradizione locale, sia per l'emergere di singolarità stilistiche, o meglio di accenti espressivi non riconducibili ai grandi modelli che l'U, forse piú di ogni altra regione d'Italia, fu capace di importare. Gli esempi non mancano, dal Maestro di Santa Chiara di Assisi (ancona del 1283) al Maestro del Trittico Marzolini a Perugia, dal Maestro delle Palazze a Spoleto al Maestro della Madonna di San Brizio a Orvieto. Opzioni «locali» sono possibili anche per due dei maggiori anonimi tardoduecenteschi operosi ad Assisi, il già citato Maestro di San Francesco e il Maestro della Cattura, l'uno perfetto conoscitore di fonti toscane e bizantine, l'altro del tutto a suo agio tra i maestri pregiotteschi della Basilica superiore. Ai due decenni dal '70 al '90 appartengono anche importanti testimonianze della miniatura, tra le quali emergono codici conservati a (o provenienti da) Perugia, Assisi, Deruta, Città di Castello, Spoleto. Si tratta di esemplari superstiti di un patrimonio che, legato com'era a un periodo di particolare intensità della vita delle sedi degli ordini mendicanti e delle stesse cattedrali, è lecito immaginare enormemente diffuso nella regione; inoltre essi sono riferibili sia alle attività di *scriptoria* locali – ove del resto operavano certamente illustratori di varia provenienza – sia, come sempre avviene di oggetti per antonomasia portatili, all'afflusso da altre sedi degli ordini. Per conseguenza, la loro collocazione in un ambito culturale geograficamente ben definito incontra spesso serie difficoltà. In generale, si può osservare che l'azione esercitata da alcuni tra i grandi modelli della pittura duecentesca presenti anche ad Assisi – da Giunta a Cimabue – coesiste, anche negli esemplari piú alti, con assimilazioni piuttosto eterogenee: intanto, da un sostrato bizantino

non sempre abbastanza noto ma da intendere in una molteplicità di varianti, di accezione propriamente bizantina o già fatte proprie dai più organizzati ateliers umbri; in secondo luogo, da «novità» cisalpine e transalpine di matrice gotica destinate a una sempre più profonda penetrazione anche nel cuore della penisola. Caratteristici di questa situazione i due *Antifonari* della Pinacoteca di Città di Castello che anche per essere resti di un naufragio di codici riflettono culture disparate e di non facile collocazione. Come si vede, i problemi relativi ai concetti di luogo culturale e di stile locale, di importazione, di irradiazione, di circolazione di modelli, sono in questa fase cruciale presenti nella più piena misura. Ad affrontarli, una stilistica di alta definizione, ben inteso quando sia tale, può far molto, ma non tutto. Si potrà parlare di un deciso avanzamento quando sarà più chiara la natura della centralità del luogo primo del francescanesimo, non solo come punto d'incontro per alcuni decenni dei maggiori artisti del tempo ma come laboratorio di nuovi linguaggi, a cominciare dallo stile di Giotto. Di questo, della sua evoluzione e dell'apporto dei suoi diretti collaboratori, è in primo luogo Assisi che ci dà alta testimonianza nei cicli murali dell'Antico Testamento e delle *Storie francescane*, imprese che occupano gli ultimi anni del Duecento, nella Basilica superiore, e in quelli della cappella della Maddalena, dell'*Infanzia di Cristo* e delle Vele nella Basilica inferiore. Il fenomeno irradiativo che si sprigiona da tutto ciò è, si può dire, senza limiti. È vero che già l'opera di Cimabue nel transetto, verso la fine dell'ottavo decennio, e degli autori di *Storie del Nuovo Testamento* nella navata della Basilica superiore diffonde germi di novità in numerosi centri della regione, a Spoleto (Maestro delle Palazze, Maestro di Sant'Alò), a Perugia (Maestro del Farneto, Primo Miniatore perugino, frescante di Santa Giuliana), a Gubbio (*Croce* della Pinacoteca); ma la capillarità di penetrazione del linguaggio giottesco, nelle sue varie espressioni, non ha eguali. Già a partire dagli anni a cavallo tra Due e Trecento il grande ciclo francescano è la nuova base linguistica per pittori attivi in U, che la interpretano dando spesso prova di una forte personalità: ad Assisi, per il cosiddetto Maestro espressionista di Santa Chiara e per i frescanti operosi nella cappella di San Nicola nella Basilica inferiore; a Perugia, per i pittori attivi nella Sala dei Notari, per il Maestro della Maestà delle Volte, per Marino di Elemosina; a Spoleto, per il Maestro di Cesi, e, nel territorio, per gli autori del

*Crocifisso* di Montefalco, vicino al cosiddetto Maestro espressionista di Assisi, e del *Crocifisso* di Sant'Andrea a Spello. I documenti restituiscono qualche nome di diretti collaboratori umbri di Giotto, come Palmerino di Guido, assisiato o forse eugubino, e di seguaci, formati sui cicli della Basilica inferiore, come Giovanni di Bonino da Assisi, pittore e maestro vetrario ad Assisi e ad Orvieto cui sono state assegnate con convincente ipotesi le opere prima attribuite all'anonimo Maestro di Figline. Si può dunque parlare di una vera e propria «leva» giottesca umbra, e particolarmente assisiata, il cui più alto esponente fu, allo stato delle conoscenze, Puccio Capanna, attivo attorno al 1330, sensibile interprete del Giotto della fase della cappella della Maddalena e autore di un gruppo di opere, anch'esse già accreditate a un fiorentino – Stefano –, che ha davvero operato ad Assisi, ma purtroppo senza lasciar traccia. A proporre un battesimo fiorentino per le opere dell'assisiato Puccio era stato R. Longhi, cui va comunque il merito di averle genialmente raggruppate, unendole sotto il segno di una eccezionale personalità artistica: era, cioè, lo stesso studioso che proprio in quegli anni scopriva la pittura umbra del Trecento. Fu allora che assunsero per la prima volta consistenza di personalità anonimi come il Primo Miniaturista di Perugia, il Maestro del 1310, il Maestro di Fossa e molti altri, avanguardie destinate a ingrossarsi in un vero e proprio esercito di vari graduati in uniforme regionale. Si intende che il significato più profondo di questa – come di altre – intuizione longhiana non era tanto di arricchire di una ulteriore variante demica, dopo i riminesi, i bolognesi ecc., la pittura italiana del Trecento, tra l'altro ponendola sotto un astorico esponente regionale anziché di *civitas* che è cosa di ben altra consistenza; quanto, invece, di avvistare nuovi circuiti, di allacciare ciò che non era stato ancora allacciato, scoprendo così nuovi importanti aspetti di quel sorprendente fenomeno d'insieme che fu la diffusione, in grande e in piccola rete, delle nuove idee dell'arte trecentesca.

In questo grandioso fenomeno di diffusione, di cui l'U è protagonista grazie all'attrazione-elaborazione-irradiazione esercitata da Assisi, trova ampio spazio l'articolarsi di espressioni da ricondurre a quei centri più vitali della regione nei quali vari fattori favorivano una notevole originalità nell'interpretazione dei più alti modelli. Ciò spiega lo stabilizzarsi per tutto il secolo e anche oltre di forme e accenti, in particolare di quelli che hanno dato occasione

agli studi di usare formule riassuntive all'insegna del «devoto» e del «popolare». La fortuna di queste formule si spiega anche con la suggestione esercitata dall'accostamento della pittura alle immagini suscitate dalla poesia jacobonica e dal repertorio delle laudi. Ma si tratta di accostamenti che fin quando rimangono in superficie non servono gran che a chiarire il clima figurativo umbro due-trecentesco; e quando, viceversa, si provano in un'indagine piú approfondita non fanno che mettere allo scoperto la diversità di posizione della «serie» artistica rispetto alla «serie» letteraria, non sempre e non necessariamente comunicanti. Le personalità che meglio esprimono questa religiosità fortemente patetica o, per dirla con Longhi, la «passione degli Umbri» sono gli anonimi noti come Maestro del Dittico Cini e Maestro di Santa Chiara da Montefalco. Ma ciò che resta della pittura della prima metà del Trecento prodotta con buona probabilità da botteghe locali dimostra, anche nella diocesi di Spoleto cui le opere dei due Maestri appartengono, un certo pluralismo, non riconducibile a un'unica formula espressiva. I pittori attivi a Montefalco hanno poco a che fare con altri frescanti attivi nella Valle Spoletina o nei Monti Martani (a Pissignano, a Campello alto, a Sant'Onofrio ecc.), sensibili a cose assisiati nell'ambito di Puccio Capanna, e tanto meno con perugini del tipo del Maestro di Paciano o con eugubini lorenzettiani come Mello. Anche nel considerare il circuito di promotori e destinatari, che in questi decenni si direbbe molto attivo, occorre usare con cautela il parametro locale: il Maestro di Santa Chiara da Montefalco soddisfa le richieste di *ex voto* in cappelle rurali (per esempio a San Nicolò di Matigge o in Santa Caterina a Trevi), ma il committente del ciclo di Montefalco è lo stesso rettore del ducato, il francese Jean d'Amiel, che si fa ritrarre ai piedi della Croce. Il rinnovamento della pittura del Trecento su base assisiata, assai piú in accezione giottesca che senese, è fenomeno generale cosí complesso da non poter essere trattato qui che per aspetti particolari. Le opere di piú rilevante interesse fra quelle superstiti in luoghi contigui all'U, come gli affreschi di Santa Maria in Vescovio, del San Flaviano di Montefiascone o quelli del Maestro Consolo nel Sacro Speco di Subiaco sarebbero incomprensibili senza il riferimento ai modelli di Assisi. Al piú antico ciclo giottesco si guarda non solo perché aveva inventato una nuova lingua figurativa ma anche perché gli si riconosce l'autorità di un archetipo dell'iconografia francescana di ispirazione bona-

venturiana. Così, ad esempio, in cicli murali pertinenti a fondazioni minoritiche di periferia, come il San Francesco di Rieti (affreschi trasferiti nel Palazzo Vescovile) o il San Francesco di Castelvecchio Subequo in Abruzzo, ritroviamo, fedelmente ripetute, le scene assisiati anche se tradotte in idiomi diversi. Un altro particolare problema concerne l'eventualità che espressioni coniate in centri dell'U, in evidente rapporto con modelli assisiati due-trecenteschi, siano trasmigrate anche in siti lontani. Almeno alcuni degli interessanti affreschi neotestamentari che decorano la chiesa evangelica di Stugl (Stuls) nei Grigioni, da assegnare alla prima metà del Trecento (non alla seconda come è ripetuto anche nella più recente letteratura), rivelano una singolare commistione di giottismo di Padova e di tratti più patetici ed empirici, vicini a cose ombre contemporanee. Se così fosse, avremmo qui un fenomeno di migrazione lontana di caratteri della provincia giottesca, analogo a quello solidamente provato per i riminesi, la cui presenza è attestata per via stilistica oltre che documentaria non solo a Bologna e a Padova ma fino al Trentino, all'Alto Adige e nel Canton Ticino.

Come già nel periodo precedente, anche nell'inoltrato Trecento i percorsi appenninici e al di là dell'Appennino, in particolare lungo le valli del Nera, del Corno, del Velino, dell'Aterno allacciano quasi in una sola regione l'U centro-orientale con la Sabina e con l'Abruzzo. Del numeroso gruppo di affreschi e di tavole che possono essere raccolti sotto il nome-pilota del cosiddetto Maestro di Fossa, caratterizzato da una solidità formale di estrazione assisiata, addolcita da sensibili aperture al naturale, fanno parte opere conservate a (o provenienti da) Spoleto, Montefalco, Trevi ma anche Posta, nella valle del Velino, e Fossa presso l'Aquila. L'impressione che si debba trattare di una vera e propria unità di cultura è rafforzata dalla constatazione che i caratteri delle opere migliori di questo gruppo sono puntualmente rispecchiati in un gruppo di *Madonne* lignee policrome di collocazione indifferentemente umbra e abruzzese, il cui esemplare migliore è la *Madonna* del Duomo di Spoleto. La stessa osservazione vale per la bella *Santa Caterina* lignea del Museo dell'Aquila, un tempo racchiusa in un tabernacolo le cui chiudende (nello stesso museo) sono decorate con *Storie di santa Caterina*, stilisticamente anch'esse collegabili allo stesso gusto diffuso verso la metà del secolo nelle valli umbro-abruzzesi. È interessante osservare che, nonostante le enormi perdite di opere

trecentesche, l'appartenenza di queste aree centro-orientali italiane quasi a un'unica tradizione trova conferma anche in dipinti di fine secolo e del principio del Quattrocento, per esempio nei gruppi denominati con gli appellativi convenzionali del Maestro della Dormitio di Terni e del Maestro del Trittico di Beffi (L'Aquila), entrambi esponenti tra i piú espressivi di un modo singolarmente affine di animare un sostanziale conservatorismo trecentesco con un'acuta, anche se misurata, inclinazione per le novità gotiche.

A motivare queste tendenze di fine secolo contribuí certamente la diffusione del gusto settentrionale, sia per la presenza di artisti impegnati in imprese rilevanti, come il bolognese Andrea de' Bartoli, attivo ad Assisi nella Basilica inferiore per commemorare il cardinale Albornoz (1367); sia attraverso libri miniati, oreficerie, avori e altri oggetti di pregio che entravano nella regione con destinazione liturgica o collezionistica. Inoltre l'apertura di Perugia e di Orvieto verso la cultura senese è fenomeno, a questa data, ormai consolidato, che va ben oltre la presenza *ab antiquo* di tavole di Bartolo di Fredi o di Taddeo di Bartolo: si tratta di un atteggiamento costante che, come tale, non è reperibile in altre aree della regione. Che non si possa parlare di dipendenza è evidente se si considera in particolare il caso di Orvieto, che nella prima metà del secolo si rivolge a Siena per assicurarsi l'opera dei migliori artisti, da Simone Martini ai maestri di legname del coro della Cattedrale; ma che da circa il 1360 alla fine del secolo dispone di un gruppo di «suoi» pittori, come Ugolino di Prete Ilario, Cola Petruccioli e Piero di Puccio, ai quali si devono riconoscere gli incisivi caratteri di una vera e autonoma scuola. Li accomuna un gusto largo e colorito del racconto, sostenuto da un disegno forte, di grande evidenza espressiva: un linguaggio per eccellenza comunicativo, che vorremmo chiamare gotico pur in assenza del repertorio di forme e di artifici che di solito si annettono a quella definizione. È certo, comunque, che Orvieto assurge in quegli ultimi decenni del secolo al grado di centro tra i piú vitali dell'Italia mediana, dotato di un notevole potere di irradiazione, non solo in aree finitime (Narni, Todi) e verso Perugia, Assisi, Spello e Foligno (con Cola Petruccioli), ma anche verso il territorio senese e in genere la Toscana (con Piero di Puccio a Cetona e a Pisa). La pittura orvietana costituisce inoltre un punto di riferimento importante per valutare i caratteri che il tardogotico assumerà nella prima

metà del Quattrocento in alcuni centri della regione: ciò vale anzitutto per la personalità artistica che, anche per l'abbondanza di opere giunte fino a noi, è tra le più note, cioè l'eugubino Ottaviano Nelli.

Anche per il Quattrocento i confini regionali si rivelano inadeguati alla comprensione dello svolgimento reale delle vicende artistiche. L'abbondante materiale riunito sotto il nome di Giovanni di Corraduccio interessa l'intera valle centrale umbra e numerosi centri delle attuali Marche, da Visso a Camerino, da Treia a Massa Fermana a Fabriano. Per Giovanni di Corraduccio e per il Maestro della Dormitio di Terni si può proporre, parafrasando il Longhi, il termine di «tardogotico umbratile» per designare una tendenza di inizio secolo che non riguarda solo l'U e che occorre tenere distinta dalla grande ondata gotica che negli stessi anni si sviluppa tra Fabriano, San Severino e Gubbio. In generale l'U si trova ben dentro quella circolazione tra Padania e Appennino centrale per via adriatica, attraverso la quale si avvia e si sviluppa con esiti straordinari il gotico tardo nell'intero quadrante italiano. Innanzitutto, è questa la mappa degli itinerari di Gentile e dei veneziani; ma non mancano indizi forse minori ma ugualmente significativi: Luca da Perugia era nel 1417 a dipingere in San Petronio; viceversa, proprio allora un maestro bolognese di cui nulla rimane, Francesco di Giambono, abitava a Foligno e nel 1412 era in rapporti con Giovanni di Corraduccio. Questa relazione tra nord e centro è resa vitale da una vasta gamma di consuetudini o di occasioni: l'intreccio delle parentele signorili, la mobilità innanzitutto degli artisti, ma poi anche dei religiosi in trasferta, dei capitani in spedizione, dei dottori e degli studenti da studio a studio, il fascino esercitato dai piccoli oggetti che viaggiano facilmente, non solo i messali e i libri d'ore o di cavalleria che daranno fama europea all'*ouvraige de Lombardie*, ma anche i reliquiari o le scatole da viaggio o da toeletta; senza dimenticare i nuovi messaggi che giungevano attraverso la moda delle stoffe, degli abiti e delle acconciature. È evidente che soltanto se gli studi saranno in grado di gettare nuova luce sull'articolarsi di quegli scambi, potranno chiarirsi anche modi e circostanze della prima formazione di Gentile – e del suo viaggio nel Nord – e di Lorenzo Salimbeni.

Un altro collegamento importante, anch'esso di lunga durata, è quello con Siena e con Firenze. All'aprirsi del Quattrocento, l'eredità lasciata dai grandi pittori fiorenti-

ni e senesi (e, del resto, anche dagli umbri) ad Assisi fa parte della cultura dei pittori umbri. Per il consolidarsi di orientamenti gotici, alle opere di Simone Martini ad Assisi e ad Orvieto occorre riconoscere una particolare importanza. Inoltre numerosi centri dell'U importavano calici e reliquiari da Siena e gli orafi umbri si formavano sul magistero senese: gli esempi, spesso di alta qualità, superstiti a Perugia, Gualdo Tadino, Montecolognola, Spello, Todi, Orvieto, rispecchiano questa propensione intensa e costante. Se si riflette sulla importanza e sulla varietà, in U, di strati culturali, per dir così, di preparazione al gotico tardo, si può restare delusi dalle limitate conseguenze che possono registrarsi almeno per i primi due decenni in buona parte della regione: infatti non è certo il caso di parlare di un nuovo brivido nella percezione del naturale, né di un lirico abbandono alla forma musicalmente delineata. In una parola, i messaggi di Valle Romita e di San Lorenzo in Doliolo trovano difficoltà ad essere recapitati nell'U centro-meridionale nonostante l'arrivo della *Madonna* di Gentile, ancor più bella dopo il recente restauro, a Perugia (l'affresco di Orvieto è piuttosto tardo) e di opere del cosmopolita Zanino di Pietro a Fonte Colombo (Rieti) e a Gubbio e nonostante la presenza di Lorenzo Salimbeni come frescante a Perugia e a Norcia. Una più o meno autorizzata baldanzosità «internazionale» si trova in opere dell'eterogeneo catalogo di Giovanni di Corraduccio come le grisailles con *Le età dell'uomo* in Palazzo Trinci a Foligno, tenuto anche conto delle *devises* in francese. Anche nella serie posta sotto il nome del Maestro della Dormitio (a Terni, Spoleto, Trevi, ecc.) un'opera presenta inflessioni più marcatamente gotiche, cui forse non è estranea l'azione di Gentile. Si tratta delle tre tavole (Roma, Pinacoteca capitolina; Philadelphia, coll. Johnson; Kreuzlingen bei Konstanz, coll. H. Kisters) che in origine costituivano un trittico, la cui iconografia rende proponibile una provenienza dalla chiesa francescana di San Bartolomeo presso Foligno e il cui stile concorda con quello di uno dei più intensi affreschi della stessa città, cioè la probabile raffigurazione della *Vocazione della beata Angelina* nella cappella del monastero di Sant'Anna. Per questo tratto iniziale del secolo si può parlare di appartenenza puramente anagrafica allo stile «internazionale», tradita dall'impiego di qualche vocabolo, più che dal possesso del linguaggio. In questo senso, la geografia del fenomeno, che coinvolge anche le *Storie cavalleresche* di recente emerse nella *camera pinta*

della Rocca di Spoleto, si allarga alla valle del Nera (affreschi con il *Martirio di santa Lucia* e l'*Annunciazione* in San Francesco di Vallo di Nera; affreschi con *Storie di sant'Antonio abate* in Sant'Antonio a Cascia) e nei vicini territori marchigiani (affreschi con il *Calvario* nel monastero di Santa Chiara a Camerino e con *Sposalizio della Vergine*, un *Profeta* e *Annunciazione* nel braccio sinistro del transetto in Sant'Agostino a Fermo); e a comprendere personalità diverse e minori come il Maestro del 1409 a Narni, i frescanti protoquattrocenteschi della tribuna del Duomo della stessa città e anche le molte cose raggruppabili sotto il nome di Bartolo da Spoleto.

Passare dalla vallata centrale – e dall'Appennino che la chiude verso Oriente – al nord dell'U, all'eugubino e al vicino territorio altotiberino è come cambiare regione. Ciò si deduce anche dal meccanismo di crescita di Ottaviano Nelli, che dopo il compassato politico di Pietralunga entra, abbastanza rapidamente, con il ciclo delle *Storie della Vergine* in San Francesco a Gubbio, in pieno gotico internazionale e più tardi, nelle *Storie della Vergine* affrescate nella cappella del Palazzo Trinci a Foligno (1424), in una tra le varianti più sovraccariche del nuovo stile. Occorre ricordare che Gubbio e Fabriano appartengono allo stesso settore della dorsale appenninica, che li rende insieme separati e contigui; Vasari, inoltre, parla di lavori eseguiti da Gentile a Gubbio e a Città di Castello. Ammaestrato da Gentile ma anche da Lorenzo Salimbeni, il Nelli dovè avere conoscenza diretta anche di esempi di *imagerie* lombarda ma anche francese, in particolare di miniature, ai cui repertori rimandano anche i fondi a stelle e a nido d'ape che egli adopera di frequente. Come la sua formazione, così anche il suo successo ebbe corso lungo quella fascia umbro-adriatica che è la vera «regione» di tanta pittura del Quattrocento, da Gubbio a Rimini, Foligno, Urbino, Fano, Città di Castello. Molte analogie con la vicenda del Nelli presenta quella di Antonio Alberti da Ferrara, del cui lavoro in alto Tevere ebbe nozione anche il Vasari. Si esprime anche lui in gotico tardo, ma nella variante padana che ha origine negli affreschi della cappella Bolognini; il suo principale mentore in U fu Braccio da Montone, il condottiero strettamente legato a Corrado Trinci, patrono del Nelli a Foligno; come l'eugubino, come Arcangelo di Cola (tra l'altro, anche lui a Città di Castello nel 1416) e come più tardi Bartolomeo di Tommaso, è un vero campione di mobilità lungo l'itinerario che allacciava il cuore

dell'U alle signorie di qua e di là dell'Appennino, ai centri adriatici e infine alla pianura padana, a Bologna e a Ferrara. Tuttavia, i maestri in U di calligrafia gotica non sono né il Nelli né l'Alberti: occorre cercarli tra gli anonimi che nel Palazzo Trinci di Foligno eseguono probabilmente circa il 1424 gli affreschi della Sala degli Imperatori, della Loggia e della Sala delle Arti e dei Pianeti; e, grazie al recentissimo ritrovamento, anche tra gli altri anonimi cui si devono i brani più alti delle *Storie cavalleresche* e delle scene allegoriche, come la *Pesca nella peschiera*, che ornano la *camera pinta* della Rocca di Spoleto. Nelle parti migliori di entrambi i cicli si avverte una declinazione del gotico in senso internazionale, che già nella scelta dei temi cavallereschi e allegorici sottintende modelli settentrionali. Ciò ha già trovato solide basi storiche, per la Foligno dei Trinci, nelle parentele contratte con gli Estensi, i Rangoni, gli Sforza e, attraverso i Varano, con i Malatesta e i Visconti; nell'appartenenza politica al disegno visconteo di supremazia; nell'arrivo dal nord di mercanti, pittori, umanisti. Niente di più naturale, dunque, che i pittori del Trinci abbiano rivolto il loro interesse verso l'area che potremmo definire non solo gentiliana, ma gentiliana-pisanelliana, tale cioè da comprendere opere – tra Veneto e Lombardia – la cui datazione non dovrebbe superare il 1420 e caratterizzate da uno stadio di gentilismo che richiama quell'entità ancora misteriosa che è Pisanello giovane. In ogni caso, la radice gentiliana è comune sia agli affreschi di Foligno sia a quelli della Rocca di Spoleto.

I due cicli costituiscono le due più importanti testimonianze in U della decorazione di soggetto profano in ambito di gotico internazionale, ma in un quadro regionale che doveva essere ben altrimenti ricco. In particolare, sorprende la povertà di testimonianze pittoriche a Perugia che in questa fase culturale, coincidente tra l'altro con il dominio di Braccio, si arricchì anche grazie alla sua iniziativa di dipinti e di decorazioni murali purtroppo non giunti fino a noi. E dalle carte d'archivio che apprendiamo i nomi dei pittori vicini a Braccio, non solo Antonio Alberti, attivo nella sua residenza di Montone, ma anche Baldassarre Mattioli, Pietro della Catrina, entrambi perugini, e a quanto pare anche Policeto, figlio di Cola Petruccioli, ai quali non è possibile accostare con certezza alcuna opera. La perdita è grave, tanto più che i rari dipinti superstiti ci danno un'idea piuttosto alta della cultura perugina di quegli anni. Di Policeto fu socio per oltre un decennio Pellegrino di Gio-

vanni, di cui è almeno nota un'opera, la *Madonna* firmata e datata 1428 (Londra, VAM), che lo rivela delicato interprete di Gentile; di stretta osservanza gentiliana è anche il polittico firmato da Lello da Velletri (Perugia, GNU), ancora una volta un pittore con un solo «pezzo» nel suo catalogo; un'altra opera, il trittico del Farneto (ivi), tutt'ora senza nome, è ottima spia di una cultura quasi a mezza strada tra Perugia e Foligno, tra Braccio e i Trinci, tra realtà e corte. Alcune di queste botteghe perugine, tra le quali era anche quella, che sembra particolarmente attiva, di Mariano d'Antonio, operano fino a gran parte della prima metà del secolo, anche dopo l'arrivo a Perugia di Domenico Veneziano (1437).

Da questo momento in poi, ancor più marcatamente che nel periodo precedente, per le aree umbre si può ben parlare di storie separate. L'apparizione di forme rinascimentali, e di «rinascimento umbratile» segue calendari diversi nei centri della regione, nei quali, parallelamente, si estinguono senza alcuna sincronia le simpatie per il gotico tardo. Perugia – la Perugia dei Baglioni – è, come forse mai prima d'ora, il luogo più pronto ad accogliere il nuovo e a trasformarsi. Domenico Veneziano dipinge nel 1437-38 per i signori di Perugia; quasi contemporaneamente arrivano opere di Domenico di Bartolo e dell'Angelico e, appena varcata la metà del secolo, di Filippo Lippi; il polittico di Piero ornerà l'altare del monastero di Sant'Antonio, probabilmente solo verso la fine del settimo decennio. Del tutto scomparsi gli affreschi di Domenico, la vitalità della cultura locale rinnovata si manifesta in uno straordinario gruppo di pittori, già maturi e attivi in città negli anni in vista del mezzo secolo: il camerte Giovanni Boccati e i perugini Benedetto Bonfigli e Bartolomeo Caporali. La loro appartenenza a una generazione che aveva legami profondi con il gusto ormai al tramonto lascia tracce evidenti nelle loro opere e così la nuova maniera, venuta da Firenze, che li conquista è, nella loro interpretazione, ornata e vaga quanto quella che l'ha preceduta nel rappresentare uomini e donne, interni e paesaggi; ma, specialmente nel Boccati e nel Bonfigli, un segno inconfondibile del nuovo linguaggio è nelle evidenze luminose dei toni delle stoffe, dei vicini e lontani dei luoghi. Nella sua fase più matura, segnata dall'iter prolungato e tormentato delle *Storie di sant'Ercolano e di san Ludovico* nella cappella del Palazzo dei Priori (primo contratto: 1454), il Bonfigli si rivela un profondo conoscitore dell'arte di narrare e, nello stesso tempo, di leg-

gere l'attualità che per lui si identifica in un corposo ritratto della sua città e dei dignitosi cittadini che la abitano e la illustrano. È qui, soprattutto, da vedere la conquista bonfigliesca di un linguaggio sostanzialmente rinnovato, un «umanesimo perugino» nel gran concerto fiorentino dell'Angelico e soprattutto di Domenico e di Fra Filippo. Il legame tra Perugia e Foligno, fondato sulla amicizia tra Braccio da Montone e Corrado Trinci, non sembra aver séguito allorché quel presupposto viene a mancare. Come nel passato e come per gran parte dell'U centro-meridionale, il bacino culturale di Foligno ha i suoi assi nelle strade appenniniche e trans-appenniniche. Si può dire che le sue coordinate geografiche coincidono con gli itinerari di lavoro di Bartolomeo di Tommaso: Ancona, Fano, Rimini, Cesena, Norcia, Cascia, Camerino, Terni. Se con Bartolomeo il gotico tardo di radice settentrionale raggiunge la sua massima estensione culturale senza perdere minimamente di qualità, ciò si deve in gran parte al denso tessuto culturale in cui il pittore si è formato e in cui si è svolto il suo percorso. Si tratta di una rete complessa, che sconfinava dalla Romagna verso Bologna e l'entroterra veneto interessando anche l'altra sponda dell'Adriatico, nella quale le relazioni di carattere artistico si intersecano con rapporti di natura economica: ad esempio, il commercio del cuoio, cui è legata la famiglia di Bartolomeo, aveva uno dei punti nevralgici ad Ancona, come del resto, sul versante tirrenico, a Pisa. Nel 1425 Bartolomeo frequenta ad Ancona la bottega di Olivuccio di Ceccarello, che era di Camerino, come Carlo e Arcangelo di Cola, e ha come condiscipolo un dalmata, Giambono di Corrado; e a Norcia, molti anni dopo, nel 1442, quando è ormai maestro affermato, la sua équipe comprende non solo il suo *alter ego* Nicola da Siena, ma il vecchio compagno dalmata, l'oltramontano Luca di Lorenzo d'Alemagna e l'abruzzese Andrea Delitio. Per inciso, proprio il Delitio, cui appartiene l'unico resto dell'impresa collettiva in Sant'Agostino di Norcia, potrebbe non aver lasciato subito l'U se, come sembra, la *Fontana di giovinezza* nella *camera pinza* della Rocca di Spoleto ha qualcosa a che fare con lui. E lungo itinerari di attraversamento dal centro verso oriente, ma anche verso nord, nei crocevia appenninici, che si formano e son messe alla prova queste mobili e solide botteghe «interetniche», nel cui linguaggio diffuse inflessioni tardogotiche convivono con intensi accenti espressivi, quasi in sintonia con l'infiammata oratoria religiosa del tempo, ma anche con interessi per

qualità di struttura e di modellato, incomprensibili se non si ammette una viva sensibilità per le novità fiorentine. In particolare Bartolomeo di Tommaso giunse ad esiti di singolare forza dell'immagine, che è anche forza del racconto e, ancor più, del discorso; tanto da meritare commissioni di grande prestigio, come la decorazione della cappella di Monaldo Paradisi nel San Francesco di Terni, suo capolavoro e uno dei vertici della pittura di metà secolo in U, e di alcuni ambienti del Campidoglio e dei Palazzi Vaticani, regnante Nicolò V, di cui nulla rimane.

La stagione tardogotica si prolunga per buona parte del secolo a Spoleto, nella valle del Nera e nel Nursino. A questa temperie appartengono pittori forestieri come Cola di Pietro da Camerino, attivo a inizio secolo a Vallo di Nera, o locali, come gli epigoni del Maestro della Dormitio di Terni e, ormai nel Quattrocento inoltrato, il Maestro di Eggi (forse un Arcangelo di Giovanni da Spoleto) e Bartolomeo da Miranda; infine i frescanti di Santa Scolastica a Norcia e, ormai nell'area di Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, gli Sparapane da Norcia e molti altri, tutti pittori dell'Appennino, la cui formula – tra *ex voto* e ornamento – ebbe talvolta successo anche fuori casa (affreschi degli Sparapane e Tuscania, o di Campilio da Spoleto a Spelonga, nella valle del Tronto). In una di queste aree appenniniche, tra Preci e Norcia, si costituisce fin dal Trecento una singolare tradizione di cultura fiorentina, che spiega l'afflusso in quella zona di opere di Raffaello di Jacopo Franchi, del Maestro della Madonna Straus, di Mariotto di Cristofano e poi anche di Neri di Bicci, Piero di Cosimo, Filippino Lippi: opere importate non via Perugia, come ci si potrebbe aspettare, ma direttamente da Firenze, dove per lunga consuetudine gli abitanti della Valle Oblita e della Valle Campiana emigravano stagionalmente per lavorare alle poste e alle dogane.

In un quadro così differenziato di aperture, relazioni, reazioni, anche di piccola scala, fu particolarmente ricca di conseguenze la fortuna occorsa, soprattutto tra Foligno e Montefalco, alla pittura dell'Angelico e del suo allievo Benozzo. Per quanto riguarda l'Angelico, si tratta in sostanza di proiezioni del suo cantiere vaticano prima a Orvieto, poi in quest'area più centrale; quel cantiere in cui si forma anche il Gozzoli, che si fa luce in U fin dal 1447 e nel 1450-52 lavora a Montefalco per la sua prima opera di grande impegno, gli affreschi in San Francesco e, tra l'altro, per la pala di San Fortunato (Roma, PV). Queste opere

mostravano ai contemporanei un linguaggio sostanzialmente nuovo per quest'area, cui il pittore era giunto grazie all'esempio dei grandi fiorentini, non solo l'Angelico, ma anche Domenico Veneziano e il Lippi. Fu questo, dunque, un nuovo afflusso in U di arte fiorentina rinnovata, terzo in ordine di tempo dopo quelli segnati dalla presenza di Domenico a Perugia e dell'Angelico con i suoi a Orvieto: questa volta però proprio nel cuore della regione. La sua importanza per gli artisti locali fu certo in ragione della grande cultura che le opere di Montefalco riflettevano ma anche di caratteri particolari che vi si potevano scoprire, ad esempio accentuazioni e, inversamente, cedevolezze della sensibilità, di una specie che troviamo intensamente affine nel Boccati e nel Bonfigli. Siamo poco oltre la metà del secolo e per vie diverse cresceva dunque l'attrazione esercitata da Firenze. Da Foligno Bartolomeo di Tommaso è partito da pochi anni per le rilevanti imprese di Terni e del Vaticano, quando un gruppo di artisti presumibilmente giovani decora la cappella già dei Trinci in Santa Maria in Campis con affreschi che restano, insieme con gli affreschi migliori della cappella di Pietro dalle Casse nella stessa chiesa, il capolavoro locale di un delicato e intensamente vissuto sperimentalismo filoangelichiano. Primo responsabile ne fu certamente Nicolò di Liberatore (chiamato da Vasari l'Alunno), almeno per la prima cappella, perché nella seconda agisce un altro artista ancora senza nome, bene affiatato con Nicolò e forse suo compagno nei viaggi di studio a Cortona e a Firenze. Nel clima aperto da questa «avanguardia» folignate è da leggere un'opera che appartiene a un'altra area, cioè sei tra i busti degli *Apostoli* a fresco dipinti per la chiesa di San Michele nell'Isola Maggiore del Trasimeno, insieme con un grande *Crocifisso*. Nella sua prima fase l'Alunno è conquistato dall'Angelico, un modello che rende naturale l'interesse per quanto Benozzo aveva lasciato a due passi da Foligno; nelle Marche da lui frequentate queste attitudini sboccano poi in una strada battuta anche da veneziani come i Vivarini e il Crivelli, con reciproche conseguenze; più tardi si deve registrare quasi un ripiegamento primitivistico a sfondo patetico, che in un certo senso prepara la fase finale, ormai in parallelo con cose toscane tra Signorelli, Verrocchio e Polaiuolo.

Attorno all'Alunno, fin dalle sue prove giovanili, ruota un gruppo di pittori, noti talvolta solo attraverso i documenti e ai quali è arduo riferire opere anonime che pur dimostra-

no la vitalità dell'area folignate anche nella seconda metà del secolo. Molto attivo fu Pierantonio Mezastris, che diffuse la sua formula benozzesa anche in altri centri, ad Assisi e a Narni (che negli stessi anni importa anche opere del Vecchietta e del Ghirlandaio); una personalità caratteristica dello stesso clima, ma dotata di una sua aspra espressività, è Matteo da Gualdo, il cui campo d'azione coincide con la valle del Chiascio, ove giungono anche opere di camerti – tra le quali poco dopo il 1460 il polittico di Girolamo di Giovanni, oggi a Brera, intreccio di grande cultura centrale e settentrionale – e fabrianesi, quasi solo a Montefalco si trovano le opere, tutte murali, di Jacopo Vincioli da Spoleto, pratico di forme benozzesche e di caratterismo alunnesco. Proprio Spoleto è, allo scadere del settimo decennio, teatro di un nuovo avvenimento artistico: un altro, grande apporto fiorentino in U, l'ultimo, anzi, a cui riferire conseguenze di rilievo. Si tratta della decorazione dell'abside della Cattedrale eseguita da un'équipe diretta da Filippo Lippi, che morirà senza averla vista del tutto compiuta. Un recentissimo restauro ha messo ancor più in risalto la qualità tutt'altro che stanca dell'opera, che continuò ad essere proposta come ineludibile modello ancora avanti nel Cinquecento in opere dello Spagna, di Giovanni da Spoleto e di Jacopo Siculo. Accanto al Lippi era Piermatteo d'Amelia, che quattro anni dopo è forse fra i pittori dei *Miracoli di san Bernardino* e che nelle opere in cui è maestro autonomo, prima fra tutte l'*Annunciazione* di Amelia, oggi a Boston, mette a frutto l'insegnamento lippesco rivelandosi contemporaneamente esperto di spazialità luminosa pierfrancescana.

Ma è nel particolare contesto perugino, proprio della cultura di una città gelosa della sua identità – l'ultima in U a lasciarsi assimilare nello Stato pontificio –, che viene coniata nell'ultimo trentennio del Quattrocento un'arte del rappresentare che acquisterà rinomanza universale: uno stile che, idealizzando insieme figure e paesaggio, li accorda in un giuoco di ritmi semplici e studiati e li intride di una luce alta e serena. La storia dell'arte, dimenticando la varia e contrastante gamma di modi espressivi fioriti nei secoli in tanti luoghi della regione, ha a lungo identificato lo stile «Perugia 1500», rappresentato ad alto livello dagli affreschi del Perugino al Cambio, come l'«arte umbra» per antonomasia. La fortuna di questo stile «umbro», che comprendeva anche il Pinturicchio e tanti seguaci e imitatori, si legò e sarà per lungo tempo legata anche alla sua

applicazione decorativa nell'intaglio e nell'intarsio ligneo, nelle stoffe e, soprattutto, nella maiolica, *in primis* in quella di Deruta. Più propriamente il processo formativo di questa maniera, destinata a un grande successo, è caratteristico di un'area, come quella perugina, che tra le aree ombre si distingue per una lunga tradizione di attenzione per l'arte della vicina Toscana. Le qualità della luce di Piero e della linea del Verrocchio sono i fondamenti sui quali il Perugino costruisce, con graduale elaborazione, il proprio stile; e a quei modelli si attiene l'intero gruppo di pittori impegnati nel 1473 nel ciclo dei *Miracoli di san Bernardino*, primo «manifesto» dell'arte perugina rinnovata. Si tratta di una congiuntura eccezionalmente vitale da cui emergeranno il Perugino, il Pinturicchio, Piermatteo d'Amelia, Pietro di Galeotto ma anche altri di profilo tutt'ora incerto come Andrea d'Assisi e Santi di Apollonio. Molti di essi si ritroveranno insieme nelle imprese vaticane affidate al Perugino (1479-82) che dipingerà la cappella della Concezione nel coro di San Pietro e coordinerà, partecipandovi di persona, l'intera decorazione della Cappella Sistina, avendo al suo fianco Botticelli il Ghirlandaio, Cosimo Rosselli e poi Signorelli e Bartolomeo della Gatta. Il Perugino è già allora tra i più famosi maestri del tempo ma di lì in poi la sua ascesa sarà irresistibile. La sua arte seppe infatti corrispondere ad attese ampiamente diffuse di nuove immagini, che nella scelta delle figure e nella loro composizione nel paesaggio – di cui il Vannucci è tra i primi a scoprire l'importanza nella complessiva espressività del quadro – trasmettevano un sentimento dolce della santità, dell'ascetismo, della castità e una misurata affettazione di virtù, ordine, equilibrio. Questo nuovo spazio formale ed espressivo, universalmente subito riconosciuto, attinse tale qualità da assurgere a scuola per il giovane Raffaello, che nelle opere dipinte per Perugia e per Città di Castello nei primi anni del nuovo secolo ci appare in simbiosi con il mondo peruginesco, quasi una natura cui egli sa già dare una seconda anima. Si spiega anche così come a un vero e proprio «peruginismo» seguisse ben presto un «peruginismo-raffaellismo», fenomeni entrambi diffusi ben oltre i confini della regione, entro i quali il meglio di questo seguito è rappresentato da Giannicola di Paolo, Giovan Battista Caporali e Giovanni di Pietro detto lo Spagna. Quanto più avanziamo nel Cinquecento, tanto più parlare di geografia artistica usando schemi locali perde progressivamente di senso. Divenuta interamente provincia dello

Stato ecclesiastico l'U si colloca nell'orbita di Roma, aspirando a dividerne gli ideali d'arte, oltre che di costume, e partecipando alle sempre piú complesse dinamiche dell'ambiente metropolitano di cui, per dir cosí, intercetta i ricchi circuiti. Gli apporti locali non mancano di vitalità, ma si pensi, per fare un solo esempio, all'importanza dei modelli del Raffaello romano per Giovanni da Spoleto, per Francesco Tamagni quando lavora con Giovanni ad Aronne (1516), per Jacopo Siculo e anche per i fratelli Torresani, nei quali è da considerare però anche la cultura veneta d'origine. Alcune presenze di grandi forestieri in U sono troppo sporadiche per lasciar tracce di qualche consistenza. Cosí è per il Rosso, fuggiasco dopo il Sacco a Perugia e a Città di Castello, o per il Pordenone approdato nella piccola Alviano per via dei rapporti del celebre Bartolomeo con la Serenissima: eppure il primo lasciò a Città di Castello un'opera straordinaria come la cosiddetta *Trasfigurazione* (e un'altra a San Sepolcro), il secondo un bell'affresco nella collegiata e fregi murali nel castello. L'arrivo di Giulio Clovio si deve invece all'investitura del suo patrono Grimani come legato di Perugia, dove il grande miniatore si trattenne a lungo, godendo anche di un beneficio ecclesiastico a Torgiano. Si tratta dunque di un rapporto tutt'altro che sporadico con un ambiente, in cui l'attività miniatoria, antica gloria di Perugia, avrà una felice stagione nello scorcio del secolo, soprattutto per merito di Cesare Franchi detto il Pollino e di Vincenzo Pellegrini. Tornando agli apporti esterni, cui in questo secolo è da attribuire un peso particolare, le maggiori commissioni di decorazione sia ecclesiastica sia gentilizia, molto meglio conosciute grazie agli studi recenti, contemplan, solo in alcuni casi, la partecipazione del tutto minoritaria di personalità locali. È naturale che i Bufalini, da San Giustino, guardassero alla Toscana, ed ecco arrivare Cristofano Gherardi; la piú importante impresa pittorica «palatina» del Cinquecento in U, cioè l'affrescatura del piano nobile e della loggia del Palazzo Vitelli a Sant'Egidio a Città di Castello, è affidata a un'équipe di toscani (Circignani) e di bolognesi (Prospero Fontana, Orazio Samacchini, Cesare Baglione); a Castiglione del Lago, per i della Corgna, lavorano ancora il Circignani, il pesarese Giovanni Antonio Pandolfi e l'anonimo pittore di Diana e Callisto, che certo locale non era; la Orvieto gentilizia è palestra di frescantì reclutati in genere a Roma per la decorazione dei palazzi di città (come quello dei Monaldeschi) o dei palazzi di villa (come

quello di Girolamo Simoncelli a Torre San Severo), ma vi figura dignitosamente un artista nato ad Orvieto, lo zuccaresco Cesare Nebbia. La rete dei rapporti con Roma, molto fitta perché sono numerosi gli umbri con responsabilità di uffici o con prestigio di cariche nella curia ovvero perché si tratta di grandi famiglie, ombre di feudo e romane di residenza, spiega la maggior parte di queste scelte: così anche ad Acquasparta, dove i Cesi chiamano Giovan Battista Lombardelli, un marchigiano attivo nella metropoli e poi anche a Perugia; e ad Amelia, dove decoratori di tarda maniera romana si spartiscono i fregi dei palazzi Petrucci e Geraldini; a Terni, il conte Spada, per rievocare nel salone la Giornata di Lepanto e la strage degli Ugonotti, si rivolge a un illustre fiammingo, Karel van Mander. L'artista-biografo veniva da Roma come la maggior parte dei pittori fiamminghi particolarmente numerosi in **U** anche come residenti; nella stessa Terni da un attento esame delle opere e dei documenti sono emersi anche Marten Stelaert, attivo anche a Narni, e Gillis Congnet; gli Altemps per la loro casa di Calvi si servirono di un fiammingo, forse Cornelis Loots; Todi, Spello e Montone si procurano per le loro chiese tele, rispettivamente, di Hendrick de Clerk, Frans van de Kastele e Denis Calvaert; Perugia ospita una vera colonia di Fiandra, di cui fanno parte Hendrick van den Broeck e Jan Wraeghe. I dipinti che restano in **U** costituiscono spesso «la base per la ricostruzione di personalità di pittori fiamminghi dei quali la decisiva esperienza italiana non era documentata da opere e nello stesso tempo aprono fra le quinte inediti punti di osservazione sulla grande scena romana» (G. Saponi).

Sia protagonisti, sia comprimari di quella scena ricevono importanti commissioni per dipinti di soggetto sacro, ma l'opera di Muziano a Foligno e di Siciolante a Terni è andata perduta, mentre ancora molto resta a testimoniare i ripetuti impegni tra Amelia, Narni, Terni di Livio Agresti, che ad Amelia aveva casa, e del Circignani in alto Tevere e a Foligno. Lungo tutto il secolo, iniziative di respiro particolarmente ampio chiamano a raccolta forestieri di varia statura e, insieme, qualche artefice locale. Ciò era già avvenuto nella prima metà del secolo nella decorazione dell'Appartamento Crispo nella Rocca di Paolo III a Perugia, purtroppo perduta, che col Gherardi rifletteva qualche novità fiorentina, mentre introduceva timide varianti di raffaellismo e michelangiolismo, in cui si provavano Raffaellino del Colle, Lattanzio Pagani, il Papacello e Dono Doni.

L'unico umbro è il Doni ma ai suoi compagni spetta un diritto di cittadinanza per la loro frequente presenza nella regione. In particolare le numerose opere che Raffaellino, che del resto era dell'alto Tevere, dipinse per Città di Castello e per altri centri vicini continuano una tradizione comune alle aree di confine tra l'U «romana» e la Toscana «medicea». Se per una simile cerchia c'è un nume tutelare, questo era Vasari che del resto proprio per Città di Castello e per Perugia prestò la sua opera di architetto e di pittore. Un altro arrivo da segnalare negli stessi anni a Città di Castello è quello di Cola dell'Amatrice, chiamato a decorare il Palazzo Vitelli alla Cannoniera. I decenni successivi vedono la diffusione anche in provincia della cultura figurativa sviluppatasi a Roma e a Firenze in una atmosfera di esaltante emulazione tra gli interpreti dei grandi modelli raffaelleschi e michelangioleschi, dal Salviati al Tibaldi allo stesso Vasari. Perugia ha un appassionato osservatore di questi importanti sviluppi in Girolamo Danti, che ne dà ottima testimonianza negli affreschi della sagrestia di San Pietro (1574).

Ma tornando all'U meridionale e centrale e superando di nuovo la metà del secolo le due più rilevanti iniziative riguardano la trasformazione o la costruzione di due grandi edifici sacri, ormai nello spirito tridentino: a Orvieto il grandioso arredo unitario dell'antica Cattedrale, ad Assisi l'edificazione attorno alla Porziuncola di un solenne santuario moderno. Dell'arredo delle navate del Duomo di Orvieto, la cui realizzazione si protrasse a lungo, dopo il restauro purista del secolo scorso restano le statue degli apostoli, una serie monumentale cui lavorò anche il Mochi, e le grandi pale d'altare: le une e le altre rimosse nel corso del ripristino ottocentesco, poi museificate e oggi, più semplicemente, immagazzinate. Una sorte lamentevole se si pensa che, per le pale, erano stati convocati il Muziano, Federico Zuccari, il Circignani, Hendrick van den Broeck e il Nebbia, unico *genius loci*: un'antologia di quanto di meglio offriva la cultura romana nel terzo quarto del secolo. Se vi aggiungiamo il Barocci, che nella regione è rappresentato da un'opera capitale come la *Deposizione* del Duomo di Perugia (1569), dobbiamo riconoscere che nell'insieme il *patronage* umbro teneva bene il passo con i tempi. La seconda, rilevante impresa in campo religioso, cioè la costruzione di Santa Maria degli Angeli presso Assisi, avviata nel 1569, procedette così lentamente che quando sul finire del secolo si affrontò il problema della

decorazione pittorica, i migliori artisti della «piazza» romana, da cui normalmente l'U si riforniva, erano stati tutti mobilitati per l'imminente giubileo. Se ne avvantaggiano le botteghe umbre e, in genere, non metropolitane. Da Perugia arrivano svelti decoratori, formatisi su testi barocceschi e di tarda maniera; lo studio urbinato del Barocci manda un' *Annunciazione*. Ma anche a Seicento ormai aperto, la gamma degli artisti è qui più ampia che altrove: da Roma, ormai «raffreddata», giungono Baldassarre Croce e Antonio Pomarancio e perfino il Pomarancio *maior* manda una grande pala; ma accanto a loro si vede Ventura Salimbeni, di recente attivo a Perugia, donde arriva il baroccesco Ciburri, mentre a un altro umbro, Cesare Sermei, viene affidata un'intera cappella. Non si può infine dimenticare un'altra impresa di fine secolo, certo meno imponente, ma decisamente insolita: l'intero nuovo arredo pittorico di una cattedrale – pale d'altare e affreschi – affidato a un solo artista. Il vescovo di Todi Angelo Cesi ne dette l'incarico a Ferrá Fenzoni, che lavorò a Todi per almeno cinque anni trasformando il Duomo in una singolare esposizione personale, purtroppo travolta nel nostro secolo dal purismo della cultura degli uffici.

È da questo momento, con l'aprirsi dell'età post-tridentina, che si può parlare di un vero e proprio monopolio di Roma. Con caratteri complessivamente molto più uniformi che nel secolo precedente, si presenta, nel Seicento, la tendenza all'omologazione del modello metropolitano: fenomeno destinato a una così lunga stabilizzazione da consigliarci in questa sede, per i secoli dal Sei all'Ottocento, un trattamento decisamente sommario. È ormai un dato del tutto prevedibile la presenza maggioritaria di artisti e di opere provenienti da Roma o derivati direttamente da modelli romani. Tuttavia, nel suo complesso, questo universo è nel Seicento così capillarmente attivo, che la situazione regionale non si rivela tessuta solo di forze umbre e di prevedibili immigrazioni, ma registra, spesso anche in luoghi minori ed eccentrici, arrivi inaspettati. Per la parte umbra, artisti dell'ultima generazione cinquecentesca come Ascensidonio Spacca da Bevagna, Michelangelo Braidì da Narni e Felice Damiani da Gubbio hanno in comune la tendenza a un'interpretazione astrattiva e quasi incisoria delle grandi fonti cinquecentesche romane, dagli Zuccari a Barocci. Il Sermei, attivo soprattutto ad Assisi, accosta sintetismi di specie diversa – quello del Nebbia «riformato» e quello dei primitivi umbri, dagli antichi fino a Dono

Doni – a una ruvida passione per il naturale. All'aprirsi del Seicento, seduzioni di tarda maniera e naturalismo si compongono, come avviene anche altrove, con esiti piú disinvolti ma con connotazioni legate all'azione di modelli particolarmente fortunati nella regione. A Perugia, che continua ad essere il centro piú attivo, Vincenzo Pellegrini e Giulio Cesare Angeli, eredi diretti del Barocci «perugino», hanno però esperienza anche di novità bolognesi, mentre Giovanni Antonio Scaramuccia, quasi un creato di Cristoforo Roncalli, incontra sulla sua strada anche naturalisti del tipo di Baglione; analoghe oscillazioni e combinazioni si notano in Anton Maria Fabrizi, nell'insieme piú in sintonia con il classicismo – di cui il Camassei, mevanate a Roma, è un buon comprimario –, e nel tuderte Andrea Polinori, attratto dagli addolcimenti del caravaggismo caratteristici della Roma del secondo e del tardo decennio; anche l'assiate Giacomo Giorgetti parte dal Roncalli, cui si sovrappone un baldo protobarocco alla Lanfranco. Continuano gli scambi di qua e di là dell'Appennino: Damiani, Angeli, Fabrizi, Giorgetti lavorano anche nelle Marche; il Guerrieri, che aveva molto da insegnare in fatto di primo naturalismo, manda quadri a Perugia e a Foligno. Contemporaneamente, gli invii o gli arrivi di artisti da Roma sono cosí frequenti da non poter essere qui nemmeno elencati. Si tratta di un fenomeno di ordinaria irradiazione, destinato a durare fino al secolo scorso e di cui un aspetto importante, forse meno noto, è costituito dalla presenza innumerevole di opere romane anche di alto livello (Domenichino, Poussin, Albani ecc.) nelle maggiori gallerie private: e con un risultato complessivamente cosí pieno da giustificare l'affermazione che, con l'eccezione di Caravaggio, l'intero corso della pittura romana, tra naturalismo, classicismo, barocco e relative varianti, era e in parte è tuttora rappresentato in U, talvolta con testimonianze di raro interesse (Annibale Carracci e Serodine a Spoleto, Riminaldi ad Assisi, Orbetto a Trevi, Pietro da Cortona a Perugia ecc.); pale del Reni e del Guercino giunsero da Bologna e, nell'«isola fiorentina» presso Norcia, qui già segnalata, tele d'altare di Filippo Napoletano e del giovane Francesco Furini; un compromesso fra maniera e riforma naturalistica, particolare variante napoletana elaborata dall'oriundo umbro Ippolito Borghese, s'era già visto a Perugia e a Terni. Anche piú sorprendenti gli arrivi di opere non italiane come i dipinti del fiammingo-bolognese Denis Calvaert a Montone, del rarissimo francese Jean Lhomme a Nottoria

(Norcia) o dello straordinario autore della *Bottega di san Giuseppe* a Serrone (Foligno), un nordico di così alta qualità da reggere l'ipotesi di una identificazione con il giovane Georges de La Tour.

Se ci poniamo da questo punto di vista, possiamo osservare che più avanti nel tempo le sorprese di questo tipo si rarefanno fino a scomparire. Nel tardo Seicento e nel Settecento tuttavia, grazie all'intraprendenza di vescovi di estrazione romana o di umbri ben sistemati negli uffici della curia, il raccolto da Roma non fu affatto di secondo piano. Anzi, per studiare a dovere gli artisti della metropoli, compresi alcuni stranieri, la visita in U può diventare obbligatoria: ciò vale, ad esempio, per il Brandi, il Troppa, il Gherardi, Louis Dorigny, Lucas de la Haye, Eberhart Keil, G. A. Carlone, e nel Settecento, almeno per il Trevisani, il Mancini, il Subleyras, il Giaquinto, il Benefial, il Cades, il Leopardi. Ci si può domandare se nei pittori umbri rimangano tratti riconoscibili delle tradizioni locali. Nelle opere di Francesco Allegrini, Giandomenico Cerrini e Luigi Scaramuccia, il cui percorso si svolse quasi interamente fuori dell'U, avrebbe un esito incerto il tentativo di separare dalla ricca gamma di caratteri assimilati (nello Scaramuccia anche padani e lombardi) eventuali persistenze tradizionali. Si tratta di una nota tendenza mimetica tanto più evidente quanto più la qualità inseguita dal pittore e ricercata dal committente equivale a un linguaggio universalmente apprezzato, in cui le inflessioni locali, almeno nel senso che a questa espressione si annette per epoche più antiche, sono mal tollerate. Avrebbe sempre meno senso, ad esempio, designare come umbro l'acuto talento grafico del perugino Carlo Spiridione Mariotti o il rococò e poi lo stile impero nella brillante opera decorativa del folignate Liborio Coccetti o il quadraturismo e il rococò del perugino Carattoli e dell'anconitano-perugino Francesco Appiani, nonostante che questi ultimi abbiano operato quasi solo in U. Viceversa, qualcosa che potrebbe essere definito come lascito di una remota tradizione si trovava in pittori umbri «residenti» del tardo Seicento, come il Mattei, il Refini, il Providoni – quest'ultimo di nascita bolognese – e il Boccanera sotto forma di caratterismi e accentuazioni espressive.

L'ultimo tentativo di ricostituire una cerchia, un cenacolo di artisti in cui potesse riconoscersi la cultura della città e della regione viene compiuto a Perugia, durante la breve stagione tra Sette e Ottocento, dopo la rinascita dell'Acca-

demia per merito di Baldassarre Orsini. I risultati in termini di realizzazioni pittoriche non furono esaltanti, ma l'Accademia, promuovendo iniziative nel campo dell'arte e attirando a Perugia allievi, maestri e aggregati, svolse una importante funzione culturale e allargò l'orizzonte degli interessi locali verso un gusto, come quello neoclassico, di dimensione europea e, dopo la restaurazione, verso le tendenze puriste e primitiviste. Nei decenni a cavallo del 1800 si avverte un risveglio di interessi decisamente *up to date* anche nella élite gentilizia. I Connestabile chiamano Felice Giani, allora molto in auge con il suo eclettismo romano-bolognese, per la decorazione di un appartamento e più tardi, quando la linea più rigorosamente antichizzante del neoclassicismo si era ormai imposta, la sala ovale del Palazzo Baglioni accoglie opere di Gaspare Landi e Vincenzo Camuccini. Tutto concorrevva a rendere sempre più esclusivo il nuovo gusto. L'Accademia aggrega Teresa Mengs, poi Camuccini e il Wicar, che rimarrà a lungo in rapporto con la società perugina. Artisti, intellettuali e antiquari di Spoleto e di Perugia, come Pietro Fontana e Giovan Battista Vermiglioli, giurano tutti per il verbo neoclassico; naturalmente per molti di loro il massimo punto di riferimento è Canova, che tra l'altro per le vacanze sceglierà una città umbra, San Gemini. Per dirigere l'Accademia e per gli insegnamenti principali si cerca nell'ambiente romano. Da lì vengono Carlo Labruzzi e, poco dopo, il Minardi che prepara la leva purista discettando, giovane com'è, dell'*Invenzione nelle opere di Pussino e di Raffaello*; a continuare la sua opera a Perugia saranno artisti, come il romano Silvestro Valeri, usciti dalla sua scuola, frequentata da più generazioni di pittori umbri, come Giovanni Catena, Vincenzo Barboni, Girolamo Leoncilli, Giuseppe Sereni e, comunque, inevitabile polo di attrazione per molti altri, da Vincenzo Chialli a Eliseo Fattorini. Potrebbe essere un grande momento per loro, ora che i pittori umbri del Quattrocento sono al vertice della scala del gusto, ma si tratta ormai di modelli universali, rispetto ai quali nessuno può vantare una maggiore legittimità di discendenza. È l'U come terra del Perugino e di Raffaello giovane, come insieme di luoghi memorabili dell'arte cristiana, che polarizza l'attenzione delle cerchie intellettuali europee uscite dalla restaurazione. Già da molti anni il *tour* dei pittori, e non solo dei pittori, tedeschi, inglesi, francesi includeva Assisi, Orvieto, Spoleto, Terni, Narni, soste quasi fisse in un paesaggio esemplare per chi cercava

alte presenze di natura e di storia. Quando il gusto si orienta decisamente in senso puristico e medievalistico, a Perugia si costituisce un vero e proprio cenacolo di tedeschi e in genere di nordici, che frequentano la villa di Marianna Florenzi, ritratta dal Thorvaldsen, e casa Zanetti. Episodio caratteristico del nuovo clima è la distruzione, nel 1829, dell'affresco del seicentista assisiate Girolamo Martelli sulla facciata della Porziuncola per far posto a un intervento dell'Overbeck. Questi parteciperà insieme con Cesare Mariani e con altri pittori perfettamente affiatati con il loro gusto alla decorazione con tele e affreschi della chiesa della Madonna della Stella presso Montefalco, che, anche se realizzata sul finire degli anni Sessanta, costituisce insieme con il suo contesto architettonico una testimonianza unitaria e certo la più significativa, dopo la perdita del ciclo murale di Silvestro Valeri nel Duomo di Todi, della fortuna del purismo nei suoi sviluppi fino agli anni di Pio IX. Il primitivo appello alla Verità, motto dei primi nazareni, si era ormai davvero stemperato, spesso con esiti di puro ossequio al conformismo della cultura ufficiale, in particolare di quella ecclesiastica. Fu una lunga vicenda che segnò in profondità la provincia umbra, dove non è certo agevole reperire episodi in controtendenza. Nessuna conseguenza sortì il soggiorno a Spoleto, per tre anni (1849-52), del rivoluzionario romano Scipione Pistrucci, nonostante la qualità della sua pittura, di un intenso romanticismo venato di realismo, sensibile ad esempi anche non italiani, assimilati negli anni di esilio.

Nella seconda metà del secolo si fanno strada a Perugia gli allievi del Valeri che avevano meglio profittato del suo lungo insegnamento. Non solo quanto si va svolgendo dialetticamente nei grandi poli dell'Europa del pieno Ottocento, ma anche i più sofferti tentativi di nuove esperienze in Toscana, a Milano, a Napoli sembrano piuttosto lontani da questa cerchia perugina, tutt'altro che scarsa di talenti ma intenta a muoversi su percorsi circoscritti e come fuori del tempo. Le occasioni di buoni incontri e di provide aperture non erano mancati nella stessa Perugia, ma né il soggiorno di Nino Costa, né, tanto meno, quello di Federico Faruffini nel suo ultimo drammatico anno di vita produssero conseguenze di rilievo. Napoleone Verga, Mariano Guardabassi, Matteo Tassi sono piuttosto *petits maîtres* della miniatura, del ritratto, della scena di genere e del paesaggio, la cui attenzione al vero – per esempio ad episodi della storia recente di Perugia – va di pari passo con un

amor di pittura pieno di richiami tradizionali. Il lato «moderno» della scuola del Valeri sarà rappresentato da Domenico Bruschi e Annibale Brugnoli, ai quali si può accostare lo spoletino Cesare Detti, tutti destinati, o come decoratori o come pittori da cavalletto, a un successo che andò ben oltre i confini regionali. La loro opera matura, che chiude il secolo, si inserisce perfettamente in un fenomeno internazionale del gusto, caratterizzato da un eclettismo disinvolto sia nel guardare ai modelli del passato sia nella loro strumentale modernizzazione. La vera pittura moderna è altrove, ma l'identità culturale, ormai diffusa nella metropoli come in provincia, di una borghesia indaffarata tra banche, *grand-opéra* e sale di esposizione non potrebbe essere più fedelmente rappresentata. Né privo di fascino è il suo aspetto pubblico di «municipalità pittrice», patrona generosa, qui come altrove, dell'ornato di residenze comunali, prefetture e civici teatri. (*bt*).

### **Unger, Carl**

(Wolframitzkirchen (Znaim) 1915). Allievo di Boeckl all'Accademia di belle arti di Vienna tra il 1935 e il 1938, divenne egli stesso, nel 1950, professore all'Accademia di arti applicate. Fu tra i fondatori dell'Art-Club austriaco e tra i primi astrattisti del suo paese. Venne influenzato in un primo tempo dall'espressionismo, ma nel 1949 la mostra di Kandinsky a Parigi lo indirizzò verso l'astrattismo.

Interessato agli effetti del colore, ne esplora le possibilità soprattutto nei paesaggi, numerosi quelli ispirati alla natura cretese: *Variazione cretese* (1962: Mährisch-Ostrau, Städtische Gall.). Ha eseguito inoltre opere monumentali, come la vetrata delle scale della Wiener Städtische Sparkasse di Vienna (1956). Rispettando la tecnica tradizionale del mosaico, ma in linguaggio astratto, ha decorato l'abside della chiesa della Sacra Famiglia sempre a Vienna (1965-66), sul tema della Gerusalemme celeste. (*jmu*).

### **Ungheria**

**Origini** Fu l'evangelizzazione a introdurre, nel corso del sec. XI (tra il 970 e il 1050), i modelli tecnici e figurativi della cristianità latina. I missionari benedettini d'Italia e di Cluny, i cistercensi di Chiaravalle e di Pontigny fornirono i modelli liturgici delle prime pitture ungheresi conosciute: il *Codice Szelepchényi* (1070 ca.: Nyitra, archivi capitolari), il *Codice di Habót* (1080 ca.: Zagabria, archivi ar-

civescovili), gli affreschi della cripta di Feldebrö, seguiti nel sec. XII dal *Codice Pray* (Budapest Bibl. Széchenyi), dalla *Bibbia di Csátár* (Vienna, BN) e dalle pitture delle chiese di Hidegség e di Vizsoly, opere che attestano la preminenza dello stile romanico francese.

**Periodo gotico** L'invasione mongola nel 1241-1242 ha provocato devastazioni massicce che rendono arduo ricostruire i segni di un mutamento di stile, e la comparsa del gotico. Le pitture della cappella Gizella di Veszprém, dell'abbazia benedettina di Ják e di quella premonstratense di Ocsa (metà del sec. XIII) rivelano uno stile di transizione, mentre gli affreschi di Szepesdaróc e Suvéte si mostrano ancora bizantineggianti. Un'impronta nettamente gotica dimostrano invece gli affreschi ispirati dalla leggenda dell'eroe nazionale, il re cavaliere san Ladislao: questo tema si ritrova in tutto il paese; la sua influenza si estende sul ciclo di san Giorgio e persiste fin verso il 1500. I complessi piú importanti sono quelli delle chiese di Bögöz, di Gelence (1300 ca.), di Zegra (sec. XIV) e di Derzs (1419), senza dimenticare il ciclo di *Sibille* e *Profeti* della cappella della residenza vescovile di Esztergom. János Aquila fu la personalità piú notevole di quest'arte d'ispirazione nazionale, ma stilisticamente integrata nel gotico europeo: sue opere si conservano a Velemér (1378), Mártonhely (1392), Bántornya (1383).

L'estinzione della dinastia nazionale (1301) e l'avvento degli Angiò di Napoli (1308) conferiscono all'arte di corte un nuovo orientamento: l'influsso italiano sostituisce quello francese. I manoscritti miniati, la *Bibbia di Néksei* (Washington, Library of Congress) o il *Leggendario del Vaticano* (fogli sia a New York, PML, che all'Ermitage di San Pietroburgo) attestano il rapido estendersi di questa tendenza. Punto culminante dell'evoluzione è la *Cronaca illustrata di Miklós Medgyesi* (1370: Budapest, Bibl. Széchenyi), che unisce la tradizione degli affreschi di san Ladislao all'influsso napoletano. László Miskolczi e Mihály Nagyszombati, attivi attorno al 1400, rappresentano invece una tendenza piú internazionale.

Il regno angioino segna lo sviluppo della pittura di cavalletto e la nascita di corporazioni di pittori laici, la cui attività diviene presto predominante. Certo, due secoli di guerre turche (1526-1716) hanno devastato il centro del paese e in particolare le residenze reali, le sedi vescovili e i piú importanti centri di pellegrinaggio. In ogni modo si sono potuti inventariare quasi duemila altari dipinti tra il

1400 e il 1526, individuando scuole regionali e infine isolando alcune personalità, anche se si tratta soprattutto di una produzione periferica (in specie slovacca). Nel sec. XV Tamás Kolozsvári si aggrega alla corte di Buda, dove, sotto Sigismondo di Lussemburgo, è attestata la preferenza per l'arte italiana, (in particolare è segnalata la presenza di Masolino tra il 1425 e il 1427, al seguito di Pippo Spano), mentre i pittori delle città del nord e della Transilvania serbano molteplici relazioni, che si estendono fino alla Slesia, al Reno e a Parigi, dove alla fine del sec. XIV opera Etienne «le Hongre». Altri pittori emigrano, come Michele Pannonio a Ferrara (dal 1390 al 1460), János Mikó e Jacob Kaschauer si stabiliscono in Austria nella seconda metà del sec. XV, la famiglia Dürer emigra in Germania.

**Tradizione gotica e rinascimento italianizzante** A partire dal regno di Mattia Corvino, si assiste a una doppia evoluzione. La corte di Buda, soprattutto dopo il 1460, diviene il primo centro umanistico e rinascimentale fuori d'Italia. Oltre ad assegnare incarichi ai maestri italiani (da Botticelli ad Attavante) e ad invitare gli artisti, il re impianta laboratori per gli artisti locali. Il monumento più importante di quest'attività è la biblioteca reale «Corvina», con i suoi duemila manoscritti miniati. Nel frattempo, le radici gotiche si ravvivano nel Zips e nelle città minerarie del Nord, in stretto rapporto ora con Norimberga e la Boemia, ora con la Slesia e la Polonia centrale. Tra gli artisti si distinguono il Maestro G.H. (attivo intorno al 1470) e soprattutto il Maestro di Janosrét, personalità indipendente, la cui pittura, per la sua plasticità e il suo senso dello spazio, è accostabile alla contemporanea scultura. La scuola di Kassa, fiorente nell'ultimo terzo del secolo, si afferma con i suoi temi nazionali e si pone al primo posto con artisti come il Maestro del Ciclo di sant'Elisabetta d'U. La scuola della Transilvania segna il limite dell'espansione del gotico europeo verso est. Vi s'incontrano insieme, attorno al 1510, forme arcaiche, elementi provenienti dalla scuola del Danubio e dal rinascimento italiano, e un senso della struttura e delle masse che si ritroverà nel sec. XX.

All'inizio del sec. XVI, la circolazione di cultura rinascimentale è favorita dal laboratorio di Buda, e dal mecenatismo delle corti feudali di provincia oltreché, indirettamente, dagli scambi con il Sud della Germania. La direzione di tale movimento, che cerca di raccordare la nuova visione alla tradizione, è segnata in modo coerente dal Maestro di Okolicsnó (noto tra il 1500 e il 1510), e soprattutto dal

Maestro M.S., che sembra avere intrattenuto legami diretti con la corte. L'offensiva turca nel 1526 sorprende un Paese in un momento di piena fioritura sociale e artistica. La resistenza contro l'invasore, le lotte di religione, le insurrezioni nazionali, la riconquista e i coloni insediati da Vienna completano le distruzioni dei conquistatori e nel contempo spezzano la fioritura del paese, raggelando lo slancio rinascimentale in un'arte conservatrice, identificatasi con lo spirito nazionalistico, tanto piú che il barocco è manifestamente legato all'impero asburgico.

I castelli del XVI-XVII secolo, centri di resistenza nazionale e corti signorili, si ornano di ritratti, di affreschi ornamentali e mitologici o di scene di battaglie patriottiche; le esigenze della pittura di storia trovano un modello, nel corso del sec. XVII, nel classicismo franco-fiammingo. Va poi ricordato il genere molto particolare dei quadri che ornano i catafalchi in cui rivive lo spirito dei giacenti (*gisants*) del sec. XV. Anche le città decorano con affreschi i loro palazzi, e le famiglie patrizie fanno erigere nelle chiese «epitaffi», ancone laiche che fungono da monumenti funerari. Lo stile rinascimentale continua, fino al sec. XIX, a influenzare il ritratto, e il repertorio ornamentale si espande fin nei villaggi, penetrando nell'arte popolare, dove resta vivo persino ai giorni nostri.

**Periodo barocco** Durante queste stesse epoche, il rinnovamento dell'arte ungherese è dovuto a impulsi e iniziative provenienti dall'estero. La Controriforma e la restaurazione imperiale del sec. XVIII contribuiscono ad ornare le chiese e gli edifici pubblici con altari ed affreschi barocchi, i cui modelli e i cui esempi migliori sono opera di pittori italiani (G. Giorgioli, D. A. Fossati a Pannonhalma), austriaci e talvolta francesi: D. Galli Bibbiena (attivo in Utra il 1721 e il 1740), P. Troger (1742-47), J. L. Kracker (1754-79), J. J. Chamant (1751-57), F. Sigrist (a Eger), C. Sambach (a Nagykanisza) e soprattutto F. A. Maulbertsch (1750-96).

Alcuni artisti ungheresi raggiungono anch'essi un alto livello stilistico, come il cardinale György Szelepchényi, eccellente incisore; altri fanno carriera all'estero, come J. Priwitzer in Inghilterra e in Spagna, János Spillenberger a Venezia e in Germania, József Orient a Vienna, J. Bodgány in Inghilterra. L'unico che unisca il vigore del nuovo stile al sentimento nazionale è A. Mányoki.

Lo spirito di rivalsa nazionale contribuirà a dare nuovo impulso alla pittura favorendo intorno al 1780 un rinnova-

mento dell'arte e dei modelli di riferimento (ritratti di F. Kazinczy).

**Il rinnovamento nazionale** Il programma definito sotto Giuseppe II diviene effettivo solo alla metà del sec. XIX. La fondazione dell'Associazione artistica di Pest (1839), del Museo nazionale (1840) e della Scuola di pittura di Pest (1846), conferiscono infine basi solide per una vita artistica autonoma, legata però alla contemporanea linea d'evoluzione europea: tra gli artisti più rappresentativi di Pest citiamo J. Pesky (1795-1862), M. Barabás, J. Borsos e J. Molnar (1821-99). Quest'adesione all'arte occidentale resta una delle costanti della pittura ungherese moderna. I giovani artisti concluderanno sempre i propri studi a Vienna o in Italia, poi a Monaco e, da un secolo, quasi necessariamente a Parigi. La loro formazione internazionale faciliterà lo stabilirsi degli artisti fuori dell'U, com'è il caso per G. Benczúr a pieno titolo appartenente all'Accademia monacense, S. Liezen-Mayer e S. Wágner (legati anch'essi allo storicismo di M. Than), M. Zichy, M. Munkácsy (importante per la rivitalizzazione della pittura di genere e del ritratto, e per i temi storico-politici trattati) nel sec. XIX, e più tardi per F. László, B. Czóbel, B. Uitz, L. Moholy-Nagy, A. Trauner, V. Huszár, Vertès, Kolos-Vary, Szenes, L. Szalay, Vasarely, Hantai. La circolazione di artisti e l'aggiornamento sulle ricerche dei centri della produzione artistica europea dà vita spesso a varianti ungheresi che mescolano tradizione locale e novità. Non è questo il caso di Markó, Brocky, Brodszky, József Molnár, A. Ligeti e Gusztáv Keleti. L'atteggiamento nazionalistico è forse più forte nei pittori *Biedermeier*, come Barabás, S. Kozina, H. Wéber, A. Györgyi e Károly Libay. Per contro i pittori del romanticismo storico – V. Mandarász, B. Székely, S. Wágner – considerano la propria arte una manifestazione della resistenza nazionale contro l'Austria. Dopo il compromesso del 1867, il loro ruolo scade d'importanza ed essi evolvono verso l'accademismo già abbracciato da J. Zichy, K. Lotz, S. Liezen-Mayer, G. Benczúr. Nello stesso tempo, i pittori che nel 1860 ca. scoprono Courbet e Barbizon (M. Munkácsy, L. Paál, G. Mészöly) cercano attraverso di essi di rappresentare la vita e il paesaggio ungherese: tra di loro, L. Deák Ébner (1850-1934) vicino al naturalismo di Bastien-Lepage, è il fondatore della colonia di Szolnok.

Perseguendo un simile scopo, P. Szinyei-Merse risolse autonomamente i problemi sociali e pittorici che gli impres-

sionisti si ponevano nello stesso periodo. La sua situazione rappresentò la terza tendenza dell'arte ungherese, quella della ricerca indipendente e non fondata su alcun modello, spesso destinata al fallimento. I pittori della scuola di Nagybánya scopriranno l'importanza di Szinyei-Merse solo attraverso l'impressionismo, e quelli di Szolnok rimarranno legati al naturalismo per adattarvi un realismo poetico di pittura all'aperto.

**Il XX secolo** Tuttavia, alla svolta del secolo, la parziale, ma decisiva industrializzazione del paese e il persistere di una società agraria pressoché feudale introducono nuove tendenze sociali e umane. Se i preraffaelliti di Gödöllő, oppure gli artisti che si potrebbero riallacciare ai nabis francesi o alla Secessione tedesca (Rippl-Rónai, J. Vaszary), esprimono una sensibilità nuova, il gruppo degli Otto associa il rinnovamento delle forme alla dialettica dei problemi sociali. La scuola della Pianura (→ **Pianura, scuola della**) cerca il confronto diretto e nuovi mezzi espressivi per raccontare la vita semplice e dura dei contadini della puszta aprendo la strada a un realismo diverso. Infine alcuni solitari, come l'aristocratico Mednyánszky, il farmacista Csontváry, l'intellettuale Gulácsy e l'operaio Nagy-Balogh proiettano direttamente nelle loro opere gli smarrimenti, i fantasmi e le tragedie dell'uomo isolato nella società industriale.

La prima guerra mondiale accentua tali tendenze, tra le quali quella degli Otto viene ripresa dal gruppo degli Attivistici (L. Kassák, J. Nemes-Lampérth, B. Uitz, J. Kmetty, L. Tihanyi), che nel 1919 divengono gli animatori della vita artistica della Repubblica dei Consigli. Dopo la sua caduta gli artisti, per la maggior parte condannati all'esilio, si accostano ad altre correnti pittoriche, in particolare all'astrattismo.

Tra le due guerre l'accademismo agonizzante cede il posto alla scuola ungherese di Roma, il cui monumentalismo si ispira ai pittori italiani del Novecento. Il creatore più originale è Aba Novák, con le sue «poesie pittoriche», ma l'opera grafica di Pál Molnár e le «pietre ricamate» di Eszter Mattioni sono anch'esse degne di nota.

La pittura non ufficiale sviluppa gli orientamenti già esistenti. La scuola della Pianura, cui si aggiungono István Nagy e György Kohán, pone l'accento sulla costruzione, espressione d'una situazione e di una filosofia tragiche. Gli artisti del caffè Gresham (L. Holló, I. D. Kurucz), coloristi lirici e raffinati, riprendono le tradizioni di

Nagybánya (vengono denominati perciò scuola del post-Nagybánya), ma si isolano dalla realtà contemporanea, volgendosi a un umanesimo estetico.

L'opera di J. Egry, apparentata alle due correnti e insieme da esse distinta, è la più importante di questo periodo; la sua situazione è confrontabile con quella di Bartók in campo musicale.

Il costruttivismo degli Attivisti si prolunga in Bertalan Pór e sfocia in una potente sintesi con I. Dési-Húber. Esso influenza anche artisti del KUT (Nuova Associazione degli Artisti) e del gruppo di Szentendre, ammettendo peraltro anche altri orientamenti, come l'espressionismo sociale di Kernstock e Derkovits, il cubismo di Kmetty e di Szobotka, il surrealismo di Jenő Pajzs-Göbel, di Dezső-Korniss, di L. Vajda e di Tibor Csernus.

Queste varie correnti proseguono dopo la seconda guerra mondiale, particolarmente quelle che si rifanno all'avanguardia occidentale. I loro creatori si raggruppano, intorno a Kassák, nella scuola europea. Ma, nel 1949, il realismo socialista, divenuto arte ufficiale, monopolizza la quasi totalità della produzione figurativa fino al 1954 ca. Solo in seguito, pur restando prioritario, lascia ampio spazio alle ricerche formali più varie e sperimentali. (*dp + fd*).

La ricerca dei giovani artisti ungheresi, aperta alle elaborazioni delle maggiori correnti europee, è stata illustrata dalla grande mostra *Iparterv* (Budapest 1968) che ha consentito di constatare tutta l'originalità della giovane avanguardia nazionale. Le opere di Imre Bak, Endre Tót, Andres Mengyán, Tibor Gayor, Ilona Keserü e Györg Jovanovics offrono un panorama di nuove ricerche pittoriche la cui classificazione resta per il momento inopportuna. (*sr*).

### **unismo**

L'**u** è un programma artistico creato dal pittore polacco Władysław Strzemiński e da lui formulato nell'opuscolo *Unizm w malarstwie* (*L'Unismo nella pittura*, Warszawa 1928). Allievo di Malevič, che terrà una conferenza sul suprematismo a Varsavia nel 1924, e sostenitore del costruttivismo in Polonia, Strzemiński elabora la poetica unista che riconosce nell'esistenza oggettiva del dipinto l'unica sua ragion d'essere, esaltandone così i valori plastici tralasciando le componenti evocative, emotive, simboliche della pittura. L'opera, così purificata, può allora unirsi armonicamente all'insieme degli oggetti che la circondano. I co-

lori e le linee, visibili sulla tela, (ciascun centimetro quadrato della quale ha il medesimo valore) devono creare un'unità organica e omogenea. Parteciparono all'episodio unista, la cui importanza è incontestabile nel quadro del movimento costruttivista polacco, Katarzyna Kobro, moglie di Strzemiński e autrice di numerose sculture uniste, nonché, in modo meno incisivo, J. Lewin e S. Wegner. (*wj*).

### **Unit One**

Associazione di pittori, scultori e architetti inglesi, fondata da Paul Nash nel 1933 allo scopo di consentire al pubblico britannico di prendere coscienza dell'esistenza di un movimento d'arte moderna in Inghilterra. Tra i suoi membri si ricordano Ben Nicholson, Henry Moore e Barbara Hepworth. Nel 1933 venne organizzata una mostra alla Major Gallery di Londra e venne pubblicato un catalogo curato da Herbert Read. L'anno seguente il gruppo si sciolse a causa delle due anime astrattista e surrealista conviventi in esso fin dal principio. Nonostante la breve durata, l'influenza esercitata da **UO** sull'arte degli anni Trenta in Gran Bretagna fu notevole. (*abo*).

### **Unkoku, Tōgan**

(1547-1618). Malgrado la fama di cui godette nulla di certo si sa di lui, se non che vinse il processo che lo opponeva a Tōhaku in una questione di filiazione, immaginaria nell'uno e nell'altro caso, dal grande Sesshū. Sarebbe stato allievo di Shōei, uno dei discendenti di Eitoku, ma non sembra aver subito nella sostanza l'influsso dello stile dei Kanō. Talento fertile ed eclettico, ma non di grande levatura, riprese tanto lo stile acuto di Sesshū, come risulta evidente nelle due celebri paia di paraventi con personaggi cinesi (Tokyo, coll. Sasaki; *Paesaggio*: Boston, MFA), quanto uno stile puramente giapponese, dolce ed aereo (paraventi del *Monte Yoshino*: Nagato, coll. Masuda). Autore di dipinti naturalistici di animali (*Daini e cerbiatte*: Iwakuni, coll. Kikkawa), ha decorato con Tōhaku e Yūshō, una sala del Daitokuji di Kyoto. (*ol*).

### **Unterperger (Unterberger)**

**Michelangelo** (Cavalese (Trento) 1695 - Vienna 1758). Dopo una prima formazione artistica alla scuola di Giuseppe Alberti, prosegue gli studi a Venezia, dove entra in

contatto con Nicola Grassi. Si stabilisce poi in Alto Adige, soggiornando a Chiusa e a Bolzano; fra le rare opere del periodo altoatesino si annoverano il dipinto con il *Giudizio di Salomone* (1726: Bolzano, MC) e la pala dell'*Angelo custode* per la chiesa di Stramentizzo. Dopo un soggiorno a Passau, dal 1737 è a Vienna, dove conosce una brillante carriera e si dedica allo svolgimento e all'organizzazione dell'attività dell'Accademia, di cui è rettore in alternanza con l'amico Paul Troger. Fra le opere del periodo viennese, improntate a schemi accademici di corretta composizione ed equilibrato colorismo di ascendenza veneta, sono da ricordare: la pala di *Sant'Antonio da Padova* (1744: già nel Duomo di Vienna, ora al Museo diocesano); la pala del *Rosario* per la chiesa dei Domenicani di Bolzano (ora nella parrocchiale di Caldaro); il *San Sebastiano curato dalle pie donne* (1748), nella Neuklosterkirche a Wiener Neustadt; la *Morte della Vergine* (1750) per il Duomo di Bressanone, di ascendenza solimenesca e piazzettesca; la *Cacciata degli angeli ribelli* (1752) nella Michaelerkirche di Vienna; la pala con *Gesù fra i dottori della legge* nella chiesa viennese degli Agostiniani.

**Francesco** (Cavalese (Trento) 1706-76), unico dei pittori della famiglia U ad operare stabilmente in tutta la regione atesina, riceve la prima formazione artistica dal fratello maggiore Michelangelo. La sua vasta produzione di opere soprattutto a soggetto sacro, scalata negli oltre quarant'anni di attività, rivela numerosi apporti culturali – dall'influsso del Pittoni, a seguito di un probabile soggiorno veneziano fra il 1740 e il 1745, a suggestioni solimenesche – e svolge una funzione importante di mediazione culturale nella regione atesina. Fra le opere, da ricordare almeno la giovanile serie di tele con *Storie di santa Chiara* (1731-33: Bressanone, convento delle clarisse), le pale a Tesero, a Pieve di Bono, a Montagnana di Piné. (cb).

**Cristoforo** (Cavalese 1732 - Vienna 1797), nipote di Francesco Sebaldo, con il quale apprende i primi rudimenti di pittura, nel 1751 si trasferisce a Vienna presso l'altro zio, Michelangelo, i cui modi sono chiaramente riecheggianti nella giovanile *Madonna e san Giovanni Nepomuceno* (1757: Vienna, Belvedere). Si sposta poi a Venezia e Verona, frequentandovi la bottega di Giambettino Cignaroli. Nel 1758 è a Roma, dove si lega a Knoller e Mengs (che nel 1772 ne appoggia l'ammissione all'Accademia di San Luca) ed esegue dipinti per il Duomo di Bressanone (*Martirio di sant'Agnese* e *Trasfigurazione*) e per varie chiese di

Faenza (la *Madonna e i santi Giacomo e Giovanni di Dio*: chiesa dell'Ospedale; *Visitazione*, 1766 ca.: San Domenico, e altri), nei quali è evidente l'impressione esercitata su di lui dal Cignaroli e dai bolognesi. L'ultimo venticinquennio della sua attività, che ne vede la convinta adesione alla poetica neoclassica, è anche il più ricco di opere di spicco, qualitativamente comparabili, talvolta, ai migliori esiti di Cavallucci, Corvi e Maron (*Sant'Ubaldo e le orfane*, 1777: Jesi, Sant'Ubaldo; *Predica di sant'Antonio*, 1780 ca.: Faenza, chiesa del Suffragio; *Apollo e la Pizia* e la *Sala di Ercole* per Villa Borghese, 1784-86, con il fratello Ignazio; *San Ponziano tra i leoni*, 1787: Spoleto, Duomo; *Assunta*, 1793-94: per il Duomo di Urbino). Un nutrito gruppo di bozzetti è nella PC di Montefortino.

Per Caterina II di Russia esegue (1778-88) la copia (encausto su tela) delle Logge di Raffaello (San Pietroburgo, Ermitage). Ebbe un figlio, **Giuseppe**, che completò alcune delle opere inviate in patria. (*Iba*).

**Ignazio** (Cavalese (Trento) 1742 - Vienna 1797), fratello minore di Cristoforo, riceve i primi insegnamenti artistici dallo zio Francesco. Fin dal 1769 è documentato a Roma accanto al fratello; qui conosce e frequenta la cerchia di Pompeo Batoni, del Mengs e di von Maron. Talento versatile, sperimenta vari «generi» di pittura, ma si dedica soprattutto allo studio dell'antico e dei maestri del Cinquecento, con un'attenzione sia speculativa che pratica, secondo il modello del «pittore filosofo» teorizzato dal Mengs. Verso il 1776 si trasferisce a Vienna, dove espone all'Accademia i suoi lavori, i cui soggetti – imitazioni grafiche di incisioni in pietra e avorio o di rilievi in marmo – appaiono di gusto tipicamente neoclassico. Protetto dal ministro Kaunitz, il pittore in breve acquista larga risonanza, ottenendo commissioni soprattutto dall'aristocrazia locale che lo apprezza, fra l'altro, per le doti di ritrattista (*Ritratto del Consigliere G. von Kees*, 1785 ca.: Bolzano, Palazzo Mercantile; *Ritratto di G. J. Heister*: Innsbruck, Ferdinandeum). Con il dipinto *Ebe offre il nettare a Giove* (ante 1795) per la pinacoteca privata di Francesco II (Vienna, Belvedere) ottiene l'incarico di pittore aulico e nuove commissioni per la corte imperiale. A Vienna si dedica con successo anche all'incisione, riproducendo ad acquaforte alcune sue opere pittoriche. (*cb*).

## Ur

(Muqayyar o Mugeyer). Città sumerica della bassa Mesopotamia (Iraq) nella quale l'archeologo inglese Leonard Woolley (1880-1960) scoprì tra il 1922 e il 1934 tombe reali di eccezionale ricchezza (attorno al 2600-2500 a. C.). Tra i numerosi oggetti scoperti figuravano elementi decorativi in conchiglia incrostata ottenuti dalle grosse conchiglie del Golfo Persico, dalle quali erano ritagliate placchette quadrate, poi ornate, tramite incisione, con soggetti mitologici (personaggi, animali e piante tra motivi geometrici).

La tecnica piú ricorrente era di riempire il solco cavo che contornava gli elementi della scena con pasta nera o rossa; un'altra tecnica consisteva, dopo aver inciso i contorni, nello scavare il fondo di circa 1 mm riempiendolo poi di bitume, in modo che gli elementi figurativi risaltassero in bianco su fondo nero. Un terzo procedimento impiegava *silhouettes* interamente ritagliate e direttamente incassate nel bitume – come è il caso delle casse armoniche delle lire in particolare nella parte anteriore in cui erano rappresentati animali musicanti (Philadelphia, Museo) –; piú ricercata era la decorazione che ricorreva a pezzetti irregolari di lapislazzuli, incrostati in una base di bitume. L'esempio piú alto è il leggio a due facce chiamato lo *Stendardo* (Londra, BM), dalla tomba 179 del cimitero reale: due pannelli rettangolari, di cm 47 x 20 ciascuno, un tempo riuniti mediante due pannelli trapezoidali. Il legno che ne costituiva l'armatura, e una parte del bitume, sono scomparsi; ma l'abilità dello scavatore ne ha preservato l'essenziale. Fronte e lati sono decorati a tre registri separati e inquadrati da una bordura geometrica in lapislazzuli e pietra rosa tra due file di pezzi di conchiglia. Mentre i trapezi laterali contengono soprattutto scene mitologiche, le due facce presentano due quadri distinti, la *Pace* e la *Guerra*. Si tratta del tema, ben attestato sui bassorilievi del III millennio, della vittoria del capo della città, rappresentato simbolicamente in proporzioni maggiori rispetto ai restanti soggetti. Sulla faccia della *Guerra*, egli è ritto in piedi, con l'elmo sul capo, al centro del registro superiore, nell'atto di accogliere i prigionieri nudi condotti dai soldati. Sotto, i fanti e altri prigionieri; nel terzo registro, la cavalleria con carri a quattro ruote piene, attaccati a due onagri, carica, calpestando nemici. Sulla faccia della *Pace* si ha la scena del banchetto rituale dopo la vittoria: il capo vincitore, identificabile ancora per la dimensione, è seduto a

tavola con i suoi dignitari, vestito con la gonna di lana, il *kaunakès*, con in mano un bicchiere, in mezzo a servitori e a due musicanti. Nei registri inferiori, è il trasporto del bottino di guerra.

Nelle stesse tombe reali sono stati ritrovati strumenti da gioco, specie di scacchiere con pedine, fatti in mosaico a motivi geometrici che impiegano gli stessi materiali: conchiglie, lapislazzuli e pietra rosa. Elementi di conchiglia o di madreperla sono stati ritrovati in buon numero a Mari, sul medio Eufrate (Siria) – un pannello con scene di guerra è stato ricostruito a Parigi (Louvre) – nonché a Kiš (el Oheimir), a est di Babilonia, a Nippur e a Tellō (Lagash) nella bassa Mesopotamia (Iraq), dimostrando che tale tecnica alla metà del III millennio era diffusa in tutta la Mesopotamia. (*asp*).

## Urali

La grotta Kapova, posta negli **U** meridionali sul fiume Bielaja, scoperta da A. Rumin nel 1959, è ornata da due gruppi di figure dipinte in giallo-bruno o tracciate a carbone, che rappresentano un complesso cavallo-mammut-rinoceronte, seguito da un bisonte. Lo stile schematico di tali figure non si può paragonare che a grandi linee a quello dell'area franco-cantabrica, ma lo stesso non può dirsi del tema ornamentale tipico dei santuari paleolitici occidentali (il cavallo-bisonte). Esistono inoltre numerosi giacimenti del Paleolitico superiore negli **U** meridionali, che confermano l'appartenenza di questo santuario a un periodo fondamentale per la comprensione dell'origine e della diffusione dell'arte franco-cantabrica. (*yt*).

## Urbani, Ludovico

(Sanseverino, notizie dal 1460 al 1493). Estremamente esiguo è il corpus delle opere di Ludovico **U**, la cui più antica notizia risale al 1460. Del 1477 è la sua prima opera firmata, il polittico del Duomo di Recanati (oggi Museo diocesano), che ne mostra la formazione nel clima del gotico fiorito di Lorenzo Salimbeni e di Cristoforo di Giovanni, mentre la sua seconda opera firmata, il polittico con la *Madonna in trono e santi* proveniente da Santa Maria di Castelnuovo, sempre a Recanati (oggi coll. Palumbo), del 1480 ca., trascrive l'interesse per gli umbri Matteo da Gualdo e Niccolò Alunno, figura chiave, quest'ultima, per l'evoluzione della pittura nell'entroterra marchigiano. Tra

l'uno e l'altro dei polittici firmati si possono raggruppare opere come l'*Adorazione dei Magi* (Roma, PV), la *Madonna* di coll. Campana (Parigi, Louvre), i *Santi Francesco e Ludovico* (Recanati, Museo diocesano) e soprattutto le due tavole da un polittico con *Santi* della chiesa dei Santi Teresa e Antonio di Matelica. Già dichiaratosi cittadino di Recanati nel 1476, U ne diventa Priore municipale dal 1486 all'88 e Console delle Arti nel 1493. Perduto il ciclo di affreschi, documentato al 1491, della cappella di Santa Verena in San Francesco a Potenza Picena, è difficile poter dire con certezza, come invece alcune volte affermato, quale ruolo giocò nel suo stile più maturo l'influenza di Carlo Crivelli. (mrv + sr).

## Urbino

Dominio dei Montefeltro dal 1234, la città non dimostrerà ancora a lungo caratteri di autonoma evoluzione artistica, rimanendo inserita nei percorsi della pittura nelle Marche. Per tutto il Trecento vi si riconosce piuttosto una costante adesione ai modelli culturali diffusi da Rimini, al cui ambito si ricollega ad esempio l'attività del cosiddetto Maestro dell'Incoronazione di U. A un momento iniziale dell'attività di questo maestro (il cui nome convenzionale deriva da un frammentario polittico della GN di U) è stato riferito l'affresco con la *Crocifissione* (ivi), databile al quinto decennio del sec. XIV, in cui si avvertono precisi ricordi da Giuliano e Pietro da Rimini. Il riferimento riminese non resta comunque l'unico in grado di rendere partecipe la città al più ampio articolarsi di linguaggi pittorici nelle Marche: un caso emblematico è costituito dall'arrivo del Maestro di Bellpuig, attivo nelle Marche e in Spagna. Questo pittore, già noto come Antonius Magister o Maestro di Mombaroccio, dipinge nella chiesa di San Domenico un affresco raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, in cui si rivela sensibile ai modelli senesi, lorenzettiani che sono tra le costanti dello svolgimento della pittura nella regione.

All'aprirsi del Quattrocento U non ha ancora una specifica fisionomia artistica, a differenza di centri come Fabriano, Camerino o San Severino. Non a caso è proprio agli esponenti di punta di quest'ultimo centro, Lorenzo e Jacopo Salimbeni che ci si rivolge al momento di affrontare una rilevante iniziativa di decorazione come quella dell'Oratorio di San Giovanni Battista (1416). Nel ciclo delle *Storie*

di san Giovanni Battista e nella *Crocifissione*, la bottega dei Salimbeni ha già raggiunto un altissimo livello nell'elaborazione del piú maturo gotico internazionale, forse già condizionato dal confronto con Gentile da Fabriano. A U giunge anche Ottaviano Nelli, proveniente da un centro come Gubbio, che dal 1385 dipende politicamente dalla città marchigiana; qui il pittore soggiorna a piú riprese tra il 1417 e il 1430 e affresca la parete di fondo della chiesetta della Madonna dell'Homo. In questi anni un altro arrivo degno di nota, sempre in ambito di gotico internazionale, è quello di Antonio Alberti. Nonostante questi interventi, anche qualitativamente importanti, U diventa un centro artisticamente autonomo soltanto grazie alla straordinaria figura di committente di Federico da Montefeltro, che assume la dignità ducale nel 1444. Presso la sua corte, gli apporti esterni giungono a uniformarsi alle piú elevate esperienze del collezionismo contemporaneo, se si può prestare fiducia alla segnalazione, da parte di Bartolomeo Facio, di un'opera di van Eyck, da lui vista in città. Ma è soprattutto il cantiere del Palazzo Ducale, sotto il diretto controllo del duca, ad attrarre a U alcune tra le maggiori personalità di artisti: tra i primi a intervenire è Giovanni Boccati di Camerino, che nel 1460 dipinge una sala dell'Appartamento della Jole raffigurandovi una serie di *Uomini illustri ed eroi*. Con la presenza di Boccati presso la corte, si può dire si apra per U la stagione di nuove ricerche pittoriche che ne farà una delle capitali del rinascimento italiano. Alla stessa temperie appartengono problemi che attendono tuttora una collocazione critica: si vedano ad esempio le due tavole raffiguranti *Città ideali* (U, GN e Baltimore, WAG), oppure le opere del cosiddetto Maestro delle Tavole Barberini (tra le altre si ricordano qui la *Natività della Vergine*: New York, MMA, e la *Presentazione della Vergine al Tempio*: ora a Boston, MFA). Al di là dell'ipotesi di ricollegare il corpus di quest'ultimo a quel Fra Carnevale documentato a U ma legato piuttosto a una educazione fiorentina, la cultura di questo momento appare la piú adatta per accogliere la presenza di Piero della Francesca, il quale per i Montefeltro dipinge dapprima i *Ritratti e Trionfi allegorici di Federico da Montefeltro e Battista Sforza* (1456: Firenze, Uffizi), per dare in seguito saggio della sua altissima concezione formale nella *Flagellazione* (o *Visione di san Gerolamo*: U, GN), nella *Madonna col Bambino, angeli e santi con Federico effigiato in preghiera* (Milano, Brera) o nella cosiddetta *Madonna di Senigallia* (U, GN).

La personalità di Piero trova senza dubbio un ambiente congeniale presso la corte urbinata, dove l'attività artistica e speculativa aveva tra i suoi protagonisti Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio e Luca Pacioli, ma è da ricordare la pluralità di direzioni che la committenza ducale è in grado di proporre, accogliendo le tendenze più diverse. La corte feltresca accolse pittori come Pedro Berruguete e Giusto di Gand, che collaborarono per la serie dei *Ritratti di uomini illustri*, tavole che arredavano lo studiolo del duca (U, GN e Parigi, Louvre), nell'ambito di un'insieme ideato da Melozzo da Forlì. Berruguete lascia inoltre in città il ben noto *Ritratto del duca Federico con il figlio Guidobaldo* (U, GN), mentre del pittore fiammingo è la pala della *Comunione degli Apostoli* compiuta negli anni 1470-75 (ivi), cui doveva integrarsi la predella di Paolo Uccello con la *Leggenda dell'ostia profanata* (ivi). In questo ambiente di grande apertura culturale non trova però posto il genio dell'urbinata Bramante, che non lavora per la corte; lo stesso avviene per Giovanni Santi, stimato come familiare del duca ma non utilizzato come pittore. Anche la straordinaria parabola di suo figlio Raffaello non ha che pochi punti di contatto con la città natale, ridotti come sono all'affresco staccato con la *Madonna* di Casa Santi, la cui autografia è legittimamente messa in dubbio, e ai precoci *Ritratti dei duchi* (Firenze, Uffizi). Il più consistente lascito raffaellesco va piuttosto ricercato nell'attività del più anziano Timoteo Viti, che partendo dalla comune matrice peruginesca seguirà a lungo, e con una certa autorevolezza, le tracce del Sanzio. Accanto al Viti, altri pittori urbinati come Pier Antonio Palmerini o Girolamo Genga testimoniano quanto la pittura in più di un centro delle Marche sia ormai dipendente, nella svolta verso il manierismo, da Roma e dai centri toscani. In questo si legge una chiara rinuncia al tradizionale riferimento alla pittura veneta che pure, con Tiziano e Palma il Giovane, è ancora prescelta dal collezionismo dei Della Rovere, che dal 1512 sono signori di Pesaro e U.

A differenza del resto delle Marche, che passano sotto il dominio della Chiesa nel corso del Cinquecento, la città rimane ducato indipendente fino al 1631; il percorso di una pittura urbinata autonomamente intesa ha la sua luminosa conclusione nell'arte di Federico Barocci, che mantiene costantemente un profondo legame sia culturale sia psicologico con la città natale. Nella sua pittura spesso, come ad esempio nella *Crocifissione* (U, GN), è lo stesso paesaggio

domestico a entrare nella composizione del dramma sacro, in una sorta di coinvolgimento emotivo di senso moderno; ma tutta la sua opera, che seleziona ai fini di una vibrante rielaborazione le fonti rinascimentali, è in grado di fare della città uno dei centri irradianti nella svolta tra manierismo e barocco.

**Galleria Nazionale delle Marche** L'importante raccolta ha origine nel 1861, quando le opere risultanti dalla soppressione degli enti religiosi vennero destinate alla formazione di un museo di interesse regionale, annesso alla Scuola di belle arti collegata all'Università. La consistenza delle collezioni andò progressivamente ampliandosi, fino al momento della creazione della galleria vera e propria, con sede presso il Palazzo Ducale, nel 1912. Un primo riordino delle raccolte ebbe luogo nel 1918, quando venne aumentato notevolmente il numero delle sale del palazzo destinate all'esposizione. Nel corso dei decenni la galleria ha proseguito nella sua politica di acquisizioni come ad esempio, negli anni '80, quella di un importante nucleo di opere della collezione Cini. (*sr*).

### **Urbino, Carlo**

(Crema, notizie 1553-85). Dopo una documentata attività cremasca oggi perduta, si stabilisce a Milano dove esegue numerosi dipinti (San Lorenzo; Santa Maria presso San Celso) e fornisce disegni per il *Trattato di scientia d'arme* di Camillo Agrippa che lo segnalano per la notevole abilità grafica. Inizia quindi un lungo sodalizio con il cremonese Bernardino Campi, ed esegue inoltre cartoni per la vetrata del Duomo di Milano e tele in Santa Maria della Passione. La produzione pittorica appare influenzata dal Lomazzo, con uno studio approfondito dei problemi prospettici, evidenti nella *Pentecoste* affrescata in San Marco (1579) e nei disegni del *Codice Huygens* (New York, PML). Fra le opere di maggiore impegno è da segnalare la decorazione di Santa Maria di Campagna a Pallanza, eseguita in collaborazione con Aurelio Luini. (*mat*).

### **Uri, Aviva**

(Safed 1927 - ? 1989). Allieva del marito, il disegnatore e pittore israeliano David Hendler, fu in primo luogo disegnatrice: solo dal 1967 **U** cominciò ad esporre i suoi quadri, alcuni dei quali testimoniano la sua adesione alla Pop Art americana, avvenuta dopo un periodo astratto. (*mt*).

## Urlaub, Georg Anton

(Thüngersheim 1713 - Würzburg 1759). Apparteneva a una famiglia di pittori, e fu anzitutto allievo del padre, Georg Sebastian. Nel 1737 il principe-vescovo Friedrich Karl von Schönborn lo inviò a studiare a Vienna, dove fu allievo di Bencovich. Dal 1745 al 1750 compì un viaggio in Italia, soggiornando a Bologna, dove ricevette un premio dell'Accademia Clementina, poi a Venezia. Nel 1750 tornò a Würzburg con Giambattista Tiepolo di cui fu collaboratore per le decorazioni della residenza. L'influsso di Tiepolo fu su di lui assai forte, tanto che risulta ancora oggi difficile distinguere i suoi disegni da quelli del maestro. Possediamo però alcune grandi decorazioni di certo disegnate da U: quelle della chiesa di pellegrinaggio di Ipthausen (1752) e della chiesa degli Agostiniani di Würzburg (1754-55; le ultime sfortunatamente distrutte nel corso della seconda guerra mondiale). (*gmb*).

## *urushie*

(pittura a lacca). Antico procedimento della stampa giapponese, verosimilmente inventato da Masanobu e consistente nel ravvivare i neri originali indeboliti dalla posa di colori a pennello (*tane*) con una verniciatura a lacca. (*ol*).

## Ušakov, Simon Fiodorovič

(? 1626 - Mosca 1686). Formatosi a Mosca, presso l'atelier di pittura del Palazzo delle Armature, è considerato l'ultimo grande rappresentante russo della pittura d'icone. Fedele alla tradizione iconografica e tecnica del genere, si mostra attratto dalla pittura occidentale che aveva cominciato allora a penetrare nel paese, in particolare ai valori chiaroscurali, ai modelli della pittura di ritratto e alle ricerche prospettiche. Dapprima unicamente sensibile al realismo, di cui mostra gli effetti nelle sue *Sacre Sindoni* (in modo particolare quella del 1680) o nelle rappresentazioni del *Cristo Pantokrator*, s'abbandona presto al gusto dell'illustrazione e moltiplica i personaggi, gli animali, i motivi decorativi che riempiono i riquadri di icone e affreschi (la *Madre di Dio di Vladimir*: Mosca, Gall. Tret'jakov). Anche le sue incisioni riflettono l'influsso occidentale: abbandonando il tema della filossenia d'Abramo, che Rublëv aveva definitivamente fissato come illustrazione allegorica della Trinità, egli rappresenta il Padre e il Figlio troneggianti sotto la colomba dello Spirito Santo. Questo continuo ri-

ferimento a due mondi pittorici totalmente differenti fa di lui un pittore d'icone eclettico, ma anche il precursore della pittura profana russa. **U** partecipò inoltre alla decorazione della Cattedrale dell'Arcangelo Michele a Mosca. (*bdm*).

### **Usellini, Gianfilippo**

(Milano 1903 - Arona 1971). Dedicò la sua vita alla pittura e all'insegnamento. Diplomatosi nel 1926 all'Accademia di Brera, vi tornò nel 1960 come titolare della cattedra di decorazione e affresco che conservò fino alla morte. Mosse i primi passi dalle esperienze del Novecento a cui collaborò attivamente. Appartengono agli anni Trenta le importanti imprese decorative al Palazzo del Governo di Sondrio, al Palazzo di Giustizia e all'Ospedale Maggiore di Milano, nonché alla V Triennale della stessa città. Fu autore di scenografie per la Scala di Milano dal 1950 al 1955. Scrisse anche per il teatro una serie di balletti e di drammi rimasti inediti, ad eccezione di uno. I suoi quadri erano la fonte di ispirazione diretta per le trame dei balletti. La sua vocazione di pittore narratore si esprime anche nell'illustrazione di numerosi libri. Sfuggiva alle definizioni che lo volevano classificare entro determinate poetiche, in particolare in quella surrealista. Riconosceva le sue radici nella pittura ellenistico-romana e dichiarava il suo apprezzamento per il Doganiere Rousseau. Il preciso senso della forma, che gli derivava dall'approfondito studio del Quattrocento italiano, caratterizzò il suo primo periodo venato di classicismo. Superò il Novecento in direzione metafisica e il tono del suo racconto, in cui si intrecciano elementi sacri e profani, divenne allora ironico e favolistico. E da segnalare un viaggio a New York nel 1948. (*chmg*).

### **Ussat**

La decorazione parietale della grotta detta «des Eglises» a **U** (Ariège) venne scoperta nel 1921. In uno stretto e scuro corridoio, le pitture sono eseguite in rosso sulle pareti e sulla volta. L'aspetto, alquanto indistinto, indusse l'abate Breuil a ipotizzare un loro forte degrado: ma, per Leroi-Gourhan, si tratterebbe piuttosto di una stilizzazione voluta, prossima a quella rilevata nella grotta di Bayol. Bisonti, cavalli e stambecchi si riducono a poche linee. I segni astratti sono, invece, accuratamente dipinti e presenta-

no una varietà complicata dello stile tettiforme. Il complesso dipinto e la parte incisa che lo precede possono classificarsi come stile IV antico e appartenerebbero al Maddaleniano medio. (*yt*).

### **Ussi, Stefano**

(Firenze 1822-1901). Studia all'Accademia di Firenze sotto la guida del Pollastrini. Nel '48 combatte con i volontari toscani a Montanara ed è imprigionato a Theresienstadt.

Nel 1849 vince il concorso triennale con *La resurrezione di Lazzaro* e cinque anni dopo il pensionato a Roma con *Boccaccio spiega Dante nella chiesa di Santo Stefano*. Nella capitale dipinge una delle sue opere più note, la *Cacciata del duca di Atene* (Firenze, GAM), grande tela terminata nel '61 ed esposta con successo all'Esposizione nazionale. In quest'opera **U** tenta d'innestare la pittura di storia su un ceppo naturalista, nel clima di moderato realismo che veniva formandosi in Toscana a contatto con artisti francesi (fra i quali Degas).

Dopo aver dipinto per Monaco *Bianca Cappello*, nel 1868 si reca al Cairo invitato dal viceré in occasione delle feste per l'apertura del canale di Suez. Vi esegue commissioni importanti, come *La preghiera del deserto* e *Il pellegrinaggio alla Mecca*, oltre a numerosi bozzetti e scene dal vero buttati giù con vivace immediatezza e notevole libertà espressiva, quasi in un confronto voluto con la poetica dei macchiaioli (con cui aveva avuto in quegli anni incessanti polemiche). In occasione della sua morte la rivista «Emporium» ricordava «come egli fosse impeccabile disegnatore e colorista insigne, grande come pittore storico e ritrattista, per la viva espressione che seppe imprimere nei suoi personaggi». (*mvc*).

### **Utagawa**

Lignaggio di pittori giapponesi di stampe *ukiyo*e (→), attivi alla fine del sec. XVIII e nel XIX. I loro nomi d'arte iniziano con Toyo- o con Kuni-: erano specializzati nell'illustrazione di romanzi e nell'esecuzione di ritratti di attori.

**Toyoharu** (1735-1814), fondatore della bottega, è poco conosciuto, ma lo si può considerare il precursore della stampa di paesaggi; sembra infatti sia stato il primo a introdurre paesaggi caratterizzati da una prospettiva di stile occidentale, sullo sfondo dei gruppi di figure. A **Toyokuni**

(1769-1825), suo allievo, si devono i primi ritratti di attori della bottega degli **U**: fu lui a fissarne il modello in uno stile essenzialmente decorativo e del tutto privo dell'intensità psicologica che caratterizzava Sharaku. Suo continuatore in questo campo fu Kunisada, alias **Toyokuni III** (1786-1864), assistito dal genero **Kunimasa** (alias Kunisada II). Interprete originale sarà il solo **Kuniyoshi** (1797-1861): eseguì anch'egli stampe con paesaggi di stile occidentale, nonché belle incisioni di pesci. (*ol*).

## **Utamaro**

(nome d'arte di Toriyama Shimbi; 1753-1806). Pittore e xilografo giapponese, il piú celebre nel genere detto *ukiyo-e*. Dopo l'apprendistato svoltosi a Edo (l'attuale Tokyo) sotto la guida di Toriyama Sekien (che non fu però determinante per la sua formazione), esordí come illustratore di novelle e ritrattista di attori, firmandosi Kitagawa Toyoaki. La svolta decisiva pare sia avvenuta nel 1780 a seguito dell'incontro con l'editore Tsutaya Jusaburo, noto come Tsutaju; la bottega di libraio di questi, situata all'ingresso dello Yoshiwara, il quartiere delle case di piacere, era ritrovo fisso di scrittori e pittori e la politica editoriale attuata influí profondamente sulla diffusione dell'*ukiyo-e*. Quanto al linguaggio dell'artista sono ravvisabili, nel periodo giovanile fra il 1775 e il 1785, due distinte influenze: quelle di Kiyonaga e di Masanobu. Il primo ricerca un equilibrio compositivo nella figura femminile sempre intesa secondo i canoni di stilizzazione classici. Di tutt'altro segno l'opera di Masanobu, ritrattista di cortigiane e pioniere del genere erotico *shunga*; la sua grafica è infatti caratterizzata da un'estrema libertà compositiva affiancata da un marcato iperrealismo anatomico nelle innumerevoli scene di accoppiamento; tali elementi, che **U** farà propri, segneranno un progressivo distacco dall'ideale classico di bellezza, legato ai modelli di epoca feudale, e conseguentemente il passaggio alla modernità. Fra il 1785 e il 1790, **U** illustrerà *Il libro degli insetti* e *Il libro delle conchiglie* (ritenuto la sua massima realizzazione nel campo della xilografia a colori) affrontando tematiche paesistiche nonché soggetti derivati dal genere di poesia *kyōka*. Dal 1790 in avanti (fino al 1800) il suo dominio nel genere *ukiyo-e* divenne incontrastato. Con la pubblicazione, nel 1791 della monografia dedicatagli da Edmond de Goncourt, *Le peintre des maisons vertes*, ha inizio la fortuna occidentale del-

l'artista. All'arte giapponese da lui rappresentata insieme a Hokusai e Hiroshige guarderanno i preraffaelliti, gli impressionisti, i nabis, van Gogh e i loro successori. Tanto i suoi soggetti (la donna al bagno e le toilettes femminili), quanto soprattutto la tipologia dell'impaginazione saranno una fonte d'ispirazione per Degas; analoghe osservazioni si possono fare per Toulouse-Lautrec. Nel 1804 l'artista è vittima di una traversia giudiziaria per aver raffigurato lo *shōgun* Hideyoshi, condottiero militare del sec. XVI, circondato dalle sue cinque concubine. Le autorità governative interpreteranno l'opera come una pesante allusione allo *shōgun* Iyenari, allora al potere, e l'azione di censura si tradurrà in tre giorni di carcere seguiti da cinquanta di arresti domiciliari. Nel frattempo i primi anni del secolo hanno segnato un'ulteriore mutazione nell'orientamento del pubblico giapponese: all'edonismo inquietante delle narrazioni visive che fecero la fortuna di **U**, subentra il gusto per un eros decisamente piú violento, distruttivo e crudele, estraneo a ogni sensuale galanteria, destinato ad avere un notevole influsso sulla cultura giapponese a venire. (*rca*).

### **Utkin, Nikolaj Ivanovič**

(Tver 1780 - San Pietroburgo 1863). Dopo aver frequentato l'Accademia di San Pietroburgo completò la sua formazione a Parigi, presso de Bervic, dal 1803 al 1813. Tornato a San Pietroburgo, divenne professore e conservatore delle stampe dell'Accademia, nonché incisore di corte. Fu apprezzato soprattutto per i suoi ritratti incisi (*Caterina II* e il *Principe A. Kurakin* da Borovikovskij, 1812; *A. S. Puškin* da Kiprenskij, 1828). (*bl*).

### **Utrecht**

Fatta eccezione per Haarlem, di tutte le città dei Paesi Bassi settentrionali, è forse a **U** che meglio si applica il concetto di «scuola», di centro dall'autonoma fisionomia artistica. A dire il vero, fu soprattutto la forte originalità di un attivo gruppo di pittori caravaggeschi a conferire qualche consistenza, e solo per qualche anno (intorno al 1620-50), alla categoria tanto utilizzata dagli storici dell'arte, di «scuola» di **U**. Di fatto gli scambi e le interferenze con le altre città, rispecchiano il composito panorama delle ricerche artistiche dei Paesi Bassi; tuttavia è qui che la corrente caravaggesca sfociò in risultati tanto singolari, forse determinati dalla particolare situazione religiosa di

U, ancora così aperta, rispetto agli altri centri del paese, al cattolicesimo. (*if*).

**XIV-XV secolo** Fervida sede vescovile, la cui influenza spirituale si estende su una regione assai ricca, U fu un centro artistico già attivo nel sec. XV. Da qui provengono le testimonianze più antiche della pittura su tavola nei Paesi Bassi settentrionali. L'*Epitaffio di Hendrik van Rijn* (1363: Anversa, MRBA), eseguito per la chiesa di San Giovanni, rivela una certa consanguineità con opere straniere contemporanee, pur denotando un'inclinazione piuttosto netta verso la caratterizzazione psicologica dei personaggi. L'*Ex voto dei signori di Montfort* (Amsterdam, Rijksmuseum), datato secondo gli studiosi tra il 1375 e il 1390 e proveniente dalla chiesa di Linschoten, nel territorio della diocesi, presenta d'altro canto un'arte più stereotipa del dipinto precedente, e sembra riallacciarsi all'imitazione di modelli parigini. Il carattere unico di una *Crocifissione* dipinta a fresco nel primo quarto del sec. XIV, rinvenuta solo nel 1889 nella chiesa di San Pietro, non consente neanche in questo caso di individuare una corrente pittorica a cui riferirla.

Persino nel sec. XV, date le amplissime distruzioni, l'attività di U è ricostruibile solo grazie alle testimonianze dei manoscritti miniati, buon numero dei quali provengono in modo certo dalla diocesi di U, in particolare dalla Certosa di Nieuwlicht presso la città, dove sembra essere stato attivo un vero e proprio *scriptorium*. Risalgono ai primi anni del secolo numerosi volumi, tra i quali una *Bibbia* completata nel 1403 (Bruxelles, Bibliothèque Royale) e un *Trattato di Thierry di Delft* del 1404 (New York, PML e Baltimore, WAG). In entrambi i casi le illustrazioni presentano caratteri che persisteranno nella scuola: non la sontuosità dei materiali e l'eleganza stilistica dei manoscritti parigini contemporanei, ma un'arte sobria, spontanea, che ricerca il caratteristico, l'accento naturalistico e caricaturale spesso ricorrendo a una tecnica sommaria. Incontestabili si dimostrano dunque i rapporti con l'arte autoctona dei Paesi Bassi settentrionali: Arnhem, Zwolle, Deventer. La città fungeva da collegamento tra la Geldria, dove nel sec. XIV fiorì la tradizione miniatoria che ebbe a capo i Malouel e i loro nipoti, i fratelli Limbourg, provenienti da Nijmegen, e l'Olanda propriamente detta; a completamento del quadro andrebbe poi aggiunto l'influsso di Jan van Eyck. Il *Breviario di Rinaldo IV di Geldria* (New York, PM) e il *Breviario di Maria di Geldria* (Berlino, SB), un poco posteriori, pongono co-

sí il problema della localizzazione di ateliers attivi tra **U** e la Geldria e della circolazione di caratteri che si ritrovano nell'opera del Maestro di Zweder de Culemborg, pittore della Geldria venuto a **U** (*Bibbia di Bressanone*, datata 1425), e piú ancora in quella del Maestro di Catherine de Clèves, forte personalità, positivamente influenzata da Campin, che apporta, in particolare, uno stile realista di singolare novità. Con il Maestro di Evert van Zoudenbalch, attivo negli anni Sessanta del sec. XV, si fa strada un maggior interesse per il problema d'organizzazione dello spazio; l'autore dell'affresco dell'*Albero di Jesse* nella Buutkerk (al quale sono state attribuite due tavole ora nei musei di **U** e di Providence, Rhode Island), rivela invece un'arte ancora incerta tra illustrazione ed espressione.

La città diventerà presto un centro da cui dipartirono numerosi artisti; cosí è per Guillaume Vrelant stabilitosi a Bruges, e, nell'ultimo quarto del secolo, per Erhard van Reeuwich il quale abbandona **U** per la Germania, dove troverà l'opportunità di accompagnare Bernard von Breydenbach nel suo viaggio in Terra Santa. La scoperta di un libro d'ore alla maniera di **U**, miniato nel 1475 ca. dal Maestro dell'Altare di San Bartolomeo a Colonia, consente di ipotizzare una sua possibile provenienza da **U**. Ma forse occorre qui rovesciare la relazione tra basso Reno e **U**, e notare, a partire dal 1450, l'influsso crescente della pittura di Colonia sull'ambiente di **U**, come attestano numerosi pannelli dipinti conservati al Museo vescovile. In ogni modo le esperienze figurative posteriori al 1470 si assestano sui caratteri riscontrati in precedenza. (*ach*).

**XVI secolo** Sin dalla fine del sec. XV è interessante rilevare come a **U** si sviluppasse con originalità il gusto per il ritratto: accanto a un robusto ritratto anonimo come quello del *Canonico Jacob van Driebergen* del 1502 (**U**, CM), sono i preziosi ritratti su sfondo scuro e di piccolo formato di Jacob Claesz van Utrecht, attivo ad Anversa, poi a Lubeca, e soprattutto le prove di Jan van Scorel ad attestare la vitalità del genere. Sarà proprio van Scorel, tra i fondatori della gilda di pittori di **U** nel 1524, ad affermarsi come il primo grande artista della città, esercitandovi un influsso profondo e vigorosamente moderno, dettando il sopravvento di una maniera italianizzante (Giorgione e Palma il Vecchio), che risente anche di un apporto d'üreriano, unendo cosí impostazione monumentale, colori chiari e levigati, grafica angolosa e insistente, ritmi eloquenti e armoniosi.

Proprio in ragione della presenza di uno Scorel, è assai accentuata la differenza tra **U** e le altre città olandesi come Amsterdam, dove opera il tradizionalista Cornelis van Oostranen, adepto di un rinascimento puramente decorativo e superficiale, o Leida, la cui situazione artistica risulta illustrata da pittori come Jan de Cock, Engebrechtsz e Luca di Leida, fortemente legati al manierismo tardogotico praticato con tanto virtuosismo ad Anversa all'inizio del sec. XVI. Tra gli allievi di Scorel, ammirevole ritrattista è Antonio Moro, iscritto alla gilda di Anversa nel 1547, artista presto divenuto di fama internazionale senza peraltro rompere del tutto i rapporti con la città natale (vi soggiornò ancora nel 1554 e nel 1559). L'influenza di Scorel superò comunque abbondantemente i confini di **U**, come attestano le opere di Heemskerck, attivo ad Haarlem, di Cornelis Buys, operante ad Alkmaar, di Dirck Jacobsz, ad Amsterdam, di Jan Swart van Groningen e Vermeyen.

Nel corso del sec. XVI emergono le personalità di Blocklandt e di Joachim Wtewael: il primo, con Joos de Beer, e con questi allievo di Floris di Anversa, incarna il trionfo del romanismo nordico proveniente dai Paesi Bassi meridionali. La tradizione di una grande pittura di storia si manterrà viva dunque a **U**, ma arricchita da influssi manieristi (Parmigianino) che ammorbidiscono e affrancano considerevolmente la severa lezione di Scorel. Una ricerca analoga sviluppa, con apporti veneziani, Dirck Barendsz nella vicina città di Gouda. Così, verso la fine del sec. XVI, **U** (analogamente a quanto avveniva ad Haarlem con Goltzius e Cornelis) passò risolutamente dalla parte del manierismo internazionale. Lo attesta l'espressività ad oltranza, con accenti neobassaneschi, di Wtewael, allievo di Joos de Beer e grande rivale di Bloemaert, altra figura di primo piano del manierismo esacerbato coltivato a **U** – come ad Haarlem – allo scadere del sec. XVI e protrattosi per una buona parte del sec. XVII. Di fatto Cornelis van Haarlem e Wtewael muoiono nel 1638, Abraham Bloemaert nel 1651, prolungando in modo inatteso, in pieno secolo d'oro, un manierismo tipico della fine del secolo precedente: un'arte d'effetto, ricettiva verso ogni italianismo, incline al monumentalismo, ma al contempo caratterizzata da una tendenza realistica ben individuabile nella ritrattistica di un Wtewael e di un Paulus Moreelse, nonché del giovane Mierevelt, formatosi con Blocklandt e stabilitosi ai suoi esordi a **U**, proprio come accadeva alla corte di Rodolfo II a Praga, con Spranger, Hans von Aachen e Heintz. Gli an-

ni 1580-1610 costituiscono dunque un terreno singolarmente fertile per il caravaggismo italiano.

**XVII secolo: la scuola di Utrecht** Mentre Haarlem nel primo quarto del sec. XVII imbocca una strada assai differente da U, coltivando un realismo particolare nel paesaggio come nella natura morta e nella scena di genere, il successo delle idee caravaggesche resta un fenomeno tipico, pur affermandosi anche in altri centri, specie nella pittura di storia. Ad Haarlem d'altro canto, con preclassicisti come Salomon de Bray, César van Everdingen e Grebber, ad Amsterdam con Lastman, i Pynas Moeyaert e presto con Rembrandt e tutto il gruppo detto «dei pre-rembrandtiani», nonché con Lievens, si sviluppa una pittura di soggetti storici indipendente dal movimento caravaggesco. Come Lastman ad Amsterdam ha pienamente assicurato il trionfo di una pittura narrativa derivante da Elsheimer, Honthorst, Baburen e Ter Brugghen – tornati da Roma nei 1620 i primi due, e sin dal 1614 il terzo – hanno segnato una svolta fondamentale per la storia pittorica di U. Improntati dalla forte lezione realista e luminista di Caravaggio – mediato da Manfredi e Gentileschi più che studiato e apprezzato direttamente – questi tre grandi nomi del caravaggismo olandese costituiranno una vera e propria scuola con un repertorio tematico caratteristico, in cui la pittura di genere, spesso provocatoria, compete con la grande pittura religiosa o mitologica, presentando con la stessa immediatezza che appartiene, d'altra parte, tanto a un clima caravaggesco che manierista, personaggi reali, storici, esotici e tutto un mondo di zingari, cortigiani e giocatori. Realismo pittoresco, anzi «picaresco», freschezza descrittiva, semplificazione degli accenti pittorici, mestiere nutrito di audacie policrome e di una tavolozza che spesso predilige toni chiari, moralizzazione satirica talvolta insistita: questi alcuni dei tratti tipici del caravaggismo di U che gli assicurano un innegabile e rapido successo. In particolare sarà il pubblico del sec. XX a sentire il fascino di questa pittura «d'urto», apparentemente meno convenzionale di altre, di fatto molto abile e diretta nella scelta degli effetti pittorici. Attorno a queste tre figure principali – tra cui Honthorst incontestato capofila – si raggruppano numerosi altri pittori: alcuni, come Bloemaert e Paulus Moreelse, avevano dovuto subire il contraccolpo della voga caravaggesca e adattarvisi, almeno temporaneamente. Tra gli altri vanno ricordati Paulus Bor, che sfuma il suo realismo con accenti poetici di grande fascino, con esiti

paragonabili ai preclassicisti di Haarlem Grebber ed Everdingen; Bylert, presto indirizzatosi verso una versione piú accademizzante di caravaggismo; infine Bronckhorst, Portengen, Johan Moreelse (fratello di Paulus), Johannes Baeck, Jan Rutgers van Niwael e altri. Tale caravaggismo non definisce né riassume peraltro interamente il clima pittorico della città. Così Abraham Bloemaert, efficientemente sostenuto dai figli, gli incisori Frederick e Cornelis – mentre Adriaen, paesaggista, ne resta ben discosto – aggiorna il proprio manierismo, che tratta ormai con maggior pacatezza e ampiezza decorativa, guardando sia a Rubens che a Honthorst. Ma è nel paesaggio che si esprime in modo estremamente personale e fecondo, mettendo a punto, a partire dalle concezioni manieriste e brillantemente fantastiche di un Gillis van Coninxloo, una sorta di visione arcadica piena di gradevolezza e di flessibile ingegnosità, che avrà lunga discendenza, con echi ancora nelle opere «pastorali» di un Boucher. Nello stesso spirito di esuberanza formale e quanto mai decorativa, si iscrivono le ricerche di Roelandt Savery, stabilitosi a U nel 1619, di Paulus van Vianen e di Gillis Claesz d'Hondecoeter – significativamente, tutti artisti di origine fiamminga – che definiscono, sulla scia di Vinckboons, un tipo di paesaggio «esotico», un poco arcaizzante ma destinato a grande successo, coltivato nei Paesi Bassi del sud nella cerchia di Bruegel dei Velluti. A U, Savery si affermò anche come pittore di fiori; il genere vi conobbe poi notevole sviluppo con i membri della famiglia Bosschaert: Ambrosius, proveniente anch'egli dalle Fiandre, e i suoi figli Abraham e Ambrosius il Giovane, nonché con Balthasar van der Ast, tutti autori di nature morte ancora arcaiche nel ricorso alle presentazioni frontali, ma piene di risorse poetiche nel loro iperrealismo di virtuosismi botanici al servizio di un impeccabile mestiere e decorativismo.

Un altro grande nome della pittura di U – la cui influenza e il cui significato sono del tutto paragonabili a quelli dei piú noti caravaggeschi di U – è Cornelis van Poelenburgh, uno dei rappresentanti principali, con Breenbergh, del paesaggio storico e italianizzante. Di fatto molti furono a U i paesaggisti che seppero sviluppare una maniera relativamente originale in relazione a quanto avveniva ad Amsterdam, Leida, Haarlem o L'Aja. In luogo di una concezione realistica, che d'altro canto determinò il successo di van Goyen, Esaias van de Velde, Modyn o Salomon van Ruysdael, ebbe qui fortuna un tipo di paesaggio fantastico

o quanto meno poetico, con riferimenti italiani. Il primo grande caposcuola del genere, virtuoso incomparabile di effetti di luce cristallini e di limpidi cieli, fu il «pittore di rovine» Poelenburgh, ormai decisamente intriso della lezione italiana, che nella scia di Elsheimer e di Saraceni apriva una strada paragonabile a quella di Claude Lorrain. Vedute romaniste, piccoli paesaggi idillici e accuratissimi, con pretesti narrativi di soggetto mitologico o religioso (a U, a causa della comunità cattolica, i soggetti di pittura religiosa sono ricercati e sono trattati con una fattura chiara, pulita e miniaturistica, e con una perfezione e una raffinatezza già tutte accademiche). Questa la poetica di Poelenburgh che, come Gerrit Dou a Leida, godrà di fama immensa e avrà al suo seguito un cospicuo gruppo di allievi, seguaci e imitatori, come Vertangen, Dirck van der Lisse, Cuylenborch, Reinier van der Laeck, Johannes de Veer, Haensbergen o figure più autonome, come Gérard Hoet, che si inserisce in quella corrente di neoclassicismo avanti lettera – cui certo Poelenburgh è tra i primi a tracciare la strada – nella quale trovano posto Lairese e, in Francia, La Hyre e Stella.

Ancor più esplicitamente italianizzante e idealista è il paesaggio messo a punto da Jan Both, altro pittore di U durevolmente improntato dal suo soggiorno in Italia, vero rivale olandese di Lorrain. La sua importanza supera d'altro canto la dimensione locale arrivando a influenzare decisamente Berchem e Aelbert Cuyp, due tra i massimi nomi del paesaggio olandese del sec. XVII.

Accanto a Jan Both e alle sue vedute idilliche di un'Italia di sogno, si collocano alcuni paesaggisti, talvolta di altre città, come Carel e Horatius de Hooch, Claude de Jongh, ma anche Herman Saftleven e Gysbert d'Hondecoeter, maestri nel suggerire l'atmosfera di lontananze sottili e profonde, Adriaen Bloemaert, Jacob e Willem de Heusch, abili continuatori di Both, dalla cui opera traggono spesso spunto eseguendo veri e propri *pastiches*, Willem van Bemmel e Jan van Bunnik. Un poco in disparte, e d'altronde più anziani e ancora legati a una tradizione arcaizzante alla Savery, i membri della famiglia Willaerts sono specializzati nella rappresentazione di marine e coste, in particolare Adam, fondatore della dinastia, proveniente da Anversa, che anticipa l'arte di un Allaert van Everdingen. Dal canto suo il pittore di architetture Nicolaes de Giselaer serbò a lungo il gusto per gli scenari complicati e neorinascimentali trasmessogli da Vredeman de Vries e analogo a

quanto sperimentato dagli Steenwyck. Nel campo delle scene di genere di piccolo formato, a parte i caravaggeschi, **U** conta alcuni pittori interessanti e di difficile classificazione, come Droochsloot – che a dire il vero mescola la storia religiosa, concepita come narrazione pittoresca, con le vedute di città e le evocazioni rustiche nel gusto di Brouwer (di cui si compiace un altro pittore di **U**, Andries Both, fratello di Jan) –, come Knüpfer, virtuosistico scenografo, che a sua volta prepara il terreno a Jan Baptist Weenix, Metsu e attraverso di lui Steen, nonché a un altro artista di **U**, Maarten Stoop; tutti dediti sia alla pittura di genere che alla pittura di storia e caratterizzati da una piacevole irrequietezza formale con accenti che per un certo verso annunciano la stagione del realismo.

Per quanto riguarda la ritrattistica, già tanto diffusa nel sec. XVI, sono alcuni manieristi di fine secolo, come Paulus Moreelse e Wtewael, a indicare la strada efficacemente ripresa e ampliata dagli Honthorst, Gerrit e Willem, verso un realismo abile e moderato che troverà la sua massima fortuna nelle effigi principesche o nobili dalle forme armoniche chiare e levigate, alternative alle caravaggesche. In particolare, il ritratto allegorico-mitologico, spesso a tendenza pastorale, come in Poelenburgh e Zwaerdecron, incontra vivo successo negli ambienti aristocratici: orientamento mondano e talora troppo «finito» e accurato, che comporterà la tarda venuta (nel 1652) del vandyckiano Cornelis Johnson van Ceulen, amante degli sfondi grigi raffinati.

Dopo il 1650 a **U** non si registrano pressoché più eventi di rilievo. Possono ancora citarsi alcuni nomi interessanti per la storia della natura morta, che si sviluppa sia verso la resa di particolari preziosi e minuti (Abraham Mignon, Hendrick Schoock, Maria van Oosterwyck, Michiel Simons, Jacobus Marellus), sia verso il fasto decorativo in voga nell'Europa dell'epoca di Luigi XIV (Jan Baptist e Jan Weenix, Melchior d'Hondecoeter, Ferguson, pittori di trofei di caccia, mentre Jacob Gillig e Jan de Bont si specializzano nei pesci). Per il resto, la storia pittorica della città è analoga a quella degli altri centri olandesi, con l'affermarsi di un gusto sempre più spiccato per la riduzione dei formati, per lo specializzarsi nei generi e per la fattura minuta. Si ricordano dunque Hoet per la storia, Haensbergen per il genere mitologico, Reinier dell'Aja per il ritratto, gli Heusch nel paesaggio. Il bilancio è poco brillante e non si solleva nel sec. XVIII con pittori coscienziosi ma fin troppo

prudenti, come i ritrattisti Jan Maurits Quinkhard, Hendrik van Velthoven e Louis-François van der Puyl o i paesaggisti della famiglia Liender, con Jacob ancora italianizzante di stretta osservanza, mentre il nipote Pieter Jan si dedica alle vedute topografiche di U. Ci si incammina così, alla soglia del sec. XIX, verso dati di carattere prevalentemente locale, ma non privi d'altronde di un loro fascino (Kobell effettua interessanti *pastiches* da Potter; Wonder nel ritratto ha ben assimilato il realismo davidiano; Craeyvanger, Haanebrink, Hendrik van Oort dipingono la loro città con accurata e pura modestia), da integrarsi solo debolmente, in una generale rievocazione dell'attività pittorica olandese, al livello delle altre scuole nazionali. (*if*).

**Centraal Museum** Fin dal sec. XVII il comune di U si preoccupò di raccogliere nel municipio documenti, oggetti, dipinti riguardanti soprattutto la storia locale. Nel 1658, su proposta del borgomastro, una trentina di quadri storici e topografici vennero commissionati al pittore van Swanenburgh: il complesso andava ad arricchire la collezione di quadri delle corporazioni, già trasferiti in municipio al momento della loro abolizione nel 1650 (tra essi erano i quattro dipinti di Jan van Scorel rappresentanti i membri della *Confraternita di Gerusalemme*: oggi al Museo). Contemporaneamente oggetti d'arte e dipinti provenienti da conventi e chiese soppresse venivano anch'essi trasferiti nella stessa sede. Sfortunatamente, all'inizio del sec. XIX, una parte di queste prime collezioni comunali è andata dispersa a causa della negligenza e dell'abbandono in cui erano state lasciate. Tuttavia, nel 1824, furono presi i primi provvedimenti che, tramite l'acquisizione di alcune opere, nonché l'afflusso di donazioni e di qualche quadro proveniente dall'Accademia di belle arti, portarono all'ingrandimento del fondo iniziale e all'apertura del museo al pubblico nel 1838. Si trattava di un museo soprattutto storico, ma che andò progressivamente arricchendo la collezione di quadri (una trentina, in origine). Fu nel 1872 che l'Associazione degli amici dell'arte decise di creare un vero e proprio museo delle belle arti distinto da quello storico; la municipalità gli cedette sessantacinque quadri e il 5 febbraio 1873 la nuova istituzione venne inaugurata col nome di **Museo Kunstliffe**. In seguito, nel 1916, la città decise di creare un unico museo centrale che concentrasse le raccolte storiche del municipio, i dipinti del Museo Kunstliffe, che vennero restituiti dall'Associazione degli amici dell'arte, le collezioni arcivescovili e le raccolte di

antichità della provincia di **U**. Il museo venne collocato nella cappella e nel refettorio dell'antico convento di Sant'Agnesa, edificio del XIV e XV secolo, ampliato con una nuova ala. La galleria di pittura è dedicata quasi esclusivamente ai pittori di **U** e consente pertanto di seguire lo sviluppo delle vicende artistiche del centro olandese. Dopo l'italianizzante Jan van Scorel (*Ingresso di Cristo a Gerusalemme; Deposizione dalla Croce*), il manierismo è rappresentato da Wtewael (*Adorazione dei pastori; Giuseppe e i suoi fratelli*) e Bloemaert (*Adorazione dei Magi*). Tra i caravaggeschi di **U** sono rappresentati Gerrit van Honthorst (*la Mezzana; Morte di Seneca*), Ter Brugghen (*le Lacrime di san Pietro; la Vocazione di san Matteo*), Dirck van Baburen (*Deposizione dalla Croce; Suonatore di liuto*). Da ricordare ancora, le opere di Paulus Bor, Jan van Bylert, Bronckhorst. (gb).

**Museum Het Catharijneconvent** Documenta la storia del cristianesimo nei Paesi Bassi con un'ampia collezione di arte religiosa, in particolare opere di pittura (Rembrandt, Hals), scultura, manoscritti, suppellettili ecclesiastiche, tessili. Il museo, che ha sede nel convento medievale di San Giovanni, ospita la principale raccolta olandese di arte medievale. (gb + sr).

### **Utrecht, Adriaen van**

(Anversa 1599-1653). Poco dopo aver iniziato l'apprendistato pittorico, verso il 1614, fece viaggi in Francia, Italia e Spagna. Nel 1625 venne iscritto come maestro nella sua città natale. Nel 1646 eseguì alcuni dipinti destinati allo Huis ten Bosch dell'Aja. La sua produzione va dal 1629 al 1650; specializzato in nature morte, riprese spesso gli schemi di Snyder. Predilesse ampie composizioni di gusto barocco, trattate tuttavia con un colore sobrio: per esempio, il *Cesto di frutta con scimmia* (1635: Stoccolma, NM), o la *Selvaggina e frutta* (1645: Oxford, Ashmolean Museum). La monotonia degli schemi viene compensata da alcune notazioni di colore vivo, come il piumaggio del pavone nel *Cortile* del Museo di Basilea. Collaborò con Willeboirts, Bosschaert, Jordaens ed Erasmus Quellinus. (jl).

### **Utrillo, Maurice**

(Parigi 1883 - Dax (Landes) 1955). Nato sulla Butte di Montmartre dalla pittrice Suzanne Valadon, acquisisce il nome nel 1891 del critico spagnolo Miguel Utrillo y Mo-

lins, amico della madre. Il suo temperamento inquieto gli impedisce di proseguire gli studi al College Rollin, e abbandona un posto come impiegato di banca. È la madre a indirizzarlo alla pittura, una volta dimesso nel 1901 dopo una prima cura disintossicante dall'alcool. Definito «il piú *bohémien* dei *bohémiens*», **U** dipinge angoli di Montmartre e della provincia parigina, dal vero o da cartoline illustrate, frequenta i piccoli caffè della Butte e trascorre a piú riprese periodi in cliniche. Al di là della leggenda creatasi intorno al suo personaggio, sono i suoi dipinti a comunicare un'acre malinconia e un senso di solitudine. Inizialmente, nel periodo cosiddetto «di Montmagny», dalla cittadina dove vive per alcuni anni con la madre e il patrigno Paul Mousis, avvocato benestante, la sua interpretazione del paesaggio è vicina ai modi di Pissarro e Sisley; successivamente trasparirà dai suoi lavori la conoscenza dell'opera dei fauve e dei cubisti. Autentico autodidatta, **U** assimila le esperienze a lui vicine, anche per tramite della madre e degli artisti da lei frequentati. Espone per la prima volta nel 1909 al Salon d'Automne. Gli anni dal 1910 al 1914 vengono definiti il «periodo bianco», per il suo insistito impiego del bianco di zinco mescolato al gesso. Sono anni particolarmente felici della sua produzione, anni in cui conosce Modigliani e dipinge angoli di Montmartre insieme alla madre e all'amico Utter, che diventerà nel 1914 il secondo marito della Valadon (*Rue du Mont-Cenis*, 1910: Parigi, MNAM; *L'Impasse Cottin*, 1911: ivi; *Place du Tertre*, 1911: Londra, Tate Gall.). Il mercante e poeta simbolista Libaude gli organizza nel 1913 la prima mostra alla Gall. Eugène Blot. Lo stesso anno **U** è presente al Salon des Indépendants. Il suo lavoro viene visto con interesse dai conoscitori Elie Faure, Octave Mirbeau e Paul Gallimard, ma nessuno in particolare lo segue con costanza, scoraggiato dalle sue crisi e dalla sua abitudine a vendere le opere per conto proprio. L'ambiente di **U** continua ad essere il bistrot del Casse-Croûte, il cabaret della Belle Gabrielle, il Lapin agile (*Le Lapin agile*, 1910: Parigi, MNAM). Dopo la guerra, la mostra alla Gall. Lepoutre (1919) gli procura un notevole successo, morale e materiale; seguono le due mostre alla Gall. Berthe Weil (dove espone insieme alla Valadon) e da Paul Guillaume (1921 e 1922). Cresce anche il suo successo popolare e cominciano ad apparire falsi **U**. Dopo un periodo al Château de Saint-Bernard, presso Lionne, portatovi dalla madre per allontanarlo da Montmartre e dall'alcolismo, nel 1935 **U** sposa Lucie Valore Pauweis,

anziana attrice e vedova di un ricco collezionista, e si stabilisce, fino alla morte, in campagna (Charente e Vésinet); qui continua a produrre, un po' stancamente, opere sui soggetti a lui cari, spinto dal suo mercante Paul Pétridès. Nella concezione dello spazio, nelle prospettive che salgono e scendono, nelle svolte delle strade, nei volumi delle case e delle chiese, nel vuoto e nella solitudine delle carreggiate e dei marciapiedi, **U** imprime una forte poetica completamente originale e una vibrante sensibilità emotiva. Egli impiega, in composizioni rigorose di studiata misura, larghe pennellate e talvolta la spatola, in una grande libertà interpretativa. Raggiunta fama internazionale con una mostra a New York nel 1939, ha nel dopoguerra un grande successo di mercato. Riconosciuto come il «migliore paesaggista» alla rassegna presso la Gall. Charpentier dedicata ai pittori dell'Ecole de Paris (1946), gli è riservata nel 1950 una sala alla Biennale di Venezia. La Gall. Charpentier ha allestito nel 1959 un'importante mostra commemorativa. Un vasto complesso della sua opera è conservato a Parigi (MNAM e MAMV), come nella maggior parte dei principali musei d'Europa e Stati Uniti. (*eca*).

### **Uyl, Jan Jansz I den, detto il Vecchio**

(Amsterdam 1595-1638). Cognato di Jan Treeck, dipinse nature morte nello stile di quest'ultimo e sotto il palese influsso di Heda (Londra, NG; Rotterdam, BVB; Amsterdam, Rijksmuseum). Fu padre di **Jan Jansz II** (Amsterdam 1624 ca. - ? dopo il 1670), che eseguì incisioni raffiguranti animali; molti suoi disegni sono conservati a Rotterdam (BVB). (*ju*).

## 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
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
afh	Antoniette Fay-Hallé
alb	Agnès Anglivièl 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 Mellinshoff
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 Saponi
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 Aldi
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.