

D

Dada

Movimento artistico e letterario con caratteri dissacratori, che ebbe origine simultaneamente negli Stati Uniti e in Svizzera e si diffuse in tutta Europa, con fortuna alterna, dal 1915 al 1923. Sollecitato dal desiderio di rivolta contro la società borghese e le sue manifestazioni letterarie ed artistiche, **D** cercava di ridicolizzarle e distruggerle in nome di una liberazione totale dell'individuo, spinta fino ad eccessi clowneschi e aggressivi. Il termine stesso 'dada', stando a tradizioni non verificate e contraddittorie, sarebbe stato trovato a caso nel 1916 in un dizionario dai fondatori del movimento di Zurigo (venne assunto con valore polisemantico da Tzara nel manifesto dada del 1918). **D** combatte ogni estetica intenzionale per accettare soltanto opere scaturite dalla spontaneità creativa, o secondo la formula di Arp, «prodotte dalle leggi del caso».

New York L'origine di **D** va dunque cercata alla fonte, cioè prima che quest'avventura abbia persino un nome, con l'arrivo a New York nel giugno 1915 dei pittori francesi Marcel Duchamp e Francis Picabia. Questi avevano già dato scandalo nell'Armory Show del 1913. L'atmosfera cosmopolita e frondista dell'avanguardia newyorkese offriva un terreno propizio all'ironia metodica e speculativa di Duchamp ed all'impulso fantastico e fecondo, che sopravviverà persino all'esperienza dadaista di Picabia. Le loro manifestazioni in America maturano intorno a cenacoli di avanguardia, animati particolarmente da Alfred Stieglitz, fotografo direttore di gallerie, fondatore dell'Armory Show, e W. C. Arensberg, mecenate e

collezionista dai gusti audaci. In questo ambiente Duchamp elabora il suo «grande vetro» (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Filadelfia, AM), e Picabia le sue tele meccanomorfiche, sorelle dei *ready made* di Duchamp, ove sia macchine assurde, sia oggetti d'uso vengono promossi con ironia alla «dignità di oggetti d'arte» (*Machine, tournez vite*, 1916: New York, coll. priv.). Le loro idee vennero diffuse sulla rivista del gruppo di Stieglitz, «291», e riprese soprattutto da Man Ray. Il vero «manifesto» del movimento newyorkese è, nel 1917, l'esposizione nella Grand Central Gallery, ove Duchamp, *alias* Richard Mutt, si vede rifiutare un orinatoio intitolato *Fountain*. Poco dopo Picabia fa uscire a New York la rivista «391» che aveva fondato a Barcellona. Ma, con la partenza di Picabia per l'Europa, il gruppo cominciò a disgregarsi, malgrado gli sforzi di Man Ray e di Katherine Dreier, che tentò di sostituire Stieglitz e Arensberg. Venne così fondata la *Société anonyme* (marzo 1920), le cui collezioni appartengono oggi all'università di Yale (New Haven Conn.). Duchamp partì a sua volta per la Francia nel maggio 1921, e a questo punto l'episodio newyorkese di **D** può considerarsi concluso.

Zurigo Le esperienze di Duchamp e di Picabia precedono il «battesimo» del movimento a Zurigo. Questa città borghese era diventata, a causa della guerra, rifugio di agitatori e disertori provenienti da varie nazioni, tra i quali i poeti Richard Hülsenbeck (svizzero), Hugo Ball (tedesco), Tristan Tzara (rumeno) e i pittori Hans Arp (alsaziano), Otto van Rees (olandese) e Marcel Janco (rumeno). Riunitisi in circostanze poco note, fondarono all'inizio del 1916 il Cabaret Voltaire, di cui fecero il proprio quartier generale e dove organizzarono varie attività sia letterarie che artistiche (letture di poesie, musica, esposizioni di quadri). In questo periodo il movimento prende il nome di **D**. La ricerca di una creatività spontanea ispira testi «rumoristici», «sonori» o «simultanei» che portano avanti la disintegrazione del linguaggio prefigurata di Rimbaud e Lautréamont. Nel campo delle arti plastiche i *collages* e i rilievi di Arp, Sophie Taeuber e Janco, e le «shadowgrafie» (impressioni dirette su lastre sensibili di Christian Schad) sono opere non-figurative, spesso ispirate a Kandinsky ed al cubismo; anche se rispetto all'astrattismo tedesco contemporaneo ed ai *collages* cubisti, le opere **D** non accettano nessun principio di

organizzazione compositiva. Tzara, soprattutto dopo la definitiva partenza di Hugo Ball nel giugno 1917, si impegnò attivamente nella diffusione del dadaismo a Parigi, in Italia, in Germania, con riviste, opuscoli e manifesti. Nel 1918 Picabia soggiornò in Svizzera entrando in rapporto con Tzara, la sua presenza diede maggior impulso all'attività plastica del movimento che era stata sino ad allora soprattutto letteraria. L'espansione del dadaismo prosegue verso la Germania – dove a Berlino, Colonia e Hannover registra alcuni dei suoi massimi risultati plastici – e verso Parigi.

Berlino L'animatore del **D** berlinese fu Hülsenbeck, giunto nel febbraio 1917 con tutta l'esperienza del **D** zurighese. Nel corso dell'estate di quell'anno assume una netta colorazione politica, nel drammatico clima della Germania vinta. Una delle personalità più notevoli è il disegnatore e pittore Georg Grosz, che ha lasciato una cruda documentazione della borghesia e dell'esercito tedeschi. Le sue caricature restano realistiche, ma partecipano dello spirito sovversivo proprio di **D** (*Omaggio ad Oskar Panizza*, 1917: Stoccarda, SG). Più vicini alle esperienze zurighesi sono i *collages* ed i «fotomontaggi» di Hausmann e della sua amica, Hannah Höch (*Schnitt mit dem Küchenmesser*, 1919: Berlino, NG), e quelli di John Heartfield, di Georg Grosz e di John Baader. Applicate alla tipografia, le tecniche di assemblaggio care ai dadaisti berlinesi producono opere caratteristiche della plastica di **D**. Anche i pittori Otto Dix, Rudolf Schlichter, e Georg Scholz fecero parte del movimento, Hans Richter e Vi Ring Eggeling si dedicarono al cinema.

Colonia A Colonia, **D** nacque dall'amicizia tra i suoi due più puri geni plastici, Hans Arp e Max Erust. Quest'ultimo aveva preso parte nel 1918-19 al movimento comunista in compagnia del pittore-poeta J. T. Baargeld. Poi, certamente per impulso di Arp, che veniva da Zurigo, si orienta verso un'attività più propriamente artistica (riviste «Der Ventilator», 1919, e «Die Schammade, 1920). A questa fase datano i *collages* di Ernst, le leggere «configurazioni» di Arp, i *fatagaga* dovuti al terzetto di Colonia riunito in un'unica «Centrale W/3», attorno alla quale gravitano artisti come Heinrich ed Angelica Hörle e Frank W. Seiwert. Nell'aprile 1920 **D** organizza a Colonia la sua apoteosi, con una mostra fragorosa e scandalosa nella birreria Winter, che mette il pubblico in subbuglio e

comporta l'intervento della polizia e lo scioglimento brutale del movimento.

Hannover Il movimento **D** di Hannover si limita all'attività del solo Kurt Schwitters, a partire dal 1918. Schwitters abbandona allora la pittura non figurativa per elaborare la sua tecnica originale, consistente nell'assemblare comuni detriti in combinazioni di alta qualità plastica e poetica. Schwitters del resto non aderisce del tutto a **D**; assegna al proprio movimento il nome di «Merz» e persegue un itinerario autonomo, giungendo a trasformare la propria casa in un assemblaggio gigantesco, il Merzbau.

Parigi Domina il movimento **D** di Parigi l'incontro tra avanguardie locali e transfughi dei movimenti americano, zurighese e tedesco (Picabia, Tzara, Ernst). L'impulso decisivo proviene dal gruppo costituitosi intorno alla rivista «Littérature», fondata dai futuri surrealisti. Lanciato dall'arrivo di Picabia (1919), poi di Tzara (1920), culminante nel 1920, rilanciato nel 1921, il movimento parigino presto si scinde in due tendenze antagoniste: la prima, dominata da Tzara, resta fedele allo spirito di Zurigo; la seconda, guidata da Breton, con la sua esigenza di serietà e di metodo annuncia il surrealismo. **D** declinerà nel 1922, ma alcune manifestazioni plastiche s'imporranno prima di questa data. Un tentativo di cooperazione con la «Section d'or» fallisce nel 1920. Nello stesso anno i dadaisti trovano una galleria che li accoglie, «Au Sans Parelle», che espone senza grande successo Picabia e poi Ribemont-Dessaignes. Più importanti, nel corso della «grande stagione **D** del 1921», sono le mostre di Picabia e di Ernst, venuto a Parigi, che presenta *peinto-peintures* e *fatagaga*. Nel giugno 1922 un *salon D* nella Gal. Moutonnet riunisce la maggior parte dei protagonisti, ma al «Congrès de Paris», organizzato da Breton nel 1922, **D** si dissolve sotto la spinta del nascente surrealismo.

In altri paesi fioriscono esperienze ispirate a **D**: in Olanda, Theo van Doesburg, *alias* I. K. Bonset, mescola strettamente **D** e De Stijl; in Romania, in Belgio, in Ungheria ed in Italia. Considerando il movimento **D** da un punto di vista soprattutto letterario, spesso si dimentica il ruolo che vi hanno svolto gli artisti: non soltanto i nuclei di Colonia e di Hannover furono quasi puramente plastici, ma i promotori essenziali, Picabia, Duchamp, Arp, Schwitters, Ernst, Groz, Heartfield, Hausmann erano pittori. (sr).

Dadd, Richard

(Chatham (Kent) 1817 - Londra 1887). Artista dalla vivacissima fantasia, fu allievo di Frith alla Royal Academy, dove espose regolarmente fino a quando, ossessionato da crisi di persecuzione, assassinò il padre durante un viaggio nel Medio Oriente nel 1842. Internato nel 1843 nell'ospedale psichiatrico di Broadmoor, continuò a dipingere, eseguendo opere di singolare complessità e di minuzia estrema, praticamente sconosciute ai contemporanei, stravolgendo la visione naturalista in un iperealismo allucinato e fiabesco: *Oberon e Titania* (1854-58: coll. priv.), *Il colpo da maestro del taglialegna fatato* (1855-64: Londra, Tate Gall.). Gli si attribuiscono pure sorprendenti acquerelli, per la maggior parte in coll. priv. britanniche. (*vv + sr*).

Daddi, Bernardo

(Firenze, fine sec. XIII - 1348). Immatricolato nell'Arte dei medici e degli speciali nel libro degli anni 1312-20, nel 1339 è consigliere della Compagnia di San Luca. Numerose sono le sue opere firmate e quelle datate tra il 1328 e il 1348, anno della morte (prima del 18 agosto). Nel trittico con *Madonna col Bambino tra i santi Matteo e Nicola* (Firenze, Uffizi), sua prima opera datata (1328), e negli affreschi con *Martirio dei santi Stefano e Lorenzo* (Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi) appare vivace narratore ma compositore sconnesso e arido coloritore, non toccato ancora dagli sviluppi coloristici cui ormai da tempo era indirizzata l'arte di Giotto e dei suoi più intelligenti allievi. Il suo livello qualitativo è insomma più vicino a quello di artisti minori come Jacopo di Casentino o il Maestro della Cappella di San Nicola che non a quello di Maso di Banco, Pietro o Ambrogio Lorenzetti. Ma nell'ornatissimo trittico con *Madonna col Bambino in trono, committenti, Angeli, Santi, Natività, Crocifissione* datato 1333 (Firenze, Bigallo) è evidente una più approfondita assimilazione degli elementi di stile propri della tarda bottega giottesca (rientrata da Napoli, con ogni probabilità, proprio in quell'anno): il pittoricismo analitico e il sottile goticismo del cosiddetto Maestro del Polittico Stefaneschi e la nuova larghezza d'impianto spaziale di Maso di Banco vi trovano infatti echi precisi. In questo momento del suo sviluppo stilistico **D** si direbbe aver già sopravanzato la fase più antica del pittore che nel periodo gio-

vanile pare essergli stato piú vicino, il cosiddetto Maestro di San Martino alla Palma. Nelle opere della maturità quali il polittico con *Madonna col Bambino in trono, Angeli, Santi*, ecc. dipinto per San Pancrazio (Firenze, Uffizi) e in quelle del periodo tardo come il polittico per il Cappellone degli Spagnoli con *Madonna col Bambino in trono, i santi Pietro, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista e Matteo* firmato e datato 1344 (Firenze, Santa Maria Novella) e la celebre *Madonna in Maestà* del 1347 (Firenze, Orsanmichele) **D** riesce a suo modo a tener testa, mettendo a frutto le proprie doti di spigliato narratore ed arricchendo le proprie opere di una profusione di particolari esornativi, all'arte moderna di Maso, di Stefano e dei Lorenzetti, se pure facendo spesso ricorso alla piú facile divulgazione che ne andava proponendo Taddeo Gaddi. In parallelo a questo suo secondo periodo si formano, ma con piú profonda comprensione della spazialità di Maso, i giovani Puccio di Simone (Maestro dell'Altare di Fabriano) e Allegretto Nuzi, i quali prolungano alcuni caratteri del suo stile anche nella seconda metà del secolo. (gp).

Dado

(Miodrag Djuric, *detto*) (Cettigne (Montenegro) 1933). Avendo manifestato precocemente il suo talento di disegnatore, il giovane **D** ottenne una borsa dal governo jugoslavo che gli consentí di seguire i corsi dell'accademia di belle arti della sua città natale (1947-52), poi della scuola di belle arti di Belgrado (1952-56). Nel 1956 si recò a Parigi, dove lavorò come operaio litografico prima di essere scoperto da Jean Dubuffet, poi dal mercante Daniel Cordier, che ne organizzò la prima personale nel 1958 a Parigi. **D**, terminando e riprendendo piú volte una stessa tela, crea un universo ossessivo, che è stato paragonato a quello di Hieronymus Bosch. «Tutto ciò che compone il mondo di **D** – scrive Georges Limbour, – i bambini precoci, i vecchi prematuri, le pietre, tutto si screpola. Se vi sono muri o monumenti, cadono in rovina». Nelle ultime opere il rosa e l'azzurro pallido (suoi colori preferiti) si fanno piú vaporosi, dilatando lo spazio della tela, e rafforzano con la loro stucchevole dolcezza l'illustrazione della decomposizione trionfante: l'*Architetto* (1959: coll. priv.), *Lettera a Mme de Sévigné* (1969: Parigi, coll. Gal. A.-F. Petit). Oltre alla retrospettiva organizzata al Centre Pompidou di Parigi nel 1970, altre mostre di **D** si sono tenute

a Francoforte, a Parigi (Gal. Daniel-Cordier) nel 1960, a New York nel 1965, a Parigi (Gal. Jeanne-Bucher) nel gennaio 1973. (*em*).

Daeye, Hippolyte

(Gand 1873 - Anversa 1952). Acquistò una solida formazione classica presso l'accademia di Gand (1896-99), poi all'istituto di belle arti di Anversa (1899-1902), dove si stabilì. Si recò in Germania, in Italia e, due volte, in Spagna (1904-12), ove copiò i Velázquez del Prado. In Inghilterra, dal 1914 al 1920, eseguì vedute londinesi con una tecnica derivante dall'impressionismo, unici paesaggi della sua opera, che ha carattere intimo ed è interamente dedicata al ritratto (in particolare di bambini e di ragazze) e al nudo. L'influsso di Modigliani, che scoprì in Inghilterra, e quello, in minor grado, dell'arte negra, conferirono dopo la guerra maggior vigore al suo linguaggio, in cui tonalità chiare servono da sfondo a un disegno leggero ma sicuro (*Nudo seduto*, 1929: conservato a Bruges). Tenne la prima personale presso la Gal. Le Centaure a Bruxelles nel 1924 e per breve tempo si accostò all'espressionismo fiammingo, partecipando al gruppo dei Nove fondato nel 1926. È rappresentato nella maggior parte dei musei belgi, e inoltre all'Aja (GM), a Rotterdam (BVB), a Parigi (MNAM), a Grenoble, e soprattutto in coll. priv. di Anversa e di Bruxelles. (*mas*).

Dafní

I mosaici bizantini della chiesa di **D**, sulla strada sacra tra Atene ed Eleusi, vennero eseguiti probabilmente attorno al 1100, sono i più classici di questo periodo. I personaggi, dalle proporzioni snelle, sono rappresentati in atteggiamenti morbidi e aggraziati, che rammentano le opere dell'antichità. Le scene sono armoniosamente composte nel colore, le tonalità chiare, predominano sulla grande varietà dei toni. L'espressione dolce e serena della maggior parte delle figure contrasta con la severità del *Cristo Pantocrator*, rappresentato sulla sommità della cupola, circondato da sedici *Profeti*, in piedi tra le finestre del tamburo. Il ciclo delle scene evangeliche, più ampio che a Chio o a San Luca nella Focide, comprende l'*Annunciazione*, la *Natività*, il *Battesimo* e la *Trasfigurazione* sulle trombe della cupola, l'*Adorazione dei magi*, la *Presentazio-*

ne, l'*Incredulità di Tommaso*, l'*Entrata a Gerusalemme*, la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Crocifissione* e la *Discesa al Limbo* sui bracci laterali della croce; la *Cena*, la *Lavanda dei piedi* e il *Tradimento* nel nartece. Tale decorazione si distingue anche da quella delle due altre chiese greche dell'XI sec. per l'importanza accordata agli episodi apocritici della vita della Vergine: la *Natività di Maria* e la *Dormizione* sono rappresentate nella navata; la *Preghiera di Gioacchino e di Anna*, la *Vergine Benedetta dai sacerdoti* e la sua *Presentazione al Tempio* nel nartece. (sdn).

Daguerre, Louis

(Corneilles-en-Parisis 1787 - Bry-sur-Marne 1851). Allievo di uno scenografo teatrale, Degotti, si dedicò alla scenografia operistica. Come paesaggista amò i grandi spazi (*Valle col sole al tramonto*, conservato a Montauban), e ciò lo portò a comporre, associandosi a Charles-Marie Bouton, i famosi «diorama» che attirarono folle di spettatori a Parigi (1822). Come socio di Niepce, inventò la fotografia. (ht).

Dahl, Johan Christian Clausen

(Bergen 1788 - Dresda 1857). Ebbe formazione artigianale a Bergen, nel 1811 si recò a Copenhagen iscrivendosi all'accademia di belle arti, ove fu influenzato dagli artisti danesi J. Juel e C. W. Eckersberg, dagli antichi paesaggi olandesi (Ruisdael, Everdingen Hobbema e Jan Both), nonché dai disegni di Claude Lorrain. Le sue prime opere furono una serie di paesaggi danesi (1814). Stabilitosi a Dresda nel 1818, divenne membro dell'accademia di belle arti nel 1820 e docente nel 1824 (*Veduta di Dresda*: Dresda, GG; *Veduta da una finestra sul castello di Pillnitz*, 1823: Essen, Folkwang Museum). Divenne amico di G. D. Friedrich, i cui primi paesaggi romantici lo impressionarono fortemente. Nel corso di un soggiorno in Italia (1820-21) eseguì numerosi studi dal vero, freschi e spontanei, nei quali si dimostrò soprattutto attento alla fedele resa della luce e dell'atmosfera. Nel 1826 **D** effettuò il primo viaggio di studi nel suo paese natale, scoprendo la Norvegia orientale e le sue montagne; si dedicò alla descrizione della sua patria in una serie di quadri di grande formato, validi per l'obiettività la ricchezza del dettaglio e l'effetto drammatico: *Naufregio sulla costa norvegese* (1832:

Oslo, NG), *Cascata di Helle* (1838: ivi), *Betulla nella tempesta* (1849: Bergen, Billedsgalleri). Divenne così il fondatore di un nuovo stile, e influenzò, attraverso il suo insegnamento, alcuni pittori tra i quali Thomas Fearnley. La sua pittura esercitò una certa influenza anche sulla pittura di paesaggio tedesca e danese. I suoi paesaggi nordici sono principalmente conservati in musei di Oslo, Copenhagen, Berlino e Amburgo. (lò).

Dahl, Michael

(Stoccolma 1659 ca. - Londra 1743). Fu a Londra nel 1682 e, dopo un viaggio in Italia nel 1685, tornò a stabilirvisi nel 1689. Dipinse le *Belle di Petworth* (1690-1700 ca.: conservato a Petworth nel Sussex), volendo rivaleggiare con le *Belle di Hampton Court* di Kneller. I suoi ritratti sono più sobri di quelli di Kneller; le sue opere sono conservate al NM di Stoccolma (*Ritratto di Carlo XII*). (jns).

Dahmen, Karl Fred

(Stolberg (Aquisgrana) 1917). Dal 1931 al 1933 si formò alla scuola di arti decorative di Aquisgrana; partecipò poi dal 1939 al 1945 alla guerra. Dal 1951 al 1954 si recò in Francia, in Belgio e in Italia e, nel 1955, tenne la prima personale presso la Gal. Arnaud a Parigi. Nel 1956 e nel 1957 lavorò col gruppo di artisti tedeschi informali. Nel 1967 venne nominato docente presso l'accademia di Monaco. I suoi esordi sono caratterizzati dall'oggettività di vedute di città e paesaggi industriali. Dopo un soggiorno piuttosto lungo nella capitale francese nel 1952, e senza dubbio per influsso della scuola di Parigi, avvolge le sue vedute panoramiche in una rete di linee geometriche entro le quali il soggetto scompare: al suo posto regnano la forma non oggettiva, la disposizione dei tratti e l'assemblaggio delle superfici (*Composizione vegetativa*, 1955: conservata ad Aquisgrana). Nella cerchia dei *tachistes* tedeschi della Gal. 22 a Düsseldorf, in cui il colore veniva usato per trarne inediti effetti materici, **D** impiegò impasti sintetici color terra, posati sulla tela in vari strati. I dipinti presentano anche un caratteristico ritievo con una superficie fortemente solcata, ove il reticolo delle linee serve di struttura compositiva (serie della *Formazione terrestre*). Fece anche *collages* di legno ed assemblaggi (muro

d'ardesia per l'università di Heidelberg, 1962). **D** associa al quadro-rilievo, divenuto oggetto nello spazio, residui dell'uso quotidiano (pneumatici, tubi di scappamento, capelli, spago), e il colore svolge ormai soltanto un ruolo di connessione e attrattiva estetica (serie dei quadri-patibolo, dei telepaesaggi, dei quadri di cuscini). È rappresentato in musei di Aquisgrana, Bonn, Amburgo, Hannover, Essen, Stoccarda, Wuppertal, Basilea, Rotterdam, Oslo e Caracas. (*svs*).

Dai Jin

(*alias* Dai Wenjin) (attivo intorno al 1430-55). Fu tra gli artisti cinesi più dotati della sua generazione. Fu chiamato alla corte Ming, avendo osato impiegare il rosso (colore riservato ai funzionari) per dipingere la veste di un pescatore, venne bandito nel suo paese natale Zhejiang, ove doveva morire nella più totale miseria, dopo aver tentato invano di sostentarsi con la sua arte. **D J** ebbe numerosi stili. *Ritorno tardivo da una passeggiata in primavera*, eseguito senza dubbio a corte (rotolo verticale a inchiostro e colori leggeri su seta: Formosa, Gu Gong), fa parte direttamente della scuola Ma-Xia, benché vi si noti un'accumulazione di dettagli caratteristica dello spirito puntillista Ming ed una cura elaborata che i maestri Song avrebbero sdegnato. Invece *Pescatori in riva al fiume d'autunno* (rotolo in lunghezza a inchiostro e colori su carta: Washington, Freer Gall.) è successivo all'esilio. Descrivendo la vita di gente rustica e semplice, **D J** rivela un temperamento personale tra i più ricchi, assoggettando il virtuosismo ad un innato senso del movimento e della vita. **D J** ebbe fortuna postuma, poiché la sua libera maniera ebbe tanti allievi ed imitatori che, a posteriori, gli si attribuì la fondazione della scuola detta «del Zhe». (*ol*).

Dai Xi

(1801-60). Ritiratosi a Hangzhou alla fine della sua carriera di funzionario, **D X** vi dipinse numerosi paesaggi nello stile di Ni Zan e soprattutto di Wu Zhen. Essi dimostrano una perfetta padronanza delle tecniche tradizionali e ne fanno l'ultimo dei grandi pittori letterati Qing (*Paesaggio*, datato 1845: Parigi, Museo Cernuschi). (*ol*).

Dale, Chester

(New York 1883-1962). Collezionista. Figlio di un inglese naturalizzato americano, cominciò la carriera negli uffici del dipartimento straniero dell'American Express, divenendo rapidamente uomo d'affari e direttore di banca audace e innovatore. Nel 1935 si ritirò per dedicarsi interamente alla sua vocazione di collezionista. La moglie Maud lo aiutò e lo guidò nelle prime ricerche, suggerendogli di dedicarsi a un tema preciso; egli scelse di illustrare lo sviluppo della pittura francese dall'inizio del XIX sec. ai giorni nostri. Il suo influsso artistico si estendeva ben oltre New York, dove viveva. Così non solo egli fu *trustee* del Metropolitan Museum dal 1962, ma anche, dal 1943 al 1956, *trustee* dell'Art Institute di Chicago, cui donò anche alcuni dipinti del XIX sec. Infine, nel 1955 venne eletto presidente della NG di Washington, di cui era *trustee* sin dal 1943. Nel 1941 e nel 1943 donò a quest'ultima galleria numerosi dipinti, prima del lascito dell'intera sua collezione. Questa, con quasi duecento opere di artisti francesi del XVIII, XIX e XX sec., rappresenta la maggior parte delle opere di tale scuola oggi in possesso della NG. Per il XVIII sec. citiamo soltanto *Venere che consola Amore* di Boucher e lo *Studio dell'artista* di Boilly; la parte più importante della raccolta è costituita da dipinti del XIX sec. La prima metà del secolo è ben rappresentata: David, Gérard, Géricault, Gros, Delacroix, e così pure Courbet, Corot, Millet e la scuola di Barbizon; ma l'interesse principale del collezionista andava alla pittura impressionista. Citiamo due Manet (il *Vecchio musicista*), otto Degas (tra cui i celeberrimi ritratti di *Achille Degas*, di *Mademoiselle Malo* e di *Madame René de Gas*, nonché le *Quattro ballerine*) nove Renoir (tra cui la meravigliosa *Fanciulla con l'annaffiatoio*, la *Diana*, l'*Odalisca*), sei Cézanne (*Ritratto del figlio dell'artista*), dieci Monet, Sisley, Pissarro, B. Morisot, quattro Gauguin (*Autoritratto* e *Madame Kohler*), cinque Van Gogh (un *Autoritratto* e la celebre *Mousmé*), una bella serie di Toulouse-Lautrec. Citiamo pure Daumier, Puvis de Chavannes, Odilon Redon e il Doganiere Rousseau (*Foresta equatoriale*). Il XX sec. è rappresentato da undici tele precoci del primo Picasso (tra le quali la famosa *Famiglia di saltimbanchi*) e da opere di Bonnard, Vuillard, Matisse, Derain, Marquet Dufy, Vlaminck, Rouault, Soutine, Utrillo Modigliani, Braque e Léger. (gb + ad).

Dalem, Cornelis van

(Anversa 1530 ca. - 1573-76?). Allievo di Jan Adriaensen nel 1545, è maestro nella ghilda di San Luca ad Anversa nel 1556. Non si sa se lo si possa identificare col pittore di vetrate Cornelis van Dalem, che morì ad Anversa tra il 1573 e il 1576. Solo nel 1924 L. Burchard riuscì a scoprire il monogramma dell'artista su due dipinti: il *Paesaggio con aia* (1564: Monaco AP) e il *Paesaggio con rocce* (1565: allora a Berlino Kaiser-Friedrich-Museum). Gli si sono potuti attribuire una dozzina di dipinti e un disegno. Tra queste opere citiamo la *Tentazione di sant'Antonio* (Francoforte, SKI), *Mendicanti in un'aia* (Parigi, Louvre), *Natività* (in museo ad Aix-en-Provence), *Adamo ed Eva mentre piangono la morte di Abele* (Rotterdam, BVB), *Paesaggio con rocce* (Madrid, Prado). Si concorda nel riconoscere in lui uno dei paesaggisti fiamminghi più originali della metà del XVI sec., influenzato da Bruegel il Vecchio, Jan Mostaert e Cornelis Metsys. Secondo Van Mander, i personaggi dei suoi dipinti vennero per la maggior parte realizzati da altri artisti, come Gillis Mostaert o Joachim Beuckelaer. Così pure un altro pittore di figure, Jan van Wechelen, collaborò probabilmente con lui. Fu maestro di Bartholomeus Spranger, che operò nella sua bottega dal 1560 al 1565. (jł).

Dalens, Dirk I

(Dordrecht 1600 ca. - Zierikzee 1676). Allievo di Van Uyttenbroek, visse a Rotterdam, a Leida e all'Aja, dove fu iscritto alla ghilda dei pittori nel 1632. Dipinse paesaggi arcadici e idealizzati vicini a quelli del maestro: *Paesaggio con pastori* (1635: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Ebbe due figli: **Johannes**, maestro a Leida nel 1663, e **Willem**, maestro a Leida nel 1650. Quest'ultimo fu padre e maestro di **Dirk II** (Amsterdam 1659-88), a sua volta padre di **Dirk III** (Amsterdam 1688-1753), ambedue paesaggisti di talento. (jv).

Dalí, Salvador

(Figueras (Catalogna) 1904-89). Genio proteiforme, dominato da quella mobilità catalana che si ritrova in Picasso e Miró, manifestò assai presto la sua agilità intellettuale subendo tra il 1920 e il 1925 le simultanee tentazioni dell'accademismo (si formò all'istituto di belle arti di Ma-

drid), del realismo olandese e spagnolo, del futurismo, del cubismo e del realismo di marca cubista del dopoguerra (*Fanciulla seduta vista da dietro*, 1925: Madrid). Il suo interesse per l'espressione dagli impulsi inconsci nell'arte venne risvegliato dalla lettura appassionata di Freud, e gli fece in un primo tempo praticare la «pittura metafisica».. Tenne la prima mostra a Barcellona, Gall. Dalmau, nel novembre 1925. Dipingeva in quel periodo composizioni in cui compariva già l'ossessione dei paesaggi marini della sua infanzia, che non l'abbandonò più (*Donna davanti alle rocce*, 1926: Milano, coll. priv.). A Parigi nel 1927, poi nel 1928, incontrò Picasso e Breton. Era allora pronto ad aggregarsi al gruppo surrealista, che aveva elaborato idee vicine alle sue e, secondo Breton, vi si «insinuò» nel 1929. Incontrò così Gala Eluard, che ne divenne compagna ed ispiratrice. Egli pose al servizio del movimento surrealista una pubblicità ingegnosa e rumorosa. Nella mostra alla Gall. Goemans nel 1929 presentò le sue opere surrealiste (*l'Enigma del desiderio*, *Mia madre, mia madre, mia madre*, 1929: Zurigo, coll. priv.), che illustravano la sua teoria della «paranoia critica», esposte nel libro *La Femme visible* (1930). Si tratta, seguendo una tradizione illustrata da Botticelli, Piero di Cosimo, Leonardo (che l'aveva formulata nel *Trattato della pittura*) e, più recentemente, dal *tachisme* romantico e dai *frottages* di Max Ernst, di rappresentare immagini suscitate da libere associazioni di idee a partire da forme date dal caso, significanti o no. A partire da ciò, dipinge quadri in cui sotto l'apparenza del minuzioso *trompe-l'œil*, gli oggetti si allungano (orologi molli), si dissolvono, marciscono, si trasformano in altri oggetti, o presenta anche interpretazioni incongrue di quadri celebri, come l'*Angelus* di Millet, ove il cappello dell'uomo dissimula, secondo **D**, un sesso in erezione. Si ha qui una ginnastica intellettuale non priva di autocompiacimento e i limiti del gioco non sempre sono specificati. Malgrado il rinnegamento da parte di Breton nel 1934, provocato dal comportamento del pittore, l'arte di **D** appartiene in pieno all'estetica surrealista, di cui condivide la poesia dello spaesamento, lo humor, l'iniziativa lasciata all'immaginazione (*Persistenza della memoria*, 1931: New York, MOMA; *Premonizione della guerra civile*, 1936: Filadelfia, AM). E sarebbe anche un abuso negarne l'originalità: sotto una tecnica che lo stesso **D**, con fierezza provocatoria, riferisce a Meissonier, i temi

ossessivi rivelano un universo intimo coerente, sotto il segno dell'erotismo, del sadismo, della putrefazione. Gli influssi di De Chirico, Ernst, Tanguy vengono assimilati con un confessato orrore della semplicità, sotto il segno dell'Art Nouveau (quella del suo compatriota Gaudí), di cui **D** celebra «la bellezza terrificante e commestibile»: caratteri tutti riconoscibili nelle sue creazioni extra-pittoriche, come le poesie ed i film (in coll. con Buñuel: *Un chien andalou*, 1928; *l'Età dell'oro*, 1930). Nel 1936, **D** esibì uno spettacolare ritorno al «classicismo» italiano, che ne coronò la rottura col surrealismo storico. Dal 1940 al 1948 visse negli Stati Uniti. Tornato in Spagna, si stabilì a Port Lligat in Catalogna. Matrimonio religioso con Gala nel 1958. Attingendo a tutte le fonti – realismo olandese e barocco italiano (*Cristo di San Giovanni della Croce*, 1951: Glasgow, AG), Action Painting e Pop'Art – facendo spesso ricorso, a partire dagli anni '70, a dei procedimenti capaci di dare l'illusione del rilievo come l'olografia e la stereoscopia, dispiegò una genialità pubblicitaria per creare e sostenere il proprio mito personale (persino nella propria figura fisica) e, a forza di invenzioni e di acrobazie di profferte a personaggi del gran mondo, li compromessi con i potenti politici e religiosi, finì per imporsi agli occhi del pubblico come l'autentico rappresentante del surrealismo. Vita ed opera si confondono allora in un'impostura generale che potrebbe ben essere anche un'opera d'arte capace di costringere, se non all'approvazione, quanto meno ad una meno scettica attenzione. Il BVB di Rotterdam ha dedicato a **D** una vasta retrospettiva (novembre 1970 - gennaio 1971). Un Museo **D**, promosso dallo stesso pittore, è stato creato nel 1974 a Figueras, sua città natale; e un altro museo ospita, dal 1971, la coll. Reynold Moose a Cleveland. Un'importante retrospettiva è stata presentata nel 1979-80 al MNAM di Parigi e alla Tate Gall. di Londra l'anno successivo. Alla morte di Gala, nel 1982, **D** si è ritirato nel Castillo du Púbol a Figueras. Due importanti mostre sono state organizzate in Spagna nel 1983 (MAC di Madrid e Palacio Real de Pedralbes di Barcellona). Nel 1984 è stata creata a Figueras la fondazione Gala-Salvador-Dalí. È rappresentato in musei europei ed americani, in particolare a Basilea, Londra, Glasgow, Parigi, Chicago, Cleveland, Hartford, New York (MMA e MOMA), Filadelfia, Washington. (sr).

Dallaire, Jean-Philippe

(Hull (Québec) 1916 - Saint-Paul-de-Vence 1965). Le prime opere realizzate da **D** nel corso dei suoi studi a Parigi, dal 1938 al 1940, sia nei laboratori d'arte sacra, sia presso Lhote, richiamano influssi di Gleizes ed Estève. L'impronta di quest'ultimo permane nella *Vecchia signorina* e nel *Giardiniere* (1945: Québec, Museo del Québec), due guazzi dipinti al suo ritorno in Canada dopo quattro anni d'internamento a Saint-Denis durante la guerra. Nel corso dell'insegnamento presso la scuola di belle arti di Québec, dal 1946 al 1953, **D** modifica il suo stile attingendo all'arte dell'arazzo, che studia ad Aubusson durante l'estate del 1949. Dal 1953 al 1957 lavora come illustratore presso l'Ufficio nazionale del film a Ottawa, poi a Montréal, ove infine decide di dedicarsi interamente alla pittura. Nell'anno successivo si reca in Francia stabilendosi a Saint-Paul-de-Vence. A partire dal 1950 il repertorio d'immagini fantastiche di **D** si accosta alla pittura di Lurçat. Lo attestano opere come la natura morta *Nel castello del mare* (1953: oggi a Toronto). Dal 1958 alla morte dipinge a Saint-Paul-de-Vence opere che lo avvicinano a James Ensor. (jro).

Dall'Arzere (Dell'Arzere), Stefano

(documentato a Padova, 1540-71?). Si formò a Padova nell'ambito di Domenico Campagnola a fianco del quale lavorò, insieme con Girolamo del Santo, nell'oratorio del Redentore presso Santa Croce. Da lui trasse il vivo colorismo e la carica espressiva delle sue figurazioni (*Ritrovamento della vera Croce*: in museo a Odessa; *Cristo inchiodato alla Croce*: Padova, Oratorio di San Bovo, con Sebastiano Florigerio e il Campagnola). Intorno alla documentata *Resurrezione* (1552: Padova, Sant'Antonio) sono stati raggruppati dipinti (il trittico dell'*Incredulità di san Tommaso*, *sant'Antonio e santa Giustina*: Albignasego presso Padova, Parrocchiale, *Deposizione*: Padova, Santa Sofia) che rivelano anche l'influsso di Giuseppe Porta; ma sempre con una sostanziale coerenza di linguaggio che si esprime nella narrazione vivace e concitata e nella lucida attenzione ai particolari e alle fisionomie. La sua ultima opera nota è la *Santa Barbara* (1561 ca.) per l'omonimo oratorio padovano. (sr).

