

Z

Zacchi, Francesco d'Antonio → Balletta Zack, Léon

(Nijni-Novgorod 1892 - Vanves 1980). Studia alla facoltà di Lettere di Mosca, dopo aver preso lezioni di pittura dall'età di tredici anni. Nel 1920 lascia la Russia, soggiorna a Firenze (1920-1922), poi a Berlino, disegnando scene e costumi per i balletti romantici russi, stabilendosi definitivamente a Parigi nel 1923. Espone al Salon d'Automne, agli Indépendants e più tardi ai Surindépendants, di cui è stato uno dei fondatori. **Z** è passato per un lungo periodo figurativo durante il quale espresse la sua inclinazione spiritualista: è questa certamente che, dopo il suo rifugio clandestino in un villaggio dell'Isère durante l'occupazione, lo ha condotto, attraverso un'ascesi pittorica, a una vera e propria sublimazione delle forme astratte. Rifiutando il rigore dell'astrattismo geometrico, ma anche le facilità e l'aleatorietà del *tachisme* informale, l'artista ha raggiunto in modo naturale la sua forma di espressione: «La mia tecnica – ha dichiarato – è dettata dal desiderio di luminosità». Così **Z** rinuncia progressivamente agli impasti spessi delle composizioni astratte che esegue fino al 1960, per ottenere toni chiari per trasparenza di velatura e leggerezza di tocchi. Abbandona gli effetti di contrasto per rischiarare lo spazio della tela, animata unicamente dall'equilibrarsi di sottili sfumature. Oltre ai dipinti, **Z** ha creato numerose opere nel campo dell'arte sacra: vie Crucis scolpite in collaborazione con la figlia Irene o con lo scultore Adam-Tessier, mosaici (1960: cripta a Dortmund), ma soprattutto numerosissime vetrate per edifici religiosi come Notre-Dame-des-Pauvres a Issy-les-Moulineaux (1955), Saint Sulpice a Parigi (1957), Sacre Cœur, a Mulhouse (1959). Ha te-

nuto numerose mostre personali a Parigi (la prima delle quali nel 1927, alla Gall. Percier). È rappresentato in particolare al MAM di Parigi. (rvg).

Zaganelli

Bernardino (Cotignola 1460/70 - 1510 ca.) e **Francesco** (Cotignola 1460/70 - Ravenna 1532), occupano un posto di rilievo nella pittura emiliana di transizione tra i modelli tradizionali quattrocenteschi e il graduale rinnovamento dei primi decenni del sec. XVI. Inizialmente, Bernardino e Francesco lavorano insieme, come dimostra la *Madonna e santi* (Milano, Brera) firmata da entrambi nel 1499 improntata dalla cultura ferrarese, ma arricchita da altri apporti emiliani (Melozzo da Forlì, Francesco Francia). Sempre eseguiti in collaborazione sono il *Cristo alla colonna* di Hampton Court, la *Sacra Famiglia* dell'Accademia Carrara di Bergamo, un'altra pala d'altare con la *Madonna e santi* a Milano (Brera: 1504 e 1505) e l'*Adorazione del Bambino* di Dublino (NG), datata 1509, ultima opera in cui compare il nome di Francesco.

Francesco sembra il più restio ad abbandonare i modelli locali per aderire alla nuova cultura figurativa umbro-romana. È tuttavia difficile distinguere la sua mano da quella del fratello; le sole opere autonome documentate sono la *Madonna e santi* di Milano (1505: Brera) e il *San Sebastiano* di Londra (NG), datato 1506.

Più articolato è il percorso stilistico di Bernardino, che dal 1513 risulta titolare unico di una bottega a Ravenna. A quell'anno risalgono l'*Immacolata Concezione* della Pinacoteca di Forlì e il *San Sebastiano* della PN di Ferrara. Segue il *Battesimo di Cristo* di Londra (NG) e tutto un gruppo di opere caratterizzate da una forte insistenza grafica e da contatti con la pittura veneta. In particolare, lo **Z** si accosta a Bartolomeo Montagna: nel MC di Vicenza si trova la *Madonna delle rose*, forse testimonianza di un soggiorno dello **Z**. La fase finale della sua attività, dopo il 1520, porta a una imprevedibile accentuazione della vena espressiva (*Natività* e *Crocifissione*: Ravenna, Accademia, *Pietà*: Milano, Brera e *Sposalizio mistico di santa Caterina*: Ravenna, Seminario). (szu).

Zagorsk

Fondata nel sec. XIV con il nome di Sergijev, che mantiene sino al 1930, la lavra della Trinità - San Sergio, poté

presto contare sul sostegno dei granduchi di Mosca, poi degli zar, e divenne uno dei principali centri monastici e artistici della Russia. Tra l'altro vi si sviluppò una fiorente scuola di pittura di icone e miniature. Nel sec. XV, oltre a Rublëv e Corni vi operarono Savvatij, Feodorit, Anufri, Levki, Sirac, J. Golovkin, mentre alla metà del Seicento vi furono attivi P. Larionov e Feofen, che collaborarono alla decorazione delle Cattedrali della Trinità e della Dormizione.

Cattedrale della Trinità Centro spirituale del potente monastero fondato nel 1337-40, meta di pellegrinaggi da ogni parte della Russia, fu varie volte ingrandita e rinnovata. Ad eccezione della *Trinità* di Rublëv, oggi alla Gall. Tret'jakov e sostituita da una copia, le icone che ornano l'iconostasi datano al XV (bottega di Rublëv e di Corni, ovvero Daniele il Nero), al XVI e al XVII secolo (Simon Ušakov). Gli affreschi più antichi, opera delle botteghe di Rublëv e Corni, tra 1427 e '28, furono ridipinti e rifatti nel 1635: il *Cristo Pantokrator* e i *Profeti* occupano la cupola, le scene evangeliche sono dipinte su pareti e volte, e il *Giudizio Universale* sulla parete ovest. Gli affreschi del vestibolo sono stati eseguiti nel sec. XVIII.

Cattedrale della Dormizione Gli affreschi che costituiscono la decorazione interna risalgono alla fine del sec. XVII. I più antichi sono quelli eseguiti dalla bottega dei fratelli Grigoriev (1684) sulla parete ovest (*Trinità, Eucaristia*) e quelli di S. Ušakov (1685: *Annunciazione, Evangelisti, Ultima Cena*). Il complesso, che illustra i caratteri fondamentali della pittura russa in questo periodo (abbondanza del dettaglio narrativo fino al sovraccarico e colori splendidi, quasi chiassosi), comprende le dodici feste, con un ciclo sviluppato della *Passione, Dormizione, Giudizio Universale*, l'illustrazione dell'*Inno acatisto*, la rappresentazione dei concili ecumenici. Inoltre sono stati raffigurati sui pilastri i ritratti dei principi russi da Vladimir fino allo zarevič Dimitrij, assassinato da Boris Godunov nel 1591.

Museo Zagorsk Aperto nel 1971, il Museo di Z è collocato negli antichi edifici monastici della lavra che fungevano da ospizio e da camera del Tesoro. Oltre alle sale dedicate agli oggetti di culto in metallo prezioso (XVII-XVIII secolo), e alla sezione di arte popolare con buoni esempi di legni dipinti o scolpiti, il museo comprende una considerevole raccolta di icone dal XIV al XVII secolo. La scuola di Rostov è rappresentata da un *San Nicola* (sec. XIV), dalla caratteristica fronte bianca, e la scuola di Rublëv da *Porte sante* che data-

no agli anni Venti del Quattrocento. Va citata una *Trinità* della metà del sec. XV, ispirata al modello di Rublëv ma il cui spirito è già deformato dalla ricerca del dettaglio narrativo. Alla medesima epoca risalgono le *Porte sante* la cui parte superiore è occupata da un'*Annunciazione*: ai piedi della Vergine sta una fanciulla russa che fila la lana.

Una sala è dedicata a una serie di icone della scuola Stroganoff (sec. XVII); tra esse si trova un'iconostasi portatile, i cui colori scuri, con assenza di azzurro, ben rivelano il marchio di bottega. Nella *Trinità* del 1670, la ricerca di realismo annuncia Simon Ušakov, qui rappresentato da un'*Ultima cena*, il cui trattamento è al limite della pittura profana. (*bdm + sdn*).

Zais, Giuseppe

(Forno di Canale d'Agordo (Belluno) 1709 - Treviso 1784). Pochi gli elementi biografici che si sono andati precisando dopo la scoperta della sua vera data di nascita nel 1709, per anni supposta nel 1750. La prima formazione dell'artista bellunese avviene nell'ambito di Marco Ricci, la cui influenza si fa sentire nei due *Paesaggi con rovine classiche* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Trasferitosi a Venezia ebbe come maestro lo Zuccarelli dal quale derivò la passione per le tematiche arcadiche-pastorali che rese però con toni meno sdolcinati e più aderenti alla realtà del mondo agreste. A Venezia dovette venire a contatto anche con il Simonini che lo indirizzò nel genere delle battaglie. Affrescò con luminosi paesaggi e vedute di città italiane i corridoi della Villa Pisani a Stra (la datazione dei quali è supposta tra il 1760 e il 1765).

Iscritto alla Frangia dei pittori veneziani del ventennio 1748-68, entrò nel 1774 nell'Accademia di pittura di Venezia. Tra la vasta produzione di dipinti dello **Z** si ricordano: *Paesaggi con lavandaie* (Vicenza, Pinacoteca), *Paesaggi* (Padova, MC), *Paesaggio con fontana classica* (Venezia, Accademia). (*sr*).

Zak, Eugène

(Mogilno (Russia) 1884 - Parigi 1926). Giunse a Parigi nel 1900 ed entrò all'École nationale des beaux-arts, nel corso di Gérôme. Intorno al 1903 si recò a Firenze, Roma, Monaco. A partire dal 1904 espose al Salon d'Automne. La critica lo notò in occasione della sua personale alla Gall. Druet nel 1911. **Z** in seguito insegnò nell'Académie libre

de la Palette. Durante il suo soggiorno in Polonia, a Czeŝtochowa e a Varsavia, tra il 1919 e il 1922, divenne membro della societ  Sztuka e partecip  alla fondazione del gruppo Rytm. Le sue composizioni, di profonda umanit , contrassegnate da uno spirito neoromantico e da una ieratica eleganza, ne manifestano l'attaccamento all'arte di Puvis de Chavannes, e il gusto per le ricerche del giovane Picasso. Sue opere si trovano nei principali musei d'arte moderna d'Europa e d'America, particolarmente a Parigi, Varsavia e Chicago. (*wj*).

Zalone, Benedetto

(Cento 1596-1644). Sembra che egli sia stato uno tra i primi collaboratori della bottega del Guercino. Somiglianze stilistiche con le opere del maestro non mancano, ma i suoi modi rispecchiano una vena pi  popolare, sia nei tipi che nella costruzione luminosa, caratterizzata da crudi contrasti. Valga come esempio il *San Matteo con la Madonna e tre santi* della Pinacoteca di Cento. (*acf*).

Zampieri, Domenico → Domenichino

Zancanaro, Antonio, detto Tono

(Padova 1906-85). Inizia a dipingere nel 1932 e gi  nel '33 partecipa ad esposizioni collettive. Nel '35, a Firenze, conosce e frequenta Ottone Rosai. Sin d'ora si evidenzia, nell'arte di **Z**, un interesse spiccato per i temi umanitari, ravvisabile nei ritratti degli umili, eseguiti a olio, matita, carboncino e china. Sulla base di un forte e polemico umanismismo sociale, stringe amicizia con alcuni esponenti dell'antifascismo padovano. Nel '37, **Z** esegue il primo «Gibbo», il personaggio che diverr  protagonista di un'epopea narrata in forse un migliaio di episodi dipinti. Immagine esemplare dell'arte di **Z**, il «Gibbo», che esprime l'idea di deformit  fisica e morale, funge da copertura per una feroce satira politica volta a colpire Mussolini (*The Angel. L'Angelo Gibbo*, 1942), D'Annunzio, Hitler e i gerarchi fascisti, diventando punto di riferimento della cultura veneta d'opposizione.

Nel '37 si reca a Parigi dove entra in contatto con le principali voci della cultura figurativa contemporanea e dove conosce Lionello Venturi. Dal '46, **Z** inaugura un nuovo ciclo tematico: «Levana», primo dei suoi miti femminili (*Levana*, 1949: Padova, coll. Gaffuri). Nel '50 d  avvio a

una personale forma di realismo con le «Mondine» e l'«alluvione del Polesine» (*Mondine di Roncoferraro*, 1955: Ferrara, coll. Federazione Cooperative; *Alluvione sul Po. Rovigo*, 1951: Ferrara, già coll. P.C.I.). A Roma stringe amicizia, in quegli anni, con Levi, Guttuso e Maccari. A Milano frequenta Treccani. Nel '56 si reca in viaggio in Cina dove esegue paesaggi e ritratti di donne e ragazzi che si apparentano a quelli dei famigliari, delle mondine, dei «carusi siciliani» che seguiranno negli anni tra il '56 e il '62. Nel '58 inaugura un nuovo ciclo, «Brunalba», dedicato al mito femminile (*Brunalba*, s.d.: Vicenza, coll. Busato). Nel '70 ottiene la cattedra di incisione all'Accademia di belle arti di Ravenna che conserva sino al '77.

Nel '73 la GAM di Ferrara gli dedica un'ampia rassegna antologica a Palazzo dei Diamanti, con oltre ottocento opere, seguita, nel '74, da una nuova retrospettiva alla GAM di Palermo. Numerosissime sono le personali organizzate nelle gallerie private in Italia. Nel '78 ha luogo nella sua città natale, al Palazzo della Ragione, l'antologica *Cinquant'anni di attività artistica di Tono Zancanaro*, quindi, nell'82, la retrospettiva al Castello Sforzesco, a Milano. (*gib*).

Zanchi, Antonio

(Este (Padova) 1631 - Venezia 1722). Dopo una giovanile educazione presso il bresciano Pedrali, si trasferisce ben presto a Venezia, dove è allievo del Ponzone e forse del Ruschi, come lasciano intendere le parole dello Zanetti (1771); più spiccato è comunque l'influsso, sulla sua opera, delle personalità del Giordano e del Langetti. La sua affermazione a Venezia è abbastanza precoce, poiché risulta già famoso poco oltre la metà del secolo e nel 1662 apre un'Accademia frequentata anche dal Negri. Fin dalle prime opere, datate fra la fine del sesto e la metà del settimo decennio (fra queste i due *Miracoli della Vergine* nella Scuola di Santa Maria del Carmine e l'*Abramo che insegna l'astrologia agli Egizi* in Santa Maria del Giglio), **Z** si impone nell'ambiente veneziano come uno dei rappresentanti più vigorosi della corrente dei «tenebrosi» per la violenza del chiaroscuro, la tipologia naturalistica dichiarata, l'intonazione drammatica di fondo. Nel 1666 dipinge per la Scuola di San Rocco un doppio «telero», grandiosa commemorazione in chiave naturalistica della peste del 1630. Degli anni successivi, nel pieno della sua affermazione, sono le grandi pale per la Scuola di Fantin a Venezia, per

Santa Maria Maggiore a Bergamo, per la chiesa di San Nicolò a Treviso e per quella di San Giorgio alle Pertiche a Padova. A partire dall'ottavo decennio si assiste all'impiego di una luminosità piú diffusa, memore degli esempi veronesiani, e al tentativo di coniugare l'espressione naturalistica con un'atmosfera piú decorativa (pale in San Giuliano a Venezia e in San Nicolò a Treviso; tele per la residenza di Monaco e pala per la chiesa dei Teatini di Monaco, distrutta nel 1944). Se nel lunettone per la chiesa di San Zaccaria (1684) lo **Z** fa sfoggio di innegabile bravura nella grande scena di massa, si affacciano intanto – già dal nono decennio – i sintomi di una decadenza che si farà evidente verso la fine del secolo e si estenderà soprattutto alle opere settecentesche. Alle soglie del nuovo secolo **Z** sposta la sua attività ad Este e dintorni; l'abbondante produzione di questo periodo, forse sotto l'assillo del bisogno (come sembra indicare il testamento del pittore), si protrae fino all'ultimo con un probabile sempre maggiore coinvolgimento della bottega. (cb).

Zandomeneghi, Federico

(Venezia 1841 - Parigi 1917), Proveniente da una famiglia di artisti (il padre e il nonno erano scultori canoviani), **Z** si iscrisse all'Accademia di Venezia nel 1856; la lasciò tre anni dopo per recarsi a Milano, da dove raggiunse i garibaldini in Sicilia. Tornato a Venezia nel 1862, fu arrestato, ma riuscì a fuggire a Firenze, dove rimase per quattro anni. Qui maturò le sue prime scelte artistiche (anche se il suo primo quadro, *Il Palazzo Pretorio a Firenze*, del 1865, non è esente da influssi romantici), frequentando il caffè Michelangelo e i macchiaioli, stringendo in particolare una profonda e duratura amicizia con Diego Martelli, ma anche con Fattori, Cabianca e Signorini, con cui mantenne i contatti anche in seguito. Tornato a Venezia nel 1886, continuò a sviluppare solo in parte le istanze macchiaiole, sempre improntate al tonalismo della tradizione veneta (*Gli innamorati*, 1866: coll. priv.; *Una promessa*, 1867), trattando anche le tematiche del verismo sociale in opere come *Gli spazzini in campo San Rocco* (1869) e soprattutto *I poveri sui gradini del convento dell'Aracoeli in Roma* (1872: Milano, GAM), acquistato dal governo italiano alla Promotrice veneziana. In questi anni **Z** si recò spesso a Firenze ed espose assiduamente alle Promotrici di Venezia e Milano sono di questo periodo il *Bastimento sullo scalo*

(1869: Firenze, GAM), *Diego Martelli nello studio* (1870: Venezia, Ca' Pesaro), *Campagna romana* (1873-1874) e *Un mattino a Venezia* (1873-74).

Nel 1874 lasciò l'Italia per Parigi, alla ricerca di qualcosa di nuovo rispetto al panorama artistico italiano, che gli appariva statico, provinciale e privo di stimoli. Ambientarsi nella capitale francese non gli fu facile – come confessò a Diego Martelli – e certo i primi contatti con l'impressionismo lo lasciarono scettico. L'adesione a questa corrente non fu quindi immediata, soprattutto perché le opere impressioniste sembravano a **Z** troppo studiate, volutamente elitarie e in ultima analisi ripetitive. Scelse quindi, tra gli impressionisti, di accostarsi a coloro che più sentiva vicini alle sue posizioni di realismo moderato, in primo luogo Degas, di cui divenne amico e grazie al quale espose alla mostra impressionista del 1879 (e poi a quelle del 1880, 1881, 1886 e 1889). Sono di questo periodo *Le moulin de la Galette* (1878), *Sul divano* (1878), il *Ritratto di Diego Martelli* (1879) e la *Signora al balcone* (1880). Conobbe anche Durand Ruel, che diventò il suo mercante e organizzò la prima personale di **Z** nel 1883, ma con cui ebbe sempre rapporti solo di carattere economico. Insoddisfatto dalla ripetitività degli impressionisti, intorno al 1890 si avvicinò al gruppo dei «dissidenti» *pointillistes* (*Conversazione*, 1890-95).

Continuò a prediligere, come aveva fatto in Italia, la pittura di figura rispetto al paesaggio e alla natura morta, che trattò pochissimo, ma, col passare degli anni, divenne sempre più parigino e sempre meno italiano, e incentrò la sua ricerca esclusivamente sul colore e sulla luce, finendo per rinnegare il suo passato verista. Perse così ogni legame con l'Italia, che, dal canto suo, dimostrò nel 1914 – anno in cui Vittorio Pica e Angelo Sommaruga organizzarono la prima personale di **Z** a Venezia – e per molto tempo ancora, di non saper comprendere l'arte di questo pittore troppo moderno. (*vc*).

Zanetti, Anton Maria

(Venezia 1680-1767). Collezionista, incisore e disegnatore, **Z** senior riunì una delle più importanti collezioni di pitture, disegni e incisioni che si potessero vedere a Venezia nel Seicento. Rimasta intatta fino alla fine del secolo, parte dei disegni e delle incisioni fu venduta dai nipoti di **Z** ad alcuni collezionisti francesi, tra cui Vivant-Denon,

mentre parte delle pitture fu acquistata da collezionisti inglesi per tramite di Giovanni Maria Sasso. **Z** fu in contatto con Crozat e Mariette, ai quali fece da consigliere per i loro acquisti. Come disegnatore, lo conosciamo per delle caricature di grande interesse (album della Fondazione Cini di Venezia).

Durante i suoi viaggi attraverso le Fiandre, l'Inghilterra e la Francia fece importanti acquisti, in particolare un insieme di disegni del Parmigianino – da cui trasse delle incisioni che ebbero notevole successo – e tre volumi di incisioni di Rembrandt.

Tra le pitture da lui raccolte, che conosciamo attraverso le incisioni di contemporanei, figuravano la *Cena di Emmaus* di Giovanni Bellini (distrutta durante un incendio nel sec. XIX), la *Presentazione di Cristo al Tempio* di Sebastiano Ricci, *Mosè salvato dalle acque* di S. Bourdon, la *Madonna col Bambino e angeli* del Guercino, l'*Educazione di Achille* di G. B. Castiglione, un busto del *Redentore* di Tiziano (venduto dal Sasso a sir Abraham Hume, passato agli eredi, i conti Brownlow, poi venduto all'asta a Londra nel 1923). (eg).

Zanetti, Anton Maria jr

(Venezia 1706-78). Per quarant'anni fu custode della Biblioteca Marciana di Venezia, nonché pittore formatosi sulla cultura cosmopolita del suo omonimo cugino, Anton Maria **Z** senior. Con quest'ultimo egli collaborò alla stesura delle *Antiche Statue Greche e Romane* (1746). Nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture de la città di Venezia* (1733), **Z** si propose di aggiornare le *Ricche Minere della pittura veneziana* di M. Boschini conservandone la forma tradizionale di guida e limitandosi a un commento tecnico. Qualche decennio dopo, in un'epoca segnata dalle idee e dal gusto neoclassico, **Z** scrisse una vera e propria storia critica dell'arte figurativa *Della Pittura Veneziana...* (1771), divisa in cinque libri. L'autore, attento ai valori coloristici e stilistici dei dipinti, forniva un commento molto sensibile delle opere fino a scrivere pagine di critica modernissima sull'opera di Tiziano. La sua mentalità neoclassica lo portava però a condannare l'arte barocca e manierista. Curò l'edizione delle *Vecchie pitture a fresco de' principali maestri veneziani* (1760) in cui si trovavano incisioni di opere ancora allora conservate in città. (sag).

Zanguidi, Jacopo → Bertoja

Zani, Pietro

(Fidenza 1748 - Parma 1821). Con Ireneo Affò e L. Bianconi negli anni 1784-85 concepì un'opera monumentale che, divisa in otto parti, avrebbe compreso un indice di quarantamila artisti e una parte dedicata alle stampe classificate per soggetti e autori. Per realizzare questo piano grandioso, **Z** visitò e studiò le maggiori raccolte di stampe italiane e straniere incontrando conoscitori come Bartsch, Vivant Denon e Séroux d'Agincourt. L'opera vedrà la luce a partire del 1817 con il titolo di *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti* (Parma 1817-24, 28 voll.). Precedentemente aveva pubblicato i *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno* (Parma 1802) dove sosteneva la priorità dell'Italia nell'invenzione dell'incisione su rame ad opera di Maso Finiguerra. (sag).

Zanino di Pietro o Giovanni di Francia

(documentato a Bologna e Venezia dal 1389 al 1437: già morto nel 1448). La critica ha lungamente considerato i pittori **Z** e Giovanni di Francia come due personalità artistiche distinte, anche se tra loro tangenti. Ai loro nomi corrispondevano due diversi cataloghi che facevano capo, da un lato, al trittico di Rieti (MC), firmato «Zanini Petri habitator Venexiis», intonato al gusto figurativo bolognese di tardo Trecento; dall'altro, alla *Madonna col Bambino* del Museo di Palazzo Venezia a Roma, segnata «Johannes de Francia» e datata 1429, caratterizzata da una ripetizione impoverita dei modi introdotti a Venezia da Gentile da Fabriano. Una serie di confronti incrociati tra dati documentari e stilistici ha invece rivelato incontrovertibilmente che si tratta dello stesso pittore e le due opere citate costituiscono due poli significativi di una vicenda artistica molto prolifica che lo vede, prima, attivo a Bologna tra il 1389 e il 1406, poi, a Venezia dal 1407 al 1437. L'identificazione ha fatto riferimento in modo particolare al testamento redatto nel 1405 dalla moglie Franceschina, dove la donna è dichiarata figlia del pittore Marco Cortese, padre del più noto Cristoforo, e moglie «magistri Johannis quondam Petri de Francia pictoris».

Gli inizi di **Z**, caratterizzati dalla sua migliore vena e legati ai modi del neogiottismo bolognese, possono essere rappresentati dal polittico Campana di Avignone, oltre che dal trittico di Rieti; diversamente i polittici di Monbaroc-

cio e di Valcarecce, le tavole dell'iconostasi di Torcello e la decorazione pittorica del monumento del Beato Pacifico in Santa Maria dei Frari a Venezia (1436 ca.) mostrano come, a partire dal secondo decennio, la sua pittura si vada sclerotizzando su formule compositive e ritmiche di ortodossia gentiliana. Negli ultimi due decenni d'attività è documentata una particolare specializzazione di **Z** in campo decorativo: nel 1426 compì la doratura di un ambone nella chiesa della Carità, mentre nel 1431 e nel 1432 s'impegnò a dipingere per Marino Contarini la facciata della Ca' d'Oro a finti marmi e dorature e tre sale dell'interno «a verdure e chasazion». Si è inoltre ipotizzata anche una sua attività in terra pugliese, in rapporto a una perduta *Crocifissione*, datata 1432 e firmata Giovanni di Francia (fino al secolo scorso era visibile nella cripta della Cattedrale di Trani). Gli è stata poi attribuita la responsabilità dei cartoni per gli arazzi con le *Storie della Passione* del Museo Marciano di Venezia, ma si tratta di un'attribuzione non del tutto convincente. (tf).

Zanotti, Giovanni Pietro

(Parigi 1674 - Bologna 1765). Studiò pittura con il Passignelli di cui tracciò la biografia nel *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice* (Bologna 1703). Segretario dell'Accademia Clementina, appena fondata nel 1709, egli aspirò al ruolo di mentore dei suoi principî teorici. Nel 1739 scrisse i due tomi della *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* con le biografie degli artisti attivi tra la fine del Seicento e i tre primi decenni del Settecento. L'opera forniva un'attendibile cronologia, una seria indagine sulle opere e un commento critico.

Negli *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* (Bologna 1756) esponeva più diffusamente i precetti artistici basati sulla teoria dell'imitazione. Malgrado la severa condanna del barocco, si avvertono nell'opera aperture nei confronti dell'arte veneta e della grazia legata alle opere classiciste bolognesi del principio del Settecento. (sag).

Zante

(in greco: *Zakynthos*). Una delle isole ionie della Grecia, tra le maggiori, con Cefalonia e Corfù, dell'arcipelago dell'Eptaneso. Assume una certa rilevanza nella storia della pittura a partire dalla seconda metà del sec. XVII, in conse-

guenza dell'accresciuta importanza dell'isola all'interno dei domini ionici di Venezia dopo la caduta di Creta in mano turca nel 1669. È in quest'epoca che nasce e si sviluppa a **Z** un movimento artistico che promuove una rottura totale con la tradizione della pittura di icone bizantine in favore dell'accoglimento senza riserve dei modelli formali e iconografici dell'arte veneziana, in particolare delle soluzioni di Tiziano e Veronese. L'artefice principale della rottura è il pittore di origine peloponnesiaca Panayiotis Doxaràs (1662 ca. - 1729), che, in seguito al suo viaggio veneziano agli inizi del Settecento, decide di portare alle estreme conseguenze il compromesso tra tradizione greca e innovazione italianizzante accolto e promosso dalla generazione a lui precedente, tra cui anche il suo maestro Leon Moskos, accogliendo in tutto e per tutto le forme e le tecniche della pittura italiana (tramite l'introduzione dei colori a olio), e rinunciando così al sistema semantico dell'immagine culturale ortodossa in favore della trasposizione in suolo ellenico della pittura intesa come illustrazione dei fatti e dei personaggi della fede. Il sistema di idee che animava quest'ultimo tipo di figurazione era di natura prettamente occidentale, e naturalmente non poteva non risultare essenzialmente estraneo alla cultura ortodossa e al suo modo particolare di esperire il sacro. Quello di Panayiotis Doxaràs e dei suoi seguaci fu un autentico colpo di mano, che non tenne conto delle esigenze oggettive, anche in fatto di figurazione, della cultura tradizionale, e che si basò solamente sul punto di vista di alcuni pittori che, vivendo nella periferia del dominio veneziano, ebbero il desiderio di adeguarsi anch'essi, sia pure indiscriminatamente, alle innovazioni della pittura occidentale e guadagnarsi così superiore dignità col trasformarsi da pittori di icone a pittori di quadri. Le proprie idee filo-occidentali furono sistematizzate e diffuse dal Doxaràs in un manuale ad uso dei pittori: *Sulla pittura (Peri zographias)*, ispirato alle opere di Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Andrea Pozzo, Giorgio Vasari e Paolo Segneri.

Tra i seguaci di Panayiotis Doxaràs a **Z** e nelle isole vicine troviamo innanzitutto suo figlio Nikolaos († 1775), che portò avanti le ricerche del padre in direzione di un recupero delle composizioni prospettiche del Veronese, evidenti nel soffitto della chiesa della Phaneromeni, i cui resti sono conservati oggi nella PN di **Z**, mentre i ritratti dei profeti nella stessa chiesa richiamano negli atteggiamenti dei corpi il barocco veneziano, pur mantenendo qualcosa

della staticità e della ricerca di comunicazione con l'osservatore che era una delle peculiarità fondamentali delle icone tradizionali. Contemporaneo di Panayiotis fu lo zacintese Hieronymos Plakotòs (1670 ca. - 1728), di cui ci è conservato un ritratto a olio di *San Giorgio* dalle forme venezianeggianti (già nella chiesa «ton Komouton» di Zakynthos città), e che sembra frenare l'impeto di rottura del suo coetaneo Panayiotis, cercando di mantenere alcune di quelle convenzioni compositive tradizionali (frontalità, sguardo diretto all'osservatore, ecc.) in grado di lasciare all'immagine una sua fruibilità come immagine di culto. Il massimo grado di imitazione dei modelli italiani viene raggiunto con l'attività dei due preti zacintesi Nikolaos Koutouzis (1741-1813) e Nikolaos Kantounis (1737-1834). Tuttavia, dopo di loro, il movimento italianizzante non trova seguito; l'arte illustrativa di origine occidentale rimase per tutto il periodo dell'attività di Doxaràs e dei suoi seguaci estranea alla sensibilità religiosa popolare, e nell'Ottocento, su influenza della Grecia continentale, che andava a poco a poco riguadagnando la propria indipendenza e, con essa, la propria identità culturale, anche a Z riprese la produzione di icone, improntata al più completo recupero delle forme e degli schemi della tradizione bizantina. (*mba*).

Zao Wou-ki

(Pechino 1921). Proveniente da una famiglia di letterati, a quattordici anni entra all'Accademia di belle arti di Hangzhou (1934-40). Lì insegnerà dal 1941 al 1947. La sua prima personale, a Shanghai, è ispirata al picassismo e nasce dai primi contatti con l'arte contemporanea europea. Dal 1948 sarà a Parigi, dove scopre consonanze profonde fra la sua ricerca e le opere di Cézanne e Klee, attraverso i quali riscopre coscientemente le proprie origini: «È stato Cézanne a farmi ritrovare pittore cinese». In lui l'incontro – definitivo, poiché vi si stabilirà – con l'Occidente avviene all'insegna di una viva interazione fra culture. Sarà uno scrittore e artista, da sempre vicino all'arte e alla cultura orientale, Henry Michaux, a presentarlo a Pierre Loeb, suo mercante a Parigi dal 1951. Successivamente all'esposizione di acquerelli tenutasi nel 1952 nella galleria di questi, esporrà alla Hune a più riprese (grafica e acquerelli). Un suo distacco definitivo dalla figurazione si compie nel 1953. Dal 1955 in poi instaura un fecondo rap-

porto con la Galerie de France, sempre a Parigi. Nel periodo di internazionalizzazione del linguaggio informale sarà determinante per lui (come per altri artisti di origine non europea) l'attenzione di Michel Tapié. In **ZW** l'astrazione si giocherà tutta fra la libertà espressiva dell'arte europea e i moduli segnico-gestuali della scrittura pittorica cinese, secondo modalità nuove, senza forzati recuperi o rotture, esprimendosi al meglio nei paesaggi informali. La sua fama viene consacrata dalla mostra del 1960 alla Galerie de France, ma le grandi retrospettive dedicate alla sua opera sono del 1981 (Parigi, Grand Palais) e 1983 (Pechino, Museo). È rappresentato a Parigi (MNAM), alla Tate Gall. e al VAM di Londra, all'Albertina di Vienna, al Guggenheim Museum di New York, nei musei di Milano e Rio de Janeiro. (*rvg*).

Zapotechi

Dopo un lungo periodo d'elaborazione (epoca pre-zapoteca, 650 a. C. - 250 d. C. ca.), la civiltà zapoteca (Messico, Stato di Oaxaca, 700 a. C. - 1521 d. C.), diede libero corso al suo sviluppo a partire dalla metà del sec. III a.C., nella valle dell'Oaxaca e nelle regioni circostanti. La sua arte ci è nota essenzialmente attraverso gli scavi archeologici della capitale Monte-Albán (il cui antico nome rimane sconosciuto), ubicata su una vasta collina a 1540 metri d'altitudine; ricerche e scavi sono stati compiuti soprattutto nel corso degli anni 1936-37 sull'altopiano centrale, dove si trova la grande piazza circondata da innumerevoli edifici. Le costruzioni più antiche risalgono al 300 a. C., primo periodo prezapoteco di Monte-Albán. Tra le rovine di un tempio sono stati rinvenuti una serie di steli incisi con personaggi nudi coricati che paiono nuotare o danzare; da qui il nome loro attribuito di *danzantes*: in verità si tratterebbe di vittime sacrificali, scolpite con uno stile affine a quello degli Olmechi. La quasi totalità degli edifici di Monte-Albán fu costruita dagli **Z** a partire dal sec. II della nostra era. Costoro realizzarono un complesso architettonico di grande sobrietà, decorato con stucchi e pitture. Numerose tombe scavate a fianco della montagna o sotto gli edifici della città sono state scoperte ed esplorate. Si tratta di stanze quadrate o rettangolari: tre fra queste, la tomba 104, la 105 e la 112 sono ornate con pitture murali fortemente imparentate con quelle di Teotihuacán (Monte-Albán IIIa). La tomba 104 si trova nel cimitero situato a

nord della piattaforma settentrionale. La sua facciata è costituita da un complesso insieme di architravi e di cornici, in origine probabilmente dipinte. La porta d'accesso è sormontata da una nicchia dove era collocata un'urna coperta da stucchi e da pitture rosse e verdi. Analogamente la nicchia della parete di fondo ospitava un'urna dipinta di rosso raffigurante una divinità. L'affresco della parete meridionale rappresenta una divinità dipinta in rosso con una collana, degli orecchini e un grande ornamento sul capo: si tratta della raffigurazione di Xipe-Totec, «nostro signore lo scorticato», la massima divinità presso gli Z. Segue un grande uccello giallo che tiene nel becco una sorta di chicco di granoturco, appollaiato su una gabbia fronteggiata da un'altra sulla quale si rizza un enorme serpente con le fauci spalancate, da cui escono una serie di glifi. Sulla parete a nord, dipinto di rosso, è raffigurato un personaggio (probabilmente un sacerdote) con una grande acconciatura di serpenti e di piume e con una borsa per la copale destinate alle offerte al dio Quetzalcoatl, il «serpente piumato» raffigurato da una testa coperta da una maschera a foggia di serpente. L'affresco termina con due glifi, disposti l'uno sopra l'altro. Uno spazioso cortile, circondato da camere, conduce a cinque scale che portano nell'anticamera della tomba 105. Come la tomba 112, l'interno è interamente coperto da pitture, rappresentanti una processione di divinità maschili e femminili, di età avanzata, riccamente vestite, con sontuose acconciature e gioielli: probabilmente rappresentano gli dèi della morte che accompagnano il defunto nel suo viaggio nell'aldilà. Al di sotto, una fascia coperta da glifi evoca lo spazio celeste. La tonalità generale del dipinto è rosata, con un tono più consistente per i corpi; abiti, gioielli e altri dettagli sono dipinti in blu, giallo, verde e nero.

La ceramica La decorazione lineare incisa, completata qualche volta con una pittura rossa su fondo crema, caratterizza le prime ceramiche pre-zapoteche (Monte-Albán I, 650-150 a. C.). In seguito (Monte-Albán II, 150 a. C. - 250 d. C.), la decorazione è ottenuta mediante raschiamento e non incisione, mentre fanno la loro comparsa i vasi tetràpodi dalla decorazione rossa dipinta a fresco su fondo arancione accanto alle prime urne policrome. Le urne funerarie sono tra le più notevoli creazioni dell'arte zapoteca (Monte-Albán IIIa, 250-700 d. C.). Rappresentano le divinità, generalmente sedute con le gambe incrociate, vestite con ricche vesti e con alte acconciature: con la fronte

marcata da un segno, essi tengono tra le mani i loro attributi. La ceramica comprende anche alcune sculture dalla raffigurazione semi-umana e semi-felina e grandi vasi decorati in stucco oppure incisi; le forme e le decorazioni sono fortemente influenzati dall'arte di Teotihuacán. Quest'ascendenza sparí, contemporaneamente alla decorazione incisa, a partire dall'ottavo secolo (Monte-Albán IIIb, 700-900 d. C.), mentre le urne funerarie si complicarono. Durante il periodo seguente (Monte-Albán IV, 900-1324), si nota una tendenza all'appesantimento delle forme e della decorazione, mentre fa la sua comparsa una ceramica policroma d'ispirazione mizteca. Respinti in quest'epoca dagli Aztechi, i Miztechi si stanziarono nei territori degli Z e le due civiltà, qualche volta profondamente commiste, sopravvissero fino alla conquista spagnola (verso il 1550). Le piú importanti collezioni di ceramica zapoteca si trovano al Museo nazionale di Archeologia, Storia ed Etnografia di Città del Messico. (sls).

Zaragoza, Lorenzo

(originario di Cariñena (Saragozza), noto tra il 1364 e il 1402). Fu celebre per l'attività svolta in tutto il regno d'Aragona, da Barcellona a Valenza passando per Saragozza. Godeva di grande stima a corte. L'unica opera che i documenti abbiano consentito di assegnargli con sicurezza è il *Retablo della Vergine* di Jérica (Teruel), risalente al 1395-96; vi si rivela artista di alta qualità per la raffinatezza lineare del disegno, l'estrema snellezza delle proporzioni, la gamma di toni assai chiari. È noto inoltre come il probabile creatore di un tipo di Madonna elegante e fragile, seduta su un trono di struttura gotica, circondata da un coro di angeli musicanti, che avrà grande fortuna in tutta la scuola valenzana nella fase del gotico internazionale e che rielabora in parte la tipologia – a suo tempo «importata» dall'ambito parigino-fiammingo – del *Grande Dittico Carrand* (Firenze, MN del Bargello) da Nicolau e Marxal de Sax. Per analogia con questo quadro, gli si attribuiscono altre opere (in particolare il *Retablo de Val de Almonacid*), di stile piuttosto vicino a quello di Pedro Nicolau. (aepe).

Zaritzky o Zaritsky, Josef

(Borispol (Ucraina) 1891 - ?). Formatosi all'Accademia di Kiev, nel 1923 si trasferisce a Gerusalemme. Dopo un pe-

riodo trascorso a Parigi (1927-29), risiede a Tel Aviv, dove diviene presidente dell'Associazione degli Artisti e si afferma presto come uno degli artisti piú interessanti. Pioniere dell'astrattismo in Israele, ebbe un ruolo fondamentale nella formazione del gruppo Nuovi Orizzonti ed esercitò una profonda influenza sulle piú aperte correnti pittoriche del paese. Ha per lo piú dipinto ad acquerello: l'astrattismo delle sue opere degli anni Cinquanta, dalle superfici vaste e palpitanti, lo accomuna alle ricerche allora in atto in America e in Francia (*Uccelli sopra Zichron Yaakov*, 1958, acquerello: Gerusalemme, Israel Museum; *Composizione. Fiori*, 1951, olio su tela: Amsterdam, SM; *Composizione*, 1962, olio su tela: ivi). Le sue opere si trovano esposte nei principali musei d'Israele e in numerose collezioni pubbliche e private. Nel 1948 è stato presentato alla XXV Biennale di Venezia (padiglione israeliano); del '55 è la personale allo SM di Amsterdam; nel 1967 ha ricevuto il Premio Sandberg dall'Israel Museum. (mt).

Zavattari

(documentati in Lombardia dal 1404 al 1481). Pur nella tuttora irrisolta definizione delle diverse personalità, del catalogo e della cronologia delle opere, gli **Z** costituiscono una delle voci piú importanti dell'estremo gotico lombardo. Capostipiti sono **Francesco** e **Cristoforo**, attivi nel cantiere del Duomo di Milano come pittori di vetrate; Francesco è documentato ancora nel 1453 (pagamento per pitture nella Certosa di Pavia). Figli di Francesco sono **Ambrogio** e **Gregorio**: quest'ultimo è l'autore della *Madonna dei Miracoli* nel Santuario di Corbetta e forse degli affreschi sul pilastro del tiburio nel Duomo di Monza. Un altro componente della famiglia **Francesco di Giovanni**, è ricordato come pittore tra il 1479 e il 1481.

Capolavoro degli **Z** è il ciclo di affreschi con *Storie della regina Teodolinda*, dipinto intorno al 1444 nella cappella omonima del Duomo di Monza e con ogni probabilità da assegnare a Francesco e ai due figli. Ricchissima illustrazione del mondo cortese, gli affreschi mostrano una cultura di una certa ampiezza, in cui il riferimento a Michelino da Besozzo si combina con eleganti rimandi ad altre espressioni tardogotiche internazionali. Cronologicamente vicina, ma qualitativamente forse non alla medesima altezza, è la tavola con l'*Assunta* (Milano, Brera). Definitivamente acquisito al catalogo degli **Z** è il *Polittico* conservato

a Roma (Castel Sant'Angelo); le piú plausibili proposte di ulteriori attribuzioni riguardano l'affresco con la *Crocifissione* (Milano, chiesa di San Cristoforo sul Naviglio) e un *Polittico* smembrato le cui parti si trovano in collezioni private, a Stoccarda (SG) e a Verona (Castelvecchio). (*mr*).

Zebra, Gruppo

Tra il novembre del 1964 e il febbraio dell'anno successivo, alcuni artisti tedeschi che operavano già da tempo nell'ambito della pittura realistica, opponendosi sia all'informale che all'espressionismo astratto, fondano ad Amburgo il Gruppo **Z** e redigono un manifesto. Sono Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker (che abbandonerà il gruppo nel '76), Dietmar Ullrich. Il loro fine è di combattere l'individualismo esasperato e fornire un fondamento oggettivo all'arte, ritraendo gli esseri umani e gli oggetti della realtà. «Nel contesto di figure, animali e piante – affermano nel manifesto – potrà essere denunciata l'ambivalente tensione tra l'esistente che vive e la tecnologia che lo circonda». Il codice formale deve rispondere ai suggerimenti del reale: plasticità per le cose disegnate, superfici piatte per gli sfondi, normalità cromatica e composizioni centripete per l'insieme dell'opera. Bisogna creare un'arte del «prototipo», che cancelli tutto ciò che è aneddoticò e casuale, al fine di potenziare il valore sociale e collettivo dell'artista stesso.

Tra i punti di riferimento del Gruppo **Z** si possono indicare gli espressionisti della Nuova Oggettività da un lato e il mondo della fotografia dall'altro. «Pubblicità, fotografia, film e televisione hanno indotto a un'assuefazione all'immagine che è stata solo in parte ripresa dai figurativi [...] Chi progetti oggi una nuova pittura oggettiva, non può prescindere dalla modificata assuefazione ottica dei suoi contemporanei, deve perciò adottare le inquadrature della macchina fotografica». Il realismo pittorico del Gruppo **Z** ha il suo parallelo plastico nelle opere dei berlinesi Christa e Karlheinz Biederbick, che modellano le loro figure in fibra resinovetrosa, descrivendone tutti i particolari e le modificazioni dovute al movimento (*Eishockey*, 1974). Il Gruppo **Z**, oltre che in quasi tutta la Germania, ha esposto a Zurigo, Parigi, New Delhi, Milano, Roma (Gall. Giulia, 1972-73; GNAM, 1979). (*adg*).

Zeeu, Cornelis de

(Fiandra, seconda metà del sec. XVI). Venne accolto come allievo nella gilda di Anversa nel 1540, poi come maestro nel 1558 (probabilmente dopo un viaggio nel Nord). Nel 1563 eseguì il ritratto della *Famiglia del mercante di Anversa Pierre Moucheron* (Amsterdam, Rijksmuseum), alla maniera di Floris. Successivamente i ritratti individuali, dipinti tra il 1563 e il 1570, come il *Ritratto di Jacques della Faille* (1569: Bruxelles, MRBA) e il *Giovane con la berretta* (1565: Amsterdam, Rijksmuseum), presentano uno stile più espressivo e rievocano l'arte di Frans Pourbus. La sua presenza è attestata in Inghilterra nel 1565 e lo si può identificare con quel Cornelis Ketel, celebre oltre Manica. Dopo il 1570 non si possiedono notizie sull'artista. (*jl + jv*).

Zehender, Karl Ludwig

(Bonmont 1751 - Berna 1814). Grazie a una borsa della città di Berna, poté studiare a Parigi (1775) dove fu richiesto come disegnatore dal duca di Orléans. Si recò poi a Digione (qui dipinse ritratti ad acquerello), e a Besançon, dove eseguì una serie di vedute delle saline per il «Fermier général». Incontrò J. M. Wyrsh e, nel corso di un viaggio in sua compagnia a Lucerna, si dedicò alla pittura di paesaggio. Dal 1787 al 1797 viaggiò in Svizzera con Daniel Lafond e Gabriel Lory collaborando al loro *Récueil de paysages suisses*. In seguito lo si trova a Berna o a Basilea. I suoi acquerelli, di sicuro valore documentario, sono conservati al Museo di Besançon, al Museo Carnavalet di Parigi (*Pont-Neuf*, 1777) e a Zurigo (KH). (*jhm*).

Zeiller, Johann Jakob

(Reutte 1710-83). Apparteneva a una famiglia che per tradizione si tramandava il mestiere di decoratori d'interni. Si formò col padre, poi, nel 1726, partì per l'Italia, dove fu in contatto con Conca e Solimena. Tornato in patria nel 1735, trascorse vent'anni a Vienna nella cerchia di Troger, che coadiuvò nei cicli bavaresi, prima di stabilirsi nella sua città natale. Nel 1752 dipinse una *Glorificazione di san Benedetto* nella cupola della chiesa di Ettal. Le figure, estremamente numerose e rimpicciolite da un marcato illusionismo prospettico, sono riunite in gruppi variamente disposti. L'influsso di Troger si spinse fino alla ripresa diretta di alcune figure. A Ottobeuren nel 1763 (numerosi affreschi; cupola

principale: *Discesa dello Spirito Santo*), **Z** trova una soluzione piú personale e piú conforme al rococò: maggiore distensione, colori chiari e sensuali, enfasi spaziale. Gli studi (la *Trinità*, la *Vergine e santi*: Salisburgo coll. Rossacher) presentano una fattura precisa e dettagliata.

Suo nipote **Franz Anton** (Reutte 1716-93 o '94) fu apprendista presso uno zio, Paul **Z**. Nel 1738 partí per Augusta, dove studiò con Holzer e Göz. Durante il consueto viaggio in Italia, operò presso Giaquinto a Roma e si recò a Venezia. Dopo un soggiorno in Svevia, tornò a Reutte, lavorando per la committenza locale. Decorò una dozzina di chiese tirolesi. Nella volta della navata della parrocchiale di Stams, dipinse nel 1775 una *Predicazione di san Giovanni Battista*, soggetto ripreso nel 1769 nella chiesa di Toblach. In questa composizione, dove rialza l'orizzonte lasciando poco spazio al cielo, l'artista utilizzò tutti gli elementi pittorici caratteristici del rococò: costumi locali e orientali, paesaggi pittoreschi con palmizi, rocce e ruscelli come in J. B. Zimmermann. La sua *Invenzione della Croce* (1764) nel seminario di Bressanone utilizza architetture illusionistiche, alla maniera di Pozzo, che strutturano la composizione e schiacciano le figure come nelle chiese di Ranggen (1778) e di Weer (1779). (*jhm*).

Zeitblom (Zeytblom), Bartholomäus

(Nördlingen 1455/60 - Ulm 1519/22). Allievo di Hans Schüchlin, ne sposò la figlia nel 1483; accettato quale cittadino di Ulm nel 1482, figura a partire dal 1499 anche sui registri della corporazione degli artisti di cui **Z** curò a lungo l'amministrazione. Sposò in seconde nozze la figlia del pittore di Nördlingen Friedrich Herlin, Spes. Si presume che **Z** sia deceduto nell'anno dell'epidemia di peste del 1519.

I suoi inizi entro la bottega di Schüchlin si riconoscono nella predella dell'altare Hausener, datato 1488 (Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum) e in alcune parti dell'altare a portelle di Blaubeuren (1493-94). Delle sue sole tre opere firmate una è perita in un incendio (altare di Süssen, 1507) e quella considerata piú giovanile, l'altare per la cappella del castello di Kilchberg, in collaborazione con lo scultore N. Weckmann per Hans Georg I von Ehingen, Intendente di Tübingen, deve esser datata attorno al 1494 (portelle interne: Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum; portelle esterne con *San Floriano* e

Santa Margherita: Stoccarda, SG). Verso il 1490 si colloca l'altare di Donzdorf (Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische GG), del 1496 sono le portelle con *Annunciazione e Visitazione* e la predella con i *Padri della Chiesa* dell'altare di Eschach (Stoccarda, SG), che mostra la conoscenza di van der Weyden, forse trasmessagli da Schüchlin. Nel 1497 **Z** si autoritrae a mezzo busto tra i virgulti ornamentali in grisaille verde sul retro dello scrigno dell'altare di Heerberg, uno dei suoi capolavori, eseguito ancora insieme a Weckmann, e nel quale si firma una seconda volta, sulla predella, nel 1498. L'altare a portelle (Stoccarda, SG) fu commissionato da Albrecht III von Limburg-Gaildorf per la chiesa sull'Heerberg, nota meta di pellegrinaggi; le scene seguono, come spesso in **Z**, i modelli compositivi e iconografici offerti dalle incisioni dei maestri coevi (I. van Meckenem e Dürer). Lo spazio è spesso suggerito ma non descritto, il colore si scala dai toni chiari e brillanti delle opere giovanili alle combinazioni più severe e insieme più composite dei dipinti maturi, le figure sono immobili, quiete o quasi pietrificate in gesti semplici e armoniosi. Nel 1510 **Z** consegna l'altare per la chiesa di Wengen (Ulm, Museo), frutto del lavoro della bottega su modelli düreriani; nel 1511 quello per la cappella di San Ulrico in Adelberg. Nel 1517 la bottega di **Z** conta ben otto aiuti, numero che ne dimostra la fiorente attività. Accanto alle forniture delle parti dipinte degli altari, e forse anche alla policromatura delle figure intagliate, non va trascurata, nella bottega di **Z**, la produzione di tavole di più piccolo formato, per altari portatili o d'uso più privato: così le tavole, oggi sparse in varie collezioni e musei, del perduto altare Urspring e quelle, 1500 ca., con l'*Annunciazione, Santa Anna Metterza e Sant'Antonio* oggi al Louvre di Parigi. Il ruolo dominante detenuto da **Z** in Ulm si avverte anche nelle opere dei pittori ulmensi (ma anche austriaci e svizzeri) della generazione successiva, prima del crollo delle commesse artistiche in seguito ai moti riformistici del 1525-30; tra questi, il più vicino al maestro è l'ancora anonimo Maestro dell'Altare di Pfullendorf (parrocchia di San Giacomo, 1500 ca.: oggi Stoccarda, SG), a lungo confuso con lo stesso **Z**. (*scas*).

«Zeitschrift für Kunstgeschichte»

Venne presentata nel suo primo numero (Berlin-Leipzig 1932; poi solo Berlin) come la continuazione di tre impor-

tanti riviste di storia dell'arte tedesche: il «Repertorium für Kunstwissenschaft» (1876-1931), edito a Stoccarda da H. Janischek e A. Woltmann, la «Zeitschrift für bildende Kunst» (1866-1932), edito a Lipsia da C. W. Lutzow; lo «Jahrbuch für Kunstwissenschaft» (1868-1983), che era stato redatto dal direttore del museo di Weimar, A. Zahn. La più importante di queste riviste, «Zeitschrift für bildende Kunst», ebbe come collaboratori W. Lübke, G. Semper, F. T. Vischer, G. F. Waagen e altri. Questa si rivolgeva a un pubblico di non soli specialisti, nella convinzione che fossero cadute le barriere tra «cultura artistica» e «vivo godimento dell'arte», e che l'arte non fosse più da considerare come uno dei vari aspetti della vita spirituale, ma come «il culmine dell'intera cultura». Coerentemente con queste premesse venne dedicato ampio spazio all'arte contemporanea e venne posta particolare cura nella qualità delle riproduzioni, stampate con le tecniche più moderne. Nella «Zeitschrift für bildende Kunst» era contenuto l'inserito «Kunstchronik», ricco di informazioni sul mercato dell'arte, sulle mostre, sugli scavi archeologici, ecc., che venne poi ampliato fino a contenere dei veri e propri saggi. L'evoluzione della «Zeitschrift für bildende Kunst» verso un modello di rivista più rigorosamente scientifica e specialistica, già percepibile negli ultimi decenni, trovò il proprio compimento con la nascita della «ZfK», rivista di taglio strettamente storico a cui collaborarono, tra gli altri, W. Waetzoldt ed E. Gall, che ne furono anche redattori, G. Kuhn e M. Friedländer. Nel 1985 ne presero la direzione R. Haussherr e G. Kauffmann, ai quali si affiancarono numerosi storici dell'arte, tra i quali ricordiamo M. Hasse, A. Châtelet, J. Bialostocki, R. Kroos, J. Schearman, D. von Winterfeld, S. Ringhom, Leonie von Wilckens, Da Costa Kaufmann e molti altri.

La «ZfK» può essere considerata una delle più importanti riviste internazionali nel campo della storia dell'arte. Aperta a tutti i vari campi di ricerca del settore, non segue nessuna rigida griglia metodologica, puntando sulla qualità degli interventi. Le cinque maggiori lingue europee sono ufficialmente accettate sulle sue pagine, altra particolarità che la distingue da altre pur fondamentali riviste artistiche, nelle quali prevale o è strettamente consentito l'uso di una (o al massimo due) sola lingua. (*came + scas*).

Zelotti, Giovan Battista

(Verona 1526 - Mantova 1578). La formazione e la prima attività dello **Z** si svolgono in parallelo con quella di Paolo Veronese, di due anni piú giovane. Entrambi allievi di Antonio Badile, i due affrontano insieme nel 1551 la decorazione della Villa Soranza a Treville (ne restano solo alcuni frammenti) e nel 1553 sono a Venezia per affiancare il Ponchino nelle tele per i soffitti della Sala del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale; ancora, nel 1556 i due pittori veronesi si ritrovano nell'impresa collettiva dei tondi allegorici della Libreria Marciana e negli affreschi di Palazzo Trevisan a Murano. Nonostante le molte affinità con Paolo Caliari lo **Z** va considerato un pittore autonomo e originale. Attento agli sviluppi decorativi del manierismo, lo **Z** trova la propria espressione piú felice nei vasti spazi degli affreschi delle ville dell'entroterra. Lasciata Venezia nel 1558, il pittore opera nella zona di Vicenza, all'interno di edifici palladiani: prima nella Villa Godi Valmarana (ora Malinverni) a Lonedo di Lugo Vicentino, poi in Palazzo Chiericati a Vicenza. Non mancano esperienze di decorazione sacra, in particolare nell'abbazia di Praglia. Agli anni Sessanta appartengono alcune delle prove piú felici delle sue qualità di decoratore. Nelle architetture palladiane della Malcontenta e della Villa Emo a Fanzolo **Z** affronta in modo brillante e originale il tema del rapporto fra architetture e parti figurative e accorda il codice manierista con una solida concretezza di immagini e con una tavolozza tutte venete. Seguono, intorno al 1570, gli affreschi nelle ville di Caldogno, del Catajo e di Torri di Quartesolo. Durante queste ultime imprese lo **Z** acquisisce una buona conoscenza dell'architettura, tanto da essere chiamato a Mantova, per ricoprire l'incarico di prefetto alle fabbriche ducali. (*szu*).

Zemen

Nel centro di **Z**, località a 78 km a sud-ovest di Sofia (Bulgaria) la chiesa di San Giovanni Evangelista si presenta come una semplice costruzione cubica, di pietra, sormontata, al centro, da una cupola cilindrica. L'edificio del sec. XIV è decorato al suo interno da pitture di carattere popolare e arcaizzanti, dipinte nel 1354. Restaurate nel 1967-68, le scene articolate in fasce continue rappresentano un insieme di feste religiose e il ciclo della Passione. L'influenza latina prevale nelle scene non comuni alla tradizio-

ne pittorica bizantina, come ad esempio nella *Preparazione dei chiodi per la Crocifissione* e nel *Cristo che rifiuta di bere*. I colori sono piatti, senza modellato, contornati e le gamme prevalenti sono i gialli, i bruni e i rossi. (*sdn*).

zen

Trascrizione giapponese del cinese *chan*, il termine designa una setta buddista contemplativa che persegue la salvezza attraverso l'illuminazione, introdotta dalla Cina in Giappone intorno al sec. XIII; qui essa soppiantò un buddismo antico sclerotizzato e rigenerò la vita spirituale della nuova classe dirigente, contrapponendo uno spirito pratico e risoluto al rituale paralizzante dell'antica aristocrazia di corte.

I monaci *z* si dedicarono spesso alla pittura, che per loro costituiva un mezzo efficace, quanto il lavoro manuale o la contemplazione, per giungere all'illuminazione. Dediti all'austerità, amarono la pittura monocroma a inchiostro nero coltivata dai maestri cinesi e che, in Giappone, appariva di estrema originalità, essendo qui diffusa a partire dal sec. VIII una pittura buddista molto colorata. La maniera *z*, anticonvenzionale, ricercava volentieri effetti ritenuti tecnicamente erronei dai sostenitori della tradizione: inchiostatura eccessiva o insufficiente, linee spezzate nello stile cinese del *po mo* (→). I grandi maestri della pittura *z* furono i monaci Minchō, Josetsu, Shūbun e Sesshū. Minchō e Josetsū coltivarono principalmente una pittura a finalità religiose, lo *zenkiga* (*zenki* designa l'occasione che provoca l'illuminazione), caratterizzata da un particolare vigore di disegno. Shūbun, Sesshū e i loro seguaci liberarono la pittura *z* da preoccupazioni strettamente iconografiche e dottrinali. Dipinsero paesaggi, piante, animali, come altrettanti pretesti per meditare sulla trasmigrazione delle anime. La tecnica si fece gradatamente sempre più complessa, ma lo spirito originario della pittura *z* cadde in un relativo oblio, quantunque essa continuasse a ispirare indirettamente i pittori di *lavis* (→ *suiboku*), la cui voga fu presto tale che, nel sec. XVI, un artista mondano era tenuto a saper dipingere ugualmente bene nello stile monocromo come in quello colorato. Tra i più rappresentativi di tale categoria sono – oltre ai primi Kanō come Motonobu – Tōhaku e Yushō.

Successivamente, sotto il regime poliziesco dei Tokugawa, divenuta la religione un mezzo per sfuggire la sempre più difficile situazione sociale, furono numerosi i preti, come

Fūgai, Hakuin o Sengai, che seppero riallacciarsi all'ispirazione z in dipinti liberati da qualsiasi spirito mondano o convenzionale. Fiorí cosí tra il XVII e il XIX secolo una pittura di tipo autenticamente z, vale a dire interamente votata alla meditazione. (ve).

Zen 49

A partire dal 1947, un gruppo di pittori, critici e intellettuali si riunisce a Monaco per discutere non solo di arte, ma della rinascita culturale e democratica tedesca. Il 19 luglio 1949 nella galleria monacense di Otto Stangl, i pittori Willi Baumeister, Fritz Winter, Ruprecht Geiger, Gerhard Fietz, Rolf Cavael, Willi Hempel, la scultrice Brigitte Meier-Denninghoff, Franz Roh, docente di arte moderna all'Università di Monaco, Ludwig Grote, storico dell'arte, e John Antony Thwaites, console della Gran Bretagna, fondano il gruppo **Z** nel proposito di «aprire la via a una nuova creazione artistica» che sarà quella dell'astrattismo inteso come linguaggio universale interprete degli ideali di libertà intellettuale e contrapposto al realismo socialista.

La prima uscita pubblica del gruppo è la mostra al Central Art Collecting Point di Monaco (inaugurata il 4 aprile 1950), poi fatta circolare in Germania (1951-53) e negli Stati Uniti; nel 1955, l'esposizione alla Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco vedrà la partecipazione di artisti di primo piano, come Hartung e W. Nay. Le ricerche del gruppo interesseranno anche Schumacher, F. Thielier, K. O. Götz, Schultze e Kricke. Recentemente, alcune mostre hanno ripercorso l'attività del gruppo e la sua azione culturale (Baden-Baden, KH, 1986 e Saint-Priest, Centre d'Art Contemporain, 1989). (sr).

Zenale, Bernardo

(Treviglio 1450 ca. - Milano 1526). Ricordato da Vasari quale figura di primo piano della Milano di Ludovico il Moro, di **Z** si ha notizia nel 1481 quando è registrato fra gli iscritti dell'Università dei pittori di Milano, mentre risale a qualche anno piú tardi, 1485, la sua prima opera documentata in collaborazione con Butinone: il polittico allogato dal rettore e dai fabbricieri di San Martino a Treviglio, i cui pagamenti si protrassero fino al 1507. La parte ascritta a **Z** dimostra chiare ascendenze padane ad esempio nei *Santi Ludovico e Bonaventura* (ora a Milano, Brera) che

caratterizzano le opere di questo periodo (come gli affreschi, forse precedenti, con i *Santi e beati domenicani* sui pilastri di Santa Maria delle Grazie e quelli fra il 1489 e il 1493 della cappella Grifi in San Pietro in Gessate). La collaborazione fra i due, citati insieme ad altri per le perdute pitture della Sala della Balla del castello di Milano e poi nel 1503 per la stima dei lavori di Benedetto de Canzolis (organo di San Martino a Treviglio), dovette aver fine allo scadere del sec. XV coincidendo con un'inflessione locale nello stile di **Z** all'origine di un profondo ripensamento stilistico i cui risultati si manifestano nel nuovo equilibrio messo in opera nell'ancona di Cantú del 1502. Negli anni Novanta **Z** va maturando una diversa *facies* a partire dalla tradizione lombarda di Foppa e Bergognone; l'impronta di questo ripiegamento sul tessuto locale è ben espressa nel dosaggio tra naturalismo di marca foppesca e insistito plasticismo scultoreo dei *Santi francescani* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano; o ancora nel *San Giovanni Battista e san Vittore* (Grenoble, Musée d'Art et d'Histoire), nel trittico smembrato con *San Michele arcangelo e san Guglielmo da Vercelli (?) con un donatore* (Firenze, Uffizi) e la *Madonna e santi* (Lawrence, Kansas, AM). Il raggiunto equilibrio stilistico e l'espansione della fama di **Z** troverebbero ulteriori conferme in opere come il discusso trittico, che sulla base di testimonianze documentarie è datato al 1494, del Museo di Sant' Ambrogio a Milano o ancora nel ciclo ad affresco della cappella Pallavicino in San Francesco a Cortemaggiore (Romano 1978).

Ma alla fine del secolo la svolta dell'arte di **Z** offre nuovi spunti di riflessione con la scoperta del documento relativo alla citata ancona dell'Immacolata Concezione di Cantú del 1502 (*Madonna col Bambino e santi*: suddivisa tra Malibú, Getty Museum, Milano, MPP e Fondazione Bagatti Valsecchi). Qui il meditato passaggio da una spazialità tardogotica all'unitario spazio rinascimentale, la complessità e ricchezza dei riferimenti locali gettano luce su un momento di vivaci scambi culturali tra la Lombardia e altri centri italiani e indicato ad esempio nell'invenzione del *Compianto sul Cristo morto* (Nizza, Museo Massena) che presenta nuovi riferimenti, talvolta difficili da ricostruire nel loro intrecciarsi. In queste opere **Z** manifesta parallelamente una grande sensibilità per l'intelaiatura dei piani spaziali e una pittura attenta alla trama naturalistica della luce. Insieme al leonardismo di certi elementi naturali (rocce) va sottolineata la compresenza di umori veneto-emiliani evidenti nella *Depo-*

sizione (databile all'incirca al 1502: Brescia, San Giovanni Evangelista), da confrontare col bramantismo e le arditezze di luce e scorcio di un'opera come il *Cristo deriso* (Milano, coll. Borromeo), la cui data apocrifa 1503, rilevata durante un recente restauro, ha spostato la datazione al 1506 ca. Tra le opere dell'ultimo periodo, pervase da una spazialità complessa e da echi di un leonardismo analogo a quello sperimentato da Luini, vanno citate la *Circoncisione, santi e il canonico Lampugnani* (Parigi, Louvre, già Milano, Santa Maria della Canonica) e la *Madonna delle rose* (Oleggio, Museo Religioso). Va inoltre ricordata l'attività di architetto di **Z**, la cui fama è sintetizzata dalla successione, alla morte di Amadeo nel 1522, alla direzione della Fabbrica del Duomo di Milano. (*sr*).

Zeng Yuhe

(Pechino 1923). Allieva di Pu Jin, le sue prime opere sono collocabili entro la corrente di eclettismo stilistico cinese, facente capo in particolar modo agli stili di Shen Zhou e Wen Zhengming. Dal trasferimento a Honolulu in poi (1950) si è aperta all'influsso occidentale dando luogo a un astrattismo morbido e surreale, lussureggiante e colorato, sensibile all'arte di Ernst, non senza echi della pittura dei letterati in seno alla quale avvenne la sua formazione. Nell'ambito della recente politica di riavvicinamento e recupero condotta dal governo cinese nei confronti di esuli e cinesi d'oltremare, ha recentemente esposto (1991) nella Cina popolare. (*ol*).

Zenone Veronese

(Verona 1484 - Salò 1552/54). Stabilitosi a Salò sul Garda agli inizi del Cinquecento, vi risulta attivo fino al 1520 ca.; dopo un documentato soggiorno a Rimini nella prima metà degli anni Venti, di cui ci dà notizia anche il Vasari, **ZV** riprende la sua attività a Salò e dintorni dalla fine del terzo decennio alla morte. Il suo percorso artistico parte dalla formazione nell'ambito veronese di Giolfino e di Girolamo dei Libri, come mostrano le prime opere eseguite a Salò (*San Girolamo* e *Sant'Antonio abate*: Duomo), e si evolve per gli influssi giorgioneschi (mediati attraverso i seguaci di terraferma della pittura veneta) e umbro-emiliani, assorbiti – ancor prima del viaggio a Rimini – tramite l'ambiente gonzaghesco della vicina Mantova, dominato dal Costa e dal giovane Correggio. Numerose sue opere so-

no conservate nella zona del Garda, fra Salò, Cavriana, Gardone, Desenzano, Padenghe, dove lascia l'ultima opera datata, una arcaicizzante *Madonna e santi* che risale al 1552. (cb).

Zeri, Federico

(Roma 1921-1998). Si laurea a Roma con Pietro Toesca nel 1944 discutendo una tesi su Jacopino del Conte. Tuttavia – secondo le sue stesse dichiarazioni – la sua reale formazione avviene sui testi di Berenson e di Panofsky, e grande importanza rivestono i suoi rapporti con Frederick Antal (incontrato nel 1948) e quello, difficile e talvolta conflittuale, con Roberto Longhi. L'esordio di **Z** come storico dell'arte risale al 1948, quando pubblica nel secondo volume di «Proporzioni» una serie di rapidi e precisi contributi che riflettono già la vasta gamma di interessi del conoscitore: scritti su «eccentrici» o su figure malnote che ricevono consistenza di corpus e la giusta collocazione storico-critica (da Carlo da Camerino a Johannes Ispanus, da Amico Aspertini a Salviati). Gli innumerevoli articoli apparsi da allora su «Paragone», «Bollettino d'Arte», «The Burlington Magazine» e tutte le principali riviste internazionali (attualmente riuniti nella raccolta *Giorno per giorno nella pittura*, in corso di pubblicazione; altre raccolte di saggi sono nei *Diari di lavoro*, 1971 e 1976) affrontano un amplissimo campo di questioni. L'arco cronologico considerato va dal Duecento al Seicento (non senza incursioni negli altri secoli), con più frequenti interventi sul XIV e sul XV secolo italiani ed europei, considerati sia nei protagonisti maggiori, sia – con altrettanta acume e spesso con maggior curiosità e passione – nei fatti e nei personaggi minori o «periferici». Ne emerge la statura del massimo tra gli odierni conoscitori d'arte, del filologo le cui serrate indagini hanno spesso ricevuto conferma da riscontri documentari (come nel caso dell'identificazione del Maestro dell'Annunciazione Gardner con Piermatteo d'Amelia). L'opzione di **Z** per l'indagine filologica è bene illustrata da uno dei suoi saggi più appassionanti, *Due dipinti, la filologia e un nome* (1961), dedicato a Bernard Berenson, dove si discute la controversa questione delle *Tavole Barberini*. Il precedente e primo in ordine cronologico tra i suoi volumi, *Pittura e Controriforma* (1957), di ispirazione «antaliana» ma – come è stato osservato nella premessa al *festschrift* che è stato dedicato a **Z** nel 1983 – «senza i famigerati cortocircuiti ideologici di Antal», inda-

ga, attraverso la figura di Scipione Pulzone, i rapporti tra l'espressione artistica e la precettistica post-tridentina. Definendosi egli stesso un filologo (*Conversazioni con Federico Zeri*, 1988), **Z** rivendica il basilare valore scientifico di quello specifico metodo d'indagine, fondato sul rapporto diretto con l'opera, al di fuori di schemi ideologici precostituiti («Una semplice attribuzione, anche se modesta, quando è basata su un reale fondamento conoscitivo rappresenta un risultato solido»), dal quale scaturisce l'impianto dei suoi numerosi cataloghi di raccolte pubbliche e private: *La Galleria Spada in Roma* (1954); *Trenta dipinti antichi della raccolta Saibene* (1955); *La Galleria Pallavicini in Roma* (1959); *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art* (con E. E. Gardner): *Florentine School* (1971); *Venetian School* (1973); *Sieneese and Central Italian Schools* (1980); *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Collections* (1972); *Italian Paintings in the Walters Art Gallery* (1976); e inoltre quelli della coll. Mason Perkins ad Assisi, della coll. Morelli (Bergamo, Carrara; con F. Rossi); della pittura europea nelle collezioni slovene. Qui l'esercizio della *connoisseurship*, sorretta dall'occhio acuto, dal rigore filologico e dal metodo storico, giunge a superare la vecchia disputa tra «conoscitori» e «critici».

Z ha diretto una sezione della *Storia dell'arte italiana* pubblicata da Einaudi (cui ha contribuito con un saggio sui *Francobolli italiani*) e per gli stessi tipi ha scritto il saggio *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani* (1976 e 1989); ha curato il repertorio della *Natura morta italiana*. Ha fondato la rivista «Antologia di Belle Arti»; è stato redattore di «Paragone» e di altre riviste internazionali, consulente di importanti musei europei e americani. È stato funzionario dell'Amministrazione italiana di belle arti, *Visiting Professor* presso università americane (Harvard e Columbia), ha tenuto corsi presso la Facoltà di Magistero all'Università di Roma e presso l'Università Cattolica di Milano. Attualmente (1993) è vicepresidente del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali. Ha raccolto in diversi volumi i suoi articoli apparsi sul quotidiano «La Stampa», dedicati spesso a questioni storico-artistiche ma anche a problemi di varia attualità. Vive a Mentana presso Roma, in una casa-biblioteca che rispecchia la poliedrica personalità dello studioso i cui interessi non sono circoscritti alla sola pittura, ma si estendono anche alla scultura, all'arte antica ed extraeuropea. (*lba*).

Zero, Gruppo

Denominazione conferita a un movimento di giovani artisti che nel 1957 a Düsseldorf decisero di reagire alla situazione di tensione nella Germania del dopoguerra e di ripartire su basi nuove dal punto di vista artistico, resistendo all'onnipotenza dell'espressionismo astratto. Il gruppo prese nome dalla omonima rivista-manifesto, della quale uscirono tre numeri tra il 1958 e il 1961, e si coagulò attorno ai fondatori e unici membri permanenti: Heinz Mack e Otto Piene. Si trattò più di un raggruppamento occasionale di artisti sensibili agli stessi problemi che di un gruppo definito (i partecipanti alle mostre potevano essere diversi). Partito dall'intento di purificare il colore dagli eccessi dell'informale, il gruppo finì per interessarsi ai problemi dello spazio e della luce in un'ottica cosmica idealista, vicina a quella di Yves Klein. Spinto dal desiderio di esplorare le possibilità di comunicazione tra uomo e natura, **Z** affronta tale ricerca con l'ausilio della tecnologia, considerata il mezzo più appropriato. Aperto al dialogo, il gruppo entra in relazione, specialmente per quanto riguarda il problema della luce, con Fontana, Nouveau Réalisme, Nouvelle Tendance e con gli artisti cinetici in genere, accanto ai quali partecipa a numerose manifestazioni. L'alluminio, per la sua capacità di captare e diffondere la luce, è il materiale preferito dal gruppo; lavorato a rilievo o in cavo, assume forme diverse: sfere, pannelli, dischi e apparecchi rotanti, steli elicoidali. Nel 1961, il gruppo accoglie un terzo membro permanente, Gunther Uecker, il cui lavoro, se per certi aspetti si avvicina all'itinerario già intrapreso dagli altri componenti, per altri se ne differenzia in modo essenziale. Nel 1967 il gruppo si scioglie e ciascuno dei componenti prosegue autonomamente le proprie ricerche. (*bp*).

Zeuxis (Zeusi)

(Herakleia (Taranto) fine del sec. v - inizio del sec. iv a. C.). Contemporaneo di Apollodoro, lavorò soprattutto ad Atene, in Sicilia (ad Agrigento, verosimilmente prima del 406) e presso la corte del re Archelao di Macedonia, in un momento in cui la pittura superò la scultura portata ai sommi vertici della gloria dalla maestria di Fidia. La fama delle sue opere, tutte perdute, ispirò gli artisti fino al rinascimento: la sua attività è testimoniata da Plinio, Aristofane, Isocrate, Eusebio, Festo, Quintiliano. Fu educato al-

l'arte da Demophilos di Himera e Neseas di Thasos, di cui non si conosce alcuna opera. Assai prima degli scultori, **Z** s'interessò alla rappresentazione di un nuovo ideale femminile in opposizione al tipo atletico maschile (*Elena al bagno* per l'Heraion di Crotona), alle figure dei bambini (*Eros incoronato di rose*, per il tempio di Afrodite ad Atene), all'espressione dei sentimenti umani: *Marsia*, *Pan* e soprattutto la *Famiglia di centauri*, lodata dagli antichi, che elogiavano anche il naturalismo delle sue pitture (*La vecchia*, il *Bambino con l'uva*) e la sua abilità nella lumeggiatura. Ciò nonostante Plinio e Quintiliano ne criticarono l'eccessiva ricerca della volumetria e dunque dell'uso del chiaroscuro. (*mfb + sr*).

Zhang Daqian

(Sichuan 1899 - Taiwan 1983). Appartenente a una ricca famiglia di letterati del Sichuan, **ZD** apprese prestissimo l'arte di dipingere. Dopo una solida formazione calligrafica, trascorse dieci anni viaggiando attraverso la Cina e in Giappone e nel 1936 venne nominato professore all'Università centrale di Nanchino. **ZD** perfezionò ulteriormente la sua formazione eseguendo oltre duecento rilievi di affreschi delle grotte di Dunhuang (1941) e divenendo uno tra i principali esperti di pittura cinese. A partire dal 1949, viaggiò ed espose in tutti i paesi del mondo; dal 1955 al 1970 ha vissuto in Brasile, nei dintorni di San Paolo, poi dopo un periodo negli Stati Uniti, si è trasferito a Taiwan. Il suo sentire eclettico – che lo collega alla produzione dei letterati – lo ha portato ad affrontare stili di qualsiasi epoca, realizzando opere di ogni genere e formato (specie fiori, paesaggi e personaggi: esempi a Parigi, Museo Cernuschi). (*ol*).

Zhang Ruitu

(1575 ca. - 1645 ca.). Letterato eminente e alto funzionario, **ZR** terminò i suoi giorni in tranquillo ritiro dopo essere stato bandito dalla corte nel 1627, alla morte del grande eunuco che lo proteggeva. Quasi ignorato in Cina come pittore, e addirittura come calligrafo – lo si poneva alla pari con Huai Su per la qualità del suo corsivo – godette di immensa fama in Giappone, dove numerose collezioni conservano la maggior parte della sua opera. Il suo genio, molto personale, si esprime al meglio in dipinti di piccolo formato o in fogli d'album, veri e propri quaderni di schiz-

zi d'impressioni fuggitive, dai numerosi paesaggi nebbiosi (*Album* datato 1625: Tokyo, coll. Mayuyama). I suoi dipinti di grande formato, di stile assai diverso, si assoggettano a una personale struttura compositiva nella quale predominano le linee verticali delle falesie sovrapposte dal profilo roccioso vigorosamente trattato; gli alberi sono rari, e ancor piú rari i riferimenti a ogni presenza umana. Sono questi indici significativi dell'originalità di **ZR**, ai nostri occhi quasi un predecessore degli individualisti Qing (Tokyo: coll. Seikadō, coll. Tanaka). A lui i critici cinesi sono soliti accostare altri pittori del Fujian i cui paesaggi si ispirarono al suo stile verticale, come Wang Jianzhang, talento che per lungo tempo venne apprezzato soltanto in Giappone, e Wu Bin, che dipinse anch'egli personaggi buddisti nello stile di Ding Yunpeng. (*ol*).

Zhang Sengyou

(attivo nella prima metà del sec. VI). Operando alla corte di Nanchino, dove eseguì la decorazione murale dei templi buddisti, **ZS** sembra aver stupefatto i propri contemporanei per il realismo dei suoi dipinti di fiori «a rilievo», di personaggi o di animali, in particolare draghi. I testi che lo riguardano ci fanno intendere che impiegava la tecnica delle ombre del modellato, trasmessa dall'Occidente attraverso il buddismo e la sua iconografia greco-iraniana evidente nella copia dell'XI o del XII secolo dei suoi *Cinque pianeti e ventotto costellazioni*, simboleggiati da personaggi a cavallo di animali (rotolo in lunghezza a inchiostro e colori su seta: Osaka, Museo), opera di sapore nettamente straniero. Nondimeno la tecnica delle ombre non venne mai adottata perentoriamente dagli artisti cinesi, essendo in contrasto con le particolari leggi della loro prospettiva. (*ol*).

Zhang Xuan

(attivo nella prima metà del sec. VIII). Pittore di personaggi celebre per i suoi *Giovani nobili, cavalli da sella e dame di alto rango*, la sua attività ci è nota solo attraverso la copia, pare molto fedele all'originale, che l'imperatore Hui Zong (o uno dei suoi accademici) fece delle sue *Dame di corte che preparano la seta* (rotolo in lunghezza a inchiostro e colori su seta: Boston, MFA). Impiegando colori brillanti, contornati da sottili linee a inchiostro nero, è descritta una scena di vita del quartiere chiuso del palazzo con una

grazia leggermente statica e una grande precisione nei dettagli. Il problema della rappresentazione di un gruppo in uno spazio senza arredo è risolto mediante i rapporti tra i personaggi, collocati su un pavimento immaginario, ma definito in modo reale e credibile dalla loro stessa presenza; il senso della profondità viene suggerito attraverso lo scalarsi nello spazio dei protagonisti. (ol).

Zhao Boju

(attivo nella prima metà del sec. XII). Imparentato con i Song regnanti, **ZB** li seguì nella loro ritirata a Hangzhon. Di gusto arcaicizzante, si specializzò nei personaggi di fattura Tang e nello stile di paesaggio «**blu e verde**» (→), divenendo così il capofila di una serie di artisti che intendevano riallacciarsi al passato. Suoi soggetti preferiti erano le scene di vita di palazzo e gli aneddoti storici.

Non resta alcuna opera sicuramente sua benché si contino a dozzine i dipinti a lui attribuiti. Quelli che, quantunque posteriori, sembrano più vicini alla sua maniera sono il *Palazzo Han* (foglio di ventaglio: Gu Gong) e l'*Entrata del primo imperatore Han a Guanzhong* (rotolo in lunghezza: Boston, MFA). Vi si ritrovano infatti la precisione di tratto, l'intensità cromatica e lo spirito fatato che, per i pittori successivi, definiscono lo stile blu e verde quale l'artista lo trasmise. (ol).

Zhao Lingrang o Zhao Danian

(attivo nel 1070-1100). Membro della famiglia imperiale dei Song e letterato di alto rango, **ZL**, più noto spesso col nome d'arte di Zhao Danian, eccelse nei paesaggi vaporosi delle rive d'acqua, sensibili e fini che preannunciano la dolcezza leggermente effeminata dei paesaggisti Song del Sud, da lui ispirati (Yokohama, coll. Hara; Formosa, coll. Huang Junbi). (ol).

Zhao Mengfu

(1254-1322). Benché discendesse dai Song spodestati, **ZM** accettò di porsi al servizio degli Yuan dal 1286. A corte fece una brillante carriera di alto funzionario e per questo venne disprezzato e considerato un «collaborazionista» dai letterati che, come Qian Xuan, pur suo amico, ruppero i rapporti con lui.

Musicista e poeta apprezzato, fu letterato eminente e il massimo calligrafo del suo tempo, versato in tutti gli stili.

Anche il suo genio pittorico si esprime in diverse maniere. Seppur si piegò al gusto mediocre dei suoi signori mongoli con dipinti accademici di cavalli (Pechino, MN), opere che suscitarono un numero incredibile di imitazioni, il suo *Capra e ariete* (Washington, Freer Gall.) dimostra una sicurezza d'osservazione e di realismo raramente raggiunta, benché un poco fredda.

Apprezzato per i suoi bambú e rocce (Gu Gong; New York, coll. C. C. Wang), genere in cui trovò un rivale nella propria stessa sposa, Guan Daozheng (alias Guan Furen), è celebre specie per i paesaggi. *Colori d'autunno sui monti Qiao e Hua* (Gu Gong) rivela bene i paradossi della sua personalità: vi si ritrova infatti il pittore di corte a tendenza accademizzante sia nel richiamo alla tradizione cromatica dello stile «**blu e verde**» (→) sia nell'accuratezza descrittiva di molteplici alberi diversi, ma il gusto del letterato compare nella scelta della carta, nell'intenzionale arcaismo e soprattutto nell'austerità e nell'altera freddezza di un'espressione priva di qualsiasi lirismo, caratteristica della pittura letterata degli Yuan. (ol).

Zhe, scuola del

La scuola cinese detta «del **Z**» (XV-XVIII secolo d. C.) non è, propriamente parlando, una scuola, poiché corrisponde a uno dei raggruppamenti definiti *a posteriori* dagli storici cinesi. Trae il proprio nome dalla provincia del Zhejiang dove fiorì, e raccoglie una serie di pittori professionisti minori dell'epoca Ming che operarono nello stile **Ma-Xia** (→), quale l'aveva ripreso Dai Jin, fondatore della scuola stessa. I suoi seguaci esasperarono l'angolarità delle forme di Dai Jin, e insistettero sul realismo della descrizione, rustica ma virtuosistica, della vita dei pescatori sulle rive dei fiumi, che per loro era un tema obbligato.

Senza dubbio per il fatto di aver trattato i soggetti di questo genere, alla scuola del **Z** viene tradizionalmente ricollegato Wu Wei, quantunque la sua forte personalità difficilmente si lasci circoscrivere entro questo gruppo accademico provinciale; ad esso appartennero Zhang Lu e, quasi un secolo più tardi, Lan Ying. (ol).

Zhou Chen

(attivo intorno al 1500-35). Frequentò i circoli letterari di Suzhou, sua città natale, e divenne celebre per le rappresentazioni umoristiche di personaggi, talvolta grotteschi

nel loro realismo caricaturale (*Vagabondi e imbroglianti*: Honolulu, Museo). Fu il primo artista Ming a riallacciarsi alla tradizione di solida struttura e dei tratti «a colpi d'ascia» di Li Tang (*Lago limpido*: Kansas City, Nelson Gall.). Sembra gli si debba restituire il rotolo intitolato *Sognando l'immortalità in una capanna* (Washington, Freer Gall.), che reca la firma di Tang Yin. Vi si ritrova infatti una fattura ispirata da Li Tang nel trattamento dei pini e delle rocce, mentre la forza del contrasto cromatico riflette, nella sua sincerità, il segno personale di **ZC.** (ol).

Zhou Fang

(attivo nella seconda metà del sec. VIII). Come Zhang Xuan, suo predecessore alla corte Tang, **ZF** si specializza nel dipingere le occupazioni delle dame di corte. A giudicare dalle copie posteriori (*Dame che giocano a dadi*: Washington, Freer Gall.; *Dame che suonano in un giardino*: Kansas City, Nelson Gall.; rotoli in lunghezza a inchiostro e colori su seta), il suo studio dello spazio e la disposizione dei personaggi all'interno delle scene sono analoghi a quelli di Zhang Xuan, ma **ZF** si distingue da quest'ultimo per l'attenzione che dedica all'atteggiamento individuale dei personaggi, cui conferisce una precisa fisionomia. L'intento manifesto di rappresentare l'istante che passa, di cogliere il sapore fuggevole del momento, è certo caratteristico delle scene di genere Tang, ma sembra che **ZF** fosse il primo a ricercare l'espressione psicologica dei soggetti attraverso un gesto o un atteggiamento; il tema verrà ripreso da Mou Yi presso i Song del Sud. (ol).

Zhou Wenju

(attivo nella seconda metà del sec. X). Fu il più importante dei Maestri di Nanchino e operò alla corte del celebre imperatore provinciale, poeta e mecenate Li Houshu, che tentò di farvi rivivere le tradizioni Tang. Pittore di personaggi, s'ispirò strettamente a Zhou Fang, che avrebbe superato nell'eleganza delle sue graziose *Dame di corte e bambini paffuti*. Di lui sono oggi note soltanto copie o tarde imitazioni, le migliori delle quali sono due versioni di uno dei suoi temi favoriti, il *Concerto femminile a palazzo* (Gu Gong; Chicago, Art Institute), e il *Bambino coricato tra le malvarose* (foglio di ventaglio: Boston, MFA), che riflettono il fascino languido della lussuosa vita dei Tang meridionali. (ol).

Ziarnko, Jan

(Leopoli 1575 - Parigi, ante 1630). Fece il suo apprendistato artistico presso un pittore di Cracovia, poi tornò a Leopoli dove eseguì pitture di insegne e incisioni di diplomi. Ben poco si conosce della sua vita; nondimeno, dalle date decifrate sulle sue incisioni, si è potuto stabilire che, lasciata la Polonia nel 1601 e dopo un breve soggiorno a Firenze, nello stesso anno giunse a Parigi, rimanendovi fino al 1625. La maggior parte della sua opera non è firmata e quando compare, il suo nome è spesso deformato. L'artista si firma «Jan» o «Iohannes Ziarnko», oppure «J. Le Grain» (traduzione francese del suo cognome), o ancora, in italiano, «Grano»; la firma è spesso accompagnata dalle parole *Polonus* o *Polono* o *Leopoliensis* (abitante di Lvov o Leopoli). L'opera incisa di **Z**, che illustra la corte di Enrico IV e di Luigi XIII, quasi esclusivamente a puntasecca e ad acquaforte, può considerarsi quasi una cronaca degli avvenimenti francesi; le incisioni vanno dalla minuscola vignetta alle grandi tavole storiche: *Petit Carrousel* (1612); *Grand Carrousel* (1612); *Stati generali* (1614); *Letto di morte di Margherita di Valois* (1615). **Z** illustrò inoltre numerosi libri, tra i quali la *Bibbia* e l'*Apocalisse* (1619-20). (*wj*).

Zichy, Mihály

(Zala 1827 - San Pietroburgo 1906). Cominciò gli studi a Budapest e li proseguì a Vienna presso Waldmüller (1844). Entrato nel 1857 al servizio della famiglia imperiale russa come maestro di disegno, nel 1859 divenne pittore di corte (sino al 1874). Théophile Gautier, di passaggio a San Pietroburgo (1858), lo notò e ne criticò favorevolmente l'arte. Ad eccezione di un viaggio in Europa (1871) e di un soggiorno a Parigi (1874-79), **Z** visse in Russia fino alla morte. Fu testimone di quattro regimi successivi e cronista fedele degli avvenimenti della corte imperiale (incoronazioni, balli, cacce, manovre militari) in uno stile che, originariamente Biedermaier, si tinse progressivamente di tocchi romantici (*Il caval morente*). I suoi disegni e acquerelli, realizzati in base a schizzi di precisione straordinaria e altamente virtuosistici, entrarono immediatamente nelle collezioni degli zar. Alcune serie vennero litografate (*Incoronazione dello zar Alessandro II*, le *Cacce di Belec*). Invitato in Scozia, l'artista eseguì alcuni schizzi delle cacce del principe di Galles, conservati nelle collezioni della famiglia reale (castello di Windsor). La sua opera è composta

da disegni ispirati dalla difesa delle idee liberali. Illustrò anche, e quasi soltanto, dopo il ritorno in patria, opere letterarie (*Faust* di Goethe, 1874-78; *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov, 1881; *La tragedia dell'uomo* di Imre Madach, 1886-88; *Ballate* di János Arany, 1892-1897). I carboncini e i disegni a matita di grande formato che produsse contemporaneamente ai dipinti per la corte, composizioni traboccanti di personaggi in cui ad elementi tardoromantici se ne mescolano altri confusamente pre-simbolisti, mostrano come **Z** si adoperasse per svecchiare le formule accademiche (*Orgia*, distrutto; *Genio della Distruzione*). Oltre che nelle raccolte citate, **Z** è rappresentato a Budapest (MNG). (*dp + sr*).

Zick

Johann (Lachen 1702 - Würzburg 1762), dopo un apprendistato di tre anni presso Stauder a Costanza, opera a Monaco (1723-25). In base a una fonte contemporanea, avrebbe perfezionato la sua formazione presso Piazzetta a Venezia, esperienza che non sembra trasparire dalla sua produzione. Nel 1729 è citato a Monaco, e diviene qui pittore di corte nel 1732. Risponde nel 1749 all'invito del principe Karl Philipp von Greifenklau per dipingere il soffitto della sala sul giardino della residenza di Würzburg (*Banchetto degli dèi* e *Riposo di Diana*). Dal 1751 al 1754 esegue la sua opera più impegnativa per il principe-vescovo di Spira al castello di Bruchsal: una serie di dipinti decorativi a fresco e ad olio che narrano la storia dell'arcivescovo. Torna a Würzburg verso il 1759, occupandosi essenzialmente di matematica e di astronomia. Lo stile dei suoi affreschi s'iscrive nella linea della scuola bavarese, in particolare di Asam e Bergmüller. I quadri di cavalletto, soprattutto all'inizio e alla fine della sua vita, si riallacciano alla tradizione rembrandtiana e in generale olandese, per l'atmosfera intima e il violento chiaroscuro (*Morte di Seneca* e *Deposizione dalla Croce*: Karlsruhe, Staatliche KH).

Januarius (Monaco 1730 - Ehrenbreitstein 1797), figlio di Johann, fu anche architetto. Inizialmente assimilò lo stile del padre, di cui fu allievo, benché assai presto iniziasse a firmare le sue opere col proprio nome. Intraprese un grande viaggio, le cui tappe sono mal conosciute; nel 1757 fu a Parigi, dove il compatriota T. G. Wille lo spinse a studiare i maestri minori olandesi, e dove copiò Watteau; passò per Basilea e sarebbe stato in contatto con Mengs a Roma. Sul-

la via del ritorno, ad Augusta, nel 1758 venne nominato membro dell'Accademia della città. Diventò, verso il 1760, pittore di corte del principe elettore di Treviri. Nel 1762 si stabilì a Ehrenbreitstein, svolgendovi un'attività molto intensa come frescante di edifici religiosi o civili, come ritrattista degli ambienti borghesi, come pittore di storia e di genere. I suoi più noti affreschi decorano la chiesa dell'abbazia di Wiblingen (*Storia della Santa Croce*, 1778-80), la chiesa dell'abbazia di Rot (*Gesù tra i dottori* e altre *Scene della vita di Cristo*, 1784), il palazzo di Coblenza (Sala delle Udienze: *Allegoria della Giustizia*; camera da letto: *l'Aurora*, 1785-86), e il palazzo di Magonza (Sala dell'Accademia: *Apoteosi di Apollo, protettore delle scienze*, 1787). In queste opere egli abbraccia, all'opposto del padre, una pittura dagli effetti misurati secondo la nuova formula classica: la composizione è chiara, gli scorci moderati, il contorno definisce la forma, il colore è pacato. Nella pittura di cavalletto si accosta inizialmente allo stile del padre, al punto che è difficile distinguerli; vi si ritrovano, in particolare, quei medesimi effetti di chiaroscuro rembrandtiano che comportano un violento fiotto di luce bianca argentata (la *Circoncisione*: Kassel, SKS). L'artista continuerà a prediligere i forti contrasti di luce e ombra. Numerosi musei tedeschi possiedono suoi dipinti. Si citano in particolare la *Rissa davanti all'albergo* e la *Danza davanti all'albergo* (Stoccarda, SG), derivanti da composizioni olandesi, *Enea che porta in salvo Anchise* (Wiesbaden, Kunstsammlungen), *Ritratto della famiglia Remy* (1776: Norimberga, KH), la *Compagnia* (Bonn, Städtisches KH). Definito «l'ultimo grande pittore borghese della Germania» (A. Feulner), **Z** precede di poco la nuova generazione che affronterà soggetti tratti dal dilagante neoclassicismo. (*jhm*).

Ziem, Félix

(Beaune 1821 - Parigi 1911). Cominciò a dipingere acquerelli mentre era studente d'architettura a Digione. Durante un viaggio in Italia conobbe il conte Gagarin, che lo condusse con sé in Russia, dove soggiornò due anni, dal 1841 al 1843. Le opere giovanili sono contrassegnate da un tocco leggero, che rammenta la sua esperienza di acquerellista. I suoi primi dipinti ricordano anche la scuola inglese e, per le ricerche luministe, si accostano a Corot e ai pittori di Barbizon. Intorno al 1855 si specializzò in vedute di Venezia e della Turchia, adottando impasti dai colori

scintillanti, trattati con notevole virtuosismo. Malgrado il grande successo della sua produzione orientalista, oggi si preferiscono i suoi schizzi, piú spontanei, di cui il Petit Palais a Parigi possiede un'ampia serie. Un altro gruppo di dipinti è conservato a Martigues, dove **Z** ebbe uno studio dal 1861. È inoltre rappresentato in numerosi musei di provincia, talvolta con intere serie (MBA di Reims, Beaune e soprattutto Digione). (*ht*).

Ziesenis, Johann Georg

(Copenaghen 1716 - Hannover 1776). Allievo del padre, si specializzò nel genere del ritratto. Si recò in Germania probabilmente verso il 1740, in particolare a Francoforte. Operò per la corte dell'Elettore palatino a Mannheim dal 1742. Chiamato alla corte palatina dei Zweibrückener nel 1756, vi è nominato nel 1757 pittore di corte. Nel 1760 è decoratore e pittore di corte di Giorgio II d'Inghilterra ad Hannover. Da qui compie numerosi viaggi in altre residenze principesche: Braunschweig (1764, 1765, 1769, 1775), Dresda (1764), Copenaghen (1766), L'Aja (1765, 1768). Pur dimostrandosi molto ricettivo nei confronti dell'arte straniera, creò un personale tipo di ritratto principesco caratterizzato dall'intimità dell'atteggiamento che corrispondeva appieno all'immagine che il dispotismo illuminato voleva dare di sé (*Carlo Filippo Teodoro, principe palatino*: Monaco, Bayerisches NM; il *Principe Carlo Augusto Zweibrückener all'età di cinquant'anni*, 1751: ivi; il *Barone von Sickingen, ministro palatino*: Heidelberg, Museo). Un certo numero di ritratti di **Z**, spesso ripetuti in parecchi esemplari, è stato eseguito dai suoi aiuti. In mancanza di disegni noti del pittore, solo gli schizzi consentono di apprezzarne l'abilità grafica (*Cristiano IV Zweibrückener in abito da cacciatore*, 1757: Museo di Roteenburg, che riprende la posa dell' Autoritratto di Desportes al Louvre). (*jhm*).

Zigaina, Giuseppe

(Cervignano del Friuli 1924), Nel dopoguerra si lega in amicizia con P. P. Pasolini e ne illustra uno dei primi testi di poesia (*Dov'è la mia Patria*, 1949). In seguito collaborerà ad alcuni suoi film (1968 e 1971), producendo lui stesso un lungometraggio (1953, *Primo Maggio a Cervignano*). Si unisce nel 1950 al gruppo dei neorealisti ed elabora un linguaggio figurativo di sicuro impegno sociale, intensificando la pennellata in senso drammaticamente espressivo

e dinamico. Dal 1967, con il ciclo *Dal colle di Redipuglia*, la sua pittura abbandona il neorealismo per approfondire aspetti della psiche e del sogno fino a raggiungere una visione animistica e metaforica del reale attraverso una sintassi tardoinformale (*Ceppaie*: Skopje, Museo). Si è dedicato alla grafica e all'ideazione di bozzetti teatrali (1968), svolgendo anche attività di critico e saggista. Ha esposto alla Biennale di Venezia (dal 1950 al 1956; con personali nel 1960 e 1966; nel 1982 come invitato nella sezione internazionale), e alla Biennale di San Paolo del Brasile (1965); in Europa è conosciuto soprattutto in Austria e Svizzera (numerose sue opere appartengono alla collezione della Gall. Kara, Ginevra). Ha tenuto un ciclo di lezioni all'Art Institute di San Francisco (1985). (*im*).

Zille, Heinrich

(Radeburg 1858 - Berlino 1929). La sua giovinezza si svolse in Sassonia e a Berlino nella piú squallida miseria. Entrato come apprendista in uno stabilimento litografico nel 1872, per tutta formazione artistica ebbe i consigli del suo padrone Hosemann, che lo incitò a non limitarsi alla trasposizione litografica dei modelli proposti, ma a realizzare le proprie idee. Benché avesse inviato sin dal 1901 lavori personali alla Secessione di Berlino e, dal 1907, si fosse dedicato alla pittura con costanza, si era tenuto distante da ogni schieramento rivelando la sua formazione di autodidatta e l'esperienza di litografo. **Z** proveniva da una classe sociale che egli definiva «il quinto stato» e per tutta la vita restò legato al proletariato degli inizi della società industriale. Il suo realismo si traduce nella scelta di temi che spesso urtano l'osservatore borghese, ma in lui il tono tragico assume aspetti caricaturali e umoristici (tipiche le brevi didascalie in dialetto berlinese che accompagnano i suoi disegni). Le fotografie che **Z** realizzò di sua mano – e di cui riprese spesso i motivi nei suoi album di disegni e nelle illustrazioni pubblicate nei settimanali «Lustige Blätter», «Die Jugend», «Simplicissimus» – costituiscono documenti interessanti. **Z** venne apprezzato da artisti come Käthe Kollwitz e Max Liebermann. Sue opere sono conservate in numerose collezioni private e pubbliche tedesche. (*frm*).

Zimmermann, Johann Baptist

(Gaispont (Wessobrunn) 1680 - Monaco 1758). Apprese il mestiere di stuccatore dal padre Christoph Schäffler, ma è

ad Augusta che acquisì sicurezza nel mestiere e si fece conoscere grazie agli stucchi eseguiti a partire dal 1704 per le abbazie e le chiese bavaresi (Neisbach-Freising). Nel 1720, l'elettore Max Emmanuel lo invitò alla corte di Baviera per decorare il castello di Monaco e fu nominato, verso il 1730, «Hof-Stuccateur» (stuccatore di corte). Dipinse la maggior parte dei suoi affreschi negli anni 1740-50. Lavorò alla decorazione della residenza, del castello di Schleissheim e del Nymphenburg sotto la direzione di Effner e Cuvilliers. Spesso realizzò, con l'aiuto di numerosi assistenti, la decorazione completa (stucchi e pitture di soffitti) delle chiese costruite dal fratello Dominik (Steinhäusen 1731; Wies, Wallfahrtskirche 1745). Benché appartenesse alla stessa generazione di C. D. Asam, rappresenta la reazione rococò al movimento barocco illustrato dal suo compatriota; le composizioni asimmetriche, lo spazio libero e aperto con un cielo chiaro dalle nuvole leggere, la compenetrazione di stucco e pittura, i toni patetici e i paesaggi idillici sono comuni anche alle decorazioni dei soffitti (Berg am Laim, chiesa di Sankt Michael, 1739; Landshut, chiesa dei Domenicani, 1749; Schäftlarn, abbaziale, 1750 ca.; Wies, 1754; Neustift, abbaziale, 1751-56; Nymphenburg, castello, salone delle feste, *l'Impero di Flora e delle Ninfe*, 1756-57: bozzetto ad Augusta, Barockgal.). **Z** dipinse alcune tele, in particolare per la chiesa del convento di Neumunster a Würzburg (1721-40), e di lui si conservano bozzetti e numerosi disegni di ornamentazioni (Brema, KH; Francoforte, SKI; Monaco, Gabinetto dei disegni). Ebbe come allievo il figlio Franz Michael, ma le sue migliori realizzazioni sono dovute alla collaborazione del fratello. (*jhm*).

Ziveri, Alberto

(Roma 1908-90). Dopo aver partecipato nella seconda metà degli anni Venti alle mostre Sindacali romane, raccoglie i primi riconoscimenti critici nel 1931, in occasione dell'edizione inaugurale della Quadriennale, cui segue nel '33, sempre a Roma, la personale alla Galleria Sabatello in compagnia di Pericle Fazzini. Sulle orme di Cagli, **Z** pratica in questi anni la pittura di tono, sforzandosi di riscoprire la dimensione mitica e primordiale dell'esperienza figurativa in sintonia con gli omologhi percorsi degli altri protagonisti della scuola romana (*Il battesimo*, 1934: coll. priv.; *Compianto per un giovane morto*, 1934: Roma,

GNAM). Negli anni successivi, segnati dalla personale alla Galleria La Cometa con presentazione di Roberto Melli, il tono rarefatto e sospeso lascia il posto a una piú animata tensione compositiva, a una volontà espressiva piú vicina alla quotidianità (*Ragazzi che lottano*, 1935: coll. priv.). Durante un viaggio in Europa intrapreso nel '37 avviene l'incontro diretto con la pittura dei fiamminghi, di Rembrandt, di Goya, il cui esempio accelera la svolta annunciata in direzione di una verità colta ora come scomposta immediatezza, ora come cruda violenza (*Le pollarole*, 1939: coll. priv.). Allontanatosi dal tonalismo, **Z** adotta una tavolozza dalle armonie piú contrastate e corpose, in parallelo con la definitiva scelta di temi legati a una disincantata quotidianità, dai mercati ai tram notturni, dai postriboli agli interni popolari. Se negli anni Quaranta la sua opzione realistica trova riscontro in un clima diffuso non solo a Roma, nei decenni successivi l'artista viene a occupare una posizione via via piú defilata, in una solitudine che è anche chiave tematica della sua pittura (*Interno d'autobus*, 1966: coll. priv.). La rivalutazione della sua opera ha riguardato inizialmente la fase del tonalismo, estendendosi solo nell'ultimo decennio alla lunga stagione seguita alla svolta realista, fino a comprendere le ultime, rarefatte nature morte. (*mtr*).

Zix, Benjamin

(Strasburgo 1772 - Perugia 1811). Cominciò a praticare l'incisione con Christophe Guérin a Strasburgo. Se ne conoscono soprattutto disegni descrittivi dei Vosgi (1707) e della Svizzera (1798). Raccomandato dall'imperatrice Giuseppina a Vivant-Denon (1805), divenne disegnatore ufficiale delle imprese imperiali; in particolare, eseguì per Gros un disegno della battaglia di Eylau. I suoi schizzi (1806-10) ricordano il passaggio degli eserciti imperiali in Prussia, Polonia, Spagna e Italia, nonché numerosi siti celebri (Versailles) e alcuni eventi ufficiali, come le *Nozze tra Napoleone e Maria Luisa nella Grand Galerie del Louvre* (1810: Parigi, Louvre). Numerosi suoi disegni sono conservati a Strasburgo (MBA). (*cc*).

Znojmo

Il castello di **Z** (città della Cecoslovacchia, Moravia meridionale) fu un tempo la sede dei principi regnanti della casa di Přemyslide; la cappella, o rotonda, di Santa Caterina, an-

ticamente dedicata alla Vergine, racchiude un importante complesso di pitture romaniche. Nell'abside sono le raffigurazioni del *Cristo in gloria* circondato dai *Simboli degli Evangelisti* e accompagnato dalla *Vergine* e da *San Giovanni*, dei dodici *Apostoli*, ridotti attualmente allo stato di frammento e, sull'arco trionfale, di dodici busti di *Angeli*. Numerosi registri affrescati ornano le pareti; il secondo comprende episodi della *Vita della Vergine*. Nella seconda fila superiore si sviluppa la genealogia Prěmyslide. Accanto all'abside si trovano i donatori Corrado II, principe di **Z**, e la sua sposa Maria; segue l'ambasciata che invita Prěmysl ad abbandonare il lavoro dei campi per salire sul trono, secondo la leggenda riportata da Cosma († 1125) nella sua cronaca latina. Ventisette membri della famiglia sfilano, recando scudi e insegne. Nella volta si trovano i *Quattro Evangelisti* e *Angeli* con la colomba dello Spirito Santo.

Gli affreschi furono eseguiti all'epoca della costruzione della cappella sotto Corrado III, nel 1134; un'iscrizione risalente al XIII o al XIV secolo commemora questa data. Le pitture meglio conservate sono quelle dedicate ai Prěmyslide, notevoli soprattutto per l'iconografia, legata alla celebrazione del sentimento nazionale. Due pittori si distinguono tra quelli operanti al ciclo decorativo, che viene annoverato tra i capolavori della pittura romanica non soltanto boema ma anche europea: l'autore degli episodi della *Vita della Vergine* e degli affreschi della volta segue una linea piú tradizionale, mentre il pittore della *Genealogia* sembra conoscere i miniatori di Salisburgo anteriori al 1150.

Un'eco delle pitture di **Z** è riscontrabile nel manoscritto *Cursus sanctae Mariae* del vicino convento di Louka (primo quarto del sec. XIII: New York, PML). (*jho*).

Zóbel, Fernando

(Manila (Filippine) 1924). Formatosi nell'ambito della cultura espressionista, intorno alla metà degli anni Cinquanta si avvicinò all'astrattismo. Influenzato dalla calligrafia orientale, il suo stile si semplifica, approdando nel 1960 a un linguaggio che si affida a segni neri su fondo bianco. Torna poi progressivamente al realismo, adottando verso il 1965 una tavolozza composta di ocre, verdi, grigi, rosa, gialli e marroni. La luce, il disegno e lo spazio sono gli elementi essenziali di tale pittura, che si colloca nella tendenza lirica dell'arte spagnola, una volta assimilata l'esperienza informale.

Z è anche fondatore e direttore del Museo d'arte astratta spagnola di Cuenca, che ha sede nelle famose «Casas colgadas» (case bucate) della città, vecchi edifici tipici riadattati per accogliere le opere dei migliori pittori spagnoli contemporanei.

Opere di **Z** sono conservate al MAC di Madrid, al Fogg Museum di Cambridge (Mass.) e a Bilbao (MBA). (*abc*).

Zoboli, Giacomo

(Modena 1682 - Roma 1751). Dopo un apprendistato in Modena presso lo Stringa lavorò sei anni a Bologna nello studio di G. G. Dal Sole: rientrato nella città natale eseguì per la corte estense alcune opere oggi perdute. A seguito del trasferimento a Roma (1713) rinvigorì il primitivo stile, d'impronta dalsoliana (pala di Spilamberto; *Salomè e Giuditta*: Modena, Gall. Estense), sull'esempio del robusto classicismo del Poussin (*Morte di Cesare*, 1724: coll. priv.), accostandosi anche, a partire dal 1727 ca., alla cultura marattesca (*Morte di Pompeo*, 1731: coll. priv.), con esiti che parrebbero preludere al gusto neoclassico se non fossero caratterizzati da un taglio fortemente scenografico. Il medesimo orientamento, ma con un'intonazione più scopertamente neocarraccesca, si ravvisa nella *Comunione di santa Francesca Romana* (Roma, Santa Maria in Trastevere), nella *Visitazione* e nel *San Gerolamo per Sant'Eustachio* e in altre pale romane. La sua ricca produzione matura resta sostanzialmente fedele a questo orientamento, salvo una forte ripresa di modi emiliani nell'*Assunta* per il Duomo Nuovo di Brescia (1733), e un tono più mondano e narrativo, pur nel disporsi ampio e pausato delle figure, nella *Predica di san Vincenzo de' Paoli* (1737: Roma, GNAA, Gall. Corsini). (*ff*).

Zocchi, Giuseppe

(Firenze 1711? - 1767). Pittore e incisore, riflette nella sua opera grafica i fatti più significativi del vedutismo veneto e romano. Dopo i primi studi fatti a Firenze completò la sua preparazione a Venezia dove frequentò la calcografia di Giuseppe Wagner. Stabilitosi a Firenze, dal 1754 al 1760 occupò la carica di «Pittore della Bottega delle Pietre Dure», fornendo numerosi disegni (conservati agli Uffizi) per «commessi» di pietre. La sua notorietà è affidata alla serie di disegni (conservati alla PML di New York) e di incisioni (realizzate da diversi esecutori) delle

vedute di Firenze e dei suoi dintorni (1744 e 1754), eseguite su incarico del marchese Gerini, suo protettore. Come pittore produsse opere di piccolo formato (*Feste date per il popolo di Siena all'arrivo di Francesco I*: Roma, coll. priv.; *A. M. Zanetti e il marchese Gerini*: Venezia, Museo Correr), e affreschi (Palazzi Gerini, Rinuccini, Villa Serri-stori, tutti a Firenze). (*amr*).

Zoffany, Johann Joseph

(Francoforte 1733 - Londra 1810). L'iniziale formazione artistica del pittore avviene, a partire dal 1747, sotto la guida di Martin Speer a Ratisbona, nella cui bottega rimane sino al 1750, data del suo primo viaggio a Roma dove studia prima con Masucci e in seguito con Mengs. Rientrato in Germania nel 1758, nel 1760 è attivo con Januarius Zick alla decorazione del Palazzo Reale di Treviri e verso la fine dello stesso anno si trasferisce in Inghilterra, dove inizialmente lavora come decoratore di quadranti d'orologio e pittore di tendaggi drappeggiati a sfondo dei ritratti eseguiti da Benjamin Wilson. A Londra si informa della pittura di soggetto teatrale e conosce l'attore David Garrick che lo ospita sino al 1762, e viene ritratto da Z nel *Ritorno del fattore* (1762: Lambton Castle, coll. priv.), dipinto che si pone all'inizio di una nutrita serie di tele variamente datate sino al 1770, ispirate al teatro nel genere delle *conversation pieces* (*David Garrick*: Dublino, NG; *Garrick nel ruolo di Abel Drugger*: Oxford, Ashmolean Museum); oltre a queste opere il pittore esegue anche grandi ritratti e soggetti di fantasia. Attirata l'attenzione della famiglia reale, verso il 1769 Giorgio III lo nomina membro della RA di recente fondazione. Per i reali inglesi esegue numerose opere e ritratti (*Il principe di Galles e il principe Federico in veste di Cupido*, 1765; *La regina Carlotta e i suoi due figli*, 1766; *Giorgio III e la famiglia reale*, 1770: conservati a Windsor Castle e a Buckingham Palace a Londra; *Principessa Amelia d'Inghilterra*: Detroit, Institute of Arts), e nel 1772 espone alla RA *La lezione di anatomia alla Royal Academy* subito acquistata da Giorgio III (Windsor Castle). Nel 1773 è a Firenze dove, su commissione della regina Carlotta, esegue la famosissima tela raffigurante la *Tribuna degli Uffizi* (ivi), terminata nel 1776. A Firenze si afferma negli ambienti legati alla corte granducale eseguendo anche i ritratti di Pietro Leopoldo e dei suoi familiari. Nel 1776 è a Vienna dove l'imperatrice Maria Teresa lo nomi-

na barone del Sacro Romano Impero. Già eletto accademico dell'Accademia reale di belle arti di Firenze nel 1773, onorario dell'Accademia Clementina di Bologna nel 1774, membro dell'Accademia Etrusca di Cortona nel 1777 e dell'Accademia di belle arti di Parma nel 1778, nel 1779 è nuovamente a Londra dove, poco dopo, realizza uno di suoi capolavori: *Charles Townley nella sua galleria di sculture* (1782: Museo di Burnley). Nel 1783 parte per le Indie dove soggiorna sino al 1789 e dove ottiene numerose commissioni per ritratti (*Warren Hastings e sua moglie*: Calcutta, Victoria Memorial Hall). Rientrato a Londra, sino al 1800 espone con regolarità alle rassegne della RA mentre nel suo ultimo decennio di vita riduce sempre più la produzione artistica. Oltre ai dipinti ispirati al mondo del teatro, di cui resta sicuramente uno degli illustratori più brillanti e acuti, si deve a lui anche la diffusione presso la committenza aristocratica del ritratto di gruppi familiari. Le sue opere sono presenti nelle principali collezioni pubbliche europee e americane. (apa).

Zola, Emile

(Parigi 1840-1902). «L'arte non è che un prodotto del tempo»: con questa convinzione **Z** intervenne dal 1863 al 1883 su varie riviste tra cui «L'Événement», la «Revue du XIX siècle» e nei *salons* prendendo posizione in difesa della «Nouvelle peinture» che aveva provocato le scandalizzate reazioni della critica accademica (gli interventi di **Z** sono ora raccolti in *Ecrits sur l'art*, Paris 1991). In *Mes haines* (apparso su «Le Figaro» nel 1866), **Z** delineò la propria posizione estetica, sottolineando l'autonomia dell'arte dalle istanze religiose, politiche ed economiche e ribaltando l'idea di un'estetica del significato legata al soggetto tipica di quei *bons sucrés* di Gérôme, Cabanel, Meissonier, Bouguereau, in cui «il soggetto è tutto, la pittura niente». A quest'arte senza «forza» e senza «vita» contrapponeva, da critico militante, la «personalità dell'artista» che è espressa «dalla maniera in cui il suo occhio è organizzato», dal «carattere» e «temperamento» di nuovi artisti come Manet o Pissarro. Alle nuove personalità della pittura (Courbet, Manet, Monet) **Z** darà appoggio programmatico rifiutando ogni intento retorico e normativo della critica in virtù di un nuovo approccio scientifico che riecheggia l'introduzione allo studio della medicina sperimentale di Claude Bernard: «Il critico è simile a un medico; si china

su ogni opera, su ogni uomo [...] e annota le sue osservazioni man mano che egli le compie, senza preoccuparsi di cercare conclusioni, né di porre delle regole».

Z analizza dialetticamente i dipinti opponendo continuamente un'opera all'altra, Delacroix a Ingres, Cabanel a Manet, mettendo in luce elementi tradizionali e naturalistici dell'opera come nel caso di Corot (*Salon* del 1868). Il sentimento vero della natura, la capacità dell'artista di interpretare ciò che vede con franchezza, lo rendono freddo davanti all'uso della fotografia in pittura come nel caso dei *Raschiatori di pavimenti* di Caillebotte che hanno perso l'impronta originale del talento artistico, «la felicità di saper dipingere e di avere un occhio giusto e franco». Per **Z** la volontà di calare la pittura nella realtà visibile e osservabile porta al necessario rifiuto di ogni convenzione che aveva regolato la pittura di paesaggio, di genere e di storia, ma ancor più determina un nuovo ordine estetico basato sull'organizzazione della materia pittorica che come nell'*Olympia* di Manet, pittura «pura», trasforma il soggetto in semplice pretesto per disporre «macchie chiare e luminose». E ancora: «L'artista ha creato una nuova forma per un soggetto nuovo, ed è questa nuova forma che impaurisce tutto il mondo» («Le Messager de l'Europe», 1879). Per questa «rivoluzione» estetica c'è bisogno di educare il pubblico a guardare, a porsi nel giusto modo davanti all'opera, cosa che **Z** farà spesso e volentieri nelle sue critiche ai *salons*. «Se io fossi stato là, avrei pregato l'amatore di mettersi a una distanza rispettosa; avrebbe visto allora che quelle macchie erano vive, che quella folla parlava, e che quella tela era una delle opere più caratteristiche dell'artista, quella in cui egli più ha obbedito ai suoi occhi ed al suo temperamento» (*Salon* del 1866 su Manet).

Z, frequentatore degli atelier e dei luoghi di ritrovo degli artisti, ritratto da Manet nel 1868 (Parigi, MO) e da Cézanne suo amico e compagno di scuola ad Aix-en-Provence (*Lettura presso Zola*, 1869: San Paolo, MAM), propone un radicale ritorno alla «vita», all'osservazione «pura» dei fatti fisici (*M. H. Taine, artiste*, su «La Revue contemporaine» del 1866) in contrasto con le astratte «visioni» della pittura accademica. Courbet, Manet, Monet, Bazille e Renoir hanno dipinto opere vive «con tutto l'amore ch'essi provano per i soggetti moderni», lontano dagli atelier ed *en plein air*, dando il colpo di grazia alla pittura romantica e classica e dipingendo «le molteplici variazioni del tempo e delle ore del giorno».

Ma se Manet è per **Z** «uno degli infaticabili operai del naturalismo» che ha dato vita a un nuovo linguaggio per esprimere la natura, il dominio dell'osservabile, e Monet è riuscito a rendere in pittura il mare, il gruppo degli «intransigenti» che hanno dato vita, senza curarsi di compromettere la loro fortuna artistica, all'impressionismo sono giunti forse troppo oltre le aspettative del critico. Il risultato cui giungono questi artisti si scontra con l'osservazione esatta delle cose, con la verità ricercata dal critico e romanziere **Z** che rimprovera ai suoi amici pittori l'assenza di fine, di studio, e li accusa di presentare solamente bozzetti. Il suo romanzo *L'Opera* (1886) esprime incomprensione per Cézanne, la sua estraneità alle nuove ricerche che lo lasciano perplesso e non sembrano più corrispondere alla famosa formula da lui lanciata al *Salon* del 1866: «Un'opera d'arte è un angolo della creazione visto attraverso un temperamento». (*sro*).

Zonca, Giovanni Antonio

(Camposampietro (Padova) 1655 ca. - Venezia 1723). Scarse sono le notizie biografiche relative a questo artista, attivo soprattutto a Venezia. Limitatissimo anche il catalogo delle sue opere che annovera una *Annunciazione* (1685: Laggio di Cadore, Belluno, parrocchiale) e una *Madonna col Bambino e un santo* (1689: Salto Collina, Bergamo, chiesa di Santa Maria Assunta), entrambe firmate, cui va aggiunto uno dei lunettoni commemorativi della chiesa di San Zaccaria a Venezia, assegnatogli già dalle fonti settecentesche (Zanetti, 1733; Bartoli, 1793), raffigurante la *Funzione del Doge nel giorno di Pasqua*. Specie in quest'opera l'artista appare vicino ai modi dello Zanchi e seguace della corrente «tenebrosa». Della sua abilità come ritrattista ricordata dalle fonti, è documento la sequenza di personaggi al seguito del doge nel lunettone di San Zaccaria. (*elr*).

Zoppo, Marco (Marco di Antonio di Ruggero, detto)

(Cento 1433 - Venezia 1478). Divenne allievo di Francesco Squarcione a Padova dal 1453 fino al 1455 dopo di che scioglie il vincolo d'adozione seguito alla fase di alunato. E di questo biennio, in cui si applicò come plastificatore di figure in gesso, la *Madonna col Bambino, sei santi e due donatori* del Muzeul de Arta di Bucarest e la *Madonna*

col Bambino e angeli musicanti del Louvre di Parigi. Nei cartellini delle due opere si qualifica come discepolo di Squarcione. Dal loro confronto si comprende come lo **Z** derivi dal maestro una forma aspra caricata espressivamente, secondo dettami donatelliani, ma anche come sia capace di progredire velocemente grazie a un interesse per le scelte cromatiche accese e luminose dei frescanti impegnati nella parete destra della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova (Bono da Ferrara, Ansuino da Forlì, Girolamo di Giovanni da Camerino) e soprattutto grazie alla comprensione dello stile monumentale del Mantegna, a cui aderisce più direttamente in questa fase lo stesso Squarcione (si veda la sua *Madonna col Bambino* di Berlino). Così, l'ambientazione architettonica rinascimentale della tavola del Louvre dello **Z** si riferisce a una soluzione donatelliana già attuata dal Mantegna ad esempio nel San Marco (Francoforte, SKI). Essa è riproposta nel contemporaneo disegno della coll. Colville (Launceston, Cornwall, Penhale Manor) raffigurante il *Cristo morto sorretto da angeli*, che reca sul verso la scena con *San Giacomo condotto al martirio*, a sua volta una meditazione sugli affreschi del Mantegna della cappella Ovetari agli Eremitani. Lo **Z** soggiornò a Venezia dal 1455 al 1460. Non sono note opere di questo periodo direttamente documentate. Allora egli dovette essere attento a quanto realizzava Giovanni Bellini nella sua fase più mantegnesca. A Bologna è documentato dal 1461 al 1468. È incaricato di eseguire disegni di tarsie per banchi e spalliere di San Petronio. In una lettera del 1462 a Barbara di Brandeburgo, duchessa di Mantova, accenna a opere in esecuzione per quella corte. Esegue il *Crocifisso di san Giuseppe* a Bologna che denota con più evidenza un'apertura allo stile di Piero della Francesca, per la scelta di un cromatismo chiaro che si accompagna all'attenuazione del rovello disegnativo ed espressionistico squarcionesco. Su questa linea stilistica si fonda un dialogo tra l'artista e Francesco del Cossa. Al 1465 ca. risale il polittico per la chiesa di San Clemente al collegio di Spagna a Bologna, raffigurante la *Madonna in trono e quattro santi* nell'ordine principale, e che comprende l'*Annunciazione* e il *Cristo giudice* nella cimasa, una sequenza di santi nei pilastri laterali e una predella. Il complesso è ben conservato anche nella sua carpenteria lignea, così da potersi pienamente comprendere il rigore prospettico che lega l'opera. Di qualche anno più tardi è il *San Girolamo* della Pinacoteca di Bologna, e quindi la *Madonna col Bambino* del Linde-

nau Museum di Altenburg e quella della NG di Washington nelle quali si dichiara bolognese.

Il Sansovino (1581) attesta la presenza a Venezia dello Z nel 1468 allorché esegue un polittico per la chiesa di Santa Giustina. Il Longhi (1940) propose dubitativamente di riconoscere come appartenenti ad esso alcuni scomparti con figure di santi a mezza figura, che comunque derivano da un unico complesso stilisticamente databile a questi anni: *San Pietro* (Washington, NG); *San Girolamo* (Baltimore, WAG); *San Paolo* (Oxford, Ashmolean Museum); *Sant'Agostino?* (Londra, NG); *Cristo nel Sepolcro* (Braunschweig, già coll. Wieweg). Solo per quest'ultimo è stata successivamente posta in discussione questa ipotesi di appartenenza. In questi anni si intensifica un rapporto di dare e avere con Giovanni Bellini. Nel 1471 dipinse a Venezia una grande pala per la chiesa dell'Osservanza dedicata a San Giovanni Evangelista di Pesaro che è firmata e datata. Raffigura la *Madonna col Bambino e quattro santi* (Berlino, Bode Museum): vi è adottato un tipo di pala quadrata unitaria, diffusa in ambito centroitaliano (come Giovanni Bellini per la *Incoronazione della Vergine* destinata a Pesaro), nella quale la novità consiste nell'ambientare i personaggi entro un paesaggio anziché in architetture prospettiche. Il *Cristo morto sostenuto da due angeli* dei MC di Pesaro ne costituiva la cimasa, il *San Francesco che riceve le stigmate* della WAG di Baltimore la predella. Spetta a questo momento il *San Girolamo* firmato della coll. Thyssen (già Lugano, Castagnola) e la tavola col *Capo di san Giovanni Battista* del Museo di Pesaro. Per la fase più tarda è significativo il riconoscimento allo Z di alcuni studi dalla predella del polittico Grifoni di Del Cossa, completato nel 1473 (Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe). Il cospicuo corpus grafico dello Z comprende un taccuino in pergamena con ventisei disegni a penna e inchiostro a tutta pagina di soggetto profano (Londra, BM) databile agli anni Sessanta e di chiara derivazione stilistica mantegnesca. Al decennio successivo appartengono alcuni fogli provenienti da un unico taccuino con studi funzionali alle realizzazioni pittoriche; riguardano in particolare il gruppo della *Madonna col Bambino* di cui si abbozzano diverse soluzioni sullo stimolo esercitato dal Bellini (Monaco, Graphische Sammlung; Londra, BM). (gf).

Zoppo da Lugano → Discepoli, Giovan Battista, detto lo

Zorio, Gilberto

(Andorno Micca (Biella) 1944). Dal '63 al '70 frequenta l'Accademia Albertina di belle arti a Torino. Nel '67, ha luogo la sua prima personale alla Gall. Sperone di Torino. In dicembre prende parte alla mostra *Contemplazione*, organizzata da tre gallerie torinesi (Il Punto, Stein, Sperone) e a *Collage I*, curata da Germano Celant per l'Università di Genova, che riunisce alcuni di quegli artisti che daranno vita, di lì a poco, all'Arte Povera. Nel '68 è presente in *Arte Povera*, alla Gall. De Foscherari di Bologna. Figurerà in tutte le principali rassegne del gruppo. Dalla fine degli anni Sessanta appare chiaro il suo interesse, individuale e particolare, per la creazione di un oggetto artistico mai concluso, che possa esprimere, nella sua qualità processuale, potenzialità ed energia. Per queste opere, che Celant definisce «entità espressive», **Z** impiega i tubi d'alluminio, il cemento, le materie plastiche, l'eternit e la gomma, ma soprattutto sollecita e crea, in esse, la condizione per continue modificazioni chimiche. E il caso di *Rosa/Blu/Rosa* (1967), un semicilindro di eternit contenente un impasto di cloruro di cobalto che muta colore con il variare del grado di umidità prodotto nell'aria dai visitatori. Da queste trasformazioni alchemiche **Z** sviluppa una simbologia delle forme elementari (la «stella», il «giavellotto»). Nell'84 **Z** introduce nella sua ricerca la «canoa». Le opere recenti (compressori ad aria, pompe, tubazioni ad aria e ad acqua) si sono arricchite dell'elemento sonoro.

Sue opere figurano nelle collezioni della GNAM di Roma, dello SM di Amsterdam, del KM di Lucerna, del Guggenheim Museum di New York e del Castello di Rivoli (Torino). (*gib*).

Zorn, Anders

(Mora (Dalécarlie) 1860-1920). Studiò all'Accademia di belle arti di Stoccolma dal 1875 al 1881, poi soggiornò in Spagna, Inghilterra e a Parigi (1888-96), stabilendosi nel suo villaggio natale nel 1896. Fino al 1888 ca. praticò quasi esclusivamente l'acquerello, seguendo la tecnica inglese, dipingendo ritratti, paesaggi e scene di genere. Si mostrò particolarmente abile nella resa degli effetti d'acqua: *Sul Bosforo* (1886: Mora, Museo **Z**), *Clapotis* (1887: Copenhagen, SMFK). Nel periodo parigino affrontò la pittura a olio giocata su ampi tocchi fluidi che creano forme sommarie, di rara plasticità. Scene di genere e ritratti si distinguono

per la vivacità dei giochi di luce e per l'istantaneità della posa, da cui è scomparsa ogni convenzione: *Effetto notturno* (1895: Göteborg, Museo), *Ritratto di Coquelin minore* (1889: coll. priv.). I nudi collocati in paesaggi tipici, vennero molto apprezzati (*Ute*, 1888). Tornato a Mora, l'artista si avvicinò a un tipo di pittura decorativa, lavorando sui contrasti cromatici: tipi e scene folkloriche (*Danza della notte di san Giovanni*, 1897: Stoccolma, NM), interni e paesaggi con nudi, ritratti. Dal 1882 mise a punto una tecnica di incisione che permetteva, attraverso tratteggi più o meno fitti, effetti di grande contrasto. Fu grande ammiratore di Rembrandt, di cui collezionava lastre e disegni, e a lui si ispirò in alcuni ritratti come *Renan* (1892), il *Collezionista Marquand* (1893) e *Rodin* (1907). Ha lasciato le sue collezioni e le sue opere a Mora dove gli è stato dedicato un museo. (tp).

Zotto (Angelo di Bartolomeo, detto lo), detto anche Angelo Zoppo

(Padova 1450 ca. - dopo il 1486). Il soprannome allude alla zoppia da cui era affetto il pittore, che è ricordato nei documenti in latino come «claudus». Personaggio emblematico dell'involuzione della scuola padovana dopo la partenza di Mantegna per Mantova, lo **Z** partecipa ad alcune imprese di una certa importanza ed è coinvolto nelle accese polemiche suscitate tra il 1472 e il 1473 dall'assegnazione della decorazione della cappella Gattamelata nella Basilica del Santo a Padova. Iscritto nel 1496 alla Confraternita dei pittori di Padova, nelle poche opere giunte fino a noi rivela una mano secca e impacciata. L'unico dipinto documentato è l'affresco frammentario con l'*Assunzione* (Trebaseleghe, chiesa parrocchiale), il solo resto di un ciclo condotto tra il 1484 e il 1486 insieme a Francesco di Giacomo. Rimane problematica l'attribuzione allo **Z** dei frammenti di affreschi provenienti dalla Scuola dei Santi Marco e Sebastiano e di un trittico con la *Madonna in trono fra san Sebastiano e un santo vescovo*, tutte opere conservate nel MC di Padova, mentre più sicura appare la tavola con i *Santi Giovanni e Antonio* nel Santuario della Madonna delle Grazie a Pieve di Sacco. (szu).

Zrzavý, Jan

(Vadín 1890 - Parigi 1977). Dopo due anni di studio presso la Scuola di arti e mestieri di Praga, viene rifiutato dal-

l'Accademia e continua i suoi studi da autodidatta. L'esposizione degli impressionisti francesi nel padiglione Mánes del 1907 è, per lui, una rivelazione. Gli esordi di **Z** sono segnati dall'esperienza simbolista che lo rivela pittore onirico in opere come la *Valle della tristezza* (1908) e i *Pellegrini allegri*. Verso il 1910, su incoraggiamento di B. Kubišta, **Z** intraprende lo studio del Quattrocento italiano. Le opere realizzate fino alla fine della prima guerra mondiale rappresentano un'originale unione del simbolismo con la pittura fantastica anticipando per certi aspetti il surrealismo (*Il sermone sulla montagna*, 1912; *Il buon Samaritano*, 1915; *Sofferenza*, 1916: tutti a Praga, NG). Nel 1918 **Z** fa la sua prima esposizione personale a Praga. Parteciperà regolarmente alle esposizioni della società d'arte Umělecká Beseda, della quale diviene socio nel 1923. All'inizio degli anni Venti **Z** dipinge i suoi primi paesaggi (*L'essiccatoio di Vadín*, 1920: ivi). Nel 1923 intraprende un viaggio che lo porta in Italia, poi in Francia, dove ritornerà ogni anno. La natura bretone diventa una delle sue fonti di ispirazione preferita (*I pozzi dell'isola di Bréat*, 1932; *Il porto dell'isola di Sein*, 1934; *Le barche addormentate*, 1935; *Porto di Bretagna*, 1948: opere conservate a Praga, NG); accanto al paesaggio, **Z** torna su temi che gli sono cari, in particolare quello di *Cleopatra* (1919: coll. priv.; 1940: Praga, NG). (ivj).

Zuccarelli, Francesco

(Pitigliano 1702 - Firenze 1778). Dopo la prima formazione fiorentina di figura, conosce a Roma Paolo Anesi, Andrea Locatelli e Pannini che lo indirizzano verso la pittura di paesaggio. Trasferitosi a Venezia nel 1732 prosegue la sua formazione risentendo dell'influenza di Marco Ricci e accentuando gli effetti prospettici (*Pastorale*, 1742: Londra, coll. Ludlow; *Baccanale*, 1744: Milano, coll. priv.; *Sileno e Cicerone che scopre la tomba di Archimede*, entrambi del 1747: Potsdam, Sans Souci). In seguito la sua produzione è caratterizzata dal colore uniforme e fuso e dalla luce piú calda, come testimoniano i *Paesaggi* conservati all'Accademia Carrara di Bergamo e le tele delle Gallerie veneziane. Grazie alla conoscenza di J. Smith, console inglese a Venezia, nel 1751 si trasferisce a Londra dove soggiorna per un decennio. Testimonianza della sua attività londinese sono i due paesaggi di fantasia conservati a Windsor Castle, eseguiti in collaborazione con Visentini.

Ancora a Londra nel 1765, nel 1768 è eletto membro della RA, mentre nel 1771 rientra a Venezia divenendo, l'anno seguente, presidente dell'Accademia. Nel periodo della sua estrema maturità artistica il pittore compone opere che risentono di un interesse nuovo per lo spazio, forse dovuto alla sua conoscenza dell'opera di Canaletto. (*apa*).

Zuccari, Federico

(Sant'Angelo in Vado 1540 o 1541 - Ancona 1609). Giunto a Roma nel 1550, Federico compì il tirocinio presso il fratello Taddeo e nell'ambito di alcune delle numerose opere da questi intraprese nell'inoltrarsi di quel decennio fece i suoi esordi (Appartamento Carafa nei Palazzi Vaticani, 1556; Orvieto, Duomo, 1559; Bracciano, Castello Orsini). L'arduo problema di distinguere in questa fase la personalità del giovane Federico da quella prorompente del fratello, cui essa si improntava pienamente, è stato affrontato soprattutto negli studi sulla grafica dei due artisti. La prima opera interamente eseguita da **Z** alla fine del decennio è la decorazione esterna della casa di Tizio da Spoleto presso la chiesa di Sant'Eustachio. Negli affreschi con le *Storie di sant'Eustachio* – recentemente restaurati – e nei disegni preparatori si può vedere l'avvio del percorso di **Z** verso uno stile autonomo accanto alla cogente presenza di Taddeo, con il quale continua a collaborare (*Storie della Vergine*, 1561: Santa Maria dell'Orto). Partecipò poi, in una équipe in cui figuravano fra gli altri il Barocci e Santi di Tito, agli affreschi del Casino di Pio IV e di alcune stanze del Belvedere (*Storie di Mosè*, 1561-63). Una importante occasione di accrescimento fu un viaggio a Venezia, dove si recò per completare la decorazione della cappella del cardinal Grimani in San Francesco della Vigna (*Adorazione dei Magi*, 1564). Durante questo soggiorno lavorò anche nel Palazzo Grimani e in una villa fra Chioggia e Monselice; strinse amicizia con il Palladio, con il quale collaborò. Dopo aver viaggiato nell'Italia settentrionale si fermò a Firenze, dove collaborò agli apparati per l'arrivo di Giovanna d'Austria e per la rappresentazione della *Cofanaria* dipinse il sipario con una *Caccia* (1565, modello agli Uffizi). Tornato a Roma nel 1566 è subito impegnato negli affreschi della villa del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli; alla improvvisa scomparsa del fratello riuscì a ottenere l'incarico di portarne a termine le opere a Trinità dei Monti, San Marcello al Corso, San Lorenzo in Damaso,

nella Sala Regia e nei Palazzi Farnese di Roma e di Caprarola (1566-69). È in questi anni che Federico matura un più distaccato atteggiamento nei confronti del modello stilistico di Taddeo, che pure resta la figura guida in ogni campo della sua attività, distillandone una sorta di codice che ne favorì la diffusione. Le due grandi pale per il Duomo di Orvieto; le *Storie di santa Caterina* in Santa Caterina dei Funari (1572) e la *Flagellazione* nell'Oratorio del Gonfalone (1573) sono fra le opere più rappresentative degli anni che precedono un nuovo soggiorno a Firenze, questa volta per un incarico di grande prestigio: scomparso Vasari, **Z** gli succede per completare la decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore (1575/76-1579), che in occasione del recente restauro è stata approfonditamente riesaminata. Nel 1574-75, intanto, aveva compiuto un viaggio in Francia, nelle Fiandre, in Inghilterra, dove dipinge anche un ritratto di Elisabetta I e ammira le opere di Holbein.

Di nuovo a Roma nel 1580, lavora in Vaticano nella Cappella Paolina (ancora incompiuta nel 1585) e dipinge per Santa Maria del Baraccano a Bologna la *Processione di san Gregorio* (nota da disegni e incisioni), oggetto di aspre critiche nell'ambiente artistico bolognese, cui l'artista risponde con il dipinto satirico della *Porta Virtutis* che gli costa il bando dallo Stato della Chiesa. Non è la sola occasione in cui **Z** reagì alle critiche con opere satiriche, alcune divulgate dalle incisioni; la *Calunnia* nacque dai contrasti con il Farnese durante il lavoro a Caprarola, il *Lamento della Pittura* come risposta alle critiche sorte dopo che furono scoperti gli affreschi del Duomo di Firenze.

Nell'82 **Z** è a Venezia dove dipinge, in uno stimolante confronto con la pittura veneta, *Federico Barbarossa e Alessandro III* per la Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale; ottenuto il permesso di rientrare negli Stati della Chiesa, si reca a Loreto per decorare la cappella dei duchi di Urbino nella Basilica della Santa Casa. Le *Storie della Vergine* (1582-83) sono opere paradigmatiche di quella tendenza classicista fondata sull'esempio di Taddeo, che era emersa già da alcuni anni nello stile di **Z**: semplici e solenni composizioni, ispirate a modelli raffaelleschi, in cui l'astrazione del disegno convive con accenti di naturalistica descrizione. Su questa strada Federico elabora uno stile che è il risultato di una complessa operazione di selezione e di sintesi, in cui i modelli di primo Cinquecento agiscono sia in funzione della chiarezza e della semplificazione che del naturalismo.

In questo senso la sua pittura può inserirsi in una linea di tendenza di riforma del manierismo che interessa altri centri italiani e che rispondeva anche alle nuove istanze dell'arte sacra sorte nel clima post-tridentino.

Ancora impegnato nella Cappella Paolina in Vaticano, si imbarca per la Spagna dove, dopo Tibaldi e Cambiaso, lavora nell'Escorial (1585-1588). Nell'ultimo decennio del secolo si dedicò alla costruzione di una dimora sul Pincio, il palazzetto dalla famosa facciata con i mascheroni. La decorò con un ciclo di affreschi, in cui la glorificazione della propria famiglia si intreccia con quella dell'artista come «virtuoso». La difficile via alla virtù, la «moralità» dell'attività artistica, la dignità dell'insegnamento, il prestigio del ruolo sociale dell'artista, illustrati nel ciclo, sono temi fondamentali della sua concezione dell'arte. Agli anni tra la fine del secolo e gli inizi del successivo appartengono alcune opere in cui gli aspetti iconici e arcaizzanti si accompagnano ad esiti tra i più felici delle sue qualità squisitamente pittoriche: gli affreschi della cappella degli Angeli nella chiesa del Gesù, quelli della cappella di San Giacinto in Santa Sabina (1600) e alcune opere nelle Marche fra le quali la *Immacolata concezione* (Pesaro, San Francesco) e la *Madonna e santi e la famiglia Zuccari* (1603: Sant'Angelo in Vado, Palazzo Comunale).

Dal 1603 comincia quel viaggio nell'Italia settentrionale che si concluderà con la morte ad Ancona nel 1609, un viaggio di cui affreschi e pale d'altare segnano le tappe: Venezia, Pavia, Arona, Mantova, Torino, Bologna, Ferrara, Parma. Ne pubblicò una sorta di relazione, in forma di lettere agli amici, nel *Passaggio per Italia con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro* (1608). In questi anni, oltre alle pale d'altare (*Cristo in trono e i santi Caterina, Caterina d'Alessandria, Lorenzo, Stefano e Cecilia*, per la chiesa del Corpus Domini a Bologna: oggi Pesaro, Cassa di Risparmio) dipinse alcuni affreschi, come ad esempio quelli del Collegio Borromeo a Pavia e il perduto, grandioso ciclo della *Genealogia dei Savoia*, commissionatogli da Carlo Emanuele I per la Galleria del Palazzo Reale (1606-608, disegni al Louvre e in coll. priv. inglese).

Z fu la personalità più importante della pittura romana dell'ultimo quarto del Cinquecento e l'influenza della sua opera, disseminata in tutta la penisola e divulgata anche oltre i suoi confini dalle incisioni, fu più ampia di quella di ogni altro contemporaneo. Il suo stile, anche in quanto normaliz-

zava il linguaggio manieristico romano, ebbe una grande capacità di penetrazione.

Z ebbe un importante ruolo anche nella storia della formazione artistica. Era stato membro dell'Accademia del Disegno e a Roma promosse la rifondazione dell'Accademia di San Luca (1593) fulcro di un vasto quanto ambizioso progetto di «riforme».

Le teorie artistiche di **Z**, già divulgate in opuscoli e in memoriali, ebbero una compiuta espressione nel trattato *L'idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*, pubblicata a Torino nel 1607 in due libri. Egli non distingue, come Vasari, fra *disegno* e *idea* ma teorizza l'esistenza di un «disegno interno», che è il «concetto formato nella mente nostra per conoscere qual si voglia cosa», e di un «disegno esterno», «che altro non è, che quello circoscritto di forma, senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circonscrittione, misurazione, e figura di qualsivoglia cosa immaginata, e reale». Dunque il disegno interno è «un concetto della mente, neoplatonicamente desunto da un principio universale metafisico» (Grassi), categoria del conoscere che è all'origine sia del disegno artistico che di quello geometrico-matematico. Il concretarsi dell'opera d'arte dall'interno verso l'esterno è il fondamento della dignità intellettuale del lavoro artistico, idea che informa tutta l'opera di **Z**. (gsa).

Zuccari, Taddeo

(Sant'Angelo in Vado 1529 - Roma 1566). Fu tra le figure più importanti della seconda metà del sec. XVI romano; il suo ruolo, determinante nell'evoluzione della pittura decorativa e monumentale dal 1550 ca., è paragonabile a quello svolto, nella generazione precedente, da Perino del Vaga, da Polidoro o dal Parmigianino. La sua influenza va ben oltre i limiti cronologici della sua attività, del resto piuttosto breve, e soprattutto grazie al fratello Federico che lo raggiunse a Roma nel 1550 e collaborò a più riprese con lui. Artisti come Raffaellino da Reggio e Trometta ne proseguiranno le ricerche in modo tanto fedele che il termine «zuccaresco» diverrà più tardi un comodo appellativo per definire una parte importante della produzione grafica della fine del sec. XVI, determinando una certa confusione nella definizione e nella valutazione dell'opera grafica di Taddeo e dei suoi seguaci.

Originario, come Barocci, delle Marche e più giovane di lui di qualche anno, Taddeo apprese i primi rudimenti dal

padre Ottaviano, pittore, e da Pompeo Presutti di Fano, ma appena quattordicenne lasciò il suo paese d'origine per Roma. Sul tirocinio romano e sulle difficoltà degli inizi della sua carriera ci informa la lunga e dettagliata biografia che Vasari pubblicò nella seconda edizione delle *Vite* (1568), ispirata da Federico Zuccari e da lui arricchita di postille. Lo stesso Federico ne creò un equivalente per immagini, celebrazione di Taddeo ma anche della virtù dell'artista, nei disegni (Parigi, coll. priv.), eseguiti probabilmente alla fine del secolo, preparatori per una serie di dipinti che decoravano una stanza della sua casa di via Gregoriana, della quale farebbero parte i sette dipinti su cuoio del Museo di Palazzo Venezia a Roma. Tra i pittori presso i quali Taddeo fece tirocinio a Roma l'unico che sembra aver avuto un significato per lo sviluppo del suo stile è un pittore di Parma, Daniele Porri, alla cui influenza viene ricondotto quanto di correggesco si coglie in alcuni disegni giovanili di **Z**. Le prime opere di pittura ricordate dalle fonti sono perdute, ma è pervenuto un notevole gruppo di disegni riferibili agli inizi del suo percorso. La prima importante opera pubblica è la decorazione della facciata del palazzo di Jacopo Mattei (*Storie di Camillo*, 1548). Egli esordì dunque come pittore di facciate, un genere già illustrato da Perino e soprattutto da Polidoro, del quale **Z** si affermò come il successore in questa specialità. L'influenza dei due allievi di Raffaello fu determinante per la sua formazione ed è significativo che a loro fossero stati attribuiti alcuni disegni giovanili di Taddeo. Nel 1551 **Z** fu chiamato dal duca Guidubaldo II a Urbino per affrescare con *Storie della Vergine* il coro del Duomo, lavoro che non fu realizzato. Nei due anni del soggiorno urbinato Taddeo compì al seguito del duca un viaggio a Verona e lavorò nel Palazzo Ducale di Pesaro. Tornato a Roma il Mattei gli affidò la decorazione della sua cappella in Santa Maria della Consolazione (*Storie della Passione, Profeti e Sibille*, 1553-55). Nello stesso tempo l'artista partecipò alla decorazione del casino di Giulio III sul Pincio (già del cardinal Poggi) e, sotto la direzione di Prospero Fontana, a quella della villa Giulia (*Trionfo di Flora, Trionfo di Apollo*, 1553-55). Gli affreschi Mattei rappresentano un vero crocevia nella evoluzione stilistica di **Z**, il cui interesse per Daniele da Volterra, Tibaldi, Salviati viene presto riassorbito nell'alveo di un diretto recupero del classicismo raffaellesco, come mostra nella stessa cappella Mattei la differenza tra l'*Ecce Homo* e la *Flagellazione*.

In questi anni l'attività di **Z**, pittore fra i primi di Roma, si fa sempre più intensa ed egli si avvale largamente di collaboratori, a cominciare dal fratello Federico. Nel 1556 dipinge nell'appartamento Carafa nei Palazzi Vaticani; lavora agli affreschi di Santa Maria dell'Orto; collabora agli apparati per le esequie di Carlo V (1559); gli vengono commissionati affreschi e pala di una cappella nel Duomo di Orvieto; per il pontefice Pio IV lavora in Vaticano sia nell'appartamento papale che in altri ambienti (1560). Ma sono anche gli anni in cui dipinge nella cappella Frangipane in San Marcello al Corso le severe, monumentali *Storie di san Paolo* (intraprese nel 1558-59), in cui l'orientamento classicista della sua pittura si sostanzia anche di un diretto accostamento al Michelangelo del *Giudizio*. L'intensa attività romana – oltre che in Santa Sabina (1559) e in Vaticano, lavora con Federico nel castello di Paolo Giordano Orsini a Bracciano (*Storie di Psiche* e *Storie di Alessandro Magno*, 1559-60) – è interrotta da un viaggio a Urbino, nel '60, dove è chiamato per dipingere un ritratto di Virginia, figlia di Guidubaldo II Della Rovere per celebrare le nozze con Federico Borromeo. In questa occasione gli vengono commissionati disegni con *Storie di Giulio Cesare* per un servizio di maiolica che il duca intende donare a Filippo II di Spagna. **Z** praticò questo genere più volte come rivelano i disegni, alcuni esemplari della maiolica istoriata urbinata e l'ampia divulgazione delle sue invenzioni nella produzione ceramica della seconda metà del secolo.

Nel 1561 comincia a lavorare alla decorazione del palazzo del cardinale Alessandro Farnese a Caprarola. A capo di una équipe, di cui faceva parte anche Federico, **Z** lavorò a più riprese, sino alla morte, alla grandiosa impresa che realizzò soltanto in parte (Appartamento dell'Estate: Sala di Giove, delle Stagioni; piano nobile: Sala dei Fasti Farnesiani, Anticamera del Concilio, Camera dell'Aurora, Stanza dei Lanifici). La dettagliata descrizione del vastissimo ciclo di storie e grottesche fornita da Vasari nella biografia di Taddeo è alla base della tradizione che ha attribuito l'intera decorazione ai due **Z**, il cui nome ha finito per identificarsi con tutto un genere di pittura sia ecclesiastica che gentilizia della seconda metà del Cinquecento. È pur vero che Taddeo vi elabora da una parte modi di rappresentazione della pittura di storia (i *Fasti della famiglia Farnese*) e dall'altra sistemi decorativi che divennero modelli ineludibili sin dalla loro creazione. Le qualità di chiara narrazione e di lucido equilibrio formale che caratterizza-

no l'ultima fase dell'attività di Taddeo sono espresse al più alto livello negli affreschi di Caprarola.

Intanto, scomparso nel 1563 Francesco Salviati, Ranuccio Farnese incarica **Z** di completare la decorazione della Sala dei Fasti Farnesiani nel suo palazzo romano (interrotta due anni dopo con la morte del Farnese); l'arcivescovo di Corfú gli chiede di portare a termine gli affreschi della cappella Pucci a Trinità dei Monti lasciati incompiuti da Perino. Il ritmo del lavoro è intenso (affreschi nel cortile della Libreria; *Donazione di Carlo Magno* e *Presa di Tunisi*, 1564, nella Sala Regia in Vaticano progetti per la pala di San Lorenzo in Damaso) fino agli ultimi mesi di vita di Taddeo, che lascia incompiute molte delle opere intraprese sin dalla fine del decennio precedente e che saranno realizzate dal fratello Federico. (*fv + sr*).

Zucchi

Famiglia di incisori, scenografi e pittori veneti attivi nel sec. XVIII la cui attività viene narrata nelle *Memorie cronologiche della famiglia Zucchi* del 1786 dall'ultimo discendente Giuseppe Carlo. Il capostipite è **Andrea** (Venezia 1679 - Dresda 1740), allievo di Pietro della Vecchia, Andrea Celesti e dell'incisore Domenico Rossetti. Dal 1706 si trasferisce a Pordenone e nel 1726 viene chiamato a Dresda per partecipare alla riproduzione dei dipinti della Galleria. Sempre a Dresda, nel 1738 è attivo alla decorazione del Teatro dell'Opera. Autore di numerose riproduzioni di capolavori della pittura veneziana e di vedute di Venezia (*Il Gran Teatro delle pitture e prospettive veneziane*, stampate da Lovisa nel 1720), nell'arco della sua fertile attività forma e impiega come collaboratori i fratelli **Francesco** (Venezia 1692-1764) e **Carlo** (Venezia 1682-1767), i figli Carlo (Venezia 1728-95) e **Lorenzo** (Venezia 1704 - Dresda 1779) e il nipote **Giuseppe Carlo** (Venezia 1721-1805), figlio di Francesco. L'artista più importante della dinastia rimane comunque il nipote **Antonio** (Venezia 1726 - Roma 1795), figlio di Francesco e marito di Angelica Kauffmann, che si dedica soprattutto alla pittura. Allievo di Fontebasso e Amigoni, la sua prima produzione risente dell'influenza della tradizione veneziana; a questo periodo risale la perdita *Via Crucis* del 1756 per la chiesa veneziana di San Giobbe, le due pale con *San Pietro d'Alcantara e altri santi* e *San Lorenzo fra due santi* per la stessa chiesa e le due tele con *Angeli cantori* (1759) per le tribune

dell'organo nella chiesa di San Teonisto a Treviso. Intorno al 1760, in compagnia dell'architetto inglese R. Adam, compie un viaggio a Roma e a Napoli che gli permette di informarsi sul nuovo gusto neoclassico, come testimonia la pala con *L'incredulità di san Tommaso* (Venezia, San Tomà). Di un certo interesse è anche la sua produzione ispirata alla visione delle antichità classiche che si inseriscono perfettamente nel clima archeologico contemporaneo (*Bagno antico, Danza*, 1767: Osterly Park, coll. Slesser; due *Paesaggi con rovine*: Cambridge, Fitzwilliam Museum). Recatosi a Londra nel 1766 divenendo membro della RA, nel 1776 sposa la Kauffmann con la quale tornerà in Italia per stabilirsi a Roma. Tra le numerose opere eseguite a Londra si ricorda soprattutto la decorazione scenografica di gusto nettamente classicista del 1773 alla Home House. (*apa*).

Zucchi, Jacopo

(Firenze 1542 ca. - Roma 1596). Allievo e collaboratore per molti anni di Giorgio Vasari, nella cui bottega ebbe modo di accostarsi presto alla maniera del fiammingo Stradano, **Z** si segnalò giovanissimo come uno tra gli artisti più dotati della sua generazione, distinguendosi per la vena descrittiva e analitica e per la spigliatezza manierista delle composizioni, riscuotendo successo sia come autore di piccole composizioni di carattere mitologico, sia come frescante all'interno delle numerose imprese collettive cui partecipò: dal «Quartiere di Leone X» in Palazzo Vecchio (1557-62) agli apparati per i funerali di Michelangelo (1564) e per le nozze di Francesco I (1565). Dopo avere preso parte alla risistemazione vasariana di Santa Maria Novella dipingendo nel 1569-70 la *Madonna del Rosario*, e alla decorazione dello Studiolo di Francesco I con il pannello della *Miniera dell'Oro* (1570), si trasferì a Roma, ancora al seguito del suo maestro, per decorare le cappelle della Torre Pia in Vaticano. Negli anni successivi lavorò soprattutto per la colonia fiorentina a Roma e per il Cardinale Ferdinando dei Medici, per cui decorò la Sala degli Elementi e la Sala delle Stagioni (1574-75) in Palazzo Firenze, dipinse la serie delle *Carte geografiche* oggi agli Uffizi, e lo Studiolo (1576-79) nella villa sul Pincio, con complesse composizioni allegoriche e cortigiane che, come il più tardo ciclo della *Genealogia degli Dei* di Palazzo Rucellai (poi Ruspoli, 1585-86), ebbero grande influenza sul-

la formazione del «manierismo internazionale» di fine secolo. Anche i ritratti, a lungo confusi con quelli del Pulzone, i quadretti di argomento mitologico, e le numerose composizioni di carattere sacro degli anni Ottanta e Novanta, dalla *Messa di san Gregorio* per l'Oratorio della Santissima Trinità dei Pellegrini, agli affreschi di San Silvestro al Quirinale, alla *Nascita del Battista* e alla *Crocifissione* per l'Oratorio di San Giovanni decollato (1584), agli affreschi della tribuna (1582-83) e della cappella Tofa (1588) in Santo Spirito in Sassia, fino a quelli della cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via (1595-96), mostrano la medesima caratteristica nitidezza descrittiva e gli effetti luministici spettacolari, che, con le frequenti riprese da stampe tedesche e fiamminghe di primo Cinquecento, fanno ricordare a ragione lo Z come «il piú nordico dei manieristi toscani». (aze).

Zuloaga y Zabaleta, Ignacio

(Eibar 1870 - Madrid 1945). Appartenente a un'antica famiglia di armaioli e orafi risalenti al sec. XVIII, l'artista abbandona molto presto gli studi di ingegneria per dedicarsi esclusivamente alla pittura. La sua formazione avviene a Madrid eseguendo copie da Ribera, Velázquez ed El Greco al Museo del Prado, artisti che segneranno profondamente l'arte del pittore che consapevolmente si riallaccia alla tradizione della pittura spagnola del «Siglo de Oro». Dopo un primo soggiorno a Roma nel 1889, città priva di sufficiente fascino per l'artista, nel 1890 si trasferisce a Parigi che diventa la sua residenza elettiva per circa un quarto di secolo, malgrado i frequenti spostamenti. Subito adottato dalla «banda catalana» composta da Rusiñol, Casas e Utrillo, con la quale torna in Italia visitando la Toscana e varie città del nord, fin dal 1891 espone presso Le Barc de Boutteville accostandosi ben presto alla Société Nationale des beaux-arts. Nella capitale francese entra in contatto con i pittori piú rivoluzionari del momento quali Degas, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bernard, van Gogh e Maxime Dethomas di cui, nel 1899, sposa la sorella, ma entra anche in rapporto con intellettuali come Barrès e Rilke. A Parigi ottiene anche i primi successi con il *Ritratto di famiglia* esposto al Salon del 1899 e acquistato dal governo francese. Si afferma soprattutto come pittore di una Spagna folkloristica nella fattispecie sivigliana, la cosiddetta «Spagna bianca», profondamente espressiva e talvolta

stridente, che ha come soggetti toreri, danzatrici e gitane (*Giovani toreri a Turegano*: Museo di San Sebastián). Ma la vera importanza e originalità dell'artista si può comprendere solamente mettendone l'opera in relazione all'ideologia del gruppo di scrittori spagnoli della «Generacion del '98», i cui maestri (Unamuno, Azorin, Baroja) divengono amici e punti di riferimento per Z. In tale momento, in sintonia con gli intellettuali spagnoli, il pittore punta la sua attenzione sulla cosiddetta «Spagna nera» castigliana, essenziale, fissa, indurita e quasi tragica, popolata di contadini all'aratro, mulattieri, nani, gozzuti davanti a città traforate, prostitute e vecchie avviluppate in panni neri sotto cieli infuocati come quelli di El Greco (*Streghe di San Millán*: Museo di Buenos Aires). È questa la produzione che determina il successo mondiale dell'artista, che espone a Düsseldorf (1904) e a New York, e che gli frutta numerosi incarichi ufficiali. Di questo periodo è la sua migliore attività come ritrattista ufficiale di intellettuali, attrici alla moda, finanzieri e aristocratici (*Contessa de Noailles*: Bilbao, MBA; *Duchessa d'Alba*: Madrid, Museo della Casa de Alba). Allo scoppio della prima guerra mondiale torna nei Paesi Baschi stabilendosi a Zumaya, in un monastero del sec. XII oggi trasformato in museo, dove colloca la sua collezione di opere d'arte che comprende anche dipinti di El Greco e Goya. Sempre seguendo il suo senso drammatico del colore, ricco di grigio e nero, nella produzione tarda figurano anche dipinti di natura morta e di paesaggio. (apa).

Zundt, Matthias

(attivo a Norimberga tra il 1551 e il 1571). Conosciuto anche col nome di Maestro della Craterografia, Z, che fu identificato da Jessen col Maestro del 1551, è citato nelle opere di Bartsch e di Passavant solo in funzione della sua attività di ritrattista e di autore di vedute di città o di topografie, datata tra il 1566 e il 1570. Sembra tuttavia che esercitasse a Norimberga la professione di orafo e che fornisse modelli incisi, in uno stile vicino a quello di Solis. (acs).

Zurbarán, Francisco de

(Fuente de Cantos (Badajoz) 1598 - Madrid 1664). Figlio di un commerciante basco stabilitosi in Estremadura, Z partí per Siviglia nel 1613. Entrò come apprendista presso un pittore d'immagini sacre, Pedro Díaz de Villanueva, di

cui non ci è nota alcuna opera. Si stabilì nel 1617 a Llerena, città dell'Estremadura meridionale, dove si sposò e dove risiedette per oltre dieci anni, operando per vari conventi dell'Estremadura e di Siviglia. La sua prima opera datata giunta fino a noi (*Immacolata Concezione*, 1616: Bilbao, coll. Valdés) dimostra la conoscenza delle stampe italiane e il gusto per i volumi rotondi, nitidamente torniti. A questi anni giovanili appartengono probabilmente i dipinti di data controversa e che, dalla Certosa di Triana, sono passati al MBA di Siviglia (*Vergine dei certosini*, *Sant'Ugo al refettorio dei certosini*, *San Brunone e il papa*). Il colore chiaro e lo schematico costruttivo depongono in favore di una datazione precoce. Nel 1626 Z s'impegna a dipingere un ciclo di pitture su temi domenicali per il convento di Siviglia (Siviglia, MBA e chiesa della Magdalena). Sono qui già evidenti le tracce di caravaggismo, spiegabili con la conoscenza diretta di opere spagnole del Merisi ma anche di Gentileschi e di Saraceni. La violenza dei contrasti luminosi, il modellato serrato, l'abilità nella resa delle qualità materiche (*San Gregorio*, *Sant'Ambrogio*: Siviglia, MBA) saranno ormai i tratti più caratteristici del maestro. Nel 1628 stipula un contratto per una serie di dipinti destinati al convento della Misericordia di Siviglia, avendo come collaboratore un certo Francisco Reyna, il cui stile personale ci è ignoto. Nei dipinti firmati da Z (*Visione di Pietro Nolasco*, 1629: Madrid, Prado; *Vergine del Puig*, 1630: Cincinnati, AM), ai toni tenebrosi si accompagna una gamma di colori dorati molto personale. Ugualmente al 1629 risale la serie di quadri per il collegio francescano di San Buenaventura, iniziata da Herrera il Vecchio (Dresda, GG, Museo di Berlino – distrutto nel 1945 – e Parigi, Louvre). Sono forse questi i dipinti più solidamente costruiti di tutta la sua opera, dove l'ardore spirituale si avverte con maggiore intensità. In tale feconda annata del 1629 il comune di Siviglia lo invita a stabilirsi nella città: l'artista accetta e vi si trasferisce con la seconda moglie, Beatriz de Morales, e i figli. I suoi ammiratori lo proteggeranno contro le trame dei pittori locali gelosi del suo successo e gli ordineranno un'*Immacolata* per il municipio (da riconoscersi in quella ritrovata nel 1963 nel collegio di Jadraque col *Porto di Siviglia* e la *Giralda*).

Il decennio 1630-40 è il più fecondo e il più felice della sua carriera. Il grande dipinto domenicano del *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* (1631: Siviglia, MBA), malgrado l'impianto arcaico, ancora manierista, a due zone sovrapposte,

poste, è un'opera magistrale, eccezionale per il vigore realista, la ricchezza della materia e del colore, l'intensità dei volti.

Nel 1634 **Z** viene chiamato a Madrid, molto probabilmente su raccomandazione di Velázquez (che un tempo aveva conosciuto a Siviglia). Per il nuovo Palazzo Reale del Retiro dipinge una serie mitologica (*Fatiche d'Ercole*: Madrid, Prado) e quadri di battaglia (*Difesa di Cadice*: ivi). Nel 1637 intraprende il ciclo della Certosa di Jerez, oggi disperso tra il MMA di New York e i musei di Cadice, Grenoble e Poznań, anch'esso tra le sue opere maggiori. I grandi quadri del retablo (*Annunciazione, Adorazione dei pastori, Epifania, Circoncisione*: Grenoble, Musée d'Art et d'Histoire, *Battaglia di Jerez*: New York, MMA; *Visione di san Brunone*: Cadice, MBA), di carattere solenne e un poco teatrale, sono ancora superati dalla serie di piccole figure di certosini che formavano una processione lungo il corridoio conducente alla cappella del Santo Sacramento («Sagrario»). L'intensità appassionata dell'universo mistico si esteriorizza qui con una forza straordinaria: *Sant'Antelmo*, il *Beato Houghton* o il *Cardinal Albergati* (ivi) si distaccano da una massa d'ombra densa, potentemente tenebrista, con volti illuminati e abiti di splendido candore. Nello stesso periodo, a partire dal 1638, **Z** decorava la nuova sacrestia del monastero di Guadalupe (Cáceres), santuario famoso dell'ordine geronimita. Il ciclo, unico rimasto in loco, venne terminato solo nel 1645. Nei grandi dipinti dedicati alla vita di san Girolamo, il tenebrismo si manifesta con grande energia, ricordando Ribera, che **Z** poté studiare a Madrid nel 1634 (*Tentazioni di san Girolamo*). Nei dipinti dedicati alle principali figure dell'ordine geronimita si vedono alternarsi violenti contrasti luminosi (*Tentazione di Fra Diego de Orgaz, Visione di Fra Pedro de Salamanca*) e la serenità grave delle scene di vita conventuale, dense d'intensità meditativa e di concentrazione mistica: *Apparizione di Cristo a Fra Andrés Salmerón, Fra Gonzalo, Padre de Illescas mentre scrive*. Ma dopo questa grande impresa non si trovano più tracce di incarichi da parte degli ordini religiosi.

A Siviglia sta sorgendo l'astro di Murillo; sembra a questo punto che **Z**, vedendo diminuire la propria clientela, inaugurasse (o sviluppasse) un'esportazione di dipinti verso l'America, con la partecipazione di una bottega di assai ineguale qualità. Numerosi riferimenti nei documenti rivelano l'importanza dei cicli (*Apostoli, Santi fondatori di ordi-*

ni, *Sante Vergini, Imperatori romani*) inviati in America. Alcuni sono stati individuati (*Apostoli* a Santo Domingo de Guatemala e a San Francisco di Lima; *Santi fondatori* nel convento della Buona Morte di Lima) e rivelano sempre notevoli dislivelli qualitativi. Nel 1643 **Z** dipinse un retablo per la città di Zafra, in Estremadura: opera eccellente dalle tonalità schiarite e dal disegno già «barocco».

Dell'ultimo periodo si conservano soltanto opere isolate ma datate, che consentono di seguirne l'evoluzione e di fornire una plausibile collocazione ai numerosi dipinti privi di documenti e di data. Nel 1658 **Z** si recò a Madrid, testimoniando a favore di Velázquez in occasione dell'inchiesta che precedette la concessione dell'abito di San Giacomo al pittore di Filippo IV. Fu il preludio di un trasferimento definitivo. Sposatosi una terza volta, **Z**, con figli in tenera età, era in gravi difficoltà finanziarie e senza dubbio contava sull'appoggio di Velázquez per trovare incarichi a corte. D'ora in avanti la sua produzione consisterà in quadri d'altare o d'oratorio, spesso di piccolo formato, con un trattamento più lirico della luce e una soavità talvolta un po' estenuata, assente nelle opere giovanili o della maturità (*Cristo dopo la flagellazione*, 1661: chiesa di Jadraque; *Vergine col Bambino Gesù e san Giovanni*, 1662: Bilbao, MBA; *Immacolata Concezione*, 1661: chiesa di Langon presso Bordeaux e Budapest, SZM). La morte lo colse in uno stato di povertà che possiamo riscontrare in base all'inventario dei beni steso dopo il decesso.

Z è un artista fondamentale nella pittura spagnola, e quello che forse meglio incarna taluni tratti caratteristici del «secolo d'oro»: un realismo rustico, pieno di semplicità umana, una conoscenza profonda della spiritualità monastica nei suoi aspetti più nobili, un grande rigore nella concezione e una grande tenerezza per i particolari minuti, per l'umile volto della realtà quotidiana, che lasciano indovinare un'anima di «primitivo». Si deve inoltre segnalare, sin dalla giovinezza, il gusto per le forme ampie, per la pienezza dei volumi, che trova magnifica espressione nel grande *Cristo in Croce* del 1627 (Chicago, Art Institute): quadro che, nella penombra di una cappella chiusa da inferriate dove i domenicani di Siviglia l'avevano collocato, «veniva preso per una scultura». Lo stesso accade per il trattamento delle stoffe nelle figure processionali di sante (*Santa Casilde*: Madrid, Prado; *Santa Margherita*: Londra, NG). Il suo amore per le cose si manifesta nei dettagli dei suoi grandi quadri, dove compare sempre qualche brano di

natura morta – libro, fiore o boccale – e ancor piú in taluni quadri d'«intimità cristiane» (*Vergine bambina in estasi*: Jerez, collegiata; *Gesú fanciullo che si punge con la corona di spine*: Cleveland, AM e Siviglia, coll. Sánchez Ramos), nonché in alcuni *bodegones* – tazza, mele, limoni – da annoverarsi tra i capolavori del genere (1625: Los Angeles, Norton Simon Foundation; Madrid, Prado). La sua capacità di cogliere l'individuo ne fa inoltre un ritrattista eccellente (serie dei *Dottori della Misericordia*: Madrid, Academia de San Fernando; *Dottore di Salamanca*: Boston, Gardner Museum). **Z** non è sempre felice nella composizione delle scene e deve spesso ricorrere a stampe fiamminghe; ma la sua severità, la sua pace silenziosa, le sue grandi doti di colorista e la meravigliosa umiltà del suo naturalismo lo pongono tra i maestri del sec. XVII che maggiormente toccano la sensibilità moderna.

Il figlio **Juán** (Llerena 1620 - Siviglia 1649) ne fu allievo. È noto che l'artista realizzò opere di carattere religioso, di cui però nessuna è conservata, mentre sono documentate due *Nature morte* (1639: Bordeaux, coll. priv.; 1640: Museo di Kiev). Lo stile è vicinissimo a quello del padre, col quale senza dubbio ampiamente collaborò. Morì vittima della grande peste del 1649, che devastò Siviglia. (*aeps*).

Zurigo

A differenza di Basilea, il cui sviluppo artistico fu fortemente improntato dal carattere cosmopolita della città, **Z** svolge nella storia dell'arte un ruolo nettamente provinciale: luogo deputato, dal rinascimento, di un'espressione artistica di carattere piú «elvetico» che in qualsiasi altro centro.

Il XIII e il XIV secolo Dei piú antichi dipinti noti, conservati per la maggior parte in copie, solo pochi sono anteriori al sec. XIII allorché **Z** divenne città libera dell'impero germanico: una *Madonna* in stato di conservazione fatiscente è l'unico vestigio dell'importante complesso di affreschi romanici della Cattedrale; di poco precedenti (1270), i *Simboli degli Evangelisti* nel coro del Fraumünster, e il ciclo di santa Margherita (inizio del sec. XIV) si trovano in uno stato di conservazione tale da renderne problematica la valutazione. L'influsso delle illustrazioni del *Manoscritto di Manesse*, ad essi contemporaneo (1280-1320), proveniente dalla cerchia colta della famiglia zurighese dei Manesse, si coglie nondimeno nella composizione planimetrica, nello ieratismo delle figure e nella scarsa

inclinazione al decorativismo. Tale parentela con la miniatura è ancor piú evidente in alcune opere, meglio conservate, della campagna zurighese, particolarmente a Oberstammheim e a Saint-Arbogaste di Oberwinterthur, il cui complesso viene di solito considerato il piú antico ciclo di affreschi gotici svizzeri. Nel sec. XIV e fino ai primi anni del sec. XV, l'evoluzione artistica a **Z** si pone sotto l'influsso naturalistico delle contemporanee opere di Costanza o di Stein am Rhein. Gli affreschi di Kappel, di Brütten, della cappella del castello di Kyburg, e la celebre *Wappenrolle* (registro araldico, 1304: **Z**, Schweizerisches Landesmuseum) ne sono le manifestazioni piú notevoli.

Il XV e il XVI secolo Solo a partire dalla metà del sec. XV la pittura conobbe una vera e propria fioritura a **Z** grazie allo sviluppo delle relazioni commerciali, al mecenatismo, che consentí lo sviluppo di un'arte locale, e soprattutto alla Confraternita di San Luca e di Sant'Eligio (1437-1525), che riuní numerosi artisti zurighesi, ma anche tedeschi del Sud e alsaziani, il cui influsso – di Schongauer in primo luogo – si sovrappose alla tradizione realista della regione, rimasta vivace. Il Maestro dal Garofano di **Z** resta pressoché ignoto; solo l'austerità, la sobrietà solenne delle sue composizioni (*Incoronazione della Vergine*, fine del sec. XV: **Z**, Schweizerisches Landesmuseum) consentono di isolarlo, come personalità indipendente, entro il gruppo dei Maestri dal Garofano.

I primi artisti le cui opere siano documentate sono gli Hans Leu, padre e figlio. Il primo, talvolta identificato col Maestro dal Garofano, è autore di una celebre *Veduta di Zurigo* (1492-1507: ivi); il secondo fu artista di grande valore, notevole per la predilezione, alquanto inattesa, per il paesaggio «romantico», selvaggio e misterioso (*San Gerolamo nel deserto*, 1515: Basilea, KM). L'influsso di Hans Leu il Giovane dominò la prima metà del sec. XVI, benché nessun pittore di paragonabile talento ne assicurò la successione. Va peraltro menzionato un ritrattista locale, epigono di Holbein, Hans Asper, la cui fama fu peraltro dovuta soprattutto alla Riforma che vietava ogni soggetto fuorché il ritratto (*Ritratto di Zwingli*, 1531: Winterthur, Museo). Ultimo artista importante del secolo fu Jost Amman, incisore-illustratore, attivo però a Norimberga.

Il XVII e il XVIII secolo La penuria artistica che colpí nel complesso la Svizzera tedesca dopo la Riforma non mancò d'investire **Z**: per quasi centocinquant'anni, nessuna personalità originale vide la luce nella città. Alcuni artisti si

rifugiarono nelle zone cattoliche, come Hans Heinrich Wägmann, stabilitosi a Lucerna nel 1582; altri emigrarono. Samul Hofmann operò così nella bottega di Rubens, prima di tornare nel 1622 a **Z**, con fama di ritrattista (*Ritratti di A. Breitinger e del professor Thomann*, 1640: bibl. di **Z**). Nella stessa **Z** la famiglia Meyer svolse un'attività di un certo interesse: Conrad il Vecchio fu tra i migliori incisori barocchi svizzeri; e suo nipote Félix è considerato il creatore del paesaggio alpestre. Ma la sua concezione, fondata sull'osservazione quasi scientifica del dettaglio, influenzò solo indirettamente la pittura zurighese, più profondamente improntata dal paesaggismo barocco tedesco con Johann Balthasar Büllinger (*Marina in tempesta*, verso il 1760: **Z**, KH) e con il suo allievo Johann Heinrich Wüst, che si specializzò nella «veduta», genere introdotto a **Z** da Johann Ulrich Schellenberg. Il passaggio dal barocco al neoclassicismo si avverte nell'opera di Salomon Gessner, altrettanto celebre sia per la sua attività di poeta che di pittore (numerosi disegni, acqueforti e guazzi sono conservati al Gabinetto delle stampe di **Z**).

Il XIX e il XX secolo La generazione neoclassica, rappresentata specialmente dal ritrattista Anton Graf e da Heinrich Meyer, amico di Goethe, è incontestabilmente dominata da Johann Heinrich Füssli, benché il carattere internazionale della sua personalità non consenta di collegarlo veramente alla città natale. Cresciuto nella cerchia di Bodmer e di Winckelmann, Füssli si esiliò in Inghilterra, dove il suo linguaggio, che combina il fantastico con i principî neoclassici del disegno, fece forte impressione (*Jakob Bodmer in conversazione con l'artista*, 1781 ca.: **Z**, KH).

Gli inizi della pittura romantica assunsero a **Z**, con lo sviluppo del mito della Svizzera delle origini e della festa in costume, un aspetto folkloristico, nel senso migliore del termine, nell'opera di un'importante generazione di artisti minori. Entro una corrente propriamente romantica, Ludwig Vogel fu notevole pittore di genere e di storia (*Guglielmo Tell*: **Z**, coll. priv.), mentre Daniel A. Freudweiler e Johann Caspar Schinz, legati al gruppo nazareno di Roma, si dedicano alla pittura religiosa. Nella loro scia, Albert Welti rappresenta un aspetto tardo del romanticismo e si apparenta alle scuole simbolista e pre-raffaellita (*Partenza dei penati*, 1905-906: Museo di Winterthur). Ma fu il realismo, espressione più fedele del temperamento elvetico, a caratterizzare molto profondamente la pittura zurighese del sec. XIX. I suoi rappresen-

tanti piú notevoli furono Johann Jakob Ulrich precursore in Svizzera del paesaggio intimista, e il suo allievo Rudolf Koller, dal realismo «fotografico» (la *Posta del Gottardo*, 1873: Z, KH).

La prima generazione del sec. XX si ricollega in linea diretta a tale corrente, non senza però essere sensibile alla lezione di Hodler e, in secondo grado, a quella degli impressionisti e di Cézanne. Citiamo Paul Bodmer, pittore soprattutto religioso, il paesaggista Ernst Georg Ruegg, Wilhelm Gimmi ed Hermann Huber. Tra i piú aggiornati sono Max Gubler, che guarda ai fauves, e Oscar Lüthy, la cui opera realizza una sintesi tra simbolismo e cubismo. La città fu inoltre grande centro di irradiazione e di sperimentazione per il movimento **Dada** (→) che fu qui fondato nel 1916 e che vide attivi a Z Duchamp, Picabia, Tzara, H. Ball, H. Arp, Otto van Rees e H. Janco. La personalità poliedrica di Max Bill, improntato in modo decisivo dalla sua formazione al Bauhaus, domina la generazione tra le due guerre; Camille Louis Graeser, Fritz Glarner (stabilitosi a New York dal 1956), Verena Loewensberg e Hans Hinterreiter (stabilitosi a Ibiza dal 1939) rappresentano l'Arte concreta zurighese che ha saputo assumere un posto importante nella corrente costruttivista internazionale.

Tra le tendenze contemporanee, il surrealismo trova in Friedrich Kuhn, Alex Sadkowsky, Franz Anatol Wyss e Hans R. Giger personalità originali; mentre la Body Art è illustrata dalle fotografie emulsionate su tela realizzate da Urs Lüthi.

Kunsthau Il fondo della KH proviene dalla collezione della Società degli artisti zurighesi, fondata nel 1787. L'attuale edificio fu costruito nel 1910 e ampliato nel 1925 e ospita oltre a una collezione grafica dal sec. XVIII al sec. XX, un complesso di sculture e pitture dall'antichità ai nostri giorni. Tra le scuole medievali, vanno segnalate le tavole del Maestro dal Garofano di Z (*San Michele; Adorazione dei Magi; Pentecoste*), ritratti di Hans Asper e opere italiane, olandesi e tedesche. La Fondazione Ruzicka contiene un complesso importante di dipinti olandesi del sec. XVII. Una collezione di varia pittura e scultura riunisce dipinti di Delacroix, Corot, Courbet (la *Trota*), Monet, Cézanne, Munch, Klee, Picasso (*Saltimbanco seduto*). L'opera di Füssli è ampiamente illustrata e gli artisti svizzeri sono particolarmente rappresentati (belle serie di opere di Böcklin, Vallotton, Meyer-Amden). Infine, oltre all'importante Fondazione Giacometti, il museo svolge un'in-

tensa attività espositiva (è del 1958 la costruzione di una nuova ala destinata alle mostre temporanee ideata da Emil Bührle): nel 1976, grazie al contributo del mecenatismo privato, è stata inaugurata una seconda sala, dedicata esclusivamente ai monumenti artistici contemporanei.

Le collezioni artistiche del XIX e XX secolo si sono di molto accresciute dopo la seconda guerra mondiale. La pittura svizzera è assai ben rappresentata da complessi importanti di opere di Böcklin, Segantini (le *Lussuose* e le *Cattive madri*, 1897), Augusto Giacometti, Amiet, Hodler, Meyer-Amden e Vallotton. Il fondo presenta un folto panorama della pittura moderna a carattere internazionale: Munch (sei opere tra cui *Musica per la strada*, 1889), Cézanne (*Montagna Sainte-Victoire*, 1904-906), Bonnard (cinque opere tra cui *Signac e i suoi amici in barca*, 1924-25 ca.), Vuillard (*Grande interno con sei persone*, 1897), Matisse (*Margot*, 1907), Balla (*Velocità di un'auto-luce-suono*, 1913), Rousseau (*Ritratto di Pierre Loti*, 1910 ca.), Picasso (*Guitare sur un guéridon*, 1915), Delaunay (*Forme circolari e Sole e luna*, 1912-31), Marc (*Foresta con scoiattoli*, 1913-14), Léger (*la Scala*, 1913), Klee (*Überschach*, 1937). Il surrealismo figura con Miró (*Composizione*, 1925), Ernst (*la Città intera*, 1935-36) e Dalí (*Donna con la testa di rose*, 1935), l'astrattismo geometrico con Mondrian (*Composizione I*, 1925) e Vantongerloo (*Relazione di linee*, 1938).

Kunstgewerbemuseum Il Museo di arti e mestieri, collocato nell'attuale edificio nel 1936 e diretto dal 1938 al 1953 da Johannes Itten, si costituì partendo da una raccolta d'arte applicata, d'arte grafica e di disegno industriale iniziata nel 1875. Vi si svolgono regolarmente mostre temporanee.

Politecnico Possiede un'ampia raccolta di opere grafiche e disegni dal rinascimento ai nostri giorni: Schongauer, Dürer, Callot, Rembrandt, Piranesi, Goya, e tutti gli incisori svizzeri. Svolge inoltre attività espositiva.

Schweizerisches Landesmuseum Il Museo nazionale svizzero venne fondato nel 1893 e collocato nell'attuale edificio nel 1912. Raccoglie una vasta collezione di opere d'arte e di oggetti d'arte applicata elvetici, dalla preistoria ai giorni nostri. (bz).

Zyl, van

Jan I, pittore su vetro (attivo a Utrecht tra il 1521 e il 1551), eseguì vetrate per la chiesa di San Giovanni a Gouda. **Jan II**, anch'egli pittore su vetro (attivo a Utrecht dal

1621 al 1631) lavorò alle vetrate delle chiese di San Girolamo e di San Nicola a Utrecht; **Gérard Pietersz**, detto **il piccolo van Dyck** (Haarlem? 1607 ca. - Amsterdam 1665), allievo di Jan Pynas ad Amsterdam intorno al 1629, visse a Londra dal 1639 al 1641, dove conobbe van Dyck; dipinse ritratti e scene di genere, come i *Personaggi che giocano a carte* (Brest, MM) o il *Concerto* (L'Aja, Mauritshuis). (jv).

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 Angliviel de La Baumelle
amr	Anna Maria Rybko
anb	Annamaria Bava
apa	Alfonso Panzetta
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
aze	Andrea Zezza
bc	Bernard Crochet
bda	Bernard Dahhan
bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
came	Carlo Melis
cb	Camilla Barelli

cbr	Catherine Brisac
cc	Claire Constans
chmg	Chiara Maraghini Garrone
cmg	Catherine Mombeig Goguel
csc	Cecilia Scatturin
csm	Costanza Segre Montel
cv	Carlo Volpe
dc	Davide Cabodi
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
eb	Evelina Borea
eba	Elfriede Baum
ebi	Enza Biagi
eca	Elisabetta Canestrini
eg	Elisabeth Gardner
elr	Elena Rama
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
es	Elisabetta Sambo
et	Emilia Terragni
fa	François Avril
fam	Fabrizio Magani
fc	Françoise Cachin
fd	Ferenc Debreczeni
fdo	François Donatien
ff	Fiorella Frisoni
fg	Flávio Gonçalves
fir	Fiorenza Rangoni
frm	Frieder Mellinghoff
fv	Françoise Viatte
ga	Gotz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbé	Gilles Béguin
gber	Giuseppe Bergamini
gcs	Gianni Carlo Sciolla
gf	Giorgio Fossaluzza
gib	Giorgina Bertolino
gl	Geneviève Lacambre
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gra	Giovanna Ragionieri
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gsa	Giovanna 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
mflb	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 Burollet
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.