Dalle Catene, Gian Gherardo

(documentato dal 1520 al 1541, anno intorno a cui muore). Di formazione dossesca, reagì con intelligenza alla cultura classicista: forse grazie al documentato viaggio del 1520 a Roma, fondamentale tramite Begarelli, il plastificatore concittadino. Al 1522 risale l'altare Castelvetro in San Pietro a Modena, precoce contributo alla cultura in cui maturerà Nicolò dell'Abate. Per qualche anno ancora è pittore di buon livello, ma con il quarto decennio non avanza più e si ripete in forma sciatta. A questa involuzione corrisponde uno spiazzamento geografico: dal 1531 lo troviamo prevalentemente in Lucchesia, dove lavora negli ultimi anni proponendo, «dal basso», un fenomeno di cerniera fra i due versanti dell'Appennino. (*mfe*).

Dall'Oca Bianca, Angelo

(Verona 1858-1942). Si forma all'Accademia Cignaroli di Verona (1873-76) in un ambiente ancora caratterizzato dalla tradizione della ritrattistica e del vedutismo veneti e influenzato dalla diffusione del verismo nella pittura di soggetti aneddotici. Con Alessandro Milesi, suo compagno di studi all'accademia veronese, si trasferisce a Venezia per seguire Favretto, allora al culmine della sua carriera, dal quale desume le luci sfrangiate e il tono veloce della narrazione aneddotiche che prevalgono nei suoi quadri degli anni '80 (*Colto in flagrante*, 1880: Roma, GNAM; *Dopo messa*, 1883: Milano, GAM; *Bacio al volo*, 1885: ivi). Espone ufficialmente per la prima volta a Brera nel 1880; è poi a Roma, dove frequenta l'ambiente letterario (D'Annunzio, Michetti e poi Carducci, Pascarella, Scarfoglio). A partire da questo periodo si interessa di fotografia; in seguito si servirà del mezzo fotografico per comporre i soggetti da trasporre in pittura (cfr. la serie delle sue lastre esposta a Verona nel 1981). A partire dall'ultimo decennio del secolo **D B**, esponendo alle Biennali di Venezia, entra in contatto con le correnti divisioniste, di cui le sue opere di quel periodo riprendono temi e stili (cfr. *Le luci pietose* o *Gli amori delle anime*, 1898: Verona, GAM). Nei quadri dei primi anni del Novecento la gamma cromatica si fa più accesa e compaiono, soprattutto nelle figure femminili, i moduli cari alla cultura *fin de siècle*. **D B** ne propone una versione che risulta indebolita, sia nell'impianto formale, per la mancata adesione al predo-

minio della linea, sia nel tono della narrazione, che nelle sue opere ridiventa quasi sempre aneddoto, talvolta didascalicamente allusivo. Nel 1912 **D B** partecipa in maniera massiccia alla Biennale veneziana (piú di ottanta quadri), accolto con molto favore dalla critica si dedica in seguito a temi di paesaggio, nei quali emergono talvolta descrizioni atmosferiche (serie del lago di Garda) o, piú spesso, soggetti di vedute della sua città natale – come il famoso *Piazza delle Erbe* (1903: Verona, GAM). A Verona si impegnò attivamente nel campo urbanistico e sociale, intervenendo tra l'altro per salvare l'antica piazza delle Erbe dalla speculazione edilizia. Nel 1968 si è tenuta nella città una mostra dedicata alla prima fase della sua opera. (sg).

Dalmasio di Jacopo degli Scannabecchi

(documentato a Bologna e Pistoia, 1342-73). Un gruppo di dipinti, stilisticamente omogeneo, è stato collegato al nome di **D** da Roberto Longhi (1950), cogliendo il verosimile nesso fra le notizie relative a questo artista bolognese, di cui è ricordato nei documenti il ruolo importante che rivestí anche in Toscana, e a Pistoia in particolare, e la personalità che si manifesta in un gruppo di opere, fra le quali le *Storie di san Gregorio Magno* (Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Bardi) e le *Storie di san Francesco* (1345 ca.: Pistoia, Coro di San Francesco). L'autore di queste opere – che si preferisce talvolta denominare Pseudo-**D** mantenendo un margine di dubbio all'ipotesi longhiana – è un artista di forte e nobile tempra, che seppe condurre gli elementi dell'espressionismo gotico bolognese a un sottile accordo con la pittura tardogiottesca dell'ambiente fiorentino. Gli studi piú recenti conducono ad anticipare la cronologia delle opere attribuite a **D** rispetto a quella proposta da Longhi. Vengono così datate ad epoca anteriore agli affreschi di Pistoia, e scalate a partire dal quarto decennio del secolo, la *Madonna col Bambino e angeli* (New Haven Conn., AG) – forse la sua opera piú antica, dove sono stati rilevati echi della predella del polittico bolognese di Giotto, del 1334 ca. –, la *Crocefissione* (Firenze, coll. Acton) e la *Deposizione* (già Milano, coll. Visconti di Modrone), in rapporto con i modi dello Pseudo-Jacopino. A lui è stato talvolta attribuito il trittico (*Crocefissione, Storie della Vergine e Santi*: Parigi, Louvre) oggi riferito ad un anonimo bolognese denominato Maestro del 1333 (dalla data dell'opera): personalità che costi-

tuisce in ogni caso un importante punto di riferimento stilistico per **D.**. Altre opere del suo catalogo (*Flagellazione*: Seattle, AM; *Crocifissione*: Bologna, PN; *Sant'Onofrio*, affresco: Bologna, San Martino) vengono collocate verso la metà del secolo, a non molta distanza dagli affreschi di Firenze, la cui datazione sembra doversi collocare allo scadere del quinto decennio del Trecento, per l'evidente riflessione sull'opera di Maso di Banco. **D** è già morto nel 1377, data di un documento relativo a Lippo, anch'egli pittore e figlio «quondam Dalmasii pictoris». (*cv* + *sr*).

Dalmau, Luis

(originario di Valencia (Spagna), xv sec.). Appartenne alla corte di re Alfonso V d'Aragona e fu inviato a Bruges, dove soggiornò nel 1431. Tornato in Spagna, venne chiamato dal comune di Barcellona come «il migliore e più capace pittore che si possa trovare» per dipingere un grande quadro destinato alla cappella del municipio. La *Vergine dei consiglieri* (1445: Barcellona, MAC) è un riflesso dell'arte fiamminga, introdotta così, bruscamente, in Catalogna. La disposizione della scena che si svolge sotto le volte gotiche, il realismo delle figure dei magistrati, il paesaggio remoto che si scorge attraverso una serie di finestre, non mancano di ricordare i capolavori di Van Eyck. La scoperta recente (1964) nella chiesa di San Boi di Llobregat (provincia di Barcellona) del pannello di *San Baldiri*, appartenuto a un polittico documentato da due contratti del 1448, reca una seconda testimonianza della sua attività. L'elegante figura del santo, isolata su fondo oro, è la prova di una maggiore assimilazione delle opere catalane, in particolare di quelle della giovinezza di Huguet. **D** rimase a Barcellona fino al 1461. (*sr*).

Dalmazia → Jugoslavia

Dal Pozzo, Cassiano

(Torino 1588 - Roma 1657). Nasce a Torino ma si trasferisce ancora giovane con la famiglia a Pisa; dal 1606 intraprende la carriera giuridica trasferendosi in Piemonte e quindi, nel 1608, a Siena, dove viene nominato giudice. Nel 1612 si stabilisce a Roma dove in breve entra in contatto con letterati (Gerolamo Aleandro il Giovane, Alessandro Tassoni), collezionisti, principi e prelati legati alla

cultura del tempo (Massimo e Camillo Massimi, Maffeo e Francesco Barberini, Giulio e Marcello Sacchetti, Francesco Maria Del Monte). Nel 1622, su invito di Federico Cesi, diviene membro dell'Accademia dei Lincei cui nello stesso anno offre l'*Uccelliera*, opera di G. P. Oliva con illustrazioni eseguite dal Tempesta e Villamena. Con l'elezione di Urbano VIII, un Barberini, vede aumentare il suo prestigio entrando nel palazzo pontificio prima come gentiluomo, poi come primo maestro di camera. Caduto in disgrazia alla morte di Urbano VIII, tornerà nei favori della curia solo nel 1655, quando viene eletto papa Alessandro VII.

D P svolse un ruolo di primo piano all'interno della cultura romana della prima metà del Seicento; animato da una grande curiosità intellettuale egli non si limitò all'attività di collezionista ma collaborò di persona con gli artisti coinvolgendoli nelle sue ricerche, trasmettendo ad essi i suoi gusti e i suoi interessi, la sua vasta cultura antiquaria e scientifica. Il principale frutto di questa collaborazione fu il *Museum Carthaceum*, come lui stesso lo chiamava (oggi diviso tra il BM e la Royal Collection di Londra). L'opera doveva essere costituita da ventitre volumi comprendenti diversi soggetti divisi per argomento (di cui abbiamo notizia attraverso una descrizione redatta da Filippo Baldinucci); ad essa collaborarono numerosi artisti tra cui Poussin, Pietro Testa e Pietro da Cortona. L'impresa, grazie soprattutto all'indirizzo datogli da **D P**, segna un importante momento di sviluppo nel campo degli studi antiquari nel senso di un approccio già quasi scientifico nei confronti dei reperti archeologici; in questo senso **D P** tenne presenti, come precedenti ai quali rifarsi, i taccuini di Pirro Ligorio e le opere antiquarie di Fulvio Orsini. Della sua attività di collezionista sappiamo che possedette opere di Vernet, Bernini, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, ma che prediligeva Duquesnoy e Poussin, quest'ultimo conobbe **D P** forse per il tramite di Marcello Sacchetti e vi entrò subito in stretta intimità. **D P** indirizzò il pittore al gusto per la pittura veneta e per il classico, gli consigliò lo studio delle opere dei Carracci e gli raccomandò di non cedere troppo all'erudizione antichizzante; alla sua morte **D P** possedeva ben cinquanta opere dell'artista tra cui i *Sette Sacramenti*. Accanto alla pinacoteca, **D P** diede vita ad una biblioteca e ad un museo nel quale erano conservati scheletri, disegni anatomici, uccelli e

piante rare, medaglie, stampe, libri, sculture e strumenti meccanici. Tra le opere conservate nella biblioteca vi era anche un manoscritto del *Trattato* di Leonardo da Vinci. **D P** copiò di sua mano il trattato e incaricò Poussin di illustrarlo, quindi consegnò il materiale a Paul Fréart de Chantelou (che lo pubblicò a Parigi nel 1650), e una copia del *Virgilio Vaticano* eseguita da Pietro da Cortona. Dopo la sua morte la biblioteca, il museo e la pinacoteca vennero dispersi; nel 1703 il nipote Cosimo Antonio alienò la collezione agli Albani e dopo alterne vicende, le raccolte finirono disperse. Nel 1856 il principe E. Dal Pozzo della Cisterna riuscì a recuperare i volumi della corrispondenza ed altri manoscritti, oggi conservati presso la biblioteca dell'Accademia dei Lincei. (cvo).

Dalsgaard, Christen

(Skive 1824 - Sorø 1907). Questo artista danese, influenzato dalla corrente nazionalista dell'epoca, scelse lo Jutland come soggetto paesistico delle sue opere. I suoi quadri evocano episodi tragici o elegiaci della vita dei contadini, con un frequente tentativo di resa degli effetti luminosi (*Paesaggio presso Skive*, 1849: Copenhagen, SMFK). (hb).

Dal Sole, Giovan Gioseffo

(Bologna 1654-1719). Figlio del pittore di paesaggi Antonio Maria, fu avviato alla pittura dal Canuti. Trasferitosi alla scuola del Pasinelli, a lui più congeniale, ne assimilò l'orientamento neoveronesiano. Anche i modelli bolognesi seicenteschi (il Reni ma anche l'Albani, cui s'ispira per le sue figure aristocratiche) vengono interpretati secondo forme languide ed eleganti e in una materia luminosa che sarà di notevole importanza per la vicenda successiva della pittura a Bologna. Negli ultimi decenni del Seicento si dedica, oltre che alla produzione di pale d'altare e quadri da stanza, molto apprezzati dalla committenza, alla decorazione ad affresco (Bologna, palazzo Bianconcini, 1680-85 ca.; Santa Maria dei Poveri, 1692; Lucca, palazzo Mansi), sovente in collaborazione col quadraturista Enrico Haffner e col plastificatore Giuseppe Mazza. I riflessi del classicismo reniano si accentuano nella gamma cromatica fredda e luminosa della pala per la chiesa del Suffragio di Imola (1700) mentre le ultime opere sembra-

no caratterizzate da un piú deciso orientamento in senso classicista affine a quello del piú giovane Franceschini e da un forte contrasto delle ombre sulla scia del Pasinelli e forse anche del Crespi (*Enea e Andromaca*: Urbino, GN). Gli storici ricordano soggiorni a Parma (1686), a Verona (1697-98) dove l'artista influí sull'ambiente artistico locale, a Roma (1716) e, nel 1719, a Venezia, per studiare i maestri veneti del Cinquecento. (ff).

Damasco

D (in arabo Dimashq), capitale attuale della Siria, fu il centro della prima dinastia musulmana degli Omayyadi fino alla loro caduta nel 750. Il califfo al-Walid fece erigere nel 705, nel luogo ove era sorta la chiesa di San Giovanni Battista, una grande moschea, decorandola con sontuosi mosaici che suscitarono l'ammirazione di tutte le generazioni musulmane, come attestano parecchi autori arabi. I mosaici hanno subito sfortunatamente gravi danni in occasione dei terremoti e degli incendi che nel corso dei secoli hanno colpito la Grande Moschea. Malgrado i successivi restauri essi restano, con quelli della Cupola della Roccia a Gerusalemme (anteriori di qualche anno), le testimonianze migliori di ciò che fu l'arte dell'Islam all'alba della sua espansione. I frammenti che oggi restano sono sparsi tra il vestibolo d'ingresso, i porticati del cortile e l'interno dell'aula di preghiera. Il repertorio decorativo di tali mosaici contiene temi illustrativi disparati: vegetali (piante, fiori, alberi dal realistico fogliame, talvolta persino alberi da frutta, foglie di acanto che emergono da cornucopie o da vasi: motivi che presentano grande analogia, sia nello stile che nella tecnica, con quelli della Cupola della Roccia), geometrici (cerchi, rosette, arabeschi, fregi composti da piramidi, da quadratini o da linee spezzate intrecciati gli uni agli altri, che corrono lungo gli archi), architettonici (rappresentazione di palazzi, villaggi in riva all'acqua, edifici a piú piani, edifici pubblici). Questi ultimi costituiscono un elemento nuovo rispetto ai mosaici di Gerusalemme e si distinguono dai motivi greco-romani dello stesso soggetto per l'assenza di prospettiva e di simmetria. Tra le rappresentazioni architettoniche la piú notevole è quella detta «del Baradâ», il fiume della città, che costituisce il vestigio principale dei mosaici piú antichi di questa moschea: posta sotto il portico ovest, occupa un pannello di 34,5 m di lunghezza su

7,15 di larghezza. Le composizioni architettoniche e i paesaggi di tale pannello hanno posto qualche problema d'interpretazione. Si è sostenuto che rappresentassero la città di **D** e il suo fiume, ma l'ipotesi, che è valida per alcuni frammenti del pannello, non può però applicarsi al suo insieme. Vi si è pure scorta una rappresentazione simbolica del paradiso islamico. La soluzione più verosimile è fornita dagli autori arabi, in particolare il geografo al-Muqaddasī. Egli scrive nel 985: «Non esiste città famosa che non sia rappresentata su quelle pareti». Nella «casa dell'Islam» è ormai entrato il mondo intero, sotto l'egida del califfato, in un universo di pace e di prosperità di cui è testimonianza l'assenza di mura di cinta e di porte fortificate, che di solito si vedono comparire nei mosaici cristiani. Gli operai mosaicisti, spesso cristiani siriani formati alle tecniche musive dai Bizantini, operarono sotto la direzione di maestri musulmani che imposero loro alcune regole, come il divieto di rappresentare forme animate, ma conservarono la propria tecnica occidentale. Ciò spiega l'assenza nei mosaici di **D** di influssi persiani, nettamente visibili invece a Gerusalemme. La tecnica di tali mosaici attesta una maestria di alto livello. Le tessere impiegate, generalmente di 1 cm di lato, erano di due tipi: cubetti di vetro (cubetti d'oro, in quattro tonalità di colore) e cubetti di pietra. Non venivano sempre posate in piano; a seconda delle esigenze di illuminazione, venivano inclinate affinché riflettessero maggiormente la luce. I colori delle altre tessere vitree presentano una gamma assai ricca: si riscontrano tredici tonalità di verde, quattro blu, tre argenti, due rossi. Le tessere di pietra sono di color bianco, rosa e verde. Va inoltre notato l'impiego della madreperla, soprattutto nei petali dei fiori e nelle rosette che decorano l'intradosso degli archi. In alcuni punti sono state riscontrate tracce di cemento colorato sotto i mosaici: il cemento serviva al mosaicista per indicargli le sfumature di colore. Così, sulle tracce di cemento rosso chiaro erano rimaste attaccate alcune tessere color verde chiaro; e sulle tracce di cemento rosso scuro, tessere verde scuro. È arduo definire con precisione i restauri di questi mosaici. Conosciamo quello del 1082, ordinato dal sovrano selgiuchide Mālik Shāh dopo il grande incendio del 1069. Alcuni elementi architettonici dei mosaici che decorano i pilastri di sostegno alla cupola, nell'aula di preghiera, risalgono a questo periodo: archi tribolati, campate doppie,

cupole a bulbo, colonne ornate da spirali, decorazioni a zig-zag che imitano le costruzioni in cotto dell'epoca. Un'iscrizione musiva, in nome di Baibars, sovrano mame-lucco del XIII sec., data con certezza un altro restauro. Tali interventi sono caratterizzati da una tecnica grossolana, da un disegno incerto, da temi convenzionali e da colori spenti e privi di splendore. L'antica madrasa az-Zahiriyya ospita il mausoleo di Baibars (oggi Biblioteca nazionale), contenente un pannello di mosaici che risale a quest'epoca (1277) e che presenta le stesse caratteristiche; tali mosaici d'altronde sono soltanto varianti, piuttosto povere, sui temi architettonici e vegetali della Grande Moschea. Va sottolineata l'originalità dei mosaici di **D**. Quantunque riproducano un gran numero di motivi classici grecoromani, appaiono tutt'altro che semplici derivazioni di questa tradizione. Hanno una spontaneità, un'ingenuità e una luminosità che i mosaici di Roma e di Pompei non presentano; questi ultimi, peraltro, denotano una maggior perfezione di disegno e rivelano una conoscenza profonda delle leggi prospettiche, che i mosaicisti di al-Walid ignoravano completamente. I lavori di **D** si distinguono anche dalle composizioni architettoniche stereotipe dei mosaici cristiani del V sec. Componendo i loro sontuosi palazzi, i mosaicisti avevano la missione di trasmettere alla posterità un'immagine dell'età d'oro e della gloria dell'antica capitale siriana, divenuta centro di un nuovo impero che aveva appena conquistato il mondo. (*so*).

Damaskinos, Michel

(seconda metà del XVI sec.). Nativo di Candia, era già artista compiuto quando si recò a Venezia nel 1574, soggiornandovi fino al 1582 ed eseguendovi il complesso decorativo dell'iconostasi della chiesa di San Giorgio dei Greci. Quattro icone ivi conservate ne recano la firma, e altre diciannove sono a lui attribuite. Tali icone, come quelle che egli dipinse dopo il suo ritorno a Candia (l'ultima opera è datata 1591) permangono nella tradizione bizantina. Tuttavia, motivi desunti da quadri italiani, atteggiamenti e drappeggi più morbidi che in altri dipinti cretesi, e una maggiore vivacità, attestano l'influsso, ancora discreto, di Venezia. (*sdn*).

Damian, Horia

(Bucarest 1922). Stabilitosi a Parigi nel 1946, frequenta gli studi di André Lhote e di Fernand Léger e incontra Herbin, che gli fa scoprire il neoplasticismo. Elabora allora un sistema di strutturazione ritmica fondato sulla ripetizione di piccoli elementi geometrici ed espone dà 1951 alla Gal. Arnaud e al Salon des réalités nouvelles. Doveva evolvere in seguito verso l'informale e le ricerche materiche, accentuando l'espressione cromatica e animando con una formicolante puntinatura sontuose composizioni ieratiche. Lo sviluppo del rilievo l'ha indotto dopo il 1964-65 a una semplificazione formale in una serie di costruzioni piramidali. Dopo il 1956 ha tenuto varie mostre alla Gal. Staedler di Parigi. Altra esposizione di rilievo è stata quella del 1976 al Guggenheim Museum di New York in cui ha presentato una serie di suoi progetti di gigantesche strutture o monumenti coperti da minuscole sfere azzurro cielo (*Piscina*, 1975: Parigi, MNAM). (rvg).

Damini, Pietro

(Castelfranco Veneto 1592 - Padova 1631). Ai suoi esordi (*San Gerolamo*, 1612: Padova, Duomo) guardò principalmente a Leandro Bassano e a modelli nordici; nelle opere successive (il ciclo di tele sul tema della salvezza per San Domenico di Chioggia, 1617-19), analogamente al Varotari, rimeditò il momento più classico della produzione di Tiziano (*Battesimo di Cristo*: Telgate, Parrocchiale; *Angelo custode*, 1622: Treviso, MC), ma con una ricerca di effetti luministici che denota un non superficiale interesse per Saraceni. Nella *Crocefissione* (1624 ca.: Padova, Sant'Antonio) e nella *Beata Giacomina ritrova i corpi dei martiri* (Padova, Santa Giustina), la ripresa neotizianesca appare più esplicita, così come l'assonanza con il Varotari (*Consacrazione di san Nicola*: Venezia, Palazzo ducale; *Nozze mistiche di santa Caterina*: Venezia, Chiesa della Croce). Esegui affreschi nella cappella dei notai del Palazzo comunale di Padova, numerosi dipinti per le chiese del territorio (Arquà, Trebaseleghe, Stra), per il Friuli, per Zara e per la Valtellina, con una densità di produzione che si spiega anche con l'intervento del fratello Giorgio, morto come lui nella pestilenza del 1631. (sr).

Da Morrona, Alessandro

(Pisa 1751-1824). Studiò pittura presso G. Tempesti. Presto la passione per la ricerca erudita lo portò a viaggiare attraverso l'Italia e a scambiare notizie e pareri con studiosi dell'importanza di F. Milizia e di G. Della Valle. La *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno* (1787-92), ispirata anche nel titolo alla *Verona illustrata* di S. Maffei, descriveva le vicende artistiche della città dalle origini all'età moderna riconoscendo nel medioevo pisano «l'Atene de' bassi tempi». Alla storia artistica, **D M** integrava la storia politica e civile di Pisa, forniva le prime monografie di Giunta, Nicola Pisano e fra Guglielmo, s'interessava di miniature e di iscrizioni. La descrizione dei monumenti pisani rimaneva circoscritta al terzo volume dell'opera. Le capacità di conoscitore di **D M** sono considerate inferiori a quelle di G. Della Valle benché egli dimostri una particolare ammirazione per molte opere medievali. A un'estesa conoscenza delle fonti, aggiunse la ricerca dei documenti pisani importanti per la comprensione delle opere. Come per altri studiosi settecenteschi, l'apparente campanilismo riconduceva in realtà la storia artistica locale nel più generale flusso della storia dell'arte italiana. (*sag*).

Danby, Francis

(Common (Wexford, Irlanda) 1793 - Exmouth (Inghilterra) 1861). Dopo un periodo di apprendistato a Dublino, partì nel 1813 per l'Inghilterra; visse a Bristol. Dipinse allora paesaggi romantici di carattere originale (*Rocce a Clifton*: Bristol, AG). Una mostra di sue opere, piene di un'elegante poesia (*l'Amore deluso*, 1821: Londra, VAM) ebbe notevole successo e lo indusse a stabilirsi nel 1824 a Londra, ove divenne celebre per tele caratterizzate da un'immaginazione visionario (*l'Apertura del settimo sigillo*, 1828: Dublino, NG). Nel 1829, in seguito a un matrimonio che fece scandalo, ed incrinò la sua reputazione fu costretto a partire per l'estero. Tornato a Londra nel 1840, non riuscì ad imporsi una seconda volta, e nel 1847 si ritirò a Exmouth. Espose allora regolarmente alla Royal Academy paesaggi sereni (*Evening Gun*, 1848: coll. priv.; questo quadro fece grande impressione all'esposizione internazionale di Parigi nel 1855). Mentre le sue opere esposte puntano su effetti spettacolari e alla moda, confrontabili con quelli di John Martin, quelle dipinte per sé, più modeste, rivelano una visione personale. È rappresen-

tato alla Tate Gall. (la *Ninfa dei boschi*, *Inno al sole nascente*, 1845), al VAM (*Lago di Liensford*, Norvegia, esposto alla Royal Academy nel 1841). (*wv*).

Dance, Nathaniel

(Londra 1735 - Winchester 1811). Allievo di Hayman dal 1753 al 1755, incontrò, senza dubbio in questo stesso periodo, Gainsborough, trascorrendo poi dieci anni a Roma in compagnia del fratello, l'architetto George Dance. Subì allora l'influsso forte e durevole di Batoni, dipingendo gruppi di aristocratici inglesi in viaggio in Italia: *Hugh duca di Northumberland e il suo precettore Mr Lippyatt* (1763: Londra, coll. del duca di Northumberland). Nel 1764 **D** s'impose come ritrattista a Londra (*Thomas Nuthall*: Londra, Tate Gall.; *Lord Cremone*: Manchester, AG); nel 1768 venne nominato membro fondatore della Royal Academy. Assunse talvolta come temi soggetti eroici come *Garrick in veste di Riccardo III* (presentato alla Royal Academy nel 1771), ed eseguì quadri di storia che ricordano quelli di Gavin Hamilton. Se nei primi ritratti si riflette l'influsso di Hayman, in seguito al viaggio in Italia egli si accosta, nello stile e nella tecnica, alla sofisticata eleganza di Batoni. (*jns*).

D'Ancona, Vito

(Pesaro 1825 - Firenze 1884). Allievo del Bezzuoli all'accademia di belle arti di Firenze, partecipa alle Promotrici fiorentine fin dal 1851, anno in cui espone il *Ritratto di Rossini*. Esordì come pittore di storia ma, entrando in contatto con i pittori che si riunivano al Caffè Michelangelo, si avvicinò sempre più ai temi cari ai Macchiaioli. Grazie all'amicizia con Telemaco Signorini si appassionò alla letteratura contemporanea, in special modo alle opere dei naturalisti francesi. Nel 1856 i due amici si recarono a Bologna, Modena, Mantova e Venezia. Nel capoluogo veneto strinsero amicizia con Leighton, Gamba e il giovane Abbati. Durante il soggiorno veneziano **D'A** si dedicò molto a copiare gli antichi maestri, attratto dai preziosismi tonali della pittura venera. Partecipò all'esposizione italiana del 1861 di Firenze con un'opera di sapore ancora romantico, centrata sullo scontro tra Savonarola e Lorenzo de' Medici; vinse una medaglia d'oro, che tuttavia non ritirò in polemica con la giuria. Gli anni '60 rappresentano, certamente, quelli di più convinta adesione alla poeti-

ca macchiaiola. Nel 1867 andò a Parigi, dove visse per sette anni. Qui si legò in particolare a Boldini, De Nittis, De Tivoli, tra gli italiani e Corot e Courbet tra i francesi. Nel 1870 soggiornò per breve periodo a Londra. Si ritirò nuovamente a Firenze dal 1875, elaborando, grazie alla sua ricca esperienza, una versione colta ed «europea» della pittura d'interni (*Nudo*, 1873: Milano, GAM; *Ritratto muliebre*: Firenze, GAM), in chiave di fine modellato chiaroscurale. (sr).

Dandan-Oiliq

Le celle del centro monastico di **D-O** (oasi del Turkestan cinese o Serindia, sul tratto meridionale della via della seta) erano decorate con pitture murali (Berlino-Dahlem) e contenevano tavolette votive di legno dipinto (Londra, BM), che rivelano successivi influssi sovrapposti a un antico patrimonio locale riconducibile alla scuola di Khotan. L'influenza dell'arte del Gandhāra si rivela sin dall'origine dello stile, in talune decorazioni e nel trattamento delle leggende autoctone. Più tardi sopravverranno apporti dell'India gupta e postgupta: una divinità che emerge da una vasca di fiori di loto è assai vicina alle principesse di Ajañtā, benché le forme si appesantiscano. Un dio tricefalo a quattro braccia e con terzo occhio – buddista di tradizione tantrica con l'aggiunta di apporti śivaisti – rammenta come il brahmanesimo prevalesse nel vicino Kashmir. Un apporto cinese si manifesta in una placchetta ove due cavalieri montano l'uno un cavallo, l'altro un cammello: un volto di tipo cinese si accompagna a un abito con dettagli iraniani. Sono pure ispirati dall'Iran il *Bodhisattva persiano* e alcuni medaglioni ornati di perle. Malgrado, tuttavia, la complessità delle loro componenti indiane, iraniane e cinesizzanti, le pitture di **D-O** rivelano uno stile autonomo caratterizzato da un disegno semplice, dai contorni bidimensionali, senza modellato, e da una stilizzazione geometrica di grande potenza espressiva. Va infine sottolineata la singolarità iconografica che caratterizza la maggior parte delle immagini di questo sito. (ea).

Dandini, Cesare

(Firenze 1596-1657). Discepolo di F. Curradi, C. Allori, D. Passignano, ma già attivo in proprio quando s'iscrisse all'Accademia del Disegno (1620), il **D** dovette presto ag-

giornarsi a Roma, se fin dalla prima opera nota (*Pietà*, 1625: Firenze, SS. Annunziata) mostra quei contatti col caravaggismo (O. Riminaldi, S. Vouet) che caratterizzano i suoi lavori successivi (*Vergine, san Jacopo e san Rocco*, 1631: Firenze, SS. Annunziata; *San Luca*: Firenze, Accademia; *San Gerolamo*: Firenze, Gall. Corsini). Nel corso degli anni '30 si succedono le sue più importanti commissioni mediche (*Zerbino e Isabella*, 1631, e *Rinaldo e Armida*, 1635: Firenze, Accademia; *Carità*, 1634: Firenze, Casino medico), alternate alla sua più tipica produzione di mezze figure allegoriche o mitologiche (*Diana*, 1639: Copenhagen, SMFK; *Carità*: New York, MOMA; *Artemisia*: Firenze, Gall. Corsini), in cui la sottile ambiguità derivata da C. Allori si cristallizza nella fermezza gemmea della pittura, ispirata al primo Cinquecento fiorentino (Bronzino). Negli anni '40, forse per influsso di G. Reni, G. Lanfranco e S. Rosa, il **D** si orienta verso soluzioni più classicistiche come nel *Mosè difende le figlie di Jetro* (Dublino, NG) o nella *Conversione di Saulo* (1647: Vallombrosa). (cpi).

Dandini, Pier

(Firenze 1646-1712). Allievo dello zio Vincenzo, compì i suoi studi sui canonici itinerari dell'Italia settentrionale (Venezia, Lombardia, Emilia) e di Roma, dove certamente approfondì la conoscenza della pittura cortonesca, determinante nella sua formazione. Le presenze a Firenze di C. Ferri e di L. Giordano lo guidarono nella sua prolifica, e talvolta ripetitiva, attività di decoratore ad affresco (*Assedio di Gerusalemme*: Pisa, Palazzo dei Priori; Firenze, San Frediano in Cestello, cappella di San Bernardo; Firenze, cupola di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, 1701). Ma i suoi lavori migliori appaiono quelli influenzati dalla tradizione tenebrosa di S. Rosa e L. Mehus (*Miracolo del B. Piccolomini*, 1677: Firenze, SS. Annunziata; *Stigmate di san Francesco*: Firenze, Santa Maria Maggiore; *Decollazione del Battista*, 1692: Firenze, San Giovannino dei Cavalieri), dalla quale il **D** derivò anche gli aspetti visionari e negromantici (*Tentazioni di sant'Antonio*: Firenze, coll. priv.). Con la maggiore trasparenza luminosa e leggerezza di tocco delle sue ultime opere (*Caccia di Diana*, 1704: Firenze, coll. priv.), egli avviò le soluzioni della pittura rococò fiorentina (G. C. Sagrestani, M. Bonechi, R. Del Pace). (cpi).

Dandini, Vincenzo

(Firenze 1609-75). Avviato dal fratello maggiore Cesare, subito dopo l'immatricolazione in Accademia del Disegno (1631) soggiornò a Roma, dove fu discepolo di Pietro da Cortona. Le sue prime opere fiorentine, eseguite per don Lorenzo de' Medici intorno al '37 (*Adorazione di Niobe, Mercurio ed Erse*: Firenze, Accademia), pur in linea con le tendenze di C. Dandini, G. Martinelli e F. Furini, risentono dell'insegnamento cortonesco e di una particolare attenzione per aspetti del classicismo romano. Su questi elementi il **D** si mantenne stilisticamente costante negli anni successivi, accentuando talvolta le derivazioni dal fratello (*Mosè difende le figlie di Jetto*: Firenze, mercato antiquario), talvolta la componente accademica bolognese (*La Vergine bambina, sant'Anna e san Gioacchino*, 1672: Firenze, Ognissanti). (*cpi*).

D'Andrade, Alfredo

(Lisbona 1839 - Genova 1915). Figlio di un commerciante portoghese, si recò una prima volta a Genova nel 1854 e vi si stabilì definitivamente dal 1865. La visita del padiglione dedicato alla pittura nell'esposizione universale di Parigi (1855) ne orientò l'interesse verso il paesaggio. Nel 1857 si iscrisse all'Accademia Ligustica di Genova, frequentandovi i corsi di architettura e, per la pittura, quelli di Tammar Luxoro. Durante un soggiorno a Ginevra nel 1860, alla scuola di Calame, entrò in contatto con Fontanesi; conobbe poi (1861) il piemontese Carlo Pittara e confluì nel gruppo detto «scuola di Rivara». All'attività di pittore (*Creys*, 1861: Torino, GAM; *Passaggio del Bormida a Carcare*, 1865: Genova, GAM; *Castelfusano*, 1869: Torino, GAM), cui spetta un ruolo non secondario nella vicenda del paesaggio moderno in Piemonte, affiancò ben presto quella di docente (dal 1869 tenne la cattedra di disegno ornamentale applicato all'industria all'Accademia Ligustica e di conservatore di monumenti). Dal 1870 ca. si dedicò prevalentemente al restauro di complessi medievali in Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta (castelli di Issogne e di Rivara, abbazia di Sant'Antonio di Ranverso); nel 1882 progettò e diresse, per l'esposizione di Torino del 1884, la costruzione del Borgo medievale al Valentino. La sua capillare conoscenza del patrimonio di architettura, affreschi, arti minori, accumulata nella sua instan-

cabile attività di ricercatore di testimonianze storiche è stata illustrata in una recente esposizione (Torino 1981). A D'A si deve l'acquisizione, da parte dello Stato, del castello valdostano di Fénis nel 1895. (sr).

Dandré-Bardon, Michel-François

(Aix-en-Provence 1700 - Parigi 1783). I genitori (egli aggiunse al suo nome quello dello zio Bardon, che gli aveva lasciato in eredità il suo patrimonio a questa condizione) lo destinarono alla carriera di magistrato, e lo inviarono per questo a Parigi. Attratto dalla pittura, egli entrò invece negli *ateliers* di Jean-Baptiste van Loo e di Jean-François de Troy; e ottenne, nel 1725, il secondo premio nel concorso dell'accademia, grazie al quale poté andare a Roma, dove rimase per sei anni. Là eseguì il suo grande *Augusto* (1729) per il municipio di Aix (schizzo nel museo della città). Al suo ritorno si fermò sei mesi a Venezia, soggiorno fondamentale per l'elaborazione del suo stile, e successivamente a Aix, città per la quale eseguì numerose opere per tutta la sua vita. L'accademia, nella quale era stato accolto nel 1734, poco dopo il suo ritorno a Parigi, lo nominò ufficialmente un anno più tardi con la *Tullia che lascia passare il suo carro sul corpo del padre* (in museo di Montpellier; schizzo a Châteauroux). A partire da questa data si succedettero commissioni e riconoscimenti ufficiali, prima a Marsiglia (nel 1745 è maestro pittore di Galères; nel 1754 è direttore dell'Ecole des beaux-arts della città) e poi a Parigi, ove si stabilisce definitivamente nel 1755. A partire dal 1770 è colto da una paralisi che interrompe la sua attività di pittore, il che non gl'impedisce di divenire, otto anni più tardi, rettore dell'accademia. Le sue tele sono state confuse, non senza motivo, con quelle di Fragonard e di Piazzetta. Lavorò su una gamma limitata di colori caldi. È rappresentato da diverse opere nei musei di Aix (schizzi al Museo Granet; *Allegoria della pace di Aquisgrana*, 1748: Museo Paul-Arbaud) e di Marsiglia, e da una bella serie di disegni nella sg di Stoccarda. (pr).

Dandridge, Bartholomew

(Londra 1691 - ivi, dopo il 1754). Dal 1711 al 1723 è saltuariamente allievo di Kneller all'accademia di pittura. Si hanno poche notizie sulla sua vita; ma i primi quadri che

gli si attribuiscono datano dal 1728 (la *Famiglia Price*: New York, MMA). Ebbe un ruolo importante nello sviluppo dei *conversation pieces*; la sua opera denota l'influenza del XVIII sec. francese (Watteau, Lancret, Pater) e quella, più diretta, del suo contemporaneo Philippe Mercier. **D** contribuì ad introdurre in Inghilterra i moduli decorativi del rococò. È particolarmente rappresentato a Londra (NPG) dai ritratti di *William Kent* (1735 ca.) e di *Frederick Lewis, principe di Galles* (1740). (jns).

Danedi → Montalto

D'Angeli, Filippo → Filippo Napoletano

Danhauser, Josef

(Vienna 1805-45). Nato da una famiglia borghese (il padre era fabbricante di mobili) si dedicò a rappresentare il suo ambiente sociale. Frequentò l'accademia dal 1824 al 1826, andò poi a Venezia e nel 1828 fu chiamato dall'arcivescovo Ladislaus Pyrker, poeta famoso, nella città ungherese di Erlau. Alla morte del padre (1829) continuò a dirigere, con il fratello, la fabbrica di mobili. A quest'epoca datano alcuni notevoli studi d'interni e progetti di mobili all'acquerello (Vienna, Museo delle arti decorative). Nel 1834 fece ritratti a matita di artisti noti all'epoca, come Fendi, Petter, Thomas Ender, Waldmüller, Gauermann, Amrling, che furono poi incisi da altri; e più tardi, per la «Wiener Zeitschrift», i ritratti dell'autore drammatico Friedrich Halm, dell'orientalista Hammer-Purgstall e di Grillparzer. Nel 1842 un viaggio nei Paesi Bassi gli diede una conoscenza più approfondita dei *petits maîtres* olandesi, e si può attribuire a questa influenza il gusto che egli mostrò in seguito per un formato minore; **D** realizzò allora una serie di quadri dedicati all'infanzia (il *Bambino e il suo universo*, 1842: Vienna, HM). All'epoca Biedermeier fu il pittore più alla moda nel genere moraleggiante. Nei soggetti da lui trattati si manifestano profonde affinità con l'arte di Hogarth. Le sue opere hanno qualcosa di energico e commovente, anche se mancano di verità profonda; si veda ad esempio la *Minestra al convento* (1838: Vienna, ÖG). Il suo eccessivo moralismo irritò alcuni contemporanei ed egli fu vivamente criticato dall'umorista Meritz Saphit. (g + vk).

Daniele da Volterra

(Daniele Ricciarelli, *detto*) (Volterra 1509 ca. Roma 1566). La sua formazione non è ancora del tutto chiarita. Vasari afferma che fu allievo a Siena di Peruzzi e del Sodoma e l'affresco con la *Giustizia* (Volterra, Pinacoteca, già nel Palazzo Pretorio), che gli spetta anche sulla base della firma e dei documenti e che è la sua prima opera nota (1532 ca.), offre una solida conferma di questa notizia. Né sembra impedire tale giudizio la qualità indubbiamente meno alta, ma anche diminuita dalle vicende conservative, in confronto alle opere eseguite da **D** dopo il suo arrivo a Roma, verso il 1536-37; nel periodo cioè in cui la sua maestria, da spiegare ormai con una precedente esperienza romana molto probabile, si impone, fra l'altro, in commissioni prestigiose che difficilmente sarebbero toccate ad un pittore non di fama e di formazione interamente periferica. Quel primo contatto con l'ambiente romano potrebbe essere testimoniato dalla *Madonna col Bambino* (Fiesole, coll. priv.) attribuita a **D** dal Longhi. Fra le opere eseguite in patria è invece andata perduta la decorazione del palazzo Maffei, documentata nel 1535 e dunque il primo intervento di largo respiro, se si eccettua ciò che resta del fregio coevo della villa Trivulzio a Salone (Roma), resta la decorazione con *Storie di Quinto Fabio Massimo* in palazzo Massimo alle Colonne. Si tratta di un fregio a fresco ornato di stucchi di un tipo esemplato sui fregi inventati dagli allievi di Raffaello e che si riallaccia in particolare al precedente di Perino, cui **D** fu vicino sia nella cappella Massimi a Trinità dei Monti (affreschi perduti) sia nella cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso (1543). A questo stesso periodo e a questa stessa temperie stilistica appartengono anche la celebre *Deposizione*, superstita della decorazione della cappella Orsini a Trinità dei Monti, che era stata compiuta nel 1548 ca., e la monumentale *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo* (d. 1545: Volterra, Museo diocesano, già Ulignano): straordinari esempi di un «far grande» in cui **D** compone con fierezza i massimi modelli romani. Il conflitto fra la lezione michelangiolesca e quella raffaellesca, problema chiave dell'ambiente romano, era diventato tanto più acuto quando sulla parete di fondo della Sistina venne scoperto il *Giudizio*. La risposta di **D** nella cappella Orsini, il cui insieme possiamo ricostruire grazie a Vasari, a incisioni e a un disegno particolarmente efficace (Ambur-

go, KH), fu tra le più convincenti di quegli anni. L'adesione di **D** alla nuova spazialità del *Giudizio* – e fu un tratto singolare del suo destino il ben noto intervento censorio sulle nudità michelangiolesche nel 1565 – era già evidente negli *Apostoli* affrescati in San Marcello, dove inoltre **D** attribuisce una particolare funzione agli ornamenti vigorosamente modellati in stucco, che oppongono un solido argine alla forza espansiva della composizione pittorica in cui d'altra parte il classicismo, non privo di preziose sottigliezze, presuppone il modello raffaellesco e perinesco. Lo stucco acquisterà un'importanza sempre maggiore nella concezione formale di **D** e attingerà nel fregio della sala d'angolo al primo piano di palazzo Farnese (1548-50 ca.) risultati analoghi a quelli della scuola di Fontainebleau così da autorizzarci a supporre un contatto col Primaticcio in occasione del suo soggiorno a Roma nel 1540. D'altra parte la pittura di **D** si allontanerà via via da Michelangelo per tendere ad un linguaggio personale più fluido e immaginoso, nella direzione di quell'accentuato formalismo i cui esempi più significativi sono gli affreschi della cappella Della Rovere a Trinità dei Monti (1548-53) e la contemporanea *Decollazione del Battista* (Torino, Gall. Sabauda). Nei suoi ultimi dipinti l'artista – che dal 1557 sembra dedicarsi interamente alla scultura – dà sempre più spazio allo stucco. Essi segnano una nuova fase di accostamento a Michelangelo, evidente sia nelle singole citazioni pur in un diverso contesto stilistico (*David e Golia*: Fontainebleau), sia in una vera e propria ripresa di idee della Cappella Paolina in opere come *Elia nel deserto* e la *Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Barbara* (1550 ca.: Siena, Casa Pannocchieschi d'Elci). (grc + sr).

Daniell, Thomas

(dintorni di Londra 1749 - Londra 1840). Studiò alla Royal Academy nel 1773 e vi espose dal 1774, divenendone associato nel 1799. Nel 1784 partì per le Indie, dove visse dieci anni; e da quel momento i temi dominanti delle sue opere furono soprattutto scene indiane: *Vista su un Nullah, Bengali* (1827 ca.: Londra, Tate Gall.). Pubblicò nel 1808 un insieme di sei volumi intitolati *Oriental Scenery*. La collezione dei suoi disegni e acquerelli è ripartita tra il BM e VAM a Londra. (jm).

Danil, Konstantin

(Lugoj (Banato rumeno) 1798 - Veliki-Bečkerek 1873). Il padre era di origine russa e si era stabilito a Lugoj, ove sposò una serba. Ancora adolescente **D** entrò nella bottega di Arsa Teodorovič, pittore serbo residente a Timișoara; in seguito, dopo aver seguito l'insegnamento di numerosi maestri, partì per Vienna e Monaco per perfezionarsi. Nel 1827 si stabilì a Veliki-Bečkerek, ove aprì una sua bottega, e sposò l'ungherese Sofia Dely, che divenne la sua modella preferita (Belgrado, MN). Nel 1846 e nel 1851 effettuò viaggi di studio in Italia. È noto come pittore di icone per numerose iconostasi (Pančevo, 1829-33; Uzdin, 1836; Timișoara, 1837-43; Dobrice, 1852-55; Jarkovac, 1858-61). Nelle sue composizioni si avverte l'influsso di una stilizzazione di spirito classico; mentre la sua celebre *Natura morta con melone* (Belgrado, MN), capolavoro del genere nella pittura serba del XIX sec., ne dimostra le affinità con l'arte olandese. **D** è conosciuto soprattutto per i suoi ritratti (*P. Kraft, F. G. Waldmüller*), che rappresentano una variante serba del *Biedermeier* viennese: *Moglie del pittore, Madame Tetesi, Madame Weigling, Pavle Kengelac*. La rappresentazione spiccata dei personaggi, che emergono da un vago «sfumato», il modellato delicato delle forme, la fattura, le cui velature hanno riflessi perlacei, e soprattutto la qualità nella resa della materia – seta, velluto, gioielli – lo pongono tra i massimi maestri della pittura serba del XIX sec. (ka).

Danimarca

Dal medioevo ai giorni nostri le frontiere della **D** hanno subito importanti modifiche. Le vaste province situate ad est del Sund appartenevano al territorio danese prima di essere cedute alla Svezia nel 1658-60. Così pure i ducati dello Slesvig danese e del Holstein tedesco, legati alla corona danese, divennero tedeschi nel 1864, mentre la parte settentrionale dello Slesvig è tornata alla **D** nel 1920. I re danesi furono anche, per oltre quattro secoli, sovrani di Norvegia (fino al 1814). L'Islanda, infine, apparteneva alla **D**, come le appartenevano le isole Faeröer e la Groenlandia. Questi dati storici hanno la loro importanza per lo studio dell'arte danese; tuttavia il presente panorama si limita alle frontiere attuali.

La pittura dei Vichinghi È nota soltanto dai frammenti di legno trovati nelle tombe, che recano tracce di decorazio-

ne nera, gialla e rossa. Le pietre runiche erano probabilmente coperte di colori brillanti, tutti scomparsi, che conferivano loro un carattere più decorativo che plastico. La *Grande Pietra di Jelling* (Jutland), dalla ricca ornamentazione figurativa, può considerarsi la copia in grande scala di una miniatura i cui colori non esistono più.

La pittura murale del medioevo Sono rimaste circa seicento opere, per la maggior parte ricoperte, durante la Riforma, da una mano di calce. Si tratta soprattutto di pitture religiose. Numerosi resti risalgono all'epoca romanica. Di notevole valore artistico, si trovano nello Jutland, nei dintorni dell'antica città reale di Jelling (Ørreslev e Tamdrup). A Raasted è interamente conservata la decorazione del coro della chiesa. I dipinti delle chiese di 'Aal (Jutland), dell'inizio del XIII sec., contengono *Scene di combattimenti di cavalleria* di un sorprendente dinamismo. Nel Seeland si trovano numerose decorazioni affascinanti, tracce di questo periodo di stabilità economica e politica (chiese di Vester-Broby, di Alsted e di Tveje-Merløse, di Jørlunde, di Maaløv, di Saeby). La comparsa delle volte favorì la diffusione di una decorazione sia puramente ornamentale, sia figurativa. Ad epoca gotica (1300 ca.) risalgono il ricco complesso della chiesa di Ringsted, commissionato dalla corte, le pitture dell'isola di Falster nonché, nel Seeland, quelle delle chiese di Skibby e di Ørslev: quest'ultima contiene un fregio di *Giovani che danzano*. Intorno al 1375 vennero eseguite le vaste e ricche decorazioni delle volte di Skamstrup, Bregninge e Højby nel Seeland; nella chiesa di Naestved il re Valdemar (Atterdag) è rappresentato insieme alla regina. Lo Jutland ha lasciato solo poche pitture del XIV sec.

il secolo Ha lasciato numerose ed importanti decorazioni, molte delle quali ben conservate; sudo scorcio del secolo la cappella dei Re Magi, nella cattedrale di Roskilde, venne decorata – probabilmente ad opera di un artista straniero – in modo unico nel suo genere per iconografia (*Adorazione dei Magi, Crocifissione, Giudizio universale* e numerose figure di *Santi*) e per stile: intorno a figure svelte ed espressive, dai gesti semplici, si ha un ricco ornato di stelle e di rami rampicanti. Appartengono pure al XV sec. le pitture della chiesa di Santa Maria a Elsinore, e quelle della cattedrale di Aarhus. Risalgono agli anni precedenti la Riforma grandi composizioni dai ricchi motivi, certamente ispirati da incisioni su legno, di cui si trovano

esempi nelle chiese di Elmelunde, Fanefjord e Keldby (isola di Møn). Quando cominciò a diffondersi la pittura di cavalletto, s'importarono numerosi polittici dalla Germania e dai Paesi Bassi. Quello di Bernt Notke venne collocato nella cattedrale di Aarhus nel 1482. La Riforma non comportò in **D** la scomparsa totale dell'arte sacra. Si continuò sempre a praticare la pittura murale, quantunque i motivi fossero ora spesso araldici o puramente ornamentali. Il luteranesimo ortodosso, che prevalse, non fu iconoclasta, e le chiese vennero ornate, soprattutto con altari e scranni di legno scolpito e spesso dipinto. Tuttavia la pratica della pittura propriamente detta si restrinse sempre più all'ambiente di corte: ritratti, soggetti storici di tema patriottico e pitture decorative destinate agli edifici reali.

j **secolo** Tra i principali artisti del xvi sec., si può citare Jacob Binck, pittore, ritrattista e medaglista tedesco, al servizio di re Federico III. Il ritrattista Anthonius Samfleth lavorò dal 1567 al 1587 a Copenhagen, dove eseguì 117 ritratti di sovrani danesi, che servirono probabilmente come modello per la grande serie di arazzi eseguiti tra il 1577 e il 1587 a Elsinore, su cartoni di Hans Knieper, e destinati ad ornare il castello di Kronborg. A partire dal 1550 e fino al 1800 l'attività artistica del paese si concentrò soprattutto intorno alla corte, con la decorazione di castelli e ritratti dinastici, mentre altri generi pittorici come paesaggi, nature morte, scene di costume risultano essere pressoché inesistenti. In linea generale l'espressione pittorica non fu tanto il riflesso di un gusto artistico quanto l'espressione dell'interesse per la storia politica del paese e per la genealogia.

j **secolo** Tra i ritrattisti del xvii sec., citiamo Jacob van Doordt, Peter Isaacs, consigliere artistico del re Cristiano IV, Karel van Mander, Abraham Wuchters e Heinrich Dittmers, tutti di origine straniera. Le loro opere, che mirano a caratterizzare sia modelli individuali, sia lo spirito dell'epoca, vennero in gran parte riprodotte nelle incisioni di Albert Haelwegh. Tuttavia si distinguono alcuni pittori ed incisori autoctoni: Melchior Lork e Bernard Keil («Monsú Bernardo»), che stabilitesi all'estero, vi acquistarono una certa fama. Altri artisti operano episodicamente in **D**, come il pittore tedesco di genere Wolfgang Heimbach, che risiedette a Copenhagen dal 1652 al 1662.

j **secolo** I principali pittori dei primi decenni del xviii

sec. furono Hendrick Krock dello Slesvig, pittore di storia; Jacques d'Agar, abile ritrattista di origine francese che lavorò in **D** a partire dal 1683; Benoît Le Coffre, pittore di storia, al servizio della corte nel 1700. Intorno al 1720 si ebbe una rinascita dell'arte del ritratto, genere pittorico favorito dalla corte e dalla nobiltà. Si ricorse ad artisti tedeschi. Dopo la visita del famoso Balthazar Denner, la bottega del sassone Johann Salomon Wahl, stabilitosi a Copenhagen nel 1719, divenne fornitrice della corte e dell'aristocrazia. Le opere di questo pittore rivelano un non trascurabile talento, benché l'abbondanza dei suoi ritratti nuoccia spesso alla loro qualità. Carl Markus Tuscher risiedette in **D** dal 1743, svolgendo un ruolo notevole come pittore, incisore ed insegnante nell'accademia di Copenhagen. Nel 1752 si stabilì a Copenhagen, dopo alcuni anni di apprendistato e di lavoro a Parigi, l'eccellente incisore di Norimberga J. M. Preisler. Egli lavorò per quasi tutta la seconda metà del secolo, facendo soprattutto incisioni da ritratti di artisti danesi contemporanei. Già da tempo i pittori svedesi si recavano in **D**. Il ritrattista Johan Hörner è a Copenhagen nel 1735; soprattutto lavorò in **D** Carl Gustaf Pilo, dal 1740 al 1772. Pittore di fama, orientò l'attività pittorica del paese. Con lo scultore francese J.-F. Saly, fu tra gli organizzatori dell'accademia di belle arti di Copenhagen, che mutò statuto dopo mezzo secolo di vita, ottenendo nel 1754 il patrocinio reale. Saly, direttore dell'accademia dal 1754 al 1771, nel 1759 propose l'ammissione di J.-M. Nattier, il cui genero, Tocqué, soggiornò a Copenhagen (1758-59) e fu anch'egli membro dell'accademia. Questa aveva il compito di formare artisti di origine danese. Concepita sul modello dell'Académie des beaux-arts di Parigi, reclutava allievi qualificati tra i sudditi del re. Gli onori accademici vennero però assegnati ai soli pittori di storia, e il più dotato ritrattista del suo tempo, Vigilius Erichsen, non poté ottenere il premio che il suo talento meritava. Era allievo di Wahl, ma si discostò dall'arte pomposa del suo maestro; il suo stile, più classico ed elegante, gli procurò grande successo come pittore di corte dell'imperatrice di Russia. Fino al suo ritorno in **D** (1772), il ritrattista preferito era Peder Als, allievo di Pilo. Principale esponente della pittura di storia fu J. E. Mandelberg, di origine svedese; gli successe il danese N. A. Abildgaard, figura dominante del tempo. Il suo contemporaneo Jens Juel, formatosi all'acca-

demia e poi all'estero, fondò una bottega che produsse numerosi ritratti della famiglia reale, dell'aristocrazia e della borghesia. Terzo pittore di grande talento fu il miniaturista Cornelius Høyer, mentre J. F. Clemens si rivelava il più dotato incisore. In quest'epoca comparve la pittura di paesaggio, con Jens Juel, che eseguì numerose vedute della Svizzera e della **D**, e con Erik Paulsen, soprattutto ritrattista ma autore tra l'altro di alcuni paesaggi norvegesi, la cui natura pittoresca cominciava ad attrarre la sensibilità romantica. Il maggior pittore del paesaggio norvegese, J. C. C. Dahl, fu allievo dell'accademia di Copenhagen. Risiedeva a Dresda e, benché appartenesse all'ambiente artistico norvegese, il suo influsso fu importante sui paesaggisti danesi dell'età dell'oro.

L'età dell'oro della pittura danese (prima metà del secolo) Questo periodo fu dominato dalla personalità di C. W. Eckersberg, tornato in **D** nel 1816 dopo essere stato allievo di David a Parigi e aver subito a Roma l'influsso del compatriota Thorvaldsen. L'età dell'oro della pittura danese è caratterizzata dall'esatta osservazione della natura, dalla costruzione ben ordinata dello spazio pittorico, dalle tonalità chiare e soprattutto da un sentimento d'intimità che rievoca con intensità straordinaria, nei soggetti favoriti (ritratti, interni borghesi con figure, paesaggi della periferia di Copenhagen), una tranquillità e una pace – tanto spirituali che fisiche – quasi mistiche. Intorno all'insegnamento di Eckersberg all'accademia si costituì una cerchia di giovani artisti. Il suo allievo più dotato fu Christen Købke; altri erano Wilhelm Bendz, Martinus Rørbye, Constantin Hansen e Jørgen Roed. Più anziano, e non appartenente alla scuola di Eckersberg, C. A. Jensen fu ritrattista sensibile, fecondo e ricercato dalla borghesia.

Tendenze romantiche Lo spirito del romanticismo s'introdusse tardivamente nella pittura danese, sempre conservatrice e classicheggiante sotto l'egida di Eckersberg. Alla vigilia del 1840 si manifesta una sensibile evoluzione. Gli stessi allievi di Eckersberg, peraltro legati al classicismo e al rigoroso naturalismo, subirono l'influsso del romanticismo tedesco, soprattutto di Caspar David Friedrich. E così pure fece la giovane generazione, che non aveva ricevuto l'insegnamento di Eckersberg e che in una certa misura abbandonò il classicismo, a favore di una pittura, caratterizzata anche dallo spirito nazionalista romantico-

sentimentale e aneddotica. Lo storico dell'arte e propagandista N. L. Høyen ne formulò un vero e proprio programma. La personalità più notevole della pittura di storia fu allora Vilhelm Marstrand, autore di opere monumentali di soggetto patriottico. Lorentz Frølich, della medesima generazione, illustrò la prima storia popolare del paese. Carl Bloch e soprattutto Kristian Zahrtmann tennero viva questa tradizione.

La seconda metà del secolo L'arte del ritratto, un tempo molto richiesta dalla committenza, andò declinando; il genere più apprezzato divenne il paesaggio. La generazione del 1840 rappresentò, in vasti formati, paesaggi danesi, osservati e resi con impegno nel contempo naturalista ed eroico. In generale i pittori rimasero fedeli ai toni chiari e all'osservazione diretta della natura nonostante la comparsa di un certo gusto eclettico. I toni scuri si manifestarono solo dopo la metà del secolo. Pionieri di tale espressione nazionalista furono J. T. Lundbye, Dankvart Dreyer, P. C. Skovgaard e Vilhelm Kyhn. La pittura di marine, il cui iniziatore era stato Eckersberg, è illustrata da Anton Melbye, C. F. Sorensen, Emanuel Larsen e Carl Neumann. Gli esponenti principali della pittura di genere a soggetto rustico sono Christian Dalsgaard e Hans Smidth. Intorno al 1870 la decadenza della pittura di storia nazionale orientò le giovani generazioni verso l'arte francese. Si costituirono scuole libere, particolarmente quella animata da Zahrtmann. Il gusto della pittura all'aperto, sviluppò un metodo meno convenzionale nel trattare i soggetti tradizionali.

La fine del secolo Oltre a Copenhagen che restava il centro artistico principale assunsero importanza centri locali, come Skagen, città di pescatori all'estremità settentrionale dello Jutland, in cui una colonia di pittori si raccolse intorno a Michael e Anna Ancher. Altri vi si recavano solo durante l'estate, come P. S. Krøyer, Lauritz Tuxen, pittore delle grandi cerimonie ufficiali, quali l'incoronazione dello zar. La maggiore personalità della pittura all'aperto, Theodor Philipsen, specializzato in animali al modo tradizionale, svolse nella pittura danese un ruolo simile a quello degli impressionisti nella pittura francese, stabilendo un collegamento tra l'età dell'oro e il xx sec. L. A. Ring, influenzato dal realismo francese, raffigurò il Seeland orientale, pur ispirandosi al romanticismo danese; mentre Albert Gottschalk dipinse la periferia di Copenha-

gen con delicati colori. L'opposizione al realismo si manifestò nelle opere religiose dei fratelli Joakim e Niels Skovgaard, ambedue profondamente legati al movimento luterano popolare, il «grundtvigianismo», mentre J. F. Wilumsen, che in gioventù era stato in relazione con la scuola di Pont-Aven, nelle sue opere rappresentò la tendenza del simbolismo internazionale. Più tardi egli praticò uno stile monumentale di influenza tedesca. I suoi dipinti, quasi a chiaroscuro, e l'intensità dei suoi ritratti e dei suoi interni fanno di Vilhelm Hammershøi una figura solitaria. Le tendenze simboliste, in lui visibili, si sono manifestate, con una stilizzazione più pronunciata e più consapevole, nelle opere di Ejnar Nielsen. La tradizione del *plein-airisme* (pittura all'aperto) venne mantenuta dalla cosiddetta scuola dell'isola di Fionie, tra i cui membri si possono citare Fritz Syberg, Johannes Larsen e Peter Hansen. Essi, e soprattutto Niels Larsen Stevns (le cui opere tarde – affreschi di soggetto storico – sono tra le creazioni più importanti della pittura danese del xx sec.), trasmisero ai giovani pittori dell'inizio del xx sec. la tradizione coloristica basata su accordi di toni chiari che si integrano alla creazione dello spazio pittorico.

secolo La libertà espressiva di Edvard Munch e soprattutto la pittura francese dagli impressionisti in poi – anche l'arte dei Nabis (Mogens Ballin) – influenzarono profondamente i giovani che, verso il 1910, rinnovarono l'arte danese. Sigurd Swane pose al servizio del paesaggio il cromatismo moderno, mentre Harald Giersing univa alla semplificazione dei piani un colore delicato su tonalità spesso scure. Lo squisito colorista svedese Karl Isakson (come i due precedenti allievi di Zahrtmann) visse in **D** molti anni e vi svolse un ruolo importante. Influenzò Edvard Weie, un colorista eccezionale i cui paesaggi, nature morte, grandi composizioni di figure di soggetto romantico, attestano una rara sensibilità. Intorno al 1917 influssi cubisti si notano in numerosi pittori raggruppati intorno alla rivista «Klingen» (1917-20). In questo periodo sia William Scharff, di cui alcune opere testimoniano la conoscenza dell'astrattismo di Kandinsky, sia Vilhelm Lundstrom, dopo esperienze cubisteggianti, cercano di sviluppare uno stile monumentale per la decorazione di edifici pubblici. Mentre Olaf Rude, terminato (1918) il suo periodo cubista, dipinse paesaggi dell'isola di Bornholm. Dopo una dozzina d'anni in cui l'influsso della

scuola di Parigi fu molto sensibile sull'arte danese, si manifestò nel corso degli anni '20 un nuovo «primitivismo» di tendenza espressionista: dapprima nei paesaggi del Nord-Ovest dello Jutland, su tonalità scure, eseguiti da Jens Søndergaard. Compare una tendenza consimile nei paesaggi dell'isola di Bornholm di Niels Lergaard, e in Erik Hoppe. L'intensità cromatica dei paesaggi di Lauritz Hartz e di Harald Leth, le cui opere, di formato assai piccolo, possiedono una rara presenza, ha contribuito a tener viva fino ai nostri giorni l'arte del paesaggio; e non vi fu opposizione tra i giovani pittori astratti degli anni '30 e i migliori esponenti di questa tradizione. Per quanto riguarda l'incisione, essa fu adottata nel XIX sec., come tecnica espressiva secondaria. Durante la prima metà del XIX sec. s'impiegò soprattutto l'acquaforte (Eckersberg, Lundbye, Niels Skovgaard). Alla fine del secolo ebbe grande favore l'incisione su legno (Johannes Larsen). Le nuove tendenze dell'arte grafica (Gauguin, Munch, Vallotton) vengono introdotte da acqueforti simboliste di Willumsen e, all'inizio del XX sec., da incisioni su legno di Aksel Jørgensen, che diresse la scuola di arti grafiche dell'accademia di belle arti contribuendo alla fioritura di questa tecnica, soprattutto a partire dagli anni '30, con le incisioni di Poul Christensen e Sigurd Vasegaard.

Tendenze contemporanee All'inizio degli anni '30 un gruppo di giovani pittori rinnovò le fonti d'ispirazione volgendosi sia all'astrattismo geometrico di Kandinsky, sia al surrealismo, il cui più autentico esponente danese fu W. Freddie. Sin dall'inizio essi cercarono di combinare l'espressione delle forze dell'inconscio e un certo «vitalismo» con un linguaggio pittorico depurato da ogni convenzione. Presto svolsero un ruolo determinante l'universo poetico di Miró e di Klee, e le arti dette «primitive». Fondata da Vilhelm Bjerke Petersen, allievo di Kandinsky e di Klee al Bauhaus (1930-31), da Ejler Bille e da Richard Mortensen, la rivista «Linien» (1934-39) fu l'organo di questo movimento, che organizzò pure importanti mostre d'arte danese e straniera (nel 1937: Kandinsky, Klee, Miró, Arp). Nel 1939, poco prima dell'inizio della guerra, la mostra *Cubismo e surrealismo* offrì un vasto panorama. Dopo un periodo espressionista durante la guerra, Mortensen tornò a una geometrizzazione rigorosa delle forme. Bille ed Egill Jacobsen, a partire dal 1938, sostituirono la costruzione geometrica con uno stile la cui

«scrittura» assai libera, o lavoro visibile del pennello e l'organizzazione ornamentale dello spazio sono segni di una più spontanea creazione. Il tema della maschera, sviluppato partendo da influssi di Picasso, di Klee e dell'arte tribale africana, diviene preponderante; mentre la sensibilità cromatica e la dominante chiara e dorata attestano un legame meno evidente, ma importante, sia con la migliore tradizione della pittura danese, che con il paesaggio e la luce del paese. Intorno al 1935 Asger Jorn e Carl Henning Pedersen, di tendenza più espressionista, si associarono al gruppo. Durante l'isolamento degli anni di guerra, la rivista «*Helhesten*» (1941-44) si interessò di folklore e di etnografia. Henry Heerup, figura isolata benché legata al medesimo gruppo di artisti, unisce nella sua pittura un realismo monumentale e di timbro *naïf* con un'ornamentazione esuberante ispirata dall'epoca vichinga. Dopo la guerra l'elemento danese fu essenziale nell'attività del gruppo internazionale Cobra (1948-51). I pittori principali di Cobra (Bille, Pedersen, Jacobsen, Jorn) hanno approfondito, in larga misura, lo stile personale nato durante questo periodo di contatti; e la poetica di Tonning Rasmussen si riallaccia tuttora a quella di Cobra. Ne fece parte anche Else Alfelt, che elaborò un astrattismo simbolico di tipo cosmico. Tale astrattismo, evocativo sotto più di un aspetto, radunò ancora Frede Christoffersen, Mogens Andersn e persino Poul Winther (tema degli *Oggetti sulla spiaggia*, 1965). L'astrattismo «freddo» nella scia di Mortensen trova riscontro nelle opere di Ole Schwalbe e Henning Damgaard Sorensen. Loui Michael realizza in qualche modo una sintesi tra le due tendenze dell'astrattismo. Dal 1960 ca. sono state accolte senza riserve le tendenze internazionali più recenti; Nuova Figurazione e Pop'Art non hanno lasciato indifferenti i danesi. Infine, Karl Aage Riget si ispira al mondo tecnologico nelle sue rigorose composizioni; e Albert Mertz attinge nei suoi *collages* all'immagine cinematografica. Il ritorno alla figurazione si avverte nelle arti grafiche, soprattutto nelle incisioni su linoleum di Palle Nielsen, la cui austerità e l'atmosfera d'incubo richiamano stranamente l'universo kafkiano. La decorazione monumentale ha avuto anch'essa una nuova fioritura nel xx sec.; sin dall'inizio degli anni '30, la fondazione Ny Carlsberg ha fatto eseguire importanti decorazioni murali, particolarmente quelle di Niels Larsen Stevns e di Vilhelm Lundstrøm. Creata

nel 1956 e riorganizzata nel 1964, la fondazione artistica di sato ha pure commissionato un certo numero di opere decorative destinate a scuole, municipi, ospedali sparsi in tutto il Paese; ha consacrato così i migliori talenti danesi contemporanei all'abbellimento degli edifici pubblici. (*hb* + *pva*).

Danloux, Henri-Pierre

(Parigi 1753-1809). Fu allievo di Lépicié (1780) e di Vien, presso il quale incontrò David; poi si recò all'Accademia di Francia a Roma (1775-80), allora diretta da Vien. Sulla via del ritorno si fermò a Lione, dove eseguì scene di genere. Durante la Rivoluzione si rifugiò a Londra (1791-1801), continuando a dipingere ritratti (*Conte d'Artois*: Versailles). Il suo stile divenne più sobrio ed elegante, per influsso di Romney (*M. Delaval*: Parigi, Louvre; *A. Lenoir*: Versailles). Tornato a Parigi dipinse quadri di storia (*Enrico IV e Sully*: conservato a Pau) ed una serie di ritratti di gente di teatro e di artisti (*Delille e sua moglie*, 1802: Versailles). Seguendo Aved, semplificò la composizione escludendo apparati aggiuntivi: la *Contessa di Cluzel* (1787: conservato a Chartres) ricorda i delicati lavori di Mme Vigée-Lebrun, ma egli spesso ritorna a una maggiore semplicità, con una sensibilità che sarà propria, con precisione maggiore, di Prud'hon o Gérard (*Jean-François de La Marche*, 1793: Parigi, Louvre). (*cc*).

Danti, Girolamo

(Perugia 1547 ca. - 1580). Fratello minore dei più noti Egnazio, erudito domenicano, e Vincenzo, scultore e teorico, il **D** è per le sue originali qualità figura di spicco nella pittura della tarda maniera in Umbria. La base per la valutazione della sua personalità è la decorazione della sagrestia di San Pietro a Perugia (1574) con *Storie degli apostoli*, in cui cultura vasariana e forti suggestioni da Daniele da Volterra, da Salviati e da Tibaldi si fondono in un linguaggio aspro e dissonante, non privo di bizzarrie. Fra le rare opere note (perduti gli affreschi di San Francesco al Prato e di San Domenico a Perugia e di San Francesco a Umbertide) l'*Adorazione dei pastori* di San Domenico a Gubbio, ricordata da R. Borghini (1584) nella biografia da lui dedicata al **D**, mostra un accostamento a Niccolò Circignani, per molti anni attivo in Umbria e nella stessa

Perugia, ed è forse da considerare testimonianza dell'ultima attività del **D.** (gsa).

Danti, Vincenzo

(Perugia 1530-76). Scultore e letterato attivo tra Perugia e Firenze, fu membro dell'Accademia del Disegno e in rapporto con il Vasari e con il Varchi, che influenzerà il suo pensiero teoretico sull'arte. Nel 1554 è documentato un suo viaggio a Roma dove conobbe Michelangelo, assunto come modello insuperabile nella sua unica opera letteraria intitolata *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni...*, pubblicata a Firenze nel 1567 e rimasta incompiuta. Nel progetto, ampio spazio era riservato all'anatomia, trattata nei primi otto libri, mentre i rimanenti variamente argomentavano di configurazione, movimento dei corpi, rappresentazione di storie, paesaggi, animali, di architettura e disegno. Sulla scia della *Poetica* di Aristotele il **D** attribuisce all'arte le stesse prerogative di universalità che il filosofo greco aveva riconosciuto alla poesia: come la poesia si volge all'universale e la storia al particolare, così il **D** distingue, relativamente all'arte, tra imitare e ritrarre. È grazie alla sua autonomia che l'arte rende perfetta la natura. Fine dell'arte, quindi, è, come il **D** afferma, «una trasfigurazione delle cose naturali imitando la natura»; trasfigurazione che, sull'esempio di Michelangelo e delle sue «seste del giudizio», deve fondarsi su criteri soggettivi e non sul canone fisso e matematico quale fu la prospettiva nel xv sec. (mo).

Danubio, scuola del

Donaustil La scuola del **D**, detta anche «pittura del **D**» o «stile del **D**», designa l'ultima fase della pittura tardogotica nella regione austro-bavarese, dal '500 al 1530 ca. Theodor von Frimmel, utilizzando per la prima volta il termine «stile del **D**», scrisse nel 1892: «La pittura del xvi sec. presenta, nelle regioni del Danubio, di Ratisbona, di Passau e di Linz, caratteri consimili che la distinguono dalla pittura del resto della Germania durante la medesima epoca e che giustificano la denominazione «stile del **D**»». Il termine venne universalmente accettato all'inizio del secolo, grazie soprattutto all'opera del Voss *Über den Ursprung des Donaustils*. Voss considerava allora Altdorfer e Wolf Huber gli unici autentici rappresentanti dello stile

del **D**; ma in seguito la designazione «stile del **D**» assunse un senso più ampio, comprendendo anche Jörg Breu, Rueland Frueauf il Giovane e Luca Cranach.

Il paesaggio nella scuola del **D** Lo stile del **D** è caratterizzato da una spiccata predilezione per il paesaggio e per il regno vegetale. Al contrario dei paesaggi coevi della pittura italiana di Giorgione o di quella fiamminga di Patinir, qui il paesaggio non è più concepito come spazio naturale entro cui si collocano le figure ma piuttosto come occasione per dar corpo a sensazioni e stati d'animo. L'architettura, anch'essa influenzata dall'Italia, perde rigore per mezzo di rotture arbitrarie e aggraziate, ed è solitamente rappresentata nello stato di rovina interamente ricoperta dal fogliame. Lo stile del **D** è uno stile pittorico non soltanto per l'intensità del colore, caratteristica di tale scuola, ma anche per la resa dell'atmosfera. Ciò spiega la predilezione di Altdorfer per l'incisione, tecnica appropriata alla resa di queste ricerche.

Limiti geografici e cronologici Centro dell'evoluzione della scuola, sviluppatasi nella Germania meridionale, è la valle del Danubio, da Ratisbona a Passau a Vienna. Innsbruck, che ne segna l'estremo confine verso ovest, svolgerà un ruolo importante al momento della fioritura di questo nuovo stile, con la bottega di Kolderer. Il solo Wolf Huber oltrepasserà gli anni '30 rimanendo fedele ai propri principi fino al 1553.

Gli inizi La scuola esordisce nel 1500 ca. a Vienna e dintorni con Jörg Breu, Rueland Frueauf il Giovane e Luca Cranach. Nelle opere di Frueauf per la prima volta il paesaggio diviene l'elemento dominante. Breu prepara il nuovo stile dando anche alle sue figure umane un aspetto che rievoca il regno vegetale. In Cranach le figure e il paesaggio sono animate da uno stesso movimento interiore, e Altdorfer si riallaccia direttamente a lui. Tutte e tre si separano dalla scuola del **D** sin dai primi anni del XVI sec.: Breu parte nel 1502 per Augsburg, e il suo stile muta per influsso dell'arte italiana; Cranach si stabilisce nel 1505 a Wittenberg come pittore della corte di Sassonia; e di Frueauf il Giovane, che visse fino a una data avanzata del secolo, non si conosce più nulla dopo il 1507. Un ruolo importante venne svolto anche dalla bottega di Kolderer, da cui venne prodotto nel 1510 ca. un *Corteo trionfale di Massimiliano*; sino ad oggi tuttavia s'ignora quale dei due dipinti, di Altdorfer e di Kolderer,

servisse come modello all'altro.

Altdorfer e W. Huber Altdorfer appare, a partire dal 1507, il vero rappresentante di questa scuola; e fino al 1530 le sue opere ne orientano decisamente l'evoluzione. Egli porterà a compimento i contributi di Frueauf, Breu e Cranach. Già nei dipinti più antichi egli giunge a una forma nuova di espressione con la tecnica delle pieghe parallele, proseguita negli anni '10 del Cinquecento dal Maestro di Pulkau. Tra il 1520 e il 1530 realizzerà i suoi primi paesaggi puri, ultima espressione della scuola. La natura raggiunge la sua massima espressione, mentre la figura umana viene completamente trascurata. Accanto ad Altdorfer, l'altro rappresentante noto della scuola è Wolf Huber. Tranne alcuni disegni giovanili, i suoi esordi si possono collocare al 1520 ca.; a tale stile egli rimarrà fedele fin verso la metà del secolo. Mentre Altdorfer si sforzava di fondere i personaggi nel paesaggio, egli accentua la plasticità di ogni oggetto e, proprio per questo, si discosta dalle caratteristiche danubiane.

Scultura e architettura Benché si tratti soprattutto di un movimento pittorico, ci si è domandati se questa scuola non abbia prodotto sculture nel medesimo stile, e si è cercato di accostarvi alcune opere confrontandole con talune figure di quadri; ma il raffronto non è sempre stato convincente. L'attività di Altdorfer e di Huber come architetti ha suggerito un altro accostamento; ma di tali maestri non rimane alcuna opera architettonica, e distinguere le caratteristiche dello stile danubiano negli edifici che ornano i loro dipinti è impresa puramente ipotetica. Le costruzioni di Benedikt Ried, che presentano rapporti più stretti con la scuola del D, si riallacciano di più al «gotico barocco», specifico della Germania. Lo stile danubiano sembra far parte di un ampio contesto culturale nel quale rientrano anche la letteratura e la filosofia; alcune pagine degli scritti di Paracelso potrebbero servir di commento a certi quadri di Altdorfer; così pure le opere di Conrad Celtes rivelano un sentimento autenticamente nuovo della natura. (*ar*).

danza macabra

Tema pittorico rappresentato alla fine del medioevo soprattutto nei paesi dell'Europa settentrionale; il termine deriva da quello *dense de Macabré* ricordato in un testo poetico del 1376, dove 'Macabré' è forse alterazione di

'Machabée' come confermerebbe l'espressione «chorea Machabaeorum» (danza dei Maccabei) attestata nel 1453. Ciò provverebbe una derivazione del termine 'macabro' dal nome dei martiri Maccabei cui era dedicata una commemorazione dei defunti. L'origine della rappresentazione è anch'essa discussa, per Emile Mâle sarebbe francese e il primo esempio sarebbe quello dipinto sulle mura dell'ossario del Cimitero degli Innocenti a Parigi nel 1424, per altri invece sarebbe da ricercarsi in Germania (convento dei domenicani a Würzburg, ca. 1350). Era una farandola che rappresentava esseri umani vivi spinti verso l'aldilà dai loro stessi scheletri. Ecclesiastici e laici vi si alternavano secondo una certa gerarchia: al papa seguiva l'imperatore, al cardinale il re, al vescovo il signore. Versi dipinti sottolineavano il pessimismo dei viventi trascinati loro malgrado, senza far menzione della speranza cristiana. La *Danse macabre* del Cimitero degli Innocenti scomparve nel XVII sec., ma i suoi versi vennero copiati e le sue pitture hanno ispirato le incisioni su legno del libro *Le Miroir salutaire*, edito a Parigi nel 1485 da Guyot Marchant. La sua origine è stata ricercata in poemi del XIV sec. e in rappresentazioni drammatiche, la cui esistenza è attestata soltanto nel XV sec. Il soggetto è stato accostato ad altri temi che mettono in scena la morte, come il *Dit des troi morts et des trois vifs*, talvolta associato alle rappresentazioni della **d m**, o l'*Ars moriendi*. La **d m** ha figurato in numerose edizioni xilografiche particolarmente in Germania, nella scultura, negli arazzi, nelle vetrate (Norwich, Sant'Andrea) e nella pittura murale. In Francia, restano pitture a La Chaise-Dieu (1460-70 ca.), a Kermaria (Côtes-du-Nord), a Meslay-le-Grenet (Eure-et-Loir) e a la Ferté-Loupière (Yonne). Il tema conquistò l'Inghilterra grazie all'esempio (oggi distrutto) di San Paolo a Londra, nonché la Svizzera probabilmente attraverso quello, anch'esso distrutto, della Sainte-Chapelle di Digione (1436). Si diffuse nell'Italia settentrionale, in Lombardia a Clusone (1485), a Pisogne, perdurando fino al Seicento (Santa Caterina del Sasso presso Varese) e nel Trentino nelle valli delle Giudicarie a Pinzolo (all'esterno della chiesa di San Vigilio dipinta nel 1539 da Simone Baschenis), a Carisolo (chiesa di santo Stefano: Simone Baschenis, 1519), in Istria a Vermo (Beram) dove venne dipinta nel 1474 da Simone da Castua, e a Hrastovlje (Giovanni da Castual 1490). Nella Germania settentrionale fu rap-

presentata a Lubeca (chiesa di Santa Maria, 1463) e nella Marienkirche di Berlino (fine del xv secolo); un altro esempio, dipinto da Bert Notke, si trova a Tallinn nell'area baltica. Celebri i due complessi dipinti a Basilea alla fine del xv secolo. Quantunque distrutti, ce n'è rimasta testimonianza nelle incisioni di Holbein che in questa città disegnò, a partire dal 1524, un alfabeto intrecciato con figure della danza macabra, nonché la grande serie della danza macabra incisa da Luetzelburger ed edita a Lione nel 1538. Altro importantissimo ciclo svizzero fu quello che Nikolaus Manuel Deutsch dipinse nella chiesa dei francescani di Berna tra il 1516 e il 1520, distrutto nel 1660 e conosciuto solo attraverso copie. Questo momento rappresenta l'apogeo del tema che proseguì trasformandosi e mescolandosi con altre rappresentazioni della morte. (*app + sr*).

Danzica (Gdańsk)

Ricca città commerciale abitata fino al 1945 soprattutto da tedeschi, **D** appartenne alla Polonia dal terzo quarto del xv sec. al 1793, anno in cui divenne prussiana col nome di Dantzig. Nel 1920 fu dichiarata città libera; nel 1945 tornò alla Polonia. Fu importante centro artistico in epoca gotica, e strettamente legata alle Fiandre in epoca rinascimentale e barocca; ha assunto un ruolo assai attivo nello sviluppo dell'arte contemporanea polacca.

Museo della Pomerania È tra i principali della città e occupa l'antico convento dei francescani. La collezione dello scultore Rudolph Freitag era già accessibile al pubblico sin dalla metà dell'Ottocento; nel 1872 vi fu creato il museo municipale aggiungendovi la ricca collezione del commerciante Jakob Kambrun, lasciata alla città nel 1814. Il museo si arricchì successivamente mediante donazioni e acquisti. Nel corso della seconda guerra mondiale, l'edificio subì dei gravi danneggiamenti e le raccolte andarono parzialmente disperse. Ricostituito dopo la guerra, il museo venne riaperto al pubblico nel 1948; oltre a una sezione di arte decorativa, comprende la Galleria d'arte polacca, la Galleria d'arte straniera e il Gabinetto dei disegni e delle stampe. La Galleria d'arte polacca contiene specialmente dipinti gotici, rinascimentali e barocchi usciti dalle botteghe di **D** e della sua regione; vi è ben rappresentata la pittura polacca moderna e contem-

poranea: P. Michalowski, J. Matejko, A. Gierymski, O. Boznańska, S. Wyspiański, J. Pankiewicz, pittori contemporanei della scuola di Sopot. Nella Galleria d'arte straniera, il complesso più omogeneo è quello dei dipinti fiamminghi e olandesi (celebre trittico del *Giudizio universale*, 1466-73, di Memling; *Ritratto di donna* di Van Dyck; opere di P. Bruegel il Giovane, D. Téniers, J. de Heem, F. Bol, J. Van Goyen, N. Maes, A. van Ostade, J. Steen, P. de Hooch); vanno aggiunti dipinti italiani (Bronzino, *Ritratto di Caterina de' Medici*), francesi e tedeschi, acquerelli e litografie di artisti contemporanei (Picasso, Braque, Kandinsky, Klee). Il Gabinetto dei disegni e delle stampe conserva ca. seimila pezzi (Dürer, Holbein, Rembrandt). (sk).

Dao Ji

Nome assunto in religione dal pittore cinese Zhu Ruoji, più noto con il soprannome di She Tao. (ol).

Da Ponte, Jacopo → Bassano

Darboven, Hanne

(München 1941). Dal 1966, anno del suo arrivo a New York, segue instancabilmente il medesimo schema. Limitando i materiali a un foglio di carta e ad una stilografica, crea le sue opere partendo da una struttura semplice che può ripetersi all'infinito, come un sistema numerico combinatorio che a un dato momento subisce una perturbazione, determinando così una variazione nello schema iniziale. «Presentato sotto forma di quadretti, questo lavoro, – l'autrice precisa, – non ha nulla a che vedere con la matematica». Ossessivo secondo alcuni, rigoroso secondo altri, è perfettamente autonomo e possiede una logica interna sottesa, pur se non sempre evidente. **D** è in particolare rappresentata, con un'opera importante, nello Stedelijk Museum di Amsterdam. (bp).

Dardel, Nils

(Bettna (Södermanland) 1888 - New York 1943). Studiò dal 1908 al 1910 presso l'accademia di belle arti di Stoccolma, dal 1910 al 1939 risiedette soprattutto a Parigi, e negli ultimi due anni della sua vita si recò in America. A Parigi subì vari influssi (Cézanne, Bonnard, Vuillard e i cubisti). Elaborò uno stile personale, nel quale il divisionismo è al servizio di una visione prossima a quella dei *naïfs* (Se-

poltura a Senlis, 1913: Stoccolma, NM). Un viaggio in Giappone (1917) gli rivelò la calligrafia e il colore puro, che sfruttò in scene insolite, dando Spazio al suo gusto raffinato: *Delitto passionale*, *Visita a una signora eccentrica* (1921: Stoccolma, NM). Queste ultime opere preannunciano il surrealismo. Nel 1920 **D** produsse scenografie per i Balletti svedesi a Parigi (*l'Asilo dei folli e Vigilia della festa di san Giovanni*), infine si dedicò al ritratto mondano. Al termine della sua carriera eseguì una serie di disegni e acquerelli ispirati all'Italia, all'Africa del Nord e al Messico. (*tp*).

Daret, Jacques

(Tournai 1401 ca. - ? dopo il 1468). Apprendista presso Robert Campin, venne accolto tra i maestri nel 1432. Nel 1434 dipinse le ante di un polittico destinato all'abbazia di Saint-Vaast ad Arras; esse hanno potuto essere identificate nei quattro pannelli dispersi tra il museo di Berlino-Dahlem (*Visitazione, Adorazione dei magi*), il Petit-Palais di Parigi (*Presentazione al Tempio*) e la coll. Thyssen di Lugano (*Natività*). Rivelano uno stile illustrativo, che trae i modelli dal Maestro di Flémalle. Dal 1446 al 1458 **D**, che sembra abbia eseguito cartoni per arazzi, risiedette ad Arras. Nel 1468 svolse un importante ruolo nei preparativi per le feste in occasione delle nozze di Carlo il Temerario. (*ach*).

Daret, Jean

(Bruxelles 1613 o 1615 - Aix-en-Provence 1668). Da giovane venne in Italia, ove fu probabilmente influenzato dai maestri bolognesi. Tornato in Francia, si stabilì probabilmente dal 1635 ad Aix, dove restò fino alla morte; la sua produzione fu enorme. Si recò a Parigi nel 1660 e vi si trattenne fino al 1663 o 1664. Qui lavorò alla decorazione del castello di Vincennes (lavori scomparsi) e fu probabilmente ammesso all'accademia. I dipinti di **D** sono numerosi nelle chiese di Aix (cattedrale del Saint-Sauveur, 1640; chiesa della Madeleine, 1637-43; chiesa del Saint-Esprit, 1653) e della regione (Pertuis, Cavaillon, Saint-Chamas, Salon, Lambesc, Saint-Paul-de-Vence). Decorò anche i palazzi della città (scala del palazzo del barone di Chasteau-Renard, 1654). Fu inoltre ritrattista sobrio ed energico: *Autoritratto* (1636: Leningrado, Ermitage), *Ritratto di un magistrato* (1638: Marsiglia, MBA). Il ricordo della sua formazione italiana resta evidente per

tutta la sua carriera; il *Chitarrista* del museo di Aix (1636) attesta un influsso dei pittori caravaggeschi. (*jpc*).

Dario da Pordenone

(documentato dal 1440; morto prima del 1498). Documentato dal 1440 con Francesco Squarcione a Padova, resta sostanzialmente fedele ai caratteri formali squarcioneschi (grafismo esasperato, accentuazioni fisiognomiche, irrealismo prospettico). Il suo catalogo, ancora in via di definizione, presenta opere qualitativamente discontinue. Tra le migliori si ricordano la piccola pala del museo di Bassano, il *San Cristoforo* della Ca' d'oro a Venezia, e gli affreschi del duomo di Pordenone. Fu particolarmente impiegato nella decorazione di facciate (case a Conegliano, 1467 e 1474; a Serravalle, 1469; a Treviso, 1471). (*sr*).

Darmstadt

Hessisches Landesmuseum Venne fondato nell'ultimo quarto del XVIII sec. dal principe ereditario Luigi (1753-1830), langravio dell'Assia, che nel 1790 divenne il granduca Luigi I. La galleria, che all'origine contava soltanto un piccolo numero di opere di pittori locali principalmente del XVIII sec., ritratti provenienti dagli appartamenti principeschi e alcuni quadri commissionati ad artisti stranieri stabilitisi nella città, si arricchì all'inizio del XIX sec., dei 463 dipinti del Gabinetto di arte e storia naturale che il barone von Hüpsch di Colonia lasciò a Luigi I nel 1804, per serbarne l'unità. Tale collezione comprendeva soprattutto opere dell'antica scuola di Colonia e di scuola olandese. Nel 1809 il principe acquistò a Basilea dal mercante Reber 52 dipinti provenienti in gran parte dalle collezioni francesi disperse durante la rivoluzione, tra cui si trovavano in particolare opere di Hubert Robert (*Rovine antiche*), di Veronese (*Venere e Adone*) e di pittori vicini a Rembrandt (Govert Flinck). Nel 1813, 81 dipinti di varie scuole vennero acquistati presso il conte Joseph Truchsess: Tintoretto, Pieter de Hooch (*Dama e gentiluomo*), e le collezioni acquisirono l'importante quadro di Rubens, il *Ritorno di Diana dalla caccia*, offerto dal re di Baviera. Nel 1820 il granduca decise che la galleria venisse aperta al pubblico; nel 1834, quattro anni dopo la sua morte, essa passò allo stato sotto la giurisdizione del ministero dell'Interno. Non cessò di ampliarsi regolarmente, in par-

ticolare con opere di scuola tedesca, fiamminga e olandese. Nel 1906 il museo venne trasferito dall'antica residenza del principe in un nuovo edificio. Lo Hessisches Landesmuseum presenta principalmente una scelta di opere della scuola tedesca, dagli antichi maestri anonimi di Colonia e di **D** del xiv sec. ai maestri del xv sec. (Maestro della Passione di Darmstadt, Stephan Lochner) e del xvi sec. (Cranach, Holbein, Poter, Baldung Grien), fino ad artisti dell'Ottocento come Seekatz, Kobell, Feuerbach. Un'importante serie di dipinti fiamminghi e olandesi (*VerGINE con Bambino* di G. David, *Cristo legato* di Rembrandt, *Paesaggi* di Ruisdael, *Ritratti* di Van Dyck, opere di Brouzer, Van Ostade, Bruegel) costituisce anch'essa uno dei complessi più caratteristici delle collezioni. Essa comprende anche un gruppo molto nutrito di vetrate medievali che fa del museo di **D** una delle raccolte più importanti del mondo in questo campo. Luigi I fondò anche il Gabinetto dei disegni del museo di **D**, che è tra i più importanti d'Europa. Nel 1812 vi entravano ca. 1500 disegni provenienti dalla collezione del consigliere di stato Enimerich Joseph von Dalberg, che aveva acquistato numerosi pezzi provenienti da Mariette, sia direttamente, sia con la mediazione del marchese di Lagoy; i più celebri disegni di Mariette conservati a **D** sono di Giorgione, Michelangelo, Bellange, Antoine Coypel, Dorigny, Dumoustier, Freminet, Le Brun, Vouet. Oltre agli ottanta disegni di Bellotto acquistati nel 1829, la serie italiana riveste particolare importanza: Bassano, Mola, Andrea del Sarto, Cambiaso, Tintoretto. Lo stesso può dirsi della serie nordica (Rembrandt, Lastman, Hals, Jordaens, Bramer, Bloemaert). Oltre agli artisti francesi già citati e, tra gli altri, Callot, Poussin, Jouvenet, Watteau, il Gabinetto dei disegni di **D** possiede importanti serie di opere di Fragonard, Boucher e Pierre. (gb).

Nel 1970 il museo ha beneficiato dell'importante collezione d'arte moderna di Karl Ströher. Una prima parte copre il periodo 1910-60 e comprende un gran numero di opere grafiche e di opere di piccolo formato dovute soprattutto ad artisti che hanno operato in Germania. La seconda parte è dedicata ad opere degli anni '60 e costituisce un complesso fondamentale per quanto riguarda l'arte di questo periodo. Sono particolarmente ben rappresentati quattro artisti: Beuys, Dubuffet, Lichtenstein e Warhol. La Pop'Art (proveniente dal riscatto della coll. Kraushar di

New York), l'astrattismo geometrico (Vasarely) e altre tendenze dell'arte contemporanea (Dorazio, Klein, Manzoni, Ryman, Twombly) costituiscono i principali orientamenti della collezione, nella quale l'arte americana occupa un posto notevole. Si prevede che questo nucleo si accresca, per figurare in seguito in un nuovo edificio. (sr).

Daroca

Città spagnola tra le più antiche e pittoresche dell'Aragona centrale, chiusa entro una profonda gola e protetta da una cinta di torri quadrate; è importante per la storia della pittura aragonese, perché le sue chiese offrono notevoli esempi di arte romanica e gotica. Le absidi romaniche di San Miguel e di San Juan-Bautista serbano pitture murali; mentre l'*Incoronazione della Vergine* nell'abside di San Valero è tra le migliori testimonianze della pittura aragonese del XIV sec. La chiesa di San Domingo ha perduto il polittico commissionato nel 1474 al grande pittore nomade Bartolomé Bermejo (il cui pezzo principale, il maestoso *San Domenico di Silos benedicente*, si trova oggi a Madrid, Prado), ma numerosi pannelli della bottega dell'artista (in particolare *Cristo in croce*) si trovano nel museo della collegiata. Quest'ultima, nelle cappelle o nel museo, ospita opere importanti della pittura aragonese: frontale romanico con *Cristo benedicente*, *Polittico di san Tommaso*, *Polittico di san Michele*, e soprattutto *Polittico di san Martino*, una delle opere fondamentali della bottega di Bernat e Jimenez, della fine del XV sec., il cui pannello centrale, *San Martino e il mendico*, è particolarmente notevole per il vigore stilistico duro e arcaico del disegno e per la composizione monumentale. (pg).

D'Asaro, Pietro, detto il Monocolo di Racalmuto

(Racalmuto 1579-1647). Dal *San Giuliano*, nell'omonima chiesa di Racalmuto, prima opera nota dell'artista, firmata e datata 1608, e dal poco più tardo *San Nicolò* (1613) nella chiesa madre della stessa città, risulta evidente come il D'A fosse a quella data ancora strettamente legato ai modi stilistici dell'Alvino – artista tra i più rappresentativi della pittura della seconda metà del Cinquecento nella Sicilia occidentale – e fortemente influenzato anche dall'arte del toscano Paladino, attivo in Sicilia già dal 1601. L'aspetto più interessante della sua pittura è costituito dai riflessi, in opere successive, della cultura cara-

vaggesca, ben evidenti, soprattutto, in opere come il *Martirio dei santi Crispino e Crispiniano* (1618: Termini Iminese, San Carlo), e la *Visitazione* (1622: Palermo, Museo diocesano). (*lh*).

D'Aste, Andrea

(Bagnoli Irpino 1673-1721). Menzionato dalle fonti come uno dei primi discepoli di Solimena, completò la sua formazione a Roma tra il 1707 e il 1709. Del 1701 è l'*Immacolata* per la parrocchiale Montella. Nelle successive opere giovanili (*Madonna delle anime purganti che offre la sua immagine a san Gennaro*, 1704: San Sossio di Serino, Corpo di Cristo, *Madonna col Bambino tra la Maddalena e sant'Orsola*, 1705: Napoli, Chiesa del Carmine), il linguaggio di impostazione classicistica si tinge di forti contrasti chiaroscurali. Immediatamente prima dell'esperienza romana si colloca l'*Addolorata* per San Giovanni Battista delle Monache (1707); mentre al ritorno da Roma (1709-10) si datano le tele per la cattedrale di Amalfi con storie della vita di sant'Andrea, in cui rivivono i ricordi delle omonime storie dipinte da Mattia Preti in Sant'Andrea della Valle. La formula accademica elaborata del Solimena ai primi del secolo ritorna nelle due tele per Sant'Agostino degli Scalzi a Napoli (1710) e in due quadri per la chiesa dell'Assunta di Bagnoli Irpino. A questi anni vanno assegnati alcuni dipinti di soggetto profano: il *Sacrificio di Ifigenia* (coll. priv.), in collaborazione col Coccorante per lo sfondo di architetture; la *Diana e Callisto* (Firenze, Uffizi) e l'*Aurora e Cefalo* (Bari, Cassa di Risparmio), in relazione con la distrutta decorazione della Galleria del Marchese de Angelis a Napoli e citata dal De Dominici come la più bella opera del pittore. Tra il 1710 e il '15 il **D'A** affresca la volta dell'Arciconfraternita del SS. Sacramento a Pomigliano d'Arco, dove il contrasto luministico non crea movimento ma consolida e blocca le forme nei modi riscontrabili fino alle tarde opere per l'Assunta di Bagnoli Irpino. (*anc*).

Daswanth

Pittore indiano attivo nella seconda metà del XVI sec. alla corte dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605). Il ministro e storiografo dell'arte Abūl-Fazl narra nell'*Ain-i-Akbari* che **D**, figlio di un portatore di palanchino, rivelò sin da giovanissimo grande disposizione per il disegno, e che

l'imperatore Akbar, vistolo un giorno disegnare su un muro, decise di affidarlo come apprendista a 'Abd as-Samad. L'artista si suicidò prima della fine del XVI sec., e il suo nome non compare più nei manoscritti della fine del regno di Akbar. **D** svolse un ruolo di primo piano nella decorazione del *Razm Nāmeḥ* (Jaipur, coll. del maragià), traduzione persiana del *Mahābhārata*.. Il suo nome compare accanto ad artisti addetti alla coloritura di numerose miniature che si segnalano per l'abilità del disegno, il senso del particolare finemente osservato e tratti che talvolta ricordano la pittura indiana premoghul. (jff).

Daubigny, Charles

(Parigi 1817-78). Proveniva da una famiglia di artigiani, le cui inclinazioni artistiche ne incoraggiarono la precoce attitudine al disegno. Diciassettenne, fece un viaggio in Italia; tornato in patria si dedicò soprattutto all'incisione. Le sue lastre, risentono dell'influenza di Rembrandt, e mostrano un diretto sentimento della natura. Lavorò poi per qualche tempo come restauratore di quadri. Un breve passaggio, nel 1840, nello studio di Paul Delaroche non lo influenzò quanto la pittura olandese copiata a Parigi al Louvre. Più che l'influsso del suo maestro, le prime opere tradiscono ricordi di Ruisdael e di Hobbema, unitamente a reminiscenze classiche. Dal 1843, attirato dalla pittura all'aperto, soggiornò a lungo a Barbizon e nel Morvan (la *Valle del Cousin*, 1847: Parigi, Louvre). La sua notorietà aumentò verso il 1850. Il governo acquistò un suo quadro. Lo *Stagno di Gylieu* (1853: oggi a Cincinnati) era stato acquistato da Napoleone III. Grazie ai suoi guadagni, **D** poté viaggiare di più; nel 1852 ebbe luogo il fondamentale incontro con Corot a Optevoz (Isère). I due artisti operarono a fianco a fianco, prendendo sempre maggior confidenza con la pittura dal vero. **D** rimase fedele ai medesimi luoghi: Optevoz, ove conobbe Ravier, Villerville sulla costa della Manica, ma soprattutto le rive della Senna e dell'Oise presso Auvers, costeggiate instancabilmente a bordo del suo celebre battello, il *Botin*, trasformato in studio. Il suo tocco pittorico inizialmente levigato verso il 1852 si appesantisce e da quel momento subisce l'influsso di Courbet: la *Chiusa di Optevoz* (1855: Rouen, MBA) e la sua replica al Louvre del 1859 ne sono le ultime testimonianze. Un contatto assiduo con la natura le acque correnti, il mare incitò in seguito l'artista a schiarire i

suoi toni, alleggerendo la tavolozza e posando la pennellata con rapidità. **D** fu tra i primi a tentare di esprimere l'impressione fugace del momento. La critica, non sospettando ancora la portata di una simile innovazione, lo accusò di fretta e di improvvisazione. Théophile Gautier, con restrizione negativa, pronunciò persino la parola «impressione». Nel 1866 **D** soggiornò in Inghilterra, vi tornò durante la guerra del 1870 incontrandovi Monet, che portò con sé in Olanda. Ad Auvers, nel 1870 conobbe Cézanne. Tali incontri con i maestri, capofila della generazione successiva, concretarono il debito che essi ebbero con **D**, che fu uno dei precursori più significativi dell'impressionismo. Il Museo Mesdag dell'Aja possiede un complesso fondamentale di suoi quadri, numerosi pure in parecchi altri musei francesi, in particolare a Parigi (Louvre, coll. Thomy-Thiery; MO), Lione, Marsiglia e Reims.

Il figlio **Karl** (Parigi 1846 - Auvers-sur-Oise 1886) ne fu allievo e continuatore. Il suo stile stava personalizzandosi quando fu colto dalla morte. Ha lasciato gran numero di paesaggi ispirati alla campagna (*Valle della Scie*, 1875: Parigi, Louvre) e alle coste della Manica e dell'oceano. (*ht*).

Daulat

Pittore indiano attivo nella seconda metà del XVI sec. alla corte dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605). Partecipò all'illustrazione dei grandi manoscritti; in particolare fu autore di una *Preparazione di una festa al campo di Bāber* per un *Bāber Nāmeḥ* (Delhi, NM). L'abilità della composizione, la morbidezza delle pose, il senso del digradare cromatico, la bellezza dei toni ne fanno un maestro di primo piano. La finezza del disegno e la conoscenza dell'arte europea si rivelano parimenti in *Il poeta e il derviscio*, pagina di un *Nafahat al-Uns* datato 1603 (Londra, BM). Accanto ad Abūl-Hasan, **D** è una delle figure dominanti del laboratorio dell'imperatore Jahāngīr (1605-27), e il suo nome figura su un *Derviscio e musicista* datato 1609 (Cambridge Mass., coll. Stuart C. Welch). L'artista compare come notevole ritrattista nelle pagine dell'*Album* del Gulistān nel 1610 ca. (Teheran, Bibl. del Gulistān) sia che si tratti del proprio autoritratto, sia di ritratti imperiali. Egli eseguì il suo autoritratto anche nei margini dell'*Album* di Jahāngīr di Berlino (BN). (*ifi*).

Daumier, Honoré

(Marsiglia 1808 - Valmondois 1879). Figlio di un vetraio di Marsiglia, giunse a Parigi bambino seguendo il padre, che ritenendosi letterariamente dotato, veniva a cercarvi fortuna. Presto **D** manifestò attitudine per il disegno e dopo aver fatto il fattorino e il commesso di libreria, convinse i suoi della propria vocazione. Nel 1822 divenne allievo di Alexandre Lenoir, che gli trasmise l'amore per l'antichità e la venerazione per Tiziano e Rubens. Presto preferì lavorare da solo all'Académie Suisse e al Louvre, prendendo a modello dei suoi disegni le sculture greche e copiando i maestri: abitudine che conservò per tutta la vita. Si guadagnava il pane presso un litografo quando lo assunse il polemista Philipon, fondatore della «Caricature». Un disegno, *Gargantua* (1831), che scherniva Luigi Filippo, gli procurò sei mesi di prigione e una celebrità che si affermò nel 1834 con *Enfoncé La Fayette*, il *Ventre legislativo* e la *Rue Transnonain*. Queste tre opere contengono già tutta la sua arte di disegnatore: il tratto corsivo che genera volume, la scienza della composizione delle masse dovuta al suo istinto di scultore, che spesso lo induceva a modellare le sue figure prima di disegnarle o dipingerle. La legge sulla censura del 1835 lo costrinse a nascondere le sue opinioni repubblicane. Cominciò allora, e proseguì fino alla fine della sua vita, la sua immensa opera litografica, costituita da quasi quattromila pezzi, apparsi per la maggior parte nello «Charivari», sia attraverso serie celebri (*Robert Macaire*, 1836-38; i *Bagnanti*, 1839; *Dèi dell'Olimpo*, 1841; *Gente di giustizia*, 1845-48; *Affittuari e proprietari*, 1848), sia con disegni singoli raggruppati con i titoli di *Attualità* o *Tutto quel che vi pare*. Il primo quadro nel quale si rivelò il suo genio di pittore fu la *Repubblica* (1848: Parigi, MO). Era uno schizzo per un concorso bandito dal nuovo governo; la giuria lo scelse, ma la cosa non ebbe seguito. Da allora **D** dipinse i temi più diversi, avvocati, scene di strada o in ferrovia, saltimbanchi amatori e artisti (l'*Amatore di stampe*: Parigi Petit-Palais). Trattò anche qualche soggetto religioso (*Vogliamo Barabba*, 1850 ca.: Essen Folkwang Museum) e altri offertigli dalla mitologia o dalle favole di La Fontaine. Ciascuna delle sue due famose sculture *Emigranti* (1848: Parigi, MO) e *Ratapail* (1850: ivi) concretizza la sua doppia tentazione di pittore classico e barocco. Fu classico per il riserbo, l'ordine misurato delle impaginazioni,

ove spesso troviamo la deliberata composizione in fregio: *Giocatori di scacchi* (1863 ca.: Parigi, Petit-Palais), *Attesa alla stazione* (1863 ca.: Lione, MBA), *Parata* (1866 ca.: Bucarest, Museo Simu) e tanti altri, il cui capolavoro è la *Carrozza di III classe* (1862 ca.: New York, MMA). Ereditò da Rubens il gusto barocco del colore e del ritmo indiavolato (*Ninfe inseguite*, 1848 ca.: oggi a Montreal; *Il mugnaio, il figlio e l'asino*, 1849 ca.: Glasgow, AG; *Sileno*, 1849 ca.: oggi a Calais), ed anche l'amore per i contrasti di luce, che lo incitò a rendere le illuminazioni artificiali delle sale di spettacolo (il *Dramma*, 1859 ca.: Monaco, NP), ed il gusto delle contrapposizioni volumetriche, con impasti generosi di toni sordi che si staccano dallo sfondo chiaro. Accentuò così la potenza plastica della figura collocata davanti a un arredo appena accennato (*Lavandaia*, 1863 ca.: Parigi, MO; *Uomo con la corda*, 1858-60 ca.: Boston, MFA). A tale doppia tendenza si aggiunse talvolta un carattere visionario che accostò **D** a Goya e che emerge soprattutto nei suoi ricordi di teatro (*Crispino e Scapino*, 1860 ca.: Parigi, MO) e nei suoi *Don Chisciotte* (ivi, Monaco, NP; Otterlo, Kröller-Müller, New York MMA). La sua tecnica pittorica fu estremamente varia (tocco fluido, grasso, sfiochettato). Tale diversità di fattura appare ulteriormente accresciuta dal fatto che molti suoi dipinti (circa trecento pezzi) restarono incompiuti. Fu ammirato senza riserve dai romantici, Delacroix, Préault, gli assidui dell'Hôtel Pimodan, i pittori di Barbizon, specialmente Millet. Fu lodato dalla critica (Baudelaire, Banville) ma restò mal compreso dal pubblico. Visse senza gloria e morì cieco quasi in miseria, malgrado l'aiuto fraterno di Corot. Fu pedissequamente seguito dai disegnatori del suo tempo (Gavarni e Cham lo plagiarono spesso); e il suo influsso fu immenso sui contemporanei e sulla generazione seguente (Manet, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec, Van Gogh); gli ultimi echi dell'arte di **D** risuonano nel Novecento, con tonalità diverse, nei *fauves*, negli espressionisti tedeschi, in Soutine e in Picasso. (*ht*).

Dauphin, Charles

(1620? - Torino 1677). Lorenese, non se ne conoscono città e anno di nascita. Le fonti concordano nel ricordarne la formazione parigina nella cerchia di Vouet, insieme a Michel Dorigny e François Torteбат. Dal 1655 è documentato a Torino, dov'era però probabilmente giunto

qualche anno prima; vi lavora ininterrottamente fino alla morte, come primo pittore del duca di Savoia. Molte opere documentate – come le decorazioni per Palazzo reale – sono andate perdute; i dipinti superstiti ne illustrano il costante riferimento a Vouet (*Sacra Famiglia con il cardellino*, 1655 ca.: Nantes, MBA). Lanzi ne lodava «il fuoco pittorico», esemplificato al meglio nel dipinto in San Carlo a Torino (*Sant'Agostino in estasi davanti a san Giuseppe e al Bambino Gesù*) e dall'*Estasi di san Paolo*, già nell'oratorio omonimo (1659 ca.: Torino, Istituto Bancario San Paolo). Tra i ritratti, ricordiamo quello di *Cristina di Francia* (Racconigi, Castello) e la serie, in parte dispersa ma documentata da incisioni, di *Ritratti equestri di casa Savoia* già nella Venaria Reale. (sr).

Dauzats, Adrien

(Bordeaux 1804 - Parigi 1868). Dal 1828 collaborò all'illustrazione dei *Voyages pittoresques* pubblicati sotto la direzione del barone Taylor. Questo lavoro lo obbligò a percorrere la Francia. Si recò poi in Germania, Spagna, Portogallo, Asia Minore. Più tardi entrò nel seguito del duca di Orléans nella campagna d'Algeria. Fu paesaggista romantico per eccellenza per la scelta dei soggetti (monumenti gotici, vedute d'Oriente), per il carattere teatrale dei paesaggi rappresentati (*Convento di Santa Caterina sul monte Sinai*, 1845: Parigi, MO) e per il colore vibrante. Ma il romanticismo è affievolito da una certa secchezza del disegno, dal tocco minuzioso, dalla fattura spersonalizzata, che danno alla sua opera un carattere un po' monotono. È rappresentato con numerose tele a Parigi e in molti musei di provincia (Bordeaux, Chantilly, Narbona, Reims). (ht).

David, Gérard

(Oudewater 1460-65 ca. - Bruges 1523). Venne accolto tra i maestri a Bruges nel 1484. Si ignora in quali condizioni si sia formato, ma sembra certo che conoscesse l'arte dei maestri di Haarlem e in particolare di Geertgen tot Sint Jans, delle cui solenni e potenti figure si riscontra l'influsso sin dalle prime opere. Egli ne riprende sia gli elementi essenziali che lo spirito nelle numerose versioni di una *Natività* (Budapest, New York, MMA) e in un'*Adorazione dei magi* (Bruxelles, MRBA). Nel trittico della *Crocefissione* (Londra, NG; ante ad Anversa), si nota l'influsso

di Bouts e di Geertgen tot Sint Jans. Ben accolto a Bruges, **D** viene incaricato di funzioni nell'ambito della confraternita dei pittori; dopo il 1496 sposa Cornélie Cnoop, figlia del decano della confraternita degli orefici. Nel 1498 porta a termine, per il municipio di Bruges, due dipinti dedicati ad esempi di giustizia (*Giudizio di Cambise*, *Castigo di Sisamne*: oggi in museo a Bruges): il concentrarsi dell'interesse sui personaggi ritti a fianco a fianco in ritmo solenne, è di una forza sorprendente, che si ritrova nei quadri d'altare: le *Nozze mistiche di santa Caterina* (Londra, NG) e la *Vergine tra le vergini* (Rouen, MBA). Tuttavia il suo stile s'ingentilisce per rappresentare volti femminili, tuttora intrisi di una grazia infantile che gli è caratteristica. In tre altre opere, il *Canonico Bernardin Salviati e tre santi* (1501-1502: Londra, NG), il *Battesimo di Cristo* (1507 ca.: oggi a Bruges) e le ante esterne di un trittico della *Natività* (L'Aja, Mauritshuis), compaiono vasti paesaggi: devono a Geertgen tot Sint Jans l'importanza conferita al fogliame degli alberi. In particolare, le ante del Mauritshuis sono dedicate unicamente al paesaggio, che, privo di orizzonte lontano, si spalanca su una radura. Le opere mature di **D**, la *Crocifissione* (Berlino-Dahlem) o le *Nozze di Cana* (Parigi, Louvre) sono caratterizzate da un tipo umano ben riconoscibile, dal corpo tarchiato, dal volto rotondo, soprattutto nelle donne, inscritto in volumi assai saldi entro uno spazio nettamente definito. Egli trae spesso schemi compositivi dai suoi predecessori: Van der Goes (*Adorazione dei magi*: Monaco, AP), Bouts (*Deposizione dalla croce*: New York, Frick Coll.). Un incarico destinato all'abbazia della Cervara in Liguria (1506), che lascerebbe supporre un eventuale viaggio del pittore in Italia, lo indusse a realizzare un polittico di tipo italiano, costruito intorno a grandi figure plastiche (pannelli dispersi tra Palazzo Bianco a Genova, il Metropolitan Museum di New York e il Louvre di Parigi). Nell'ultimo periodo della sua attività, **D** creò composizioni molto popolari, un poco sentimentali, ripetute in numerosi esemplari da lui e dalla sua bottega. La *Vergine della zuppa di latte* (miglior esemplare all'Aja, Mauritshuis) s'iscrive nella tradizione familiare olandese, e così pure la *Fuga in Egitto* con la Vergine che allatta (New York, MMA) e piccoli pannelli come quello di *Cristo che dice addio alla madre* (ivi). La tradizione vuole che **D** sia autore di miniature: pochissime peraltro sono quelle che

gli si possono attribuire (*Libro d'ore d'Isabella di Spagna*: Londra, BM; *Libro d'ore*: Escorial). Il museo di Bruges conserva il piú ampio complesso di sue opere. (ach).

David, Giovanni

(Cabella Ligure 1743? - Genova 1790). Fu allievo a Roma di Domenico Corvi, ma molto piú incisivi furono per la sua educazione gli anni trascorsi a Venezia dopo il '75. Oltre che a Tiepolo, guardò indietro fino a Veronese, e alla cultura artistica genovese fino al Castiglione. Ultimo artefice della grande tradizione decorativa ligure, fu protetto e incoraggiato dall'aristocrazia genovese, che egli ricambiò celebrandola con figurazioni storiche e mitologiche. Pittore di tocco rapido e leggero, tanto da risultare in qualche caso approssimativo, si distinse per decorazioni d'impianto fortemente scenografico (fu pittore di scene per la Fenice di Venezia), nelle quali i personaggi si muovono in una dimensione di sogno. Lo dimostrano chiaramente le *Storie di Ercole* per palazzo Podestà-Bruzzo in Strada nuova a Genova: sei grandi disegni acquerellati in cui ben si manifesta la sua educazione di scenografo. Esegui due tele con *Le tentazioni di sant'Agnese* e *Il rifiuto di nozze principesche* per il Carmine di Genova. (ada).

David, Giovanni

(ricordato a Genova all'inizio del xv sec.). Nativo di Alba (Cuneo), viene citato come presente a Genova nel 1408, ma rimane tuttora un nome. E. Brezzi Rossetti (1978-79) ha proposto d'identificarlo in linea ipotetica con il Maestro d'Incisa Scapaccino, autore del polittico conservato nella parrocchiale di San Giovanni Battista a Incisa Scapaccino (Alessandria). La tavola, una *Madonna col Bambino e Santi*, databile ai primi anni del Quattrocento, subì la sostituzione del pannello con la Madonna, probabilmente negli anni '20 di questo secolo. Il pittore rivela una cultura aggiornata sui fatti della costa ligure: il volto della Vergine è affine a quelli delle Madonne di Nicolò da Voltri, il dipinto mostra la conoscenza di Taddeo di Bartolo e di Turino Vanni, dati che sembrano condurre a un artista piemontese che lavorò a Genova, oppure a un pittore proveniente dalla costa ligure. (agc).

David, Jacques-Louis

(Parigi 1748 - Bruxelles 1825). Nel 1757, alla morte del padre, il mercante di mercerie Maurice David, **D** venne allevato dallo zio Jacques Buron e orientato verso l'architettura. Ma sognando di fare il pittore, finalmente ottenne il permesso dal tutore di poter seguire la propria vocazione. Dopo aver frequentato l'Accademia, dal 1766 seguì i corsi di Vien. Presentò al concorso per il prix de Rome del 1771 *Combattimento tra Minerva e Marte* (Parigi, Louvre); riportò soltanto il secondo premio e dovette attendere molti anni prima di conseguire la menzione tanto desiderata. Dopo alcuni fallimenti che quasi lo spinsero al suicidio, nel 1774 ebbe infine il primo premio col quadro *Erasistrato scopre la malattia di Antioco* (Louvre, ENBA). L'anno seguente partì per Roma in compagnia di Vien, da poco nominato direttore dell'Accademia di Francia. I cinque anni trascorsi nella città eterna saranno decisivi per l'evoluzione della sua carriera. Aveva lasciato Parigi convinto che l'antichità non l'avrebbe affascinato; ma a Roma fu colpito dalla grandiosità di quella civiltà, e si trovò inoltre al centro del grande movimento neoantico; fu iniziato, attraverso Peyron, Giraud, Quatremère de Quincy, alle nuove teorie diffuse da Mengs e dall'archeologo Winckelmann. Abbandonando momentaneamente la pittura per il disegno, si mise allora a studiare i monumenti dell'antica Roma e le tele dei grandi maestri; nei suoi taccuini (Parigi, Louvre; Cambridge Mass., Fogg Museum; Stoccolma, NM) si può seguire l'evoluzione delle sue idee estetiche. Poco numerosi i quadri noti di questa fase. Il più importante, realizzato per il lazzaretto di Marsiglia al ritorno da un viaggio a Napoli, *San Rocco intercede presso la Vergine per la guarigione degli appestati* (1780: oggi in museo a Marsiglia), illustra la rottura con l'insegnamento di Boucher, del quale **D** era parente per parte di madre, e persino con quello di Vien; il realismo delle figure in primo piano, l'espressione dei volti preannunciano le ricerche di Gros negli *Appestati di Giaffa* (Parigi, Louvre). Il dipinto più ambizioso è certamente quello recentemente ritrovato che illustra un passo dell'Iliade, i *Funerali di Patroclo* (1779: Dublino, NG), tela ancora carica di reminiscenze barocche, ma costruita secondo ritmi più pacati. Quando tornò in Francia nel 1780, l'artista aveva acquisito non soltanto un inesauribile repertorio di forme e di soggetti, ma una maturità e un'esperienza che

si rivelano nel quadro esposto al *salon* del 1781, *Belisario riconosciuto da un soldato* (Lilla, MBA); e due anni dopo nel suo quadro per l'accoglimento nell'accademia, il *Dolore e rimpianti di Andromaca sul corpo di Ettore* (Parigi, Louvre). La sua reputazione cresceva; aprì uno studio ove presto si affollarono gli allievi – e tra essi Girodet, Fabre, Wicar, Drouais. Nel 1784, ricevuto da M. d'Angiviller l'incarico di un quadro, e avendo scelto come tema il *Giuramento degli Orazi*, ripartì per Roma, con il proposito di eseguire la sua tela in un'atmosfera «antica». Esposta a Roma prima d'essere inviata al *salon* del 1785, l'opera – nella quale si afferma il primato della linea e della stasi sul colore e sul movimento, nonché il ritorno a un umanesimo classico – riportò uno splendido trionfo, e venne acclamata come manifesto compiuto della nuova scuola. Fedele alla formula degli *Orazi* – soggetto antico a più personaggi – **D** espose nel 1787 la *Morte di Socrate* (New York, MMA), e nel 1789 *I littori riportano a Bruto i corti dei figli* (Parigi, Louvre) e gli *Amori di Paride ed Elena* (ivi). La rivoluzione francese lo fece precipitare dalla storia nell'attualità. Appassionato militante, pose la sua arte e la sua persona al servizio della nazione. Successivamente deputato alla Convenzione, membro del Comitato di sicurezza generale, grande regista delle feste e delle cerimonie rivoluzionarie, operò in tutti i campi. Quando prese il pennello lo usò per illustrare episodi dell'epoca, tragici (*Marat assassinato*, 1793: Bruxelles, MRBA; *Morte del giovane Bara*, 1794: oggi ad Avignone) o eroici (il *Giuramento del Jeu de paume*, quadro mai condotto a termine: Versailles), con una forza e una verità riscontrabili anche negli intensi e diretti ritratti di parenti, amici o personalità che ammirava. La franchezza d'osservazione, la sicurezza di fattura che già caratterizzano il *Ritratto del conte Potocki* (1780: oggi a Varsavia) e le prime effigi delle famiglie Buron o Sedaine rivelano come l'artista, sfuggendo ai condizionamenti estetici e all'impronta dell'antichità, sa esaltare nel ritratto il meglio delle proprie doti. E la sua tecnica incomparabile trionfa nelle ben note figure di *Lavoisier con la moglie* (1788: New York, MMA), della *Marchesa d'Orvilliers* (1790: Parigi, Louvre), della *Signora Trudaine* (1790-91 ca.: ivi), della *Signora de Pastoret* (Chicago, Art Inst.) o del *Signor* e della *Signora Sériziat* (1795: Parigi, Louvre), che si distaccano con monumentale semplicità su uno sfondo neutro. Accusato di alto tradimento dopo la

morte di Robespierre (1794), venne incarcerato due volte nel palazzo del Lussemburgo trasformato in prigione; oltre alla *Veduta del Lussemburgo*, unico paesaggio che abbia dipinto, vi concepì le *Sabine* (Parigi, Louvre), che terminò nel 1799 e che attesta il suo desiderio di attingere una perfezione stilistica maggiore, a imitazione dei greci. L'anno successivo intraprese, senza peraltro terminarlo, il *Ritratto di Juliette Récamier* (Parigi, Louvre), semisdraiata su un divano di forma antica, la cui soffice tunica bianca spicca delicatamente sulle velature grige e brune della parete e dell'impiantito. L'incontro con Bonaparte, di cui fissa i tratti in un brillante schizzo (1797-98 ca.: Parigi, Louvre), e l'immagine eroica nel *Ritratto equestre di Bonaparte sul San Bernardo* (1800: versioni alla Malmaison, a Versailles e a Berlino-Charlottenburg), doveva sottrarre il pittore all'invenzione antica, restituendolo alla storia contemporanea. Nominato primopittore dell'imperatore nel dicembre 1804, venne incaricato di commemorare le scene principali dei festeggiamenti per l'incoronazione. Delle quattro composizioni previste ne saranno eseguite due: l'*Incoronazione* (1805-10: Parigi, Louvre) e la *Distribuzione delle aquile* (1810: Versailles); le altre due, *Salita al trono* e *Arrivo al municipio*, sono conosciute solo da disegni (Parigi, Louvre; Lilla, MBA). L'artista, malgrado una fama ormai internazionale, di fronte all'insuccesso dei suoi passi per assumere la direzione dell'Ecole des beaux-arts e ottenere così il posto occupato da Le Brun due secoli prima con Luigi XIV, abbandonò i lavori e il mondo ufficiale. Riprese, dal 1813, *Leonida* (Parigi, Louvre; iniziato nel 1802, il quadro era stato interrotto a causa degli incarichi imperiali), che l'imperatore andò ad ammirare al suo ritorno dall'isola d'Elba nel marzo 1815. Alcuni ritratti ufficiali di quest'epoca sono tra i più notevoli di D: il *Conte François de Nantes* (1811: Parigi, Museo Jacquemart-André), *Napoleone* (1812: Washington, NG), *Madame David* (1813: ivi). Con la Restaurazione D, che era rimasto fedele a Napoleone, preferì andare in esilio in Belgio piuttosto che chiedere grazia presso Luigi XVIII. Accolto con entusiasmo dai suoi antichi allievi belgi, aprì uno studio a Bruxelles e dedicò gli ultimi anni a dipingere, con una fattura che rivela un indebolimento delle sue teorie, soggetti galanti ispirati alla mitologia o alla letteratura antica (*Amore e Psiche*, 1817: oggi a Cleveland; *Telemaco ed Eucaride*, 1818: Malibu J. Paul

Getty Museum; *L'ira di Achille per il sacrificio di Ifigenia*, 1819: Fort Worth, Kimbel Art Museum; *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie*, 1824: Bruxelles, MRBA), lasciando da parte queste tematiche soltanto per eseguire ritratti la cui sobrietà e schiettezza lo pongono nella grande linea dei ritrattisti francesi, da Fouquet a Cézanne (*Il signore e la signora Mongez*, 1812: Parigi, Louvre; *Sieyès*, 1817: Cambridge Mass., Fogg Museum; il *Conte di Turenna*: Copenhagen, NCG; la *Contessa Daru*, 1820: New York, Frick Coll.), nonché la replica dell'Incoronazione (1821: Versailles) con l'aiuto dell'allievo e collaboratore Georges Rouget. Morì a Bruxelles il 2 dicembre 1825, circondato dal rispetto e dalla venerazione di tutti.

Grande pittore di storia, notevole ritrattista ha un posto fondamentale nell'evoluzione della pittura del XIX sec., che non si spiegherebbe senza le profonde risonanze della sua arte e le reazioni che essa provocò. Di volta in volta ammirato e denigrato, proclamato dalla sua cerchia rinnovatore della pittura francese, da Delacroix «il padre della pittura moderna», ma accusato anche di aver favorito con le proprie idee il peggior accademismo, a noi appare oggi un potente maestro. Il suo stile diretto che conserva allo stesso tempo unità e varietà, la sua scienza del disegno e della composizione, la sua potenza di visione esercitarono su molti artisti un influsso profondo. Se ai classici (Ingres e i suoi allievi) ha trasmesso idee, un linguaggio un senso della bellezza formale, ha pure comunicato ai romantici, attraverso Gros, il soffio epico che consentirà loro di concepire immense tele e vaste decorazioni. In tal senso la sua opera continua a porre un problema irrisolto. Infatti essa riflette bene quel «singolare miscuglio tra realismo e ideale» di cui più tardi parlerà Delacroix. Pur considerando l'arte antica come «la grande scuola dei pittori moderni», **D** osserva la natura con un'intensità raramente raggiunta fino a quel momento. «Dipingere vero e giusto al primo colpo», non «abituarsi a lasciar andare la mano e ad abbandonarsi ai colori dicendo: lo riprenderò più tardi»: questi precetti fondamentali insegnati da **D** agli allievi, oltre a un amore per il lavoro ben fatto, un virtuosismo tecnico che si nasconde e non lascia nulla al caso, sono forse, insieme ad un sentimento profondo della realtà, le qualità essenziali di questo pittore che seppe porre le sue doti eccezionali al servizio di un'erudizione pazientemente acquisita. La mostra parigina (Louvre) de-

dicata a **D**, del 1989-90, è stata occasione di aggiornamenti al catalogo dell'artista e di ricognizione sul suo ruolo storico. (acs).

David-Weill, David

(San Francisco 1871 - Parigi 1952). Tornato in Francia con la famiglia originaria della Lorena studiò a Parigi al liceo Condorcet, dove fu compagno di scuola di Proust; dopo studi di diritto, entrò nella banca fondata dal padre e dagli zii. Due interessi essenziali dominarono presto tutta la sua vita: lo sviluppo di realizzazioni sociali e scientifiche di ogni tipo e la formazione di una grande collezione. In quest'ultimo settore, non vi era forma d'arte che lo lasciasse indifferente: antichità, arte dell'Estremo Oriente, oreficeria, arte medievale, dipinti, disegni, etnografia esotica. I bronzi asiatici di epoca antica e l'oreficeria (di cui molti pezzi si trovano oggi a Parigi nel Museo Guimet e al Louvre) rappresentavano forse la parte più rara della collezione, ma egli amò la pittura e il disegno con pari curiosità.. Predilesse Corot, abbondantemente rappresentato da paesaggi e figure (la *Toilette*), Delacroix nelle opere più spontanee (in particolare gli schizzi e i paesaggi, poco frequenti nella sua opera), gli impressionisti (soprattutto Degas, Monet, Renoir, di cui donò al Louvre una delle opere più caratteristiche, la *Grenouillère*), e gli intimisti, Vuillard e Bonnard. S'interessò soprattutto di pittura francese, ma possedette anche due tele di Goya e i diciotto disegni di Constable che donò al Louvre. All'inizio della sua attività di collezionista era stato attratto dal XVIII sec.: Chardin, Hubert Robert e i ritrattisti. Molti disegni (*Teste di neri* di Watteau) e due ritratti di Perronneau (*Ritratto di Mme de Sorquainville* e *Ritratto del conte di Bastard*) rappresentano al Louvre questo aspetto della collezione, oltre a un gruppo di miniature su avorio e su smalto, donato al museo francese nel 1956. Raccolse una collezione di opere di vari artisti che rappresentano la vita parigina dei secoli passati: Hubert Robert Demachy, Saint-Aubin, Cochin, Constantin Guys, Th. Rousseau, Jongkind; possedette numerose pitture di paesaggio. Una trentina di tali dipinti o disegni sono entrati nel Museo Carnavalet di Parigi. Ebbe un ruolo importante nel salvataggio delle opere d'arte spagnole durante la guerra civile del 1937. Donò al Museo La Tour di Saint-Quentin il *Ritratto di Jean Paris de Monmartel*, di La Tour. (gb).

Davie, Alan

(Grangemouth (Scozia) 1920). Figlio di un pittore incisore, si è formato presso il College of Art di Edimburgo; nel 1948-49 ha viaggiato in Europa. Dal 1950 ha frequentemente esposto a Londra e, dal 1956, a New York e nel 1963 ha ricevuto il premio della Biennale di San Paolo. Vive in Cornovaglia e nel Hertfordshire, presso Londra. Considera la pittura uno sforzo per raggiungere una rivelazione spirituale, un'evocazione dell'ignoto; è influenzato dal buddismo zen. Il simbolismo della sua opera è più vicino all'arte primitiva e preistorica che alla tradizione europea. **D** è rappresentato a Londra, Tate Gall. (*Ingresso per un tempio rosso*, n. 1, 1960), a Manchester (AG), New York (MOMA), Venezia (coll. P. Guggenheim). (*abo*).

Davies, Arthur Bowen

(Utica N.Y. 1862 - Firenze 1928). Studiò prima con Dwight Williams, poi a Chicago con Roy Robertson e Charles Corwin, recandosi nel 1886 a New York, dove proseguì gli studi al Gotham Art Students e all'Art Students' League. Nel 1908 prese parte, accanto a Robert Henri, Sloan, Glackens, Shinn, Luks, Lawson e Maurice Prendergast, alla mostra degli Otto, in reazione al conservatorismo della National Academy. Nel 1912-13 partecipò attivamente alla preparazione dell'Armory Show, di cui era stato eletto presidente. Il suo influsso sulla scelta delle opere per la mostra e, più in generale, sulla storia del gusto americano non può essere sottovalutato (possedeva egli stesso un'interessante collezione di maestri europei contemporanei). Pittore di idilliche allegorie (*Dancing Children*, 1902: New York, Brooklyn Museum; *Unicorni*, 1906: ivi, MMA), che lo accostano ai pittori simbolisti e in particolare a Bocklin, **D** si convertì a formule più moderne sotto l'influsso degli artisti europei, che ammirava e che invitò a partecipare all'Armory Show. *Dancers* (Detroit, Inst. of Arts) rivela insieme la conoscenza di Matisse per la composizione, e dell'interpretazione del cubismo di Villon nel trattamento delle forme. Lavorò dal 1924 a grandi decorazioni, in particolare per la International House a New York e per la casa della sua protettrice, Lillie P. Bliss; negli ultimi anni della sua vita approntò progetti di arazzi, in collaborazione con la fabbrica dei Gobelins. (*jpm*).

Davis, Stuart

(Filadelfia 1894 - New York 1964). Lasciò la scuola a sedici anni per lavorare, sotto la direzione di Robert Henri, a New York (1910-13), assimilando così l'apporto del gruppo degli Otto all'inizio della sua carriera. L'Armory Show, nella quale a soli diciannove anni espose cinque acquerelli, svolse un ruolo considerevole per il suo sviluppo futuro, ponendolo in contatto con l'avanguardia francese e più particolarmente con Marcel Duchamp e Francis Picabia. Tenne la prima personale nel 1917 a New York, alla Sheridan Square Gall. Nel 1921 ideò *Lucky Strike* (New York, MOMA), dal pacchetto di omonime sigarette, senza dubbio il primo esempio di design commerciale introdotto nell'arte di concezione tradizionale degli Stati Uniti. Dal 1920 al 1930 ca. cercò di integrare nella composizione astratta un colore vivo e temi tratti dalla vita quotidiana (serie degli *Egg Beaters*, o «Fruste all'uovo», 1927-28). Poté infine, nel 1928, recarsi a Parigi, tornato a New York nel 1930, era in possesso di un mestiere personale nel quale soggetti, eventi, paesaggi, segni e simboli astratti risultano intimamente legati (*Place Pasdeloup*, 1928: New York Whitney Museum; la *Bottega del barbiere*, 1930: Usa, coll. priv.). Inventò uno straordinario amalgama di oggetti che rammentano le nature morte in *trompe-l'œil* del XIX sec. americano (William Harnett, John Petto), e che annunciano la Pop'Art degli anni '60 (*Natura morta «Little Giant»*, 1950: Richmond Va. MFA). Nello stesso tempo svolse un ruolo attivo nell'evoluzione della pittura contemporanea e continuò ad estendere la gamma e l'intensità del suo colore, accogliendo sempre più idiomi americani, come il jazz entro una tematica assai complessa. È considerato il pioniere per eccellenza dell'arte astratta americana. È rappresentato a New York (MOMA, Guggenheim Museum e Whitney Museum), Washington (Phillips Coll.), a Cambridge Mass. (Fogg Museum) all'università Harvard, in musei di San Francisco e di Baltimora, all'università dello Iowa (School of Art Gall.), a Minneapolis (Walker Art Center), a Filadelfia (AM e Pennsylvania Academy of Fine Arts) e a Richmond Va. (MFA). (*dr*).

D'Azeglio, Massimo Taparelli

(Torino 1798-1866). Più noto per la sua attività politica e letteraria, fu anche pittore. Tornato a Torino dopo un

giovanile soggiorno romano, studiò dal 1820 ca. sotto la guida del fiammingo Martin Werstappen, sostenitore del verismo, che gli fece conoscere il cromatismo dei paesisti nordici. Il **D'A** introdusse così in Piemonte una forma d'espressione ispirata al «verismo» settentrionale, intrisa di spirito romantico. Poeta delicato nei quadri di paesaggi spesso minuziosi e animati da aneddoti e da soggetti letterari (*Ulisse e Nausicaa*: Torino GAM), fu meno felice nelle pitture di storia, riflesso diretto della sua ideologia politica. Espose regolarmente tra il 1831, quando si stabilì a Milano, e il 1848, data in cui praticamente, per i nuovi impegni politici, abbandonò l'attività pittorica fino al 1852. Avendo poi ripreso gradualmente a dipingere, restò sempre oscillante tra immediatezza di visione, istanze sentimentali «romantiche» ed esigenze illustrative; e tuttavia il suo paesaggio poté attingere momenti di drammaticità svincolandosi almeno in parte dalla funzione di sfondo scenografico.

Il fratello **Roberto** (1790-1862), noto soprattutto per aver fondato nel 1832 la pinacoteca di Torino (Gall. Sabauda), fu anch'egli pittore, disegnatore, illustratore di libri e caricaturista. (*grc + sr*).

De Alladio, Giacomo → Macrino d'Alba

De Angelis, Deiva

(Gubbio 1885 - Roma 1925). Poche le tracce lasciate da questa interessante artista, amica di pittori e scultori, e personaggio non secondario dell'ambiente figurativo romano nei secondi anni '10 e nei successivi. Giunge nella capitale poco prima della guerra, e vi trova lavoro come modella. Ben inserita nell'ambiente più fertile della giovane pittura, e prossima al pittore e critico Cipriano Efisio Oppo, definisce presto singolari qualità espressive, di pittrice e disegnatrice (notevole un'edizione di poesie di Onofri da lei intercalate con piccoli disegni), attenta a sprezzature coloristiche non convenzionali e a una decisa sapidità di costruzione del quadro. Una occasione di un certo peso perché le opere della **D A** entrassero nell'interesse degli addetti è la collettiva tenuta al Pincio nel 1918: da allora è presente ad ogni mostra romana, con una sporadica attenzione da parte dei recensori. In particolare va ricordata nel '23 la partecipazione alla seconda biennale romana. Nei pochi quadri che ci sono noti, di-

spersi in collezioni private, si dà il caso di un convincente colorismo messo a disposizione di un'intensa capacità espressiva, in alternativa a un diffuso, e spesso insipido, cézannismo dai risvolti plastici. Si ricordino almeno *Natura morta con frutta e vaso* (1917), *Villa Strohl-Fern in autunno* (1920), e soprattutto l'intenso e deciso *Autoritratto* (1921 ca.). (pfo).

De' Bardi, Donato

(documentato in Liguria, 1426 - 1450-51). Si firma «comes papiensis» (conte Pavese) nella *Crocifissione* del duomo di Savona, l'opera sua più celebre e suo indiscusso capolavoro, da documenti risulta residente a Genova, dove fin dal 1426 è chiamato «pictor» e dove ottiene (1433) l'incarico di un polittico da porsi in cattedrale. La figura di **D B** è stata ricostruita essenzialmente dalle ricerche di Federico Zeri (1973 e successivi interventi), il quale accostava al dipinto di Savona un trittico (*Madonna dell'Umiltà tra i SS. Filippo e Agnese*: New York, MMA, Coll. Kress), firmato «opus Donati» e sino ad allora attribuito al veneziano Donato Bragadin (autore di un *Leone di San Marco con i SS. Gerolamo e Agostino*, datato 1459: Venezia, Palazzo ducale), *Quattro Santi* (Genova, Accademia Ligustica) e una *Presentazione al tempio* (Milano, coll. priv.). Lo studioso riscontrava, nella tavola dell'Accademia Ligustica, una componente tardogotica lombarda, arricchita da contatti con la cultura fiammingoborgognona nel trittico di New York (da lui datato anteriormente al 1440) e, in particolare nella *Presentazione*, uno stretto rapporto con i modi di Petrus Christus; ed ipotizzava quindi un viaggio del pittore in Europa settentrionale, stimolato anche dalla conoscenza di importanti originali fiamminghi – da Van Eyck a Van der Weyden – allora presenti in collezioni genovesi. Alcuni elementi di un polittico oggi smembrato (*San Gerolamo*: New York, Brooklyn Museum; *San Giovanni Battista*: già Londra, gall. Helikon; *Santo Stoiano* e *San Lorenzo*: Milano, coll. priv.) e altre tavole di recente acquisite al suo catalogo (una *Madonna allattante* (Milano, MPP) attribuitagli da M. Natale), pur confermando i caratteri franco-fiamminghi già rilevati nella cultura di **D B**, non consentono ancora di chiarire i problemi connessi con la sua complessa personalità. Altrettanto difficile e incerta resta la definizione della reale incidenza della sua lezione pittorica nel Quattrocento ligure. (sr).

Debat-Ponsan, Edouard-Bernard

(Tolosa 1847 - Parigi 1913). Autore di dipinti religiosi (*Pietà di san Luigi per i morti*, 1879: La Rochelle, Cattedrale) e di tele storiche (la *Figlia di Jaffe*, 1876: oggi a Carcassonne), fu allievo di Cabanel. Secondo i contemporanei la parte migliore della sua opera riguarda l'espressione dell'epopea e del dramma (*Una porta del Louvre*, *L'indomani della notte di san Bartolomeo*, 1880: oggi a Clermont-Ferrand). Le sue ultime opere sono peraltro fredde e convenzionali quanto le sue grandi decorazioni (la *Corona di Tolosa*, 1894: Tolosa, Capitoletto, soffitto della sala degli illustri). Molto più abile si mostrò nei ritratti (*La Sandrini nella «Maladetta»*, 1902: Parigi, Bibl. dell'Opéra), e soprattutto nei delicati paesaggi, nelle scene contadine (*Angolo di vigna in Linguadoca*, 1886: Nantes, MBA) e negli studi di animali, rivelati dalla retrospettiva al museo di Tours (1973). (tb).

De Bellis, Antonio

(attivo a Napoli tra il 1630 e il 1660 ca.). È documentato nel solo ciclo di tele con *Storie di san Carlo Borromeo* (1636-40: Napoli, San Carlo alle Mortelle). Molto vicino a Bernardo Cavallino e spesso confuso con quest'ultimo (*Il Buon Samaritano* e *Lot e le figlie*: Campione d'Italia, coll. Lodi), fu uno dei più originali allievi di Massimo Stanzione, ma subì anche l'influsso di Jusepe de Ribera, sviluppando una propria linea sia nelle composizioni per committenti religiosi, sia in storie sacre per collezionisti. Nelle sue ultime opere, verso il 1657-60 (*Madonna e Santi*, siglata: Dubrovnik, Convento dei Domenicani; *Trinitas Terrestris*, siglata: Lopud, Chiesa della Madonna di Sünj), si afferma una stanca svolta classicista. (rla).

Debré, Olivier

(Parigi 1920). Espose le prime tele a Parigi, alla Gal. Bing nel 1940 e alla Gal. Aubry nel 1941. Inizialmente vicino all'espressionismo, dal 1943, la sua opera è caratterizzata da un astrattismo che manteneva remoti riferimenti alla realtà. Dipinse, soprattutto tra il 1950 e il 1960, «segni-personaggi», quadri caratterizzati dal verticalismo e dall'esecuzione a grandi zone piatte lavorate a spatola, con tecnica vicina a quella di De Staël (*Segno-personaggio azzurro pallido*, 1959: Parigi, coll. priv.). Dal 1960 la sua

concezione pittorica evolve verso uno spazio assai piú fluido, risultato di sensazioni, di impressioni materializzate unicamente dal colore; il campo principale, spesso monocromo, è rilevato qua e là da qualche irregolarità (*Primavera gialla*, 1965: New York, coll. priv.). A suo agio nei grandi formati, nel 1967 eseguì un importante dipinto (il *Segno dell'uomo*) per la sala d'ingresso del padiglione francese all'esposizione internazionale di Montreal, oltre a numerose composizioni per edifici pubblici (collegio di Royan, 1965; nuova cancelleria dell'ambasciata di Francia a Washington, 1982-83; sipario di scena della Comédie-Française: Parigi, 1987). Il museo di Saint-Etienne gli dedicò nel 1975 un'importante mostra. È rappresentato a Parigi (MNAM), a Saint-Etienne, a Montreal, a Buffalo (AG) e a Washington (Phillips Coll.). (*dv + sr*).

Debret, Jean-Baptiste

(Parigi 1768-1848). Per i disegni e gli schizzi fu il cronista piú importante della vita brasiliana a Rio durante il primo impero, sotto Dom Pedro I e fino al 1831. Aveva studiato con David, che accompagnò in Italia. Pensando di dedicarsi allo studio delle fortificazioni, entrò nell'Ecole polytechnique, ove divenne professore di disegno. Invitato a partecipare alla missione francese diretta da Le Breton, per fondare la scuola di belle arti di Rio, vi giunse nel 1816 e visse in Brasile per sedici anni come professore di pittura e ritrattista della famiglia reale portoghese e imperiale, dopo l'indipendenza nel 1822. Tornato in patria, pubblicò a Parigi una scelta dei suoi disegni, accompagnata da un testo in tre volumi, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, apparso dal 1834 al 1839. Lasciò in Brasile quadri storici: *Sagração de Dom Pedro I*, *Dom João VI*, *Desembarque da Imperatriz D. Leopoldina*, *Aclamação de Dom Pedro I* (in museo a Rio). È rappresentato in Francia in musei di Rouen, Versailles e Montpellier. (*aaa*).

Debucourt, Philibert-Louis

(Parigi 1755-1832). Passò nello studio di Vien (1774), poi venne ammesso all'accademia (1781); eseguì in una maniera levigata alcuni quadri di genere imitando Berckheyde o Van der Heyden (*La strada del mercato*: Parigi, Louvre). Dal 1785 ca. si orientò verso l'incisione a colori (*Passeggiata nella galleria di Palais-Royal*, 1787). Rappresentò scene vicine a quelle di Lavreince o di Baudoin;

qualche volta fu assai simile a Grenze (la *Benedizione paterna*, 1795) mostrandosi forse sensibile a un ritorno all'antico tinto di preromanticismo (*Ero e Leandro*, 1797). Per sette anni realizzò pezzi di rara perfezione tecnica, nei quali le tinte chiare, ravvivate di bianco, sono immerse in una luce armoniosa: *Almanach national* (1791), uno dei capolavori della stampa della rivoluzione; la *Passeggiata pubblica* (1792). Dopo la rivoluzione si dedicò quasi soltanto all'incisione: utilizzando soprattutto l'acquatinta e la maniera nera, produsse 558 pezzi, catalogati da Maurice Fenaille. (cc).

De Campo, Giovanni

(Novara, documentato tra 1440 e 1483). Un documento del 1483 relativo al figlio Luca prova che a questa data il pittore era già morto. Firma e data 1440 gli affreschi di Santa Maria Assunta ad Armeno e (1450) quelli, distrutti, della cappella di San Biagio nell'Orto di Novara. Un documento dell'archivio di stato di Varallo attesta che in questo centro aveva decorato la chiesa di San Giovanni Battista (sopravvivono due scene pressoché illeggibili). La seconda metà del secolo vede la massiccia attività della sua bottega; tra i cicli più significativi quelli di San Lazzaro e Celso a Sologno (1461), della Madonna del Ponte a Fervento (1462). La sua maniera denota sempre stretti legami con la declinazione cortese di ambito lombardo e, in particolare, con Michelino da Besozzo e gli Zavattari. (erb).

Decamps, Alexandre-Gabriel

(Parigi 1803 - Fontainebleau 1860). Dopo qualche mese nello studio di Abel de Pujol, preferì lavorare da solo, annotando scene e tipi pittoreschi e copiando i maestri al museo del Louvre. Riscosse i primi successi con disegni e litografie satiriche (il *Pio monarca*). La sua reputazione di orientalista nacque al *salon* del 1831. Tre anni prima aveva accompagnato in Oriente il pittore Garneray. Si trattene un anno presso Smirne, riportandone una notevole quantità di appunti. Ad essi attinse per tutta la vita traendone motivi per le scene orientalescanti e i paesaggi dei «ricordi della Turchia», che lo resero molto popolare. Dell'orientalismo allora di moda **D** seppe darne una piacevole versione, pur non avendo il genio di un Delacroix, né il suo gusto per l'eccesso; rassicurava così una

clientela che seguiva la moda senza dover rischiare troppo (*Bambini turchi presso una fontana*: Chantilly, Museo Condé). Nondimeno egli ebbe l'impeto ed il senso visionario dei maggiori romantici, come mostrano la *Sconfitta dei Cimbri* (1833: Parigi, Louvre) o la serie dei disegni della *Storia di Sansone* (1845: Lione, MBA e coll. priv.). Fu pittore di animali e di genere. Dopo il grande successo ottenuto al *salon* del 1855, **D** si stabilì nella foresta di Fontainebleau; riprese contatto con la natura, dipingendo paesaggi spesso animati da cacciatori, che si ricollegano alla scuola di Barbizon (*Battuta in pianura*: Parigi, Louvre). La Wallace Coll. di Londra possiede un complesso fondamentale della sua opera, e così pure il Louvre e il MO di Parigi e il Museo Condé di Chantilly. (*ht*).

Dečani

Situata nella Serbia meridionale, la chiesa dedicata al Pantocrator venne fondata da Uroš III (1321-31), e la sua decorazione venne terminata sotto il regno di Stefano Dušan (1331-55), figlio di Uroš. I dipinti, di ispirazione bizantina, che in fasce sovrapposte (da sette a nove) coprono interamente la cupola, le volte e le pareti, offrono esempio del più vasto programma enciclopedico che si possa vedere in una chiesa ortodossa. Ai cicli dettagliatissimi del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, degli *Atti degli Apostoli* e della *Vita della Vergine* si aggiungono rappresentazioni simboliche, l'illustrazione del calendario liturgico, dell'inno acatisto, dei concili ecumenici, nonché le leggende di san Giorgio e di san Nicola. Il tema del *Giudizio universale* è stato trattato con grande ampiezza. Nel nartece, oltre ai ritratti dei fondatori e dei loro antenati, è presentato l'albero genealogico della dinastia dei Nemanidi. (*sdn*).

De Caro, Lorenzo

(documentato a Napoli dal 1740 al 1761). Legato alla fase tardobarocca dell'ultimo Solimena da cui parte per aprirsi, alla fine degli anni '50, a soluzioni pittoricamente raffinate e brillanti, di gusto rococò. La sua prima opera documentata risale al 1740, anno di esecuzione di alcune tele, disperse, per la parrocchiale di Piedimonte San Germano (Cassino). Negli anni successivi il **D C** fu attivo come restauratore di affreschi per la chiesa dei SS. Severino e Sossio e dell'Annunziata a Napoli; e nel 1750 af-

frescò la volta dell'atrio dell'Ospedale della Trinità dei Pellegrini (distrutta); al 1756-57 risalgono le tre tele firmate e datate ancora nella chiesa della croce annessa al collegio Landriani a Bellavista (Napoli) e in questi anni si collocano varie tele con soggetti biblici, disperse (oggi tra la Gall. Previtali di Bergamo e alcune raccolte private napoletane). Alla fine degli anni '50, al culmine di un percorso artistico indipendente e antiaccademico, risalgono la *Conversione di san Paolo* (firmata) e il *Trionfo di Giuditta* (Marano di Castenaso, coll. Molinari Pradelli) in cui la levità settecentesca si accompagna a una tendenza all'individuazione collegata alla lezione di Traversi, le tele per la chiesa napoletana dei SS. Filippo e Giacomo e altri dipinti, spesso realizzati in formato minore per la devozione privata, in musei italiani ed esteri e in raccolte private a Napoli e a Cantù. Ultima opera nota del **D C** è l'*Allegoria della Fede* (1761) per la chiesa della Cesare in Napoli di cui il bozzetto è conservato nei depositi degli Uffizi, a Firenze. (*anc*).

De Carolis, Adolfo

(Montefiore dell'Aso (Ascoli Piceno) 1874 - Roma 1928). Diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, nel '92 è a Roma dove conosce Nino Costa che lo introduce nel Cenacolo «In Arte Libertas». Del '96 sono i primi dipinti d'ascendenza preraffaellita e neorinascimentale. Nel 1899 espone alla Biennale di Venezia e negli anni '20 alle biennali romane. Si dedica contemporaneamente alla grafica, approfondendo in particolare la xilografia e realizzando celebri illustrazioni per le opere di Pascoli (*Nuovi poemetti*, 1909) e di D'Annunzio (*Fedra* 1909). Collabora inoltre a numerose riviste («Leonardo», «Novissima», «Hermes»). Nella produzione di pittura ad affresco coniuga monumentalità michelangiolesca e linearismo d'ascendenza liberty (decorazione del salone del Consiglio provinciale di Ascoli Piceno, 1907, e decorazione del Palazzo del Podestà di Bologna 1911). Ai temi allegorici e mitologici, si affiancano una serie di pitture di paesaggio in cui prevale la ricerca sintetica e semplificata delle forme. (*im*).

De Castro, Sergio

(Buenos Aires 1922). Vive e lavora a Parigi dal 1949. Dal 1939 studiò parallelamente musica e pittura. Fu influen-

zato agli inizi dal suo maestro, il pittore uruguayano Torrès Garcia. Assistente nel 1945 di Manuel de Falla e allievo di Arthur Honegger, abbandona poi la composizione musicale per consacrarsi esclusivamente alla pittura. Tiene la prima personale a Parigi nel 1954 (Gal. Pierre). Nel 1956 riceve l'incarico per le vetrate della chiesa del monastero benedettino del Saint-Sacrement a Cuvrechef (Caen), importante lavoro che termina nel 1958: *Creazione del mondo*, grande vetrata sud, di sei metri di altezza per venti di larghezza. Esegue nel 1968-69 la vetrata della *Redenzione* (m 4,50 di altezza per 17 di larghezza) nella Offenkirche di Amburgo. Sostenuto dalle sue eccezionali conoscenze tecniche, concepisce una pittura tutta sul registro della finezza (paesaggi, interni), che trova ammiratori in Francia e all'estero. In vari musei europei si sono tenute sue importanti retrospettive. (sr).

Deccan

Regione dell'India centrale, dominata a partire dal 1527 da tre potenti regni musulmani, Aḥmadnagar, Bijāpur e Golconda. Solo, però, dopo la vittoria riportata nel 1565 dalla coalizione di questi tre stati sull'ultimo grande regno indù di Vijayanagar comparve una brillante scuola di pittura. Non è impossibile che il saccheggio delle favolose ricchezze di Vijayanagar abbia determinato un gusto per il lusso e le arti nelle varie corti deccane durante la seconda metà del XVI sec., periodo per il quale si possiede un piccolo gruppo di opere che incontestabilmente reca l'impronta di questa regione. Tentare di suddividere tale produzione tra varie scuole è molto rischioso: salvo rare eccezioni, i dipinti non sono accompagnati da alcuna iscrizione, e per giunta hanno sofferto una completa dispersione in seguito alle guerre di conquista dell'imperatore moghul Awrangzēb (1658-1707).

L'arte composita del Deccan I dipinti più antichi colpiscono per il loro carattere composito vengono ampiamente utilizzate le formule dell'arte persiana, il che non sorprende ricordando gli stretti rapporti che esistevano tra la Persia e i regni deccani; un manoscritto come lo *Shīrīn Khusran* (Patna Library), dipinto nel 1571 nel più puro stile persiano per Ibrāhīm Qutb, *shāh* di Golconda, comprova la presenza di artisti provenienti dall'Iran. Altri caratteri sembrano tratti da una tradizione indigena, probabilmente quella di Vijayanagar. I nobili deccani

ebbero infatti occasione di familiarizzarsi con la corte del regno indú prima della sua distruzione; in particolare il futuro Ibrāhīm Qutb (1550-80), *shāh* di Golconda, che vi soggiornò per quasi sette anni. È pure verosimile che artisti di Vilayanagar abbiano cercato di lavorare per i vincitori. Inoltre, alcuni sovrani deccani manifestarono simpatia per la cultura indú e, appassionati di musica (come Ibrāhīm 'Ādil II, *shāh* di Bijāpur, 1580-1627) apprezzarono in modo particolare le illustrazioni degli intervalli musicali, o *rāgamālā*, che costituiscono uno tra i temi favoriti della pittura indú. Altri influssi intervennero in modo sempre più marcato nel corso degli ultimi anni del XVI sec., in particolare quello dell'arte moghul dell'epoca di Akbar e quello della pittura europea, probabilmente attraverso i Portoghesi di Goa.

Le scuole locali nel j secolo

□ *Aḥmadnagar* Il ritratto venne molto apprezzato nel D, ove uno degli esempi più antichi è forse il *Burhān Nizām II*, *shāh* di Aḥmadnagar (1591-95: Parigi, BN). L'immagine di questo sovrano, che visse molti anni alla corte dell'imperatore Akbar prima di salire al trono, deve all'arte moghul il trattamento minuzioso del volto, ma il disegno pieno di levità e di dinamismo del re e dei personaggi intorno a lui, con le vesti bianche che spiccano su fondo oro, non ha equivalenti nella pittura moghul. L'opera più antica che si conservi è senza dubbio un manoscritto in onore di Ḥusain II *shāh* di Aḥmadnagar (1533-65). Questo poema, *Tarif-i-Ḥusain* (Poonā, Bharata Itihasa Samshadaka Mandala) è accompagnato da una decina di miniature che illustrano episodi della vita del re, la loro esecuzione risale alla reggenza della sua vedova (1565-69). La composizione a pannelli decorativi, le architetture, l'arredo, i giardini dagli alberi fioriti sono altrettanto riprese dalla pittura persiana; ma la costruzione ritmica dei personaggi e il disegno nervoso delle loro *silhouettes* richiamano la pittura dello stile giaina gularātī o l'arte di Vilayanagar, quale si presenta a Lepakshi. Tuttavia l'artista deccano riesce a fondere tali apporti stranieri in una sintesi originale, e a creare unità d'azione coordinando i vari movimenti dei personaggi; la sua tavolozza, ricca di ori, rossi, azzurri, verdi e bianchi, gli consente di ottenere effetti decorativi sontuosi. La pagina più celebre della pittura deccana è un *Hindol rāga* (Delhi, NM), poetica rievocazione della festa di primavera, che si attribuisce

ad Aḥmadnagar. In essa si avverte ancora l'influsso persiano nella concezione stessa del paesaggio, nel rialzare la linea d'orizzonte che borda un cielo d'oro; ma questa miniatura è originale per l'elegante disegno dei personaggi dai profili slanciati, per la ricchezza decorativa dell'elemento naturale, finemente stilizzato, e per la raffinatezza del colore, in cui dominano le armonie chiare.

□ *Bijāpur* A Bijāpur viene di solito attribuito un importante manoscritto datato 1570, il *Nujum al-Ulum* («stelle della scienza»; Dublino, Chester Beatty Library). Si tratta di un'enciclopedia che descrive i 140 aspetti della terra, antropomorfizzandoli. La decorazione, finemente eseguita, e l'uso copioso della doratura ricordano l'arte persiana, mentre alcune delle personificazioni (*ruhāni*) sono vicine ai personaggi femminili degli affreschi di Lepakshi, nel regno di Vijayanagar. Certo posteriore di qualche anno è una serie di *Rāgamālā*, che spesso viene ricollegata a Bijāpur ma che potrebbe benissimo essere stata dipinta a Golconda (Delhi, NM); essa contiene composizioni semplici: un fondo di architetture persiane coronate da cupole dorate e decorate in materiali ricchi, sul quale spiccano due o tre personaggi, le donne, per le pose rigide, si accostano a quelle del *Nujum al-Ulum*, ma il trattamento del volto è più elaborato, e il modellato più realistico.

Le scuole locali nel 16° secolo La crescente influenza dell'arte moghul fu senza alcun dubbio conseguenza dell'accrescersi della pressione politica dell'imperatore Akbar sui regni deccani, che dovettero piegarsi a divenirne tributari. Aḥmadnagar venne allora colpita assai duramente, e l'attività artistica sembra vi rallentasse, mentre Bijāpur e Golconda, che poterono profittare della tregua offerta dal pacifico regno dell'imperatore Jahāngir (1605-27) nel primo quarto del XVII sec., divennero i centri più attivi della pittura deccana.

□ *I ritratti di Bijāpur* Bijāpur, al tempo dello *shāh* Ibrāhīm 'Adil II (1580-1627), è celebre soprattutto per l'arte del ritratto, con figure in piedi disposte in modo monumentale su un grande sfondo monocromo, spesso verde, oppure su un paesaggio. Una serie di ritratti rappresenta Ibrāhīm 'Adil II e due tra essi sembrano essere stati eseguiti vivente il sovrano: il primo lo presenta giovane con un seguito di cortigiani (Bīkāner, Lallgarh Palace); il secondo invece lo raffigura più anziano (Londra, BM). Questi due

dipinti, per la cura e la precisione del disegno, ricordano i ritratti contemporanei moghul; ma se ne distinguono per l'animazione barocca dei grandi profili avviluppati in stoffe dai vasti drappeggi obliqui. Il ritratto del British Museum è notevole per la potenza del modellato della figura del sovrano, in piedi, solitario e maestoso dinanzi ad uno sfondo di alberi aperto su palazzi evocati in lontananza, prestito questo dalla pittura europea, che aggiunge all'insieme una nota di romanticismo. Gli artisti di Bījāpur, come i loro colleghi moghul del laboratorio di Jahāngīr, sembra siano stati brillanti pittori di animali. Viene loro attribuito un frammento di miniatura che rappresenta due gru (Parigi, Museo Guimet); tuttavia, come si è visto per i ritratti, questa pagina animata e dinamica è ben lontana dallo spirito statico delle produzioni moghul sotto Jahāngīr.

L'internazionalismo di Golconda Il regno di Golconda fu probabilmente, tra tutti gli stati del D, quello più aperto agli influssi esterni, in particolare grazie al fruttuoso commercio marittimo del suo porto di Masulipatam. Una copiosa produzione di stoffe dipinte consente di constatare con quale disinvoltura gli abitanti di Golconda seppero assimilare elementi disparati, tratti tanto dalla Persia che dall'Europa, oppure dall'arte indigena nella tradizione di Vijayanagar. Assai stretti furono i legami con la Persia, rafforzati dalla comunanza religiosa scuta. La ricchezza decorativa dei dipinti persiani, con le loro stoffe, i loro tappeti, il loro sontuoso colore, compare nei ritratti più antichi della scuola di Golconda, come quello di Muḥammad Qulī Qutb Shāh (1590 ca.: Londra, BM), oppure quello presunto di Muḥammad Qutb Shāh (1611-26: ivi). Nella seconda miniatura, tuttavia, il sovrano e gli ambasciatori che lo attorniano si distinguono rispetto ai personaggi persiani per la stabilità e per l'individuazione dei tratti. Questa stessa cura del trattamento realistico del volto caratterizza due rappresentazioni, secondo la tipologia persiana, di poeti nei giardini fioriti: uno attempato, l'altro giovane (Boston, MFA), nonché quella di un personaggio alato (Parigi, Museo Guimet), oppure il ritratto di un principe che tiene un pappagallo (Bombay, coll. Cowasji Jehangir). La *Donna con l'uccello myna*, o *Yoginī* (Dublino, Chester Beatty Library), che presenta numerose affinità con le opere precedenti, sembra anch'essa attribuibile alla scuola di Golconda. Questa silhouette femminile piena di fantasia si leva dinanzi a un paesaggio la cui eso-

tica flora e le cui scarpate rocciose richiamano le decorazioni della porcellana cinese mentre architetture in lontananza aggiungono una nota occidentale; la ricchezza dei colori e l'abbondante impiego dell'oro sono caratteristici di questo insieme di dipinti.

Lo scorcio del 17° secolo: Hyderābād La pressione sempre maggiore esercitata sul **D** dall'impero moghul contribuì a divulgare le formule dell'arte di Agra e di Delhi, e la seconda metà del XVII sec. vide la scomparsa dei regni di Bījāpur (1686) e poi di Golconda (1687) sotto i colpi dell'imperatore Awrangzēb. Tuttavia, approfittando del disgregarsi della potenza moghul, un vicerè del **D**, col nome di Āṣaf Jāh I (1724-48), fondò il regno indipendente di Hyderābād, che fu rifugio di numerosi artisti moghul e che attirò anche parecchi artisti rājput.

Questi contribuirono, con i pittori locali, a creare un'attivissima scuola di pittura, che predilesse i ritratti e le scene di vita di harem, su terrazze marmoree, la cui moda era stata lanciata dai Moghul all'inizio del XVIII sec. Si trovano così in quest'arte temi di *rāga* e *rāgiṇī*, nonché illustrazioni di manoscritti, come il *Bhāgavata-Purāṇa*, destinati ad una clientela indù. Tali miniature, che mescolano con successo una tecnica moghul e concezioni tratte dalla pittura rājput e persino da quella europea, si caratterizzano spesso per la vivacità dei colori gelili. Con gli anni il disegno si inaridisce, le composizioni sono sempre più rigide e le tonalità cromatiche meno raffinate, questo stile di pittura passa di moda nella seconda metà dell'Ottocento. (*jff*).

De Chirico, Giorgio

(Volos (Grecia) 1888 - Roma 1978). La nascita in Grecia, dove il padre è incaricato della direzione di lavori ferroviari, entra nella personale mitologia del pittore (e con altre sfumature in quella del fratello Andrea Alberto, che assume in seguito lo pseudonimo di Alberto Savinio) in modo particolare, fornendo una larga base di riferimenti alla sua attività. Spazio doppiamente mitico, per ragioni d'infanzia e per mito letterario e storico, ma anche realtà vissuta connotazione letteraria, mescolando poesia dei luoghi e del tempo con riflessioni filosofiche, farà da sfondo a un'idea di arte moderna che si disincanta dell'immediata partecipazione alla contemporaneità, misurandosi con ragioni più complesse e articolate. Quello che più in-

teressa il pittore **D C** (e a latere lo scrittore di pagine d'arte o liricamente autobiografiche) è che la pittura non proceda per meccanica ripetitività tecnica o per motivazioni di privata creatività dell'artista, ma si apra su un orizzonte che non le è subito proprio, il lirismo delle emozioni e dei sentimenti e la riflessività di fronte alla illogicità delle apparenze e alla complessità del tempo e dei suoi portati. Soprattutto, il possesso di un proprio mito personale così incisivo e significativo permette a **D C** di valorizzare il proprio ruolo di artista eroe del pensiero che la divulgazione letteraria del tempo gli confermava in Nietzsche, Weirunger o Schopenhauer e nel loro protagonismo colto.

Morto il padre, nel 1905, si sono anche precisati gli interessi del giovane **D C**, dapprima privatamente accuditi, per l'arte figurativa. Auspice la madre, affettuosa quanto ferma definitrice dei destini dei due fratelli (l'uno sarà pittore, l'altro musicista) si trasferisce a Monaco (con soggiorni, per via, a Milano e Firenze, interessanti per varie suggestioni): qui Giorgio segue i corsi dell'Accademia, bianco e nero, per lui decisivo, e pittura con Hackl. Soprattutto conta ora (e si lega a certi aspetti del mito greco di **D C**) la tangenza, alla serietà e al rigore dell'insegnamento tecnico, dell'ambiente giovanile, ricco di umori e di cultura, di discussioni e di lettura, a conferma del bisogno di integrare un mondo più largo entro la visione seria ed impegnativa della pittura come rappresentazione, secondo una chiave rigidamente estranea ad apporti impressionistici. In questa stagione conosce l'attività di Klinger e di Böcklin decisive per lui, anche nel modo (attraverso la grafica) con cui ne apprende i modi.

Da questo momento i fatti della vita del pittore si indirizzano in modo importante: è a Firenze fra il 1909 e il 1911, e qui fa le prime prove di modi che appaiono per lui i più appropriati; dal 1911 al 1915, quando lo scoppio della guerra lo riporta in Italia, è a Parigi. La tendenza di **D C** è a costruire un racconto-rappresentazione in cui si dia un'atmosfera mista di contemporaneità e d'invenzione (non solo i luoghi ma i momenti del giorno e le luci vi concorrono) ed in essa, come in uno spazio teatrale, si muovano figure emblematicamente significative, filosofi, poeti, viaggiatori, lo stesso artista alle prese con un viaggio interiore, intellettuale, connesso a curiosità ed a continua investigazione dei dati più nascosti della realtà. In

questa tendenza, che lentamente, e con fatica, matura e si precisa, un contributo importante gli viene dall'ambiente fiorentino, e in particolare dall'opera di Giovanni Papini, alle prese con una filosofia poetica attenta a momenti e aspetti improvvisi e dispersi, e per questo ricchi di pathos e di emozione, giusto il principio vitalistico di una filosofia che non sia discorso o costruzione logica quanto interpretazione della realtà nei suoi aspetti meno frequentati. Ma conta, nella lettura che **D C** fa di Papini, il fatto di trovare simili indicazioni in racconti che mescolano descrizione, e dunque avvenimento, a meditazione e spiegazione (libri di questi anni come i due di Papini, *Il tragico quotidiano* oppure *Il pilota cieco*, ci appaiono decisivi).

Il frutto di queste suggestioni **D C** lo trae a Parigi, in un apprendistato che lo stesso pittore definirà continuo quanto difficile. Non solo, come apprendiamo da vari scritti fra cui le tardive (1945) memorie autobiografiche, perché ciò che cerca è estraneo agli sperimentalismi postimpressionisti e modernisti in voga a Parigi in quegli anni; quanto per le difficoltà concettuali e tecniche cui il suo lavoro va incontro e che con qualche fatica **D C** domina.

In realtà **D C** studia e legge, osservando sia i portati del cubismo che quanto va proponendo il neotradizionalismo di un Denis (cui deve varie idee), insieme a esami ravvicinati di Gauguin e dello stesso Rousseau: lo sappiamo da una doppia serie di scritti, stesi fra il 1911 ed il '15, poesie, versioni poetiche, brani lirici, ragionamenti d'arte e operativi, che più avanti il pittore darà allo scrittore Paulhan e al poeta Eluard come prova tangibile della diversità (e serietà) del suo percorso d'artista. Queste pagine e le letture, dai tedeschi a Verne, dicono di una cultura non omogenea allo standard consueto dell'artista moderno, tranne qualche eccezione, e sono destinate a contare, all'inizio persino con qualche pesantezza, nel lavoro di **D C** pittore. Il quale non mancherà di dire che la sua è attività, tramite le immagini, in cui le figure chiamano le idee, e viceversa, con un continuo spostamento di riferimento.

A Parigi ha i primi contatti pubblici, al Salon d'Automne, nel 1912, con tre tele, poi l'anno successivo all'altra rassegna in calendario, il Salon des Indépendents (e qui propone *La melanconia di una bella giornata*, 1913 (coll. priv.), buon esempio della scenografia di racconto cui mira). Non

ha a disposizione una critica che ne definisca in modo adeguato le intenzioni, tranne il poeta Apollinaire, cui seguirà, con più adesione, Soffici: proprio Apollinaire definisce alcuni caratteri che, variamente riproposti, sono ottime spie di tutto il lavoro successivo, l'indifferenza per l'esattezza formale, le suggestioni intinte di romanticismo di un colore cupo, le figure allusive, la costruzione a sorpresa. Ricordiamo fra i non pochi esempi di questo momento, *Il tributo dell'oracolo* (1913: Filadelfia, AM); *Il sogno trasformato* (1913: Saint Louis Mo., AM); *Il cervello del bimbo* (1914: Stoccolma, MM); *La Gare Montparnasse* (1914: New York, MOMA); *Il doppio sogno di primavera* (1914: ivi), un vero e proprio capolavoro nel definire l'irrealtà figurativa degli oggetti, e il primato della finzione pittorica e del disegno. L'intenzione è di fare un'arte «più completa, più profonda, più complicata», in cui l'emozione, non solo di ordine intellettuale (D C parla di «sentimenti») viene ricreata ad uso dello spettatore attraverso l'estraneità degli oggetti messi in scena, estranei alle abitudini percettive, ma connessi per sensi, o cultura nascosta. Il risultato è, spesso e volentieri, una pittura allegorica, in cui il quadro narra le ragioni di una pittura modernamente intesa. Un esempio interessante è *Il vaticinatore* (1915: New York MOMA), in cui compare una delle immagini tipiche di D C, il manichino, che deve richiamare, messo a fuoco in un'attitudine teatrale, aspetti del lavoro del pittore (il manichino sostituisce il modello dell'*atelier*) e un vero e proprio personaggio, significativo nelle sue pose quanto libero da espressioni psicologiche troppo legate alla presenza umana.

Nel secondo 1915 è soldato a Ferrara, insieme a Savinio, e vi conosce la stagione della maturazione, in una città satura di quel rimescolamento di nuovo e di antico, di presenze umane e ambienti storici, di cultura cattolica e realtà ebraica, che è il registro spaesante che più interessa D C. Si aggiunga qualche amicizia letteraria, il poeta Govoni, De Pisis allora giovanissimo poeta, e la difficile ma proficua coabitazione con Carlo Carrà, a sua volta alle prese con una propria maturazione. Qui, nella stagione che sarà chiamata della «pittura metafisica» per indicare quel lavoro sulla realtà che cerca oltre i confini più banali ed accertati, D C dipinge scrive polemizza, preparandosi, in collegamento con Soffici e Papini, a trarre frutto dalla sua raggiunta capacità. *Progetti della ragazza* (1916: New

York, MOMA), la serie di «interni metafisici», in cui il luogo di lavoro è sottolineato come officina fantastica ed estremamente, artigianalmente concreta; *Il sogno di Tobia* (1917), una delle opere più cifrate, in cui allusioni classiche e riferimenti colti dovrebbero mostrare entro l'aura moderna un dipinto allegorico esemplare, *Natura morta evangelica* (1917: anche questa in coll. priv.), vogliono creare una connessione studiata fra immagini sorprendenti, inattese, e mentalmente legate, e un ambiente rigoroso e intenso di prospettive e luci. È la cosiddetta «pittura metafisica» che **D C** enuncia in una fitta, e attenta, sequenza di articoli lungo tutto il 1918 e il 1919, e poi ridimensionerà, nel catalogo della sua prima grande personale, a Milano nel 1921, come un momento, notevole ma incompleto, di una ricerca di moderna classicità.

Il risultato cui **D C** giunge, in apparenza con una ricerca a senso unico, in realtà con più di un esperimento (come i due begli esempi, dispersi, *Il ritorno del figliol prodigo* e *La vergine del tempo* (1919), in cui il classicismo cinquecentesco è più citato che realizzato e si complica in termini barocchi con esplosiva attualità), è la fusione di spazi e oggetti entro un'atmosfera di luci e di respiro sensibile che tutto semplifica e rende insieme lieve come un racconto filosofico e goduto sensualmente. Sono tappe in questa direzione (ancora opere emblematiche nel descrivere una condizione della pittura) *Il grande metafisico* e *Le muse inquietanti*, ambedue del 1918 (ora la prima a New York, MOMA; l'altra a Milano, coll. priv.); la serie degli «interni» (1918-19); e un'importante sequenza di «nature morte» al limite tra fragranza degli oggetti ed estrema teatralità delle luci e del punto di vista (*La cassata siciliana*, 1919: coll. priv.; *con salame*, 1919: Torino, GAM; *con zucche*, 1919: coll. priv.), da affiancare ad una sequenza di «autoritratti». Ma conta, anzitutto, l'incontro con le tecniche dell'arte antica e in particolare della tempera, con impasti chiari, trasparenze e migliori definizioni delle grafie, luci diffuse (copie da Lotto, Raffaello, Michelangelo). Né va dimenticata l'esperienza di collaboratore della rivista «Valori Plastici» ove interventi e polemiche (come quella in pro dell'architettonicità della pittura antica e contro il realismo patetico del riscoperto Seicento) lo pongono più direttamente a contatto con la realtà culturale del tempo, attutendo, anche in pittura, allusività troppo marcate ed ermetismi. *Mercurio e i metafi-*

sici (*la statua che s'è mossa*) (1920: coll. priv.), *Il saluto degli argonauti partenti* (1920: coll. priv.), *Ritratto dell'artista con la madre* (1921: coll. priv.), *Ulisse* (1922: coll. priv.), *Paesaggio romano (villa romana)* (1922: New York, coll. priv.), segnano una trasformazione sensibile nella concezione di **D C**: dalla classicità, rivissuta come epoca indeterminata e i cui protagonisti, Mercurio, Apollo, Edipo sono figure di una fantasia o immaginario, preciso quanto si vuole, ma di origine letteraria, alla Roma contemporanea, con l'esemplare racconto di un pomeriggio urbano popolato di figurine, nelle stanze come sui terrazzi, misti a statue e segnali archeologici, come per una sospensione che mette insieme tempi e motivi, sempre girando attorno al tema dell'autoritratto, fra narcisismo (con un bellissimo esempio di persona che diviene statua di se stesso nell'*Autoritratto* del 1924: Venezia, coll. Deana) e coscienza di un ruolo.

Con gli anni '20 la riflessione di **D C** assume nuovi impegni culturali: dal classicismo cinquecentesco s'è già aperto all'opera di Poussin e di Claude Lorrain, ora considera l'Ottocento e celebra in Courbet (cui dedica un importante scritto nel 1924) un artista capace di cogliere nel lirismo delle stagioni un elemento che interpreta un'epoca, se ne fa sottile cantore, e testimone. Ne viene per **D C**, che dalla pittura rappresentazione (anche in senso teatrale, e come tale, melodrammaticamente, va intesa la piccola serie *Il trovatore* (1917: Milano, coll. Jucker; 1922: coll. priv.; e, soprattutto, 1923: Rotterdam, BVB)) passa a una pittura più colloquiale e di testimonianza, un interesse quasi naturalistico, per nudi (*La siesta*, 1923: coll. priv.), nature morte di intensa stesura pittorica (*Pesci*, 1924: coll. priv.; *con uva e peperoni*, 1924: Firenze, GAM), per scene di simbolica ricomposizione di poesia e filosofia (la serie dei «figliol prodigo» o delle «Ettore e Andromaca») insieme ad una sequenza di ritratti (*Paul e Gala Eluard*, 1924: collocazione ignota; *Casella*, 1924: coll. priv.). Con gli anni '20 e la costituzione a Parigi di nuovi schieramenti artistici, **D C** diviene dapprima figura di antesignano di temi (la sorpresa, il sogno, il mistero, lo spaesamento visivo) che saranno cari ai surrealisti, poi, e proprio dai surrealisti, contestato come chi si sia chiuso a sfruttare le proprie innovazioni per vietarne sviluppi ulteriori. Invano, in uno scritto sulla rivista redatta da Breton, «Litterature», spiega il bisogno di una duttilità della tecnica e di

una evocatività delle figure, tratte dal museo come una situazione senza tempo e carica di sollecitazioni, difende il suo operato: la rottura con questa avanguardia è segnata in modo definitivo. Pur tra incomprensioni e rifiuti, il nome di **D C** è all'attenzione, in Italia, in mostre importanti, cui partecipa con vere e proprie personali: nel 1922 a Firenze alla mostra Primaveraile, nel 1923 a Roma alla Biennale romana, poi nel '24 a Venezia alla Biennale d'arte. Dal 1925 al 1931 è a Parigi, e rilascia dichiarazioni polemiche nei riguardi dell'arte che si fa e si promuove in Italia. Dipinge alcuni fra i suoi quadri più alti, a conferma che, se la stagione di fine anni '10 è la più culturalmente fitta e intensamente cercata, non si risolve lì il suo lavoro, che avrà un lungo periodo di decisa qualità: basti la serie dei «gladiatori», in cui mostra una intelligente comprensione di Picasso e una rara forza di rinnovamento del suo tema prediletto, l'illustrazione mitica, l'altra serie degli «archeologi», e le felici tele dei «mobili nella valle», oppure della celebrazione di un rito quotidiano e «borghese» come quella contenuta nei «bagni misteriosi»: in queste serie è difficile non cogliere, anche, una piacevole capacità d'inventiva e di variazione, per cui la pittura, senza perdere in qualità, acquista una lievità e sveltezza di esecuzione. E si aggiunga alle citate *Lo spirito di domino* (1927) e *Paesaggio nella stanza* (1930), ambedue in coll. priv.

Merita ancora ricordare il «romanzo» *Hebdomeros*, apparso in francese nel 1929, in cui, accanto a piacevoli invenzioni quasi didascaliche di tele del pittore, conta un tono fra conversazione e racconto, che **D C** riprenderà ancora in altri scritti autobiografici (*Les fils de l'ingénieur* o *Monsieur Dudron*).

L'attività di **D C** si fa d'ora in avanti più fitta non solo mostre e rassegne in Europa ed America (cui toccherà nel secondo dopoguerra l'avvio a una decisa e attenta rivalutazione del pittore, tenuto in disparte dalla critica italiana per lo scarso interesse della sua pittura per caratteri formali e stilistici preminenti), ma per attività di scenografo, illustratore e, ancora, prolifico alimentatore del mercato internazionale. Molta ritrattistica, una serie fittissima e non sempre banale, di Venezie, temi di varia letteratura, e rifacimenti, riprese, copie, rivisitazioni di opere «metafisiche», soddisfano un pubblico sempre più ampio, mentre accreditano, nella critica, l'ipotesi di una voluta pole-

mica contro l'idea di evoluzione dell'artista e della sua continua innovazione ed inventiva. Sono da ricordare, almeno per l'astiosità delle ragioni addotte e per il sarcasmo introdottovi, i moltissimi articoli, dal secondo dopoguerra, contro l'arte moderna e i suoi campioni, le credenze critiche e l'incompetenza degli addetti. (*pfo*).

Decker, Cornelis Gerritsz

(? intorno al 1625; attivo a partire dal 1640 - Haarlem 1678). La vita dell'artista, allievo probabilmente di Salomon van Ruysdael, e membro della ghilda di Haarlem dal 1643, è poco conosciuta. I suoi dipinti, tra il 1640 e il 1671, rappresentano generalmente vedute di vecchie fattorie, cinte d'alberi, in un paesaggio di dune. I suoi temi e il suo stile s'ispirano direttamente all'opera di Jacob van Ruisdael, mentre i personaggi delle sue tele ricordano spesso quelli di un altro pittore di Haarlem, Adriaen van Ostade, secondo la tradizione quest'ultimo li avrebbe eseguiti nei quadri di **D**. Una piccola serie di interni con tessitori al lavoro, firmati solo «Decker», è stata attribuita a un Jan Decker; da qualche tempo però questa serie è stata riconosciuta come opera di Cornelis. Questi è rappresentato a Londra (NG), a Monaco (NP), ad Amsterdam (Rijksmuseum) e, in Francia, a Parigi (Louvre), al castello di Compiègne e in musei di Béziers, Marsiglia, Nancy, Orléans e Rennes. (*abl*).

Decourt, Jean

(Limoges 1530 ca. - Parigi, dopo il 1585). Secondo Dimier, la prima opera nota di **D** è uno smalto datato 1555 (*Margherita di Navarra in veste di Minerva*: Londra, Wallace Coll.). Nel 1553, l'artista viene citato per la prima volta come pittore di François de La Roche-sur-Yon, futuro duca di Montpensier. Nel 1563, nel 1567 e nel 1573 viene menzionato a Parigi col titolo di pittore e valletto di camera di Maria Stuarda; fu dunque probabilmente pittore della regina nel 1559. Nel 1572 succedette a François Clouet come pittore di Carlo IX. Viene nominato per l'ultima volta nel 1585, a proposito di un *Ritratto di Mme de Clèves*, moglie di Enrico I di Guisa detto lo Sfregiato. Stimato dai contemporanei e celebrato dai poeti (Desportes, Joachim Blanchon), **D** venne influenzato da François Clouet, del quale copiò probabilmente il ritratto di *Enrico III* (Chantilly, Museo Condé). La sua opera di pittore e di

disegnatore è stata ricostruita da Henri Bouchot e Louis Dimier in base a rare menzioni. Si è supposto che fosse il fratello minore di Jean Court detto Vigier, smaltatore a Limoges e figlio di un orafo. Il figlio Charles gli succedette sotto Enrico IV. (*sb*).

De Dominici, Bernardo

(Malta 1684 - Napoli 1750). *Le Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani...* (1742-43) scritte dal pittore di genere e di paesaggio **D D** sono stati oggetto di una contrastata vicenda critica. Le notizie da lui riferite furono accettate da vari autori fino alla seconda edizione del 1840, finché non si scoprì che le fonti e le notizie citate dall'autore per i primi artefici napoletani consistevano in una «scandalosa rete di menzogne». Superata l'indignazione, la critica moderna giudicava questa ricostruzione fantasiosa di personalità artistiche coerente nel suo intento di sottrarre all'oblio la prima scuola napoletana ignorata dal Vasari e abbastanza calzante nel suo disegno generale grazie alla buona conoscenza delle opere medievali napoletane dimostrata dall'autore. Per quanto riguarda l'epoca moderna, **D D**, legato all'Arcadia e ammiratore del classicismo marattesco, riesce a conservare piena libertà di giudizio verso espressioni diverse come il naturalismo caravaggesco. Inoltre, le *Vite* contengono osservazioni di metodo, di teoria e di tecnica pittorica che rivelano la versatilità del **D D**. (*sag*).

De Donati, Alvise

(attivo in Piemonte e in Lombardia tra il 1491 e il 1512), Appartenente a una famiglia di scultori, fu egli stesso scultore oltre che pittore. Dalle sue opere conservate (polittico della parrocchiale di Moltrasio, 1507; *Madonna col Bambino*, 1510: Lione, MBA; *Madonna col Bambino e Santi*, 1512: Sondrio, Museo, da San Benigno) emergono il precoce interesse per i tagli prospettici e le caratterizzazioni del Bramantino, e l'attenzione per la cultura di Foppa e Bergognone. La *Deposizione* di Ginevra, forse la sua opera più tarda, appare aggiornata in senso leonardesco. (*sr*).

Dedreux (de Dreux), Alfred

(Parigi 1810-60). Benché allievo di Léon Cogniet e fervido ammiratore di Delacroix, abbandonò assai presto la

pittura di storia (la *Battaglia di Bauge*, 1839: conservato in museo a Narbona) e rivelò sin dal suo primo *salon* (1831) una spiccata predilezione per soggetti animali (cavalli e cani). Dipinse soprattutto purosangue inglesi: li raffigurò al galoppo, in addestramento, al peso, nella scuderia, col loro fantino e i loro palafrenieri, affinandone le forme. Memore di Géricault, si compiacque di renderne anche i valori cangianti del mantello. Mondano e un po' dandy, influenzato dal lungo soggiorno in Inghilterra (1844-52), si dedicò alla rappresentazione cronistica e raffinata di cavalieri nella foresta (*Cavalieri ed amazzone in sosta in riva al lago di Pierrefonds*, 1859: Parigi, Louvre), arditi ufficiali di cavalleria, cacce coi cani al cervo o alla volpe, carrozze scoperte e calessi (la *Passeggiata*, 1848: Parigi, Petit-Palais). Dipinse piacevoli ritratti equestri (lo *Scudiero Kipler sulla sua giumenta nera*: ivi), eseguì per la corte vari ritratti principeschi (*Ritratto equestre del duca d'Orléans*, 1843: Bordeaux, MBA; *Ritratti del conte di Parigi e del duca di Chartres nel parco di Claremont*, 1849-50: Versailles), e aveva appena ricevuto l'incarico del ritratto di Napoleone III (1859) quando venne ucciso in duello. Riscosse molto successo per la fattura rapida, l'impasto morbido, l'eleganza delle sue rappresentazioni. Realizzò pure piacevoli acquerelli di un romanticismo *troubadour* (*Corsa al bacio*, 1837: Parigi, coll. Mme Pierre Goujon) e numerose litografie (*Mattinata nel bosco*). (tb).

De Ferrari, Giovanni Andrea

(Genova 1598-1669). Fu prima allievo di Bernardo Castello, poi di Bernardo Strozzi, da cui doveva allontanarsi verso il 1615-19 e da cui trasse il colorismo acceso e brillante delle prime opere. **D F** subì anche l'influenza di un'opera come l'*Ecce Homo* (Birmingham, City Museum) di Van Dyck che gli suggerì il gusto per le stoffe elegantemente drappeggiate e l'uso di vernici. Nelle sue opere giovanili, come la *Nascita della Vergine* (firmata e datata 1630: Voltri, Chiesa di Sant'Ambrogio), il disegno è accurato, la composizione è equilibrata, ancora lontana dal carattere drammatico che appare in seguito in *San Placido che risuscita un morto* (Genova, Accademia Ligustica) dove si sente l'influenza del *Miracoli di sant'Ignazio* (1628: Voltri, Chiesa di Sant'Ambrogio), opera di Rubens che ebbe grande risonanza sulla pittura genovese. Sensibile d'altra parte, in questo periodo, l'evolversi del **D F** in di-

rezione di un consapevole realismo, non ignaro della lezione caravaggesca. Egli dipinse un gran numero di politici: grandi pale d'altare, culminanti in quella raffigurante la *Madonna del Carmine* (1635: Alassio, Chiesa di Sant'Ambrogio); ma è nelle piccole scene bibliche di medio formato, come *Esau che vende la primogenitura* (Genova, Palazzo Bianco) – databile o verso il '40 o, secondo la Marcenaro (1964), nella estrema maturità oltre la metà del secolo – che egli mostra meglio la sua raffinatezza, la sua poesia, il suo interesse per la resa delle diverse espressioni e per la verità dell'ambientazione. Da ricordare, in questo genere di dipinti, anche il *Giuseppe venduto dai fratelli* e l'*Ebbrezza di Noè* (Genova, Palazzo Bianco), collocabili tra il 1630-35 e gli anni immediatamente successivi. **D F** trasmette questa delicatezza pittorica a Carbone, a Merano, ma soprattutto a due dei suoi allievi che furono i più grandi pittori genovesi della metà del secolo: Valerio Castello (1624-59) e G. B. Castiglione (1610-65). Spesso confuso con i pittori spagnoli (anche con Murillo e Velázquez), **D F** meriterebbe di essere più conosciuto malgrado l'ineguaglianza esecutiva e qualitativa delle sue opere. (*sde + sr*).

De Ferrari, Gregorio

(Porto Maurizio 1647 - Genova 1726). Compie la sua formazione a Genova nella bottega di Domenico Fiasella, probabilmente fra il 1664 e il 1668, dove ebbe la possibilità di conoscere i recenti esiti della pittura romana, mediati dall'esperienza di artisti come G. A. Carlone e lo scultore Filippo Parodi, da poco tornati dalla capitale. Gli interessi del giovane **D F** si rivolgono, però, anche in altre direzioni, in particolar modo verso la pittura emiliana. Per studiare Correggio, egli soggiornerà a Parma negli anni 1669-72. L'ammirazione per il Correggio scioglie il severo monumentalismo derivato dal Fiasella allungando le figure, accentuando le diagonali, ricreando la figurazione attraverso la luce e il colore. Questa ricerca è evidente in una serie di opere che possono essere datate fra il 1673 e il 1677, dopo il ritorno a Genova: la *Madonna della cesta* (Genova, Palazzo Bianco depositi), il *Riposo durante la fuga in Egitto* e l'*Estasi di San Francesco* (ora Genova, Sacrestia di San Siro). Gli stessi elementi compaiono nella *Gloria di sant'Andrea Avellino* in San Siro, terminata nel 1677. Nel 1681 termina il dipinto con *Santa Chiara che*

mette in fuga i Saraceni, nel quale prevalgono i ritmi ondulati nei contorni delle figure, analogamente a quanto si può riscontrare in un nutrito gruppo di dipinti databili a quegli anni: dal *San Gerolamo* (Genova, San Gerolamo), alle *Allegorie* (Genova, Palazzo Spinola), al *Tobia seppellisce i morti* (Genova, Oratorio della Morte e Orazione), alla *Fuga in Egitto* (Genova, coll. priv.). Gli anni successivi sono fervidi d'incarichi di prestigio: nel 1682 gli vengono commissionati i due dipinti raffiguranti *Santo Stefano* e *San Lorenzo* destinati alla cappella di San Clemente nella chiesa della SS. Annunziata del Vastato a Genova. Contemporaneamente, cresce la sua fama di frescante: nel 1684 esegue l'affresco con *Il Tempo e le Stagioni* (Genova, Villa Balbi allo Zerbino), animato di figure fluttuanti nella metamorfosi. Il mutamento della materia coincide con il mutare delle relazioni spaziali, come testimoniano gli affreschi eseguiti nel quadriennio successivo, i quali rappresentano la *Primavera* e l'*Estate* (Genova, Palazzo Brignole Rosso), terminati nel marzo 1688. Sono invece perduti l'affresco con il *Mito di Fetonte*, cominciato l'anno dopo, e quelli per il cupolino della cappella nello stesso palazzo. Fra il 1685 e il 1690 **D F** lavorò, secondo le fonti, in Palazzo reale a Torino, rappresentando a fresco temi dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Perduti questi, restano tuttavia, di quel periodo, il *Guerriero trionfante presentato a Giove e a Giunone* e *Giove ordina a Giunone di divulgare la fama, dopo aver distrutto Invidia* (Torino, Palazzo reale), *Il Trionfo della pace: l'incontro di Mercurio e Minerva* e *La pace duratura: il Tempo e la Giustizia* (oggi a Torino, Palazzo Cisterna), dove si esplica sempre più la libera sintassi decorativa dell'artista. A cavallo fra Seicento e Settecento, il pittore è impegnato ad affrescare il *Mito di Amore e Psiche* nel salotto di palazzo Saluzzo Granello, ora Crosa, a Genova, ove svolge il suo lavoro sul filo di una sempre più ampia ricerca spaziale, in un gioco sottile tra realtà e finzione scenica. Nel 1703 compie la *Madonna tra le anime purganti* (Porto Maurizio, San Leonardo), nel 1704 lavora agli affreschi della chiesa di Santa Brigida a Genova, oggi distrutta. L'anno successivo pone mano all'*Assunzione della Vergine* nella cupola della SS. Annunziata del Vastato da G. A. Ansaldi, per restaurarla. Dopo il 1715 dovrebbero collocarsi due altri cicli di affreschi: *Scene di Ercole e Deianira* (Genova, Palazzo Cattaneo Adorno), databili al 1715-20 e quelli eseguiti fra il 1715 e

il 1726 nella chiesa di Santa Croce e San Camillo a Genova, in collaborazione con il figlio Lorenzo, nei quali gli si può attribuire l'ideazione e la rappresentazione del *Trionfo della Croce* nella cupola, sua ultima opera. Le altre composizioni su tela di **D F**, successive al 1690, sono orientate sulla vibrazione luministica e sul vortice a spirale. Questi elementi sono evidenti nell'*Imposizione del nome al Battista* (Genova-Sestri, Cristo Santo), nella *Vergine col Bambino e sant'Antonio* (Genova-Sturla, SS. Annunziata), nella *Probatica Piscina* (Genova, coll. priv.). (agc).

De Ferrari, Lorenzo

(Genova 1680-1744). Figlio di Gregorio, si formò sotto la guida paterna, ma il suo linguaggio più solido e classicista risentì anche dell'interesse per Van Dyck, per la pittura romana e per quella bolognese. Al principio del XVIII sec. si possono datare i dipinti che gli sono stati restituiti: *Eco e Narciso* (Genova, Cassa di Risparmio), *Tobia e l'Angelo* (Genova, Palazzo Bianco), *Zaccaria scrive il nome del Battista* (già Londra, mercato antiquario). Assai vasta è la sua attività di frescante. Tra 1715 e 1726 interviene nella decorazione della chiesa di Santa Croce e San Camillo a Genova, diretta dal padre, nella cupola e in alcune lunette (*Eraclio porta la Croce a Gerusalemme*). Prima del breve soggiorno a Roma nel 1734 esegue gli affreschi nella chiesa di Santa Marta, quelli con *Prometeo che dà vita alla statua* (Genova, Palazzo Brignole Durazzo), quelli con le *Storie di Enea* (Genova, Palazzo Sauli). Nell'ultimo decennio si accosta maggiormente ai modi della scenografia dipinta in un'altra serie di affreschi, dalla *Caccia di Diana* (Genova, Palazzo Grimaldi), alla *Galleria Dorata* (Genova, Palazzo Carrega Cataldi). (agc).

De Ferrari, Orazio

(Voltri 1605 - Genova 1657). Le sue opere più note sono quelle dell'oratorio di San Giacomo alla Marina di Genova (*Apparizione della Vergine e Consacrazione di san Pietro martire*, firmata e datata 1647) dove ormai lo stile di **D F** appare assestato su una nobile formula pittorica vandyckiana; si riconoscono però in alcuni personaggi e ai margini delle scene principali certi frammenti di evidenza realistica che ci ricordano come Orazio fosse stato allievo di Giovanni Andrea Ansaldi a fianco a fianco con Gioac-

chino Assereto. Non sono molto diversi alcuni capolavori di eleganza formale e di equilibrio compositivo quali le due storie di Cristo (*Cristo e l'adultera*, *Guarigione del cieco nato*) in palazzo Bianco a Genova, databili probabilmente tra il '50 e il '54, il *Sant'Agostino* dell'Accademia Ligustica e il *Miracolo del Cieco* nella quadreria della Cassa di Risparmio, sempre di Genova. Risalire molto a ritroso da questo gruppo omogeneo non è facile, e per la stretta collaborazione con l'Ansaldo e per la mancanza di punti di riferimento sicuri: anche la *Madonna col Bambino e san Nicola da Tolentino* (ante 1638: Genova, Sant'Agostino) fu dipinta quando Orazio ormai toccava i trent'anni e i fatti più importanti per lo svolgersi della pittura genovese si erano già verificati; così dicasi per il *Cenacolo* di San Siro e per quello (1641) nel refettorio del Santuario genovese di Nostra Signora del Monte. Solo il gruppo degli *Ecce Homo* a Chiavari (ricovero Torriglia), a Milano (Brera) e a Genova (coll. Costa), ci può fornire qualche indicazione sugli inizi del nostro pittore, incerto tra la tarda maniera dei milanesi attivi a Genova (Daniele Crespi in primo luogo), il realismo alla caravaggesca di Fiasella e Vouet e il miracoloso accordo di verità ed eleganza realizzato a Genova da Van Dyck. Tra le opere tarde, invece, un riferimento sicuro ci è offerto dalla tela con il *Transito di san Giuseppe* (Sestri Levante, Parrocchiale), firmata e datata 1654, tre anni prima che l'artista morisse di peste. (gr).

De Feure, Georges

(Georges-Joseph van Sluijters, *detto*) (Parigi 1868-1943). Originario di una famiglia in parte giavanese, fece in Olanda diversi mestieri, stabilendosi poi nel 1890 a Parigi, dove fu allievo di Chéret. Lavorò alle decorazioni del cabaret Le Chat Noir, collaborò a giornali come «Le Courrier français», «Le Boulevard» o «Le Figaro illustré» (quattro illustrazioni *Le donne*, febbraio 1900), e produsse molte litografie e manifesti (circa quattrocento lastre), che si annoverano tra i successi dell'Art Nonveau, rappresentando spesso donne a mezza figura, trattate con tonalità sorde e raffinate, in tinte piatte per seguire l'esempio dell'arte giapponese (*Isita*, 5° *Salon dei Cento*, Parigi, *Almanacco*: Parigi, MAD). S'interessò inoltre di tutto ciò che attiene all'arredo della casa, creando modelli di tessuti, carte da parati, porcellane, vetrerie. Curò nel 1898

l'arredo della casa Fleury e realizzò, in collaborazione con Eugène Colonna ed Eugène Gaillard, il padiglione dell'Art Nouveau di Bing all'esposizione del 1900. Avrebbe poi proseguito la propria carriera di allestitore eseguendo nel 1925, all'esposizione delle arti decorative a Parigi, i padiglioni delle città di Tourcoing e Roubaix; è tra i precursori dello stile 1925. Come pittore si rivelò al pubblico con una mostra di acquerelli nel 1894, poi con una mostra di dipinti e acquerelli nel 1901, all'Art Nouveau di Bing. Trattò soggetti come la *Corsa nell'abisso*, *Fine della lotta*, *l'Angoscia*, *Donne dannate*, che rivelano interessi metafisici, spesso ispirati da Goethe, Berlioz o Baudelaire; ha lasciato pure paesaggi (*Piccole case in Olanda*, prima del 1905: Parigi presidenza del Senato), donde si sprigiona un certo mistero, come in Khnopff o Degouve de Nuncques. Partecipò così al movimento simbolista; le sue illustrazioni per la *Porta dei sogni* di Marcel Schwob (1899) ne sono uno degli esempi migliori. (gl).

Defrance, Léonard

(Liegi 1735-1805). Fu apprendista presso un orafo, poi presso il pittore Coclers; nel 1753 partì per Roma col pittore Ernotte di Liegi. Nel 1759 visitò l'Italia, fermandosi al ritorno a Montpellier, dove eseguì ritratti di dignitari ecclesiastici, a Tolosa e a Parigi, rientrò a Liegi nel 1764. Si legò a Fragonard, aderendo alle idee rivoluzionarie nel corso di nuovi soggiorni a Parigi, dove fu infine costretto a rifugiarsi, ritornando a Liegi solo nel 1794, insieme ai francesi, con i quali si era schierato. Più noto per il suo ruolo nella demolizione della cattedrale di Saint-Lambert a Liegi e per i libelli anticlericali che per le sue imitazioni di Teniers e Wouwerman, seppe anche essere, un po' come Bollly, buon osservatore delle scene della rivoluzione (*Interni di carcere durante la Rivoluzione*: già coll. Baron Janssen) ed eccellente specialista, spesso arguto e attento, delle scene di genere, tratte dalla vita quotidiana della strada e delle botteghe. Il Museo d'arte vallona a Liegi conserva una serie di sue opere (in particolare *Visita alla manifattura di tabacchi*), e il Museo Marmottan a Parigi *L'estrazione del marmo* e *Interno di concerìa*. (hl).

Defregger, Franz von

(Ederhof (Stronach, Tirolo) 1835 - Monaco 1921). Dopo un apprendistato presso uno scultore di Innsbruck, **D** si

recò nel 1860 a Monaco, ove fu, in particolare, allievo di Piloty. Divenne famoso per quadri di genere rappresentanti scene della vita popolare del Tirolo e per quadri di storia trattati in modo aneddotico: l'*Ultimo arruolamento*, la *Presa d'assalto della torre rossa* (1881: Monaco, NP). Le sue opere più caratteristiche si trovano in musei di Innsbruck e Monaco. (hbs).

Degas

(Hilaire-Germain-Edgar de Gas, detto) (Parigi 1834-1917). La sua famiglia apparteneva alla grande borghesia bancaria; ebbe una seria formazione classica, poi, nel 1855, entrò nello studio di Lamothe, dove si prolungava l'insegnamento di Ingres e di Flandrin. Le sue prime opere (1853-59) furono autoritratti o ritratti di famiglia, che già rivelano grandi doti di semplicità (*René de Gas col calamaio*, 1855: Northampton, AM). Il giovane artista soggiornò poi in Italia (1856-60), dove scoprì e copiò con fervore le opere dei maestri fiorentini. Tornato a Parigi, eseguì molte tele di soggetto storico: *Fanciulle spartane mentre provocano alcuni giovani* (1860: Londra, NG), *Semiramide costruisce Babilonia* (1861: Parigi MO), *Scene di guerra nel Medioevo* (1865: ivi), il cui linguaggio resta assai tradizionale. Si conservano le serie di disegni preparatori che realizzò per queste tele, studi di drappeggi e di nudi dalla grafia già chiara e vigorosa (*Donna nuda in piedi*, 1865: Parigi, Louvre), che dimostrano come avesse compreso la lezione essenziale di Ingres, che per tutta la vita egli considerò il massimo pittore contemporaneo. Ancora ad Ingres si riferiva nei notevoli ritratti di familiari e amici che dipinse tra il 1858 e il 1870; in particolare il *Ritratto della famiglia Bellelli* (1860-62: Parigi MO) è una composizione abile ma rigorosa, ingresiano nel disegno e raffinato nel colore. Gli studi che tracciò per i vari personaggi, a pastello o ad olio, sono tra i più armoniosi di tutta la sua opera. Il *Ritratto di Thérèse de Gas, duchessa Morbilli* (1863 ca.: ivi) e quello d'una *Giovane donna*, forse Giulia Bellelli (1867: ivi), sono tele caratterizzate da una profonda sensibilità psicologica. Lo si poteva allora considerare una delle speranze della pittura ufficiale. Ma il suo amore per il realismo, l'influsso delle teorie di Louis-Emile Duranty sulla resa della realtà, il suo interesse per la «modernità baudelairiana» e per i soggetti inediti dovevano spingerlo sui campi di corse e tra le quinte del teatro. Il suo

ambiente sociale, le sue amicizie con musicisti gli avevano fatto scoprire questi mondi fittizi e colorati. Dipinse verso il 1860-62 i suoi primi cavalli da corsa: *Alle corse in provincia*, 1869: Boston, MFA. Prestissimo s'interessò di danza e di teatro lirico. Esegui il *Ritratto di Mlle Fiocre nel balletto di «La Source»* (1867-68: conservato a Brooklyn), curiosa tela pressoché simbolista, in cui risalta il turchese acido della veste della ballerina; poi, nel 1872, *il Foyer de la danse à l'Opéra* (Parigi, MO), dagli accordi attenuati di blu-grigio e di giallo. Durante questo periodo si manifestarono effetti nuovi di impaginazioni originali, spesso decentrate: l'*Orchestra dell'Opéra* (1870 ca.: ivi). Vi mescolava inoltre elementi del *japonisme* allora di moda (la *Donna che si appoggia vicino ad un vaso di fiori*, probabilmente Mme Paul Valpinson, detta a torto la *Donna dai crisantemi*, 1865: New York, MMA). Dopo un viaggio col fratello René in cui si recarono a trovare la famiglia della madre, a New Orleans, dipinse *Ritratti in un ufficio* (1873: oggi a Pau), nel quale si manifestano le sue ricerche realistiche. Incontrò al Louvre Edouard Manet, di cui condivideva i gusti borghesi e le preferenze artistiche. Insieme s'interessarono a taluni temi naturalisti, ma D rifiutò accanitamente il culto della campagna, la necessità di dipingere all'aperto e dal vero. Se frequentò il Caffè Guerbois fino al 1870, poi il caffè della Nouvelle-Athènes, se incontrava con piacere Manet, Zola e Cézanne, non condivideva la poetica del movimento impressionista. Non soltanto respingeva il loro asservimento alla pittura all'aperto, ma rifiutava di osservare come gli impressionisti i mutamenti della luce per dedicarsi allo studio del movimento colto nel suo manifestarsi istantaneo. Tuttavia fece causa comune con gli impressionisti e presentò dieci tele alla prima mostra del gruppo nel 1874, presso il fotografo Nadar. Benché non fosse escluso dal *salon* ufficiale, continuò ad esporre regolarmente al loro fianco (salvo che nel 1882) fino al 1886; dopo questa data riservò tutta la sua produzione ai mercanti, in particolare a Durand-Ruel. S'interessò anzitutto al valore costruttivo della linea: i suoi disegni, rapidi e precisi, ne rivelano la rara abilità e il senso del movimento analizzato e proiettato con un solo tratto di matita (il Louvre possiede affascinanti serie di studi, e la BN di Parigi molti quaderni di schizzi). Per rompere l'immobilismo delle tele, inventò inquadrature decentrate, innalzò la linea d'oriz-

zonte, rovesciò la prospettiva o fissò la scena in uno spazio arbitrariamente ritagliato, come visto da un buco di serratura o attraverso un obbiettivo fotografico. D'altra parte si era spesso dedicato alla fotografia, pur senza ispirarsi in particolare ad essa nei suoi dipinti, come hanno ritenuto alcuni. Ma usò gli effetti abbaglianti dell'illuminazione artificiale per sottolineare le forme nelle sue composizioni frammentarie. Nei suoi oli e nei suoi pastelli, più numerosi dopo il 1880, i toni sono squillanti: blu sordi, rosa e aranci opulenti; i piani monocromi vibrano grazie a qualche tocco di colore puro. Inquieto, proseguiva senza interruzione la ricerca, riprendendo instancabilmente ogni posa, ogni tema. Respinse il simbolismo e l'estetismo dell'Art Nouveau. Molto orgoglioso, disdegnava i pareri degli estranei, fossero complimenti o consigli, fidandosi unicamente del proprio giudizio, e volentieri rinunciava agli onori ufficiali per evitare ogni rischio di compromesso. Il suo carattere difficile e intransigente si inasprì nel 1878 dopo il fallimento che rovinò la sua famiglia. Pagò i debiti, ma, in difficoltà finanziarie, si fece più che mai pessimista e irascibile. Nutrí viva simpatia per Manet e Gustave Moreau ed una profonda amicizia per gli Halévy, i Rouart, Evariste de Valernes e soprattutto lo scultore Albert Bartholomé. Reazionario, fanatico del passato, delle tradizioni, dell'esercito, si guastò poi con gli Halévy a proposito dell'affare Dreyfus. Lucido e ironico, fu osservatore crudele del quotidiano; le sue celebri ballerine sono anzitutto creature aeree, infantili, trasfigurate dalle luci fosforescenti della scena (*Prova del balletto sul palcoscenico*, 1874: Parigi, MO); sono arabeschi colorati, *silhouettes* in riposo che si stirano, aggiustandosi le scarpe o il corsetto con gesti goffi (*Ballerine tra le quinte*, 1890-95: Saint Louis Mo., AM). Di fatto **D** non cercava nel balletto la grazia seducente, interessandosi piuttosto allo studio di pose faticose e di equilibri precari, come mostrano pure numerosi studi di donne che si lavano (il *Bagno*, 1890 ca.: Chicago, Art Inst.; *Uscita dal bagno*, 1885: New York, MOMA) o che si pettinano (*Donna che si pettina*, 1887-90: Parigi, MO). Le *Stiratrici al lavoro* (1884: ivi), le sue lavandaie e le sue sarte, la sua giovane modista sdraiata sul tavolo per manipolare un cappello non suggeriscono alcuna lezione morale, né alcun manifesto politico: rappresentano soltanto, in modo magistrale, un istante della loro vita popolare. **D** vi si rivela

compositore ardito e colorista violento, come dimostrano i tre cappelli di *Dalla modista* (1882: New York, MMA), che spiccano sul muro color arancio. Nel 1876 dipinse l'*Assenzio* (Parigi, MO), ritratto di Marcellin Desboutin e dell'attrice Ellen Andrée, a un tavolino nel caffè della Nouvelle-Athènes, stravolti, immobilizzati nella disperazione. Fu l'unico quadro «miserabilista» della sua carriera; e venne fortemente criticato a Parigi e a Londra, dove fu esposto nel 1893. Nell'opera *Donne sul terrazzo di un caffè di sera* (1877: ivi) i volti dall'espressione scimmiesca si protendono in primo piano sullo sfondo lampeggiante del boulevard. Lo stesso uso dello sfumato si riscontra nel *Caffè-concerto: les Ambassadeurs* (1876-77: Lione, MBA), ove, solitaria tra i lampioni, spicca la cantatrice. S'interessò pure del circo, delle febbrili sedute di Borsa, delle prostitute e dei bordelli con una serie di monotipi cinici, quasi espressionisti (la *Festa della padrona*). Come il suo delicato *Al Lussemburgo* (1876-80: conservato a Montpellier), alcuni studi ci dimostrano che questo borghese parigino amò anche il paesaggio; ne tralasciava i dettagli per esprimerne soltanto la poesia e la calma meditativa. Nel 1869 eseguì a pastello una serie di marine spoglie; poi, nel 1890 ca., monotipi di valli e praterie che realizzò a memoria dai paesaggi scoperti durante un viaggio in Borgogna con Bartholomé. Quando gli si abbassò la vista, D dovette rinunciare al disegno e all'incisione. I suoi pastelli divennero più audaci, più rutilanti. Modellò le forme col colore semplificando la composizione, striando la tela di tratteggi febbrili blu, giallo o rosa intensi. La sua infermità gli fece infine sentire gli accenti sfrenati e le ombre colorate dei *fauves* (*Ballerine*, 1899: Toledo O., AM). Quando la sua cecità divenne quasi completa, isolato ed amareggiato si chiuse ferocemente nella sua solitudine, dedicandosi però alla scultura, che praticava dal 1868. La sua arte, incessantemente rinnovata, influenzò fortemente i contemporanei: Toulouse-Lautrec, che egli difese agli esordi, ne riprese il gusto del disegno e l'osservazione aspra della vita parigina. I realisti accademici, francesi o belgi, ne ripresero i temi e talvolta, come Besnard o Boldini, le sue ricerche sul colore. Ma saranno soprattutto i Nabis e tra essi Bonnard, a comprenderne l'intimismo dai toni crudi. La maggior parte della sua ampia opera (oltre duemila dipinti e pastelli) si trova attualmente a Parigi (MO) e nei principali musei degli Stati Uniti, ove ha parti-

colare importanza il complesso conservato a New York (MOMA). (tb).

Degli Erri, Agnolo e Bartolomeo

(attivi a Modena nella seconda metà del xv sec.). Figli di **Benedetto**, che fu a capo di un'importante bottega. **Agnolo** è autore d'un grande trittico (*Incoronazione della Vergine*) conservato nella Gall. Estense di Modena, eseguito tra il 1462 e il 1466 e già nell'Oratorio della Morte. È un'opera notevole, cui collaborò il fratello minore di Agnolo, **Bartolomeo** (al quale si riferiscono i pagamenti), e riflette insieme l'influsso – oltre che di Domenico Veneziano – di Piero della Francesca e della cultura padovana e ferrarese (per gli Estensi infatti i due fratelli sono attivi a più riprese, nel 1447 e nel 1459-60). Seguendo R. Longhi, si attribuiscono pure ai due fratelli (ma conferendo questa volta maggiore importanza a Bartolomeo che ad Agnolo) una serie di tavole che illustrano le vite di *San Tommaso d'Aquino*, di *San Vincenzo Ferrer* e di *San Domenico* (New York MMA; New Haven, AG; Washington, NG; San Francisco, De Young Memorial Museum; coll. priv.). Un tempo raggruppate da Berenson sotto il nome del veronese **D. Morone**, provengono, con ogni verosimiglianza, da tre polittici dedicati rispettivamente a ciascuno dei tre santi e dipinti probabilmente tra il 1467 e il 1475 per la chiesa di San Domenico a Modena smembrati e dispersi già alla fine del Settecento. Un quarto polittico, in apparenza più antico (1450 ca.?), dedicato a san Pietro martire, della stessa provenienza e oggi a Parma (GN), potrebbe essere (secondo Longhi) di Agnolo; ma si tende ora a valutare le differenze stilistiche riscontrabili all'interno della cospicua produzione dei due fratelli come segno dell'evoluzione della bottega più che della differente paternità. (sr).

Degouve de Nuncques, William

(Monthermé (Ardenne) 1867 - Stavelot (Belgio) 1935). Dopo studi a Bruxelles si formò in contatto con Jan Toorop, col quale doveva in seguito condividere lo studio a Malines. Espose un *Paesaggio brabantino* alla Société nationale des beaux-arts a Parigi nel 1894. Sin da allora era legato al poeta Emile Verhaeren – di cui sposò la sorellastra nel 1894 – e con i poeti della *Jenne Belgique*. Partecipò al movimento simbolista di Bruxelles, e a quelli dei Venti della *Libre Esthétique*, di *Vie et lumière*. Nel 1898

organizzò la prima personale a Rotterdam. Fino al 1914 fece frequenti viaggi attraverso l'Europa (Italia, Spagna, Austria, Francia meridionale, Svizzera, Germania). Quando scoppiò la guerra del 1914 scelse di stabilirsi a Blaricum in Olanda, dove aveva già acquistato una certa fama. Tornato in Belgio nel 1919 presto andò a stabilirsi a Stavelot. La sua opera comprende da settecento a ottocento dipinti, pastelli, disegni e litografie. Il periodo più affascinante della sua attività è quello d'ispirazione simbolista, tra il 1891 e il 1899. I paesaggi, per il taglio spesso insolito di «pezzi» di campagna o di città e per gli effetti notturni, preannunciano taluni aspetti del surrealismo. Citiamo composizioni singolari come gli *Angeli della notte* (1891: Otterlo, Kröller-Müller), il *Cigno nero* (1896: ivi); *Effetto notturno* (1896, pastello: in museo a Ixelles) o l'*Alba* (1897, pastello: in museo a Gand). Infine, assai caratteristico è il misterioso partito che seppe trarre dai tronchi d'albero, come in *Sottobosco* (1894: Nancy, MAD). In seguito tornò ad un certo naturalismo, come attesta il *Puig Major di Majorca* (Bruxelles, MRBA). Il Kröller-Müller Museum di Otterlo conserva il migliore complesso delle sue opere (diciassette dipinti (la *Casa cieca*, 1892), otto pastelli e disegni). (gl).

De Grada, Raffaele

(Milano 1885-1957). Giovanissimo, aiuta il padre nei lavori di decorazione in Svizzera e frequenta l'accademia di belle arti a Dresda. Dopo la prima guerra mondiale si trasferisce a San Gimignano, dove inizia nuove ricerche influenzato da Cézanne. Comincia ad esporre alle biennali di Venezia e partecipa alle mostre del Novecento italiano. Trasferitosi a Milano, frequenta i giovani artisti che formeranno il gruppo Corrente e insegna all'Istituto d'arte di Monza. Pittore prevalentemente di paesaggi, i suoi quadri, inizialmente irrigiditi dalle reminescenze del Quattrocento toscano, tendono dopo il '30 a ricercare un contatto più poetico con la natura. (mdl).

De Gregorio, Marco

(Resina (Napoli) 1829 - Napoli 1875). Rientrato in patria da un soggiorno in Egitto, dove aveva eseguito disegni e studi di soggetto orientale, fu insieme al De Nittis e a Federico Rossano il fondatore e l'animatore della cosiddetta scuola di Resina (1864-67), che si propose, sotto le indica-

zioni del toscano Andrea Cecioni, un programma affine a quello dei macchiaioli. Il **D G** fu sensibile paesaggista (oltre che autore di un buon numero di quadri di genere) per la sobrietà ed asciuttezza nel taglio della ripresa, anche se compositivamente di gusto un po' arcaico; notevole, inoltre, per la nitidezza e la luminosità delle sue opere migliori (*Capri*: Firenze, GAM). Soggiornò in seguito più volte a Parigi, eseguendo numerosi quadri per il mercante Goupil. (ns).

De Grez, Jean-Marie-Henri-Joseph

(Breda 1837 - Bruxelles 1910). Lasciò al Belgio un'importante collezione di 4247 disegni, conservati al MRBA di Bruxelles. La collezione era stata creata alla fine del XVIII o all'inizio del XIX sec. da un medico di Breda, Arnold Ingenhousz, fratello del celebre fisico. Venne considerevolmente accresciuta dal nipote Joseph De Grez, che doveva poi lasciarla al nipote Jean. Il complesso si compone principalmente di una notevole raccolta di disegni olandesi del XVII, XVIII e XIX sec. (Rembrandt, Van Goyen, Saenredam) e di disegni fiamminghi (Cornelis Metsys, Pieter Bruegel il Vecchio, Jan Bruegel, Jordaens). (pr).

De Gronx, Charles

(Comines 1825 - Bruxelles 1879). Allievo di Navez all'accademia di Bruxelles, frequentò pure l'accademia di Düsseldorf (1851). Dopo aver dipinto composizioni che illustrano il romanticismo storico allora in voga, fu sensibile all'esempio di Courbet e si volse al realismo (l'*Ubriaco*, 1853: Bruxelles, MRBA), cui restò fedele fino al termine della sua carriera, contribuendo a diffonderlo in Belgio. Con linguaggio sobrio, dalle tonalità spente, ha rappresentato con simpatia contadini e operai, attirando l'attenzione sulla durezza della loro condizione (il *Tostatore di caffè*: conservato ad Anversa), ma senza accenti di rivendicazione politica. Ha pure eseguito tele d'ispirazione religiosa (il *Benedicite*: Bruxelles, MRBA); *Pellegrinaggio in Saint-Guidon ad Anderlecht*, 1857: ivi), dove sono evidenti le riprese da Leys. Il suo influsso si avverte sui pittori della Bande noire e Constantin Meunier, e taluni aspetti dei suoi temi si sono prolungati nell'espressionismo fiammingo. Fu illustratore di Charles De Coster (la *Leggenda di Ulenspiegel*). È ben rappresentato in musei di Bruxelles, Anversa e Tournai.

Il figlio **Henri** (Bruxelles 1867 - Marsiglia 1930) esordì al circolo artistico l'Essor (1886). Membro dei Venti nel 1887, ne venne escluso nel 1890 per il suo atteggiamento insultante verso Van Gogh e Lautrec. Si legò a Degouve de Nuncques, col quale condivise spesso lo studio. Nel 1892 riscosse un vivo successo a Parigi con un *Cristo oltraggiato* (Avignone, Palazzo del Roure), malgrado la composizione sovraccarica e l'accento declamatorio del dipinto. Si trasferì a Parigi nel 1892, legandosi a Verlaine, Heredia, Louys e soprattutto Léon Bloy. La sua ispirazione fu in gran parte tributaria del simbolismo letterario (cicli dipinti della *Divina Commedia* e della *Tetralogia* di Wagner), con aspetti di rivendicazione sociale (il *Gran soqquadro*, 1893: Parigi, coll. priv.). Esegui numerosi ritratti di assai scarso merito, litografie, acqueforti, nonché sculture. Trascorse la fine della sua vita in Provenza (Avignone, Vernègues, Marsiglia); il Palazzo del Roure ad Avignone conserva molte opere dell'artista. Esegui due grandi composizioni per la scala dell'Opéra di Marsiglia. (*mas*).

De Gubernatis, Giovanni

(Torino 1774-1837). Laureato in legge, grazie alla sua grande capacità nelle discipline finanziarie percorse una brillante carriera burocratico-amministrativa sotto la repubblica francese, l'impero napoleonico e poi, dopo la restaurazione, con Carlo Felice e Carlo Alberto. Benché pittore esclusivamente dilettante e pur rifiutando di comparire in pubblico come artista, ebbe una produzione ricca e articolata in più tecniche, dall'olio all'acquerello all'incisione ad acquaforte alla litografia. Tranne pochi dipinti, l'intero corpus della sua opera (in prevalenza paesaggi) è conservato a Torino (GAM), e, non presentando problemi cronologici di nessun tipo, permette di seguire costantemente lo sviluppo del suo stile, che si evolve da una descrittività di stampo illuminista a inflessioni sentimentali di matrice romantica. Riuscirà a creare le cose migliori dopo il 1830, quando raggiungerà uno stile estremamente personale fatto di colori puri e vivi contrasti di luci e di ombre. I soggetti delle sue opere sono quasi cronache figurate dei luoghi a lui abituali: il Piemonte e la Savoia, la Liguria e la Francia del Sud. In genere sono paesaggi reali, ma qualche volta, soprattutto nella fase «romantica», vengono integrati da fatiscanti architetture di fanta-

sia. Tra i numerosi riconoscimenti ebbe la medaglia d'oro del *salon* di Parigi del 1812, l'unico al quale partecipò. (ada).

Dehodencq, Alfred

(Parigi 1822-82). Allievo di Cogniet, ammirò inizialmente Géricault, il suo stile subì un'evoluzione dopo un viaggio in Spagna e in Marocco. Unì un orientalismo dai forti colori e un senso realistico dei tipi e dei costumi (*Corsa di novillos*, 1850: conservato a Pau). Subì superficialmente l'influsso di Delacroix, riprendendone figure e temi (*Festa ebraica a Tangeri*, 1870: conservato a Poitiers), senza raggiungerne la genialità nel colore, nella luce e nella tecnica. Affrontò il ritratto solo di rado; in questo campo citiamo uno dei suoi esempi migliori, il *Principe Piscicelli* (1850: ora a Bordeaux). (ht).

Dei, Pietro → Bartolomeo della Gatta

Dejneka, Aleksandr Aleksandrovič

(Kursk 1899 - Mosca 1969). Studiò alla scuola d'arte di Char'kov, poi agli Vchutemas (laboratori d'arte) dal 1920 al 1925, e soggiornò poi negli Stati Uniti, in Francia e in Italia. Per questo pittore di soggetti contemporanei, i temi preferiti sono l'epopea rivoluzionaria (la *Difesa di Pietrogrado*, 1928: Mosca, Museo centrale delle forze armate), la guerra, la giovinezza e il lavoro (*Pausa di mezzogiorno nel Donbass*, 1935: Riga, Museo d'arte; *Futuri aviatori*, 1938: Mosca, Gall. Tret'jakov; *Sul cantiere delle nuove fabbriche*, 1926: ivi). La sua ricerca di un mezzo espressivo semplificato conferisce a queste tele uno stile sobrio. (bdm).

De Jong, Hans

(Hengelo 1907). Fu direttore delle officine Jovanda S.A. a Hengelo, in Olanda. La parte essenziale della sua collezione è costituita da dipinti e sculture della metà del xx sec. Hans D J e sua moglie, Alice Weil, di nazionalità svizzera, cominciarono a formare la propria collezione dopo la seconda guerra mondiale; il loro interesse per l'arte venne stimolato dall'amicizia col pittore Max van Dam, e, a partire dal 1955 col pittore Theo Wolvecamp (già membro di Cobra). Essi conobbero personalmente la maggior parte degli artisti di cui furono collezionisti; Karel

Appel, ad esempio, soggiornò a Hengelo nel 1957. La collezione, che in parte un tempo era conservata nelle officine Jovanda, è interamente esposta nella dimora dei **D J**. Tra l'altro vi si trovano l'*Uccello ferito* di Karel Appel, le *Grandi falesie* di Corneille, l'*Uccello bianco* di Constant, *Greece on 8th Avenue* di De Kooning, *Dopo la battaglia* di Wolvecamp, e tele di Jorn, Vieira da Silva, Ubac, Mathieu, Matta, Lam, Saura, Kline, Dubuffet, Kitaj. La maggior parte delle opere sono state oggetto di numerosi prestiti in occasione di mostre in Olanda e all'estero, la collezione è stata esposta integralmente al Gemeentemuseum di Arnhem nel 1970 e a Sophienholm nel 1971. Dal novembre 1971, i **D J** abitano ad Ascona in Svizzera. A parte alcune vendite, in particolare al dipartimento d'arte moderna del Frans Hals Museum di Haarlem e allo Stedelijk Museum di Amsterdam, la collezione è rimasta intatta. (*bbf*).

De Keyser, Nicaise

(Zantvliet 1813 - Anversa 1887). Si formò all'accademia di Anversa (che doveva dirigere dal 1855 al 1879). Abile esecutore, influenzato da Rubens e Delacroix, ma d'ispirazione talvolta convenzionale, fu tra i pittori di storia più in vista del movimento romantico (la *Battaglia degli speroni d'oro*, 1836: già al museo di Courtrai, distrutta durante la seconda guerra mondiale (schizzo a olio ivi); la *Battaglia di Woeringen*, 1839: Bruxelles, MRBA). Ha lasciato anche dei ritratti (*Henri Leys*, 1834: oggi ad Anversa; *Henri de Coene*, 1835: Bruxelles MRBA). Esegui una grande decorazione murale per il vestibolo del museo di Anversa e, per lo scalone del museo di Bruxelles, i cui pannelli rappresentano la storia dell'evoluzione della pittura. È rappresentato in musei di Anversa, Bruxelles, Gand, Courtrai, L'Aja, Amsterdam Douai, Nizza. (*mas*).

De Kooning, Willem

(Rotterdam 1904-1997). Lasciò la scuola a dodici anni, entrando come apprendista in un'impresa commerciale di artisti e decoratori. Seguì corsi serali, dal 1915 al 1924, all'Academie voor beeldende kunste en technische. Nel 1924 studiò in Belgio e nel 1926 emigrò negli Stati Uniti, dove lavorò come pittore edilizio e decoratore. Aveva acquisito una conoscenza approfondita dell'astrattismo europeo, e nel corso degli anni '30 si esprime in vari linguaggi. Nei lavori per i Federal Art Projects diede prova

di un'approfondita conoscenza di Picasso – superiore a quella di tutti gli altri artisti americani dell'epoca, tranne Arshile Gorky. Tale influsso superò, nel corso degli anni '30, la semplice imitazione, raggiungendo un'autentica comprensione della struttura cubista. Gorky e **D K**, intorno al 1940 lavorarono nello stesso studio; ambedue s'interessavano tanto della forma umana quanto dell'astrattismo. Dovette attendere il 1948 per esporre da solo a New York (Egan Gall.); ma già da molti anni era considerato uno dei capi della nuova scuola, e godeva di grande reputazione tra gli artisti. Meno influenzata dal surrealismo che in altri pittori noti della sua generazione, la sua arte poggia su una sorprendente tensione pittorica, ove le forme, le figure e gli sfondi s'interpenetrano strettamente e i dati figurativi non sono situati esplicitamente nello spazio. La sua pittura alla fine degli anni '40 e fino al 1955 si caratterizzava per il vigore espressivo. Il pennello spazzava la tela, lasciando strascichi e schizzi di colore. Durante quest'aggressiva esecuzione, le forme stesse si disgregavano: *Gotham News* (1955-56: Buffalo, AG), *Easter Monday* (1956: New York, MMA). In questo modo il lavoro sembra sempre in corso, poiché le tracce potenti della creazione e della distruzione restano sempre visibili, persino quando l'opera è compiuta. L'impressione di una lotta costante, che ne risulta, fa parte ormai del mito dell'Action Painting, di cui egli fu tra i più caratteristici rappresentanti. Lo stile e il formato dei suoi dipinti, astratti come *Door to the River* (1960: New York, Whitney Museum) o figurativi (*Woman, I*, 1950-52: New York, MOMA; *Woman, II*: ivi), hanno esercitato un influsso enorme su molti pittori più giovani che rappresentarono la seconda generazione di espressionisti astratti (Norman Bluhm, Joan Mitchell, Alfred Leslie, Michael Goldberg). Dal 1963 l'arte di **D K** si placa e diviene talvolta lirica e poetica e la figurazione prevale sull'astrattismo. Il tema della figura umana, nel quale la donna occupa un posto primario, è quello più spesso trattato (la *Guardia in Paper Hat*, 1972: proprietà dell'artista). L'opera disegnata, abbondante, accompagna quella dipinta e presenta le medesime caratteristiche. (dr).

Delaborde, Henri

(Rennes 1811 - Parigi 1899). Allievo di Paul Delaroche nel 1829, espose al *salon* dal 1836 al 1850 e soggiornò in

Italia tre volte, riportandone numerosi studi disegnati ed acquerellati. Se ne conosce ancora male la produzione artistica; i suoi dipinti, d'ispirazione romantica ma concepiti classicamente, possono riallacciarsi alla scuola di Ingres (*Agar nel deserto*, 1836: oggi a Digione; *Offerta a Egia*, 1842: ivi). Per la galleria storica di Versailles eseguì tre grandi composizioni, tra cui la *Presa di Damiette da parte di Jean de Brienne nel 1219* (1841). Gli si debbono pure affreschi per la basilica di Sainte-Clotilde a Parigi, completata nel 1856 (cappella dei fonti battesimali e cappella delle anime del purgatorio). Ammalatosi, dovette smettere di dipingere, e iniziò allora una nuova carriera di critico e di storico collaborando alla «Revue des Deux Mondes» nel 1851. Fu conservatore del Gabinetto delle stampe della BN parigina dal 1855 al 1885; in particolare redasse un catalogo ragionato di *Marcantonio Raimondi* e dedicò importanti studi ai seguaci di Ingres e ad Ingres stesso (*Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, 1865; *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, 1870). (sr).

Delacroix, Eugène

(Charenton (Saint-Maurice) 1798 - Parigi 1863). Legalmente iscritto nei registri del municipio di Charenton come quarto figlio di Victoire Oeben, discendente dalla famiglia dei Riesener, e di Charles Delacroix, sarebbe di fatto figlio naturale di Talleyrand, e tale filiazione spiegherebbe la protezione che questi gli concesse e che facilitò la carriera del giovane artista.

Orfano a sedici anni, **D** ricevette una buona formazione classica al liceo imperiale (oggi liceo Louis-le-Grand); nel 1816, per consiglio dello zio, il pittore Henri Riesener, entrò nello studio di Guérin. L'anno successivo era all'Ecole des beaux-arts; piuttosto ostile all'accademismo professato dal suo maestro, era anzitutto cosciente dell'impulso nuovo dato alla pittura da Gros e da Géricault. Le prime opere (*Vergine delle messi*, 1819: chiesa di Orcemont, *Vergine del Sacro Cuore*, 1821: Ajaccio, Cattedrale) si limitano ancora all'imitazione dei maestri italiani del Rinascimento e del xvii sec.; ma la *Barca di Dante* (Parigi, Louvre), esposta al *salon* del 1822 e comperata dallo stato, rivela altre ispirazioni, in particolare quella della *Zattera della Medusa* di Géricault. Variamente accolta dalla critica, l'opera ebbe il caloroso sostegno di Adolphe Thiers. Nello stesso anno, il 3 settembre, **D** iniziava il

suo *Diario* ai Louroux (Indre-et-Loire), dove trascorreva le vacanze presso il fratello Charles-Henri.

Nel 1824 **D**, che ormai parteciperà regolarmente al *salon*, espose il *Massacro di Scio* (Parigi, Louvre), grande composizione, ispirata dalla lotta dei Greci contro i Turchi, che lo colloca definitivamente tra i pittori romantici, in contrapposizione ai classici raccolti intorno ad Ingres, che nel medesimo *salon* esponeva il *Voto di Luigi XIII* (Montauban, Cattedrale). **D** soggiornò in Inghilterra dal maggio all'agosto 1825. Già al corrente della pittura inglese attraverso Constable, scoperto al *salon* del 1824 e dai suoi amici, i fratelli Fielding e Bonington, egli ne approfondì la conoscenza nel contatto con le opere di Reynolds e Laurence che ne influenzarono la tecnica. Assistette a più riprese a rappresentazioni shakespeariane, che lo appassionarono. In seguito i soggetti shakespeariani gli ispirarono spesso dipinti (*Cleopatra e il contadino*, 1839: The William Ackland Memorial Art Center, Usa, *Amleto*, 1839: Parigi Louvre; *Morte di Ofevia*, 1844: ivi. *Desdemona maledetta dal padre*, 1852: Reims, Museo Saint-Denis), incisioni (serie di *Amleto*, 1843) e disegni. Ancora a Londra trovò un'altra fonte di soggetti drammatici assistendo ad un'opera ispirata dal *Faust* di Goethe. E la serie di diciassette litografie che eseguì l'anno successivo gli procurò vivi elogi da parte dello stesso Goethe. Trasse ispirazione anche da Byron: *Marino Faliero* (1826: Londra, Wallace Coll.), *Naufragio di Don Juan* (1841: Parigi, Louvre) e da altri tra cui Walter Scott: *l'Assassinio del vescovo di Liegi* (1829: ivi; 1833: in museo a Lione), *Rebecca* (1846: New York, MMA; 1858: Parigi, Louvre).

Tornato in patria l'artista espose al *salon* del 1827 la *Morte di Sardanapalo* (Parigi, Louvre) in parte tratta dalla tragedia di Byron, la cui audacia scatenò gli attacchi della critica. Pur lavorando assiduamente – ritratti (*Baron Schwiter*, 1826: Londra, NG), composizioni storiche (*Battaglia di Poitiers*, 1830: Parigi, Louvre; *Battaglia di Nancy*, 1831: Nancy, MBA), soggetti letterari – **D** condusse in quel periodo vita mondana, frequentando nei salotti parigini Stendhal, Mérimée, Dumas e George Sand, che rappresentò in piedi, dietro Chopin che improvvisa al pianoforte (doppio *Ritratto* oggi diviso tra il Louvre di Parigi, e Copenhagen Ordrupgaard Samling). L'invio al *salon* dei 1831 della *Libertà che guida il popolo* (Parigi, Louvre),

eco delle giornate rivoluzionarie del 1830, lo consacrò successore di Gros e di Géricault.

L'anno 1832 segna una svolta decisiva nella sua carriera; su raccomandazione di Mlle Mars, il pittore conobbe il conte Charles de Mornay (incaricato d'affari presso il sultano del Marocco, Mūlāy 'Abd ar-Raḥmān), che lo aggregò alla sua ambasciata. Grazie ai taccuini di viaggio (tre al Louvre, uno a Chantilly) e alla *Corrispondenza* dell'artista, si può seguire questo viaggio in Marocco, ad Algeri e in Spagna quasi giorno per giorno. Il pittore vi ebbe la rivelazione non soltanto dell'antichità classica, ma anche della magia dei colori e della luce. I numerosi schizzi di cui riempiva i taccuini gli offrono negli anni successivi un prezioso repertorio.

Il ritorno di **D** in Francia coincise con un periodo d'intensa attività. Impegnato in un programma ininterrotto di decorazioni murali, che ebbe fine soltanto alla vigilia della morte, il maestro le realizzava parallelamente a quadri sempre più numerosi. Pur lavorando, con l'assistenza di alcuni fra i suoi allievi (Andrieu, Lassalle-Bordes), alle decorazioni ordinategli da Thiers per il salone del re e la biblioteca di palazzo Borbone (1833-38; 1838-47), poi per la biblioteca del palazzo del Lussemburgo (1840-46), **D** non cessò infatti di esporre al *salon*. E i ricordi del Marocco gli fecero allora dipingere alcune delle opere più importanti, ove la foga romantica degli esordi è abbandonata a favore di una composizione serena ed equilibrata: le *Donne di Algeri* (1834: Parigi, Louvre); *Matrimonio ebraico in Marocco* (1841: ivi); il *Sultano del Marocco* (1845: Tolosa, Museo degli Agostiniani), *Commedianti o buffoni arabi* (1848: Tours, MBA); le *Invasate di Tangeri* (1836-38 ca.: Stati Uniti, coll. priv.). La medesima sintesi tra il lirismo dell'immaginazione e l'interpretazione classica compare nelle opere storiche realizzate in questo periodo, la più emozionante delle quali è senza dubbio l'*Entrata dei crociati a Costantinopoli* (1841: Parigi Louvre). Peraltro lo studio della natura offriva al pittore, dal 1842, nuovi soggetti d'ispirazione: mazzi di fiori – realizzati per la maggior parte a Nohant, presso George Sand –, paesaggi di montagne o di foreste, marine che rivelano un'osservazione acuta e insieme una fervida sensibilità che preannuncia gli impressionisti (il *Mare visto dalle alture di Dieppe*, 1852: Parigi, Louvre). Infine lo studio degli animali, specialmente selvatici, gli fece dipingere tra il 1848 e il 1861 nu-

merose cacce alla tigre o al leone, pretesti per molteplici variazioni di forme e colori (*Caccia al leone*, schizzo: Parigi, MO).

Gli ultimi dieci anni della vita di **D** sono caratterizzati dalla realizzazione di tre importanti complessi decorativi: il soffitto centrale della Galleria di Apollo al Louvre (1850), il Salone della Pace nel municipio di Parigi – sfortunatamente distrutto da un incendio nel 1871 (schizzo del soffitto al Museo Carnavalet) – e la cappella dei Saints-Anges nella chiesa di Saint-Sulpice. Affetto da laringite tubercolare, l'artista, che nel 1855 trionfò all'esposizione universale con 42 tele molte delle quali nuove (*Caccia al leone*: Bordeaux, MBA), viveva ormai in disparte. Eletto il 10 gennaio 1857 a far parte dell'Institut de France dopo sette candidature fallite, **D** espose per l'ultima volta al *salon* del 1859 (*Ovidio in esilio presso gli Sciti*: Londra, NG; *Erminia tra i pastori*: Stoccolma, NM) e si dedicò quasi esclusivamente alla decorazione di Saint-Sulpice, che portò a termine nel 1861, con uno sforzo sovrumano. Due grandi composizioni adornano le pareti laterali della cappella: *Eliodoro scacciato dal Tempio*, *Lotta tra Giacobbe e l'angelo*. In seguito dipinse solo poche tele; il 13 agosto 1863 morì nell'appartamento che dal 1857 occupava al n. 6 di place de Furstenberg a Parigi. L'anno successivo, nel 1864, una grande vendita disperse, come egli aveva voluto, tutto il contenuto del suo studio.

Le sue ricerche nel campo dei colori e dei loro complementari, il tocco «sfocchettato», preludono agli studi degli impressionisti, come la sua rapidità e i suoi sfondi violenti preannunciano la pittura *fauve*, espressionista e persino astratta. (ms).

Delafontaine, Pierre-Maximilien

(Parigi 1774 ca. - 1870). Le qualità del suo giovanile *Autoritratto* (museo di Gray) rivelano un buon allievo di David. Fu peraltro sensibile alle varie tendenze dell'epoca, esponendo simultaneamente al *salon* del 1798 un vivace ritratto di gusto settecentesco, il *Pattinatore* (Parigi, Museo della Zecca), e un soggetto romantico su tema letterario, il *Diluvio*, ispirato a Gessner (museo di Gray). Dipinse anche il curioso *Ritratto di Alexandre Le-noir* (1799: Versailles). Figlio di un modellatore in bronzo, abbandonò la pittura dal 1802 per riprendere il me-

stiere del padre, divenendo collaboratore dell'ebanista Jacob Desmalter. (*fm*).

Delaroche, Paul

(Parigi 1797-1856). Di ricca famiglia, fu allievo di Watelet, poi di Gros. Esordì al *salon* del 1822 con *Joas salvato da Josabet* (Troyes, MBA), che gli procurò i complimenti di Géricault, e in seguito espose al *salon* regolarmente: *Filippo Lippi e Lucrezia*, *salon* del 1824 (Digione, Museo Magnin); la *Presa del Trocadéro*, *salon* del 1827 (Versailles); la *Morte di Elisabetta d'Inghilterra*, *salon* del 1827 (Parigi, Louvre). La sua rapida notorietà si accrebbe ancor più dopo la rivoluzione del 1830: *Cromwell e Carlo I*, *salon* del 1831 (Nîmes, MBA), *Richelieu e Cinq-Mars sul Rodano*, la *Morte di Mazzarino*, *salon* del 1831 (Londra, Wallace Coll.), i *Figli di Edoardo*, *salon* del 1831 (Parigi, Louvre; schizzi alla Wallace Coll. di Londra), il *Supplizio di Jane Grey*, *salon* del 1834 (Londra, NG), l'*Assassinio del duca di Guisa*, *salon* del 1835 (Chantilly Museo Condé; schizzo alla Wallace Coll.), opere il cui romanticismo è concentrato sul soggetto reso con una sobria fattura. Concentrandosi su un simile equilibrio, si trovò sulla strada di un accademismo che indebolisce tanto i quadri di cavalletto quanto le decorazioni murali (*Emiciclo dell'Ecole des Beaux-Arts*: Parigi, dipinto tra il 1837 e il 1841; prima idea a Nantes, MBA). Esegui anche quadri religiosi: *Vergine col Bambino* (1844: Londra, Wallace Coll.), la *Giovane martire* (1855: Parigi, Louvre, schizzo all'Ermitage di Leningrado), *Santa Veronica* (1856: Parigi, Louvre), e fu ritrattista: il *Marchese di Pastoret* (Bayonne, Museo Bonnat; Boston, MFA); il *Duca d'Angoulême* (1828: Versailles); il *Principe di Carignano* (*ivi*). Il Louvre conserva un complesso di disegni preparatori per le sue composizioni dipinte. (*ht*).

Delaunay

Robert (Parigi 1885 - Montpellier 1941) e **Sonia** (nata Terk: Ucraina 1885 - Parigi 1979). L'avventura estetica che condusse Robert e Sonia **D** da Gauguin e Cézanne all'astrattismo è senza alcun dubbio una delle più rappresentative dell'evoluzione dell'arte contemporanea.

Il periodo «distruittivo» Robert **D** fu toccato inizialmente dall'impressionismo, poi dal periodo bretone di Gauguin; subì in seguito, nel 1906, un forte influsso neoimpressionista, ma fu la lezione di Cézanne che lo portò a porsi il

delicato problema della non-coincidenza tra volume e colore, una delle questioni-chiave del cubismo, che egli risolse in modo assai personale, specie nel celebre Autoritratto del 1909 (Parigi, MNAM). Il suo cubismo fu tutto sommato estremamente originale. Dal 1906 aveva circondato i motivi più chiari con una sorta di alone luminoso. Nella serie dei *Saint-Séverin* (1909-10: New York, Guggenheim Museum; Filadelfia, AM; Minneapolis, Inst. of Art; Stoccolma, NM), che apre la sua fase cubista, la luce curva le linee dei pilastri e spezza quella della volta e del pavimento. Tale processo di disintegrazione della forma si accentua ancora nelle numerose *Torri Eiffel*, che l'artista dipinse tra il 1909 e il 1911 (New York, Guggenheim Museum; Basilea, KM). Lo schema costruttivo tradizionale del quadro viene allora definitivamente disarticolato. Sotto l'azione dissolvente della luce che si diffonde ovunque, l'immagine descrittiva esplode in frammenti distinti, obbedendo a prospettive diverse e talvolta opposte. Così la composizione non consiste più ormai nella gestione dei vari elementi figurativi in modo armonioso, ma nel conseguimento di una sintesi di elementi formali giustapposti, cui la relativa indipendenza delle parti conferisce un carattere di mobilità sino ad allora ignoto. D'altronde **D** si era rapidamente convinto che il disegno lineare era un'eredità dell'estetica classica, e che qualsiasi ritorno alla linea doveva fatalmente condurre ad un atteggiamento descrittivo, errore che egli denunciava negli altri cubisti, le cui tele analitiche gli apparivano «dipinte con tele di ragno». Nelle *Città* del 1910-11 (Parigi, MNAM) tornò al tocco diviso del suo periodo neoimpressionista, che gli consentiva di delimitare le forme senza ricorrere al disegno; poi, nei paesaggi di Laon dell'inizio del 1912, adottò una tecnica essenzialmente cromatica, che non abbandonò più. Ormai infatti la forma è data dalla semplice giustapposizione di zone colorate, e lo spazio è reso unicamente dalle differenze di tonalità dei colori escluso ogni tracciato lineare. L'immensa tela della *Città di Parigi* (1909-12: ivi) riassume e conclude questa fase, che **D** chiamava il suo «periodo distruttivo».

Il periodo costruttivo. L'orfismo Nel 1912, con la serie delle *Finestre* (Grenoble, Museo; Filadelfia, AM), egli ebbe «l'idea d'una pittura che – diceva – tecnicamente fosse fatta solo di colore, di contrasti di colori, ma sviluppata nel tempo e percepita simultaneamente, in un colpo solo».

Nessun artista in Francia, neppure tra i *fauves*, aveva ancora osato far del colore l'unico oggetto della pittura; e questo **D** intendeva esprimere affermando che il colore era sempre stato considerato, prima di lui, una «coloritura».. Per lui, invece, il colore poteva bastare a se stesso, sostituendo ormai tutti gli altri mezzi pittorici: disegno, volume, prospettiva, chiaroscuro. Non abolendo totalmente l'uso di questi mezzi formali, **D** contava di sostituire la loro funzione col colore, che produce nel contempo la forma, la profondità, la composizione e persino il soggetto. E qui sta il carattere rivoluzionario della sua opera; poiché, come egli amava ripetere, «per creare veramente un'espressione nuova, occorrono mezzi interamente nuovi». Nelle *Finestre* lo spazio non viene più reso dalla prospettiva lineare o aerea ma da contrasti di colore che creano una profondità liberata da ogni minimo ricorso, anche velato, al chiaroscuro. Col *Disco* (1912: Meriden Conn., coll. Burton G. Tremaine) e la serie delle *Forme circolari* (1912-13: New York, MOMA; Amsterdam, SM), **D** scopriva un'altra qualità del colore: il suo potere dinamico. Egli nota infatti che giustapponendo i colori ottiene vibrazioni più o meno rapide, a seconda della distanza, dell'intensità, della superficie, e può dunque creare movimenti, controllarli a proprio piacimento, e farli entrare in composizione. Ciò che distingue il suo dinamismo da quello dei futuristi è il fatto che non si tratta di una *descrizione* del movimento, ma di una mobilità puramente fisica dei colori. Assai personale è pure la sua concezione dell'astrattismo. Quanto importa, ai suoi occhi, non è infatti che il quadro venga liberato da qualsiasi riferimento visivo alla natura esterna, ma che la sua tecnica sia «anti-descrittiva». E questo il caso per la *Squadra del Cardiff* del 1912-13 (Parigi, MAMV) e l'*Omaggio a Blériot* del 1914 (Parigi, MNAM; Grenoble, Museo), i cui soggetti hanno importanza puramente collaterale, ma la cui tecnica segna un netto progresso nella padronanza del colore. I contrasti sono più espressivi, i ritmi si concatenano senza soluzione di continuità. Nell'*Omaggio a Blériot*, infine, i ritmi elicoidali delle *Forme circolari* si trasformano in dischi di disposizione formale che consente una migliore utilizzazione dei contrasti e una maggiore continuità nell'espressione del movimento.

L'apporto di Sonia Delaunay Non va assolutamente trascurato il ruolo svolto da Sonia **D** nell'instaurazione di

quest'arte nuova. Era stata moglie di Wilhelm Uhde. Quando si risposò con Robert **D** nel 1910, il doppio influsso di Gauguin e di Van Gogh l'aveva condotta a un *fauvisme* d'un cromatismo estremamente violento e saturo, tipicamente slavo. Mentre il marito attraversava una crisi di relativa austerità cromatica, ella non cessò di restare fedele al colore puro; e la sua inalterabile passione per esso non fu certo estranea all'evoluzione decisiva subita da Robert nel 1912. Sonia **D**, che non esitava ad applicare la tecnica simultanea al campo della vita vissuta – tessuti, costumi per il teatro (*Cœur à gaz* di Tzara, 1923) e per il cinema (*Vertige* di M. L'Herbier, 1926), ricami, rilegature e soprattutto vestiti – dipinse pure alcune opere come il *Ballo Bullier* (1913: Parigi, MNAM) o i *Prismi elettrici* (1914: ivi), nel 1918 collaborò a Madrid ai Balletti russi di Djagilev, e tentò un'appassionata sintesi tra poesia e pittura con l'illustrazione della *Prosa del Transiberiano* di Blaise Cendrars (1913: ivi).

Il periodo iberico e il dopoguerra In Spagna e in Portogallo, dove i **D** si trovavano durante la guerra, Robert **D** si dedicò soprattutto ad applicare la sua nuova tecnica alla rappresentazione del corpo umano (*Donne nude che leggono*) o ad oggetti consueti (*Nature morte portoghese*: Baltimora, AM; Parigi, MNAM; Montpellier, Museo Fabre), approfondendo quelle che chiama «dissonanze», vale a dire rapporti di colore a vibrazioni rapide, mentre Sonia eseguiva nello stesso spirito paesaggi e nature morte. Benché scandita da opere mirabili come il *Carosello dei porci* (1922: Parigi, MNAM), la *Squadra del Cardiff* (1912-13: coll. priv.) e la serie dei *Corridori* (1924-30: coll. priv.), la produzione degli anni '20 corrisponde in Robert **D** a una fase di assimilazione, talvolta anche di esitazione, durante la quale perfeziona il proprio linguaggio senza tuttavia spingersi più avanti sulla sua strada. È questo invece il grande periodo decorativo di Sonia, che dal 1921 al 1933 lancia a Parigi la moda d'avanguardia, specie in occasione dell'esposizione internazionale delle arti decorative del 1925, ove la *Boutique simultanea* da lei presentata col sarto Jacques Heim ottiene un successo mondiale.

Il secondo periodo astratto Nel 1930 si apre la seconda grande epoca creativa dell'arte di Robert **D**. Egli affronta di nuovo, in quell'anno, il problema delle *Forme circolari* (1930-31: New York, Guggenheim Museum; Zurigo, KH), che riprende con una tecnica perfezionata e maggior dina-

mismo, ma trova veramente la soluzione che cercava con i magnifici quadri della *Gioia di vivere* (1930-31). Avendo constatato che nelle *Forme circolari* «gli elementi colorati contrastavano bene, ma non erano chiusi», giunge infine ad una disposizione formale che consente una limitazione e una concentrazione plastica reale della composizione: i dischi. Lavorando i colori nel loro «senso rotatorio» crea *Ritmi* (1930-37: Parigi, MNAM; in museo a Grenoble), nel senso musicale del termine, e poi *Ritmi senza fine* (1933-34: Parigi, MNAM), dove i ritmi si concatenano interpenetrandosi sui due lati d'una linea mediana, e *Ritmi-Eliche* (1934-36), nei quali si sviluppano con un movimento volutamente elicoidale.

Verso un'arte monumentale Robert D fu il primo ad aver coscienza del carattere monumentale di queste opere. «Io credo, – spiegava ai pochi amici e discepoli che riuní nell'inverno del 1938-39, – che si possa passare da un quadro a un altro e ad un terzo e che ciò costituisca un insieme; e credo che questo ci porti all'architettura. Questo tipo di pittura, infatti, non demolisce l'architettura, perché lo si può certo far giocare su una parete». Sin dal 1930, d'altro lato, aveva cominciato ad eseguire *Ritmi in rilievo* (1930-36), per i quali aveva impiegato e persino creato nuovi materiali che avevano la proprietà di resistere perfettamente agli agenti atmosferici. Tale proprietà, unita al fatto che quei rilievi rispettavano sempre il piano, sembrava destinare D ad evolvere fatalmente verso l'arte monumentale. Affidandogli la decorazione di due palazzi, gli organizzatori dell'esposizione universale del 1937 gli diedero la possibilità di realizzare questo sogno: l'integrazione della sua arte nell'architettura. Gli immensi pannelli e rilievi che eseguì allora sono le prime testimonianze di un'arte interamente nuova che spezza i limiti estremi del quadro di cavalletto, concepita in funzione di una sintesi generale delle arti visive. Nel medesimo spirito monumentale furono d'altronde create le sue ultime opere, il grande *Ritmo circolare* (1937) e i tre *Ritmi* 1938 (Parigi, MNAM) che in qualche modo ne costituiscono il testamento spirituale. La malattia che doveva stroncarlo tre anni dopo gli impedí infatti di spingersi oltre.

L'evoluzione di Sonia Delaunay dopo la seconda guerra mondiale Sonia doveva proseguirne in seguito le ricerche. Già nell'esposizione universale del 1937 aveva realizzato per proprio conto grandi pannelli murali in cui aveva dato

la misura del suo talento. In seguito continuò a dipingere, in particolare eseguendo numerosi *Ritmicolorati* e grandi composizioni in cui il quadrato e il rombo si mescolano spesso alle forme circolari ed elicoidali di Robert D. Il MNAM di Parigi ha dedicato una sala a Robert e Sonia D, Robert è rappresentato inoltre al MAMV di Parigi, al MOMA di New York, all'AM di Filadelfia e nella maggior parte dei grandi musei d'arte moderna. (gb).

Delaunay, Elie

(Nantes 1828 - Parigi 1891). Formatosi negli studi di Lamotte e di Hippolyte Flandrin, prix de Rome nel 1856, artista di scaltro eclettismo ereditato dalla scuola di Ingres, si dedicò principalmente alla pittura di storia (la *Peste a Roma*, 1869: Parigi, MO; il *Giuramento di Bruto*, 1861: Tours, MBA; *Issione precipitato agli Inferi*: Nantes, MBA) e al ritratto. Fu autore di decorazioni murali a Parigi (Consiglio di Stato, Municipio, Panthéon, Opéra e dimore private); è rappresentato a Nantes (MBA) da un'importante serie di ritratti, spesso notevoli (la *Madre dell'artista*, 1869) e da altre composizioni. (sr).

Delaune, Etienne

(Orléans 1518-19 - ? 1583). Entrò al servizio di re Enrico II nel 1551 e venne impiegato alla zecca di Parigi, ove è menzionato nel 1555. La sua opera d'incisore è assai copiosa (prime stampe datate 1561). Fece molte incisioni da opere di artisti della scuola di Fontainebleau (soprattutto il Primaticcio e Luca Penni) e da Jean Cousin, contribuendo così a diffonderne l'influsso fuori di Francia. Incise anche ornamenti e oggetti di oreficeria, allegorie e mitologie, illustrazioni per libri. Fu costretto, essendo calvinista, a lasciare Parigi nel 1572 in seguito alla notte di san Bartolomeo, si stabilì a Strasburgo, poi ad Augsburg, dove è menzionato nel 1576. L'ultima sua stampa datata, il ritratto di *Ambroise Paré*, è del 1582. L'opera di D (oltre quattrocento pezzi, soprattutto di piccolo formato) è caratteristica del gusto manierista per lo stile miniaturistico. I disegni di estrema finezza sono eseguiti talvolta su pergamena sottile; riproducono modelli di oreficeria, ma anche soggetti forse immaginati per l'arazzo o l'illustrazione: *Allegorie delle Arti liberali*, col monogramma di Nicolas Houel, il celebre speciale i cui disegni a penna sono dispersi tra Chantilly (Museo Condé), Parigi (Lou-

vre, Gabinetto dei disegni; coll. Rothschild) e Berlino (Kunstbibliothek). L'arte di **D** si rifà direttamente al manierismo della scuola di Fontainebleau.

Il figlio **Jean** (Parigi 1559-?) lavorò nel medesimo genere e fece incisioni da opere del padre. (*sb*).

Del Bon, Angelo

(Milano 1898 - Desio 1952). Studia all'Accademia di Brera dove è allievo di Ambrogio Alciati e inizia a dipingere subendo l'influenza della tradizione dell'Ottocento lombardo e del Novecento italiano. Intorno al 1930 si unisce a Lilloni, De Rocchi, Spilimbergo, formando il gruppo dei Chiaristi lombardi sostenuto da Edoardo Persico. A questi anni risalgono le sue opere migliori, paesaggi dipinti con un impasto denso e luminoso che riecheggia la pittura francese impressionista e post-impressionista. Ha esposto in numerose personali a Milano (Galleria dell'Annunciata) e partecipato a diverse importanti collettive. (*mdl*).

Del Cairo, Francesco → Cairo, Francesco

Del Conte, Jacopino → Jacopino del Conte

Delécluze, Etienne-Jean

(Parigi 1781 - Versailles 1863). Gli sconvolgimenti della rivoluzione ne interruppero gli studi, iniziati al collegio di Lisieux (Parigi) ove l'aveva collocato il padre, l'architetto Jean-Baptiste Delécluze. Ben dotato per il disegno, venne introdotto dai suoi primi maestri, Godefroid e Ch. Moreau, allievi di David, nello studio di quest'ultimo (1797). I suoi progressi gli procurarono presto l'amichevole stima del maestro, di cui egli condivideva l'amore letterario per i soggetti antichi. Nel momento in cui entrarono al Louvre (il 9 termidoro dell'anno v) le statue dell'Apollo del Belvedere, dell'Antinoo, del Laocoonte e di Niobe, e in cui lo stesso David si proponeva di «fare del greco puro» nel *Ratto delle Sabine* e poi nel *Leonida alle Termopili* (tema per cui l'allievo, su richiesta del maestro, preparò numerosi schizzi), **D** credette di aver trovato la propria definitiva vocazione. Ma l'insuccesso di *Augusto e Cinna* (oggi scomparso), che presentò nel 1814, ne concluse la breve carriera di pittore di storia che peraltro sembrava bene avviata dopo la *Morte di Astianatte* (scomparso

anch'esso), premiato al *salon* del 1808. Tre grandi disegni acquerellati conservati a Versailles ne attestano nondimeno l'abilità nella scena di genere. Nel libro *Louis David, son école et son temps* (Paris 1855), **D** ricorderà fervidamente l'insegnamento tollerante che aveva ricevuto, fornendo numerose testimonianze sulle teorie e la pratica d'atelier di David.

Dal maggio 1823 al luglio 1824 intraprese un viaggio in Italia, ove la contemplazione delle opere di Michelangelo e soprattutto di Raffaello corroborò il suo ideale davidiano: primato del disegno sul colore, idealizzazione del reale nella perfezione delle forme. Espressa nel *Précis d'un traité de peinture* (1828), poi nel *Précis historique des beaux-arts en France* (1836), questa «poetica della statuaria dipinta» lo indusse a porre la scultura al primo posto tra le arti visive, come *palladium*, garante della purezza delle altre discipline: teoria che lo accosta a Quatremère de Quincy, di cui condivise l'ammirazione per Canova, dedicò il suo primo articolo nel «Journal des débats» alla morte di Canova nel 1822. Fu infatti su questo giornale, ove succedeva al classicissimo Boutard, che per quarant'anni **D** esercitò il suo «magistero» (*De la critique en matière d'art*, «L'Artiste», 1832). Cercò di difendere le proprie concezioni contro le audacie moderniste delle giovani scuole, preferendo, per superare la disputa tra classici e romantici, i termini di «omerici» e «shakespeariani». Ma pur concedendo a Delacroix il dono del colore e l'energia dell'esecuzione, gli rimproverava il compiacimento per espressioni esasperate, troppo vicine al brutto, e nel *Sardanapalo* vide soltanto «un errore del pittore». Di Ingres, che aveva incontrato a Firenze incoraggiandolo a presentare il *Voto di Luigi XIII* al *salon* del 1824, lodava invece la «purezza e l'eleganza del disegno», lo «studio esatto ed approfondito delle forme». Nutriva per H. Vernet una stima indulgente; in occasione del *salon* del 1851 denunciò la tediosa trivialità del realismo, accentuata da un impasto «fuligginoso, sgradevolmente lugubre», ispirato dagli spagnoli. Ammise però sempre in Courbet «un talento la cui schiettezza e forza narrativa [gli] apparivano incontestabili», e così pure rispettò in Corot un vero sentimento poetico della natura. Mentre vedeva il proprio nipote Viollet-le-Duc, di cui aveva diretto l'educazione aderire ad una forma d'arte gotica e neogotica da lui respinta, **D** ebbe l'ultima gioia di poter salutare nel 1861, con

le due allegorie di Puvis de Chavannes presentate al *salon*, la *Concordia* e la *Guerra*, il ritorno ai principi che sosteneva. Spirito rigoroso, **D** ha lasciato, come riconobbe lo stesso Baudelaire, il modello d'una critica proba e misurata, di grande sicurezza d'informazione e di autentica competenza tecnica. (*pb* + *sr*).

Delen (Deelen), Dirck van

(Heusden 1605- Arnemuiden 1671). Probabilmente allievo di Frans Hals si sarebbe recato a Roma nel 1623; nel 1626 si stabiliva ad Arnemuiden ottenendovi nel 1628 il diritto di cittadinanza, benché fosse iscritto, dal 1639 al 1666, nella ghilda dei pittori di Middelburg. Nel 1668-69 era ad Anversa. Dipinse soprattutto architetture, leggere e fantastiche, di gusto ancora manierista e spesso animate da figure umane dipinte da Dirck Hals, Jacob Duck, Pieter Codde, Palamedesz. Le sue opere – i *Giocatori di pallone* (1628: Parigi, Louvre), la *Riunione di musicisti* (1636: Rotterdam, BVB), i *Giocatori di birilli* (1637: Parigi, Louvre), *Architettura fantastica* (1638: Lilla, MBA), *Architettura di palazzo* (1642: Bruxelles, MRBA), gli *Stati generali al Binnenhof all'Aja nel 1651* (Amsterdam, Rijksmuseum) – sono caratterizzate da un colore chiaro e luminoso, non privo di qualche freddezza, che le avvicina allo stile di Hendrick van Steenwyck. Nel 1637 dipinse una straordinaria *Natura morta con tulipani* (Inghilterra, coll. priv.), in cui unisce fantasia e scienza della prospettiva. (*ju*).

Delessert

La Galerie **D** andò dispersa in vendite tenute a Parigi dal 15 al 18 marzo 1869. Costituiva l'eredità d'una dinastia di banchieri d'origine ginevrina stabilitisi a Lione e poi a Parigi sin dal XVIII sec. **Etienne Delessert** (1735-1816) ebbe due figli: **Benjamin** (1773-1847) e **François-Marie** (1780-1868), che accrebbero notevolmente le collezioni di famiglia. Il primo era soprattutto bibliofilo e botanico (possedeva, per eredità, il celebre erbario di Jean-Jacques Rousseau); il secondo s'interessava più direttamente ai quadri. La vendita del 1869 comprendeva 211 pezzi, la metà dei quali erano quadri «moderni», il resto quadri antichi. Questi ultimi comprendevano quasi unicamente opere del XVII sec. olandese, illustranti la storia del paesaggio e della pittura di genere di tale periodo. Il pezzo principale della collezione – d'altronde n. 1 in catalogo

– era però la celeberrima *Madonna d'Orléans* di Raffaello, che dopo aver fatto parte della coll. Crozat, poi di quella del duca d'Orléans, infine, nel XIX sec., di quella di Aguado, era stata acquistata da François-Marie D alla vendita Aguado nel marzo 1843. Si trova oggi a Chantilly (Museo Condé). Quanto ai dipinti moderni, è interessante notare che non vi figuravano né Ingres né Delacroix, mentre vi comparivano numerosi i quadri dei loro emuli (il piacevole Bonington della Wallace Coll. di Londra nella rappresentazione di *Margherita di Navarra e Francesco I*; opere di Granet e Delaroche); notiamo pure la presenza di Meissonnier, che poteva apparire un lontano erede degli olandesi del XVII sec. (*ad*).

Delff, Jacob I Willemsz

(Gouda 1550 ca. - Delft 1601). Attivo a Delft dopo il 1582, fu con Mierevelt il capofila dei ritrattisti dell'Olanda meridionale alla fine del XVI sec., e padre di un'intera dinastia di pittori.

Cornelis Jacobsz (Delft 1571-1643) fu allievo del padre, Jacob I, e di Cornelis van Haarlem; si specializzò in nature morte – soprattutto oggetti di cucina – nei quali il ricordo di Aertsen e di Beuckelaer, come in Pieter Cornelisz van Ryck, pittore assai vicino a Cornelis Delff, introduce all'arte più moderna di Schooten e ben presto di Pieter Claesz. Dipinse anche rari soggetti religiosi nello stile della scuola di Haarlem (*Sogno di Giacobbe*).

Willem Jacobsz (Delft 1590-1638), altro figlio ed allievo di Jacob I, frequentò la bottega di Goltzius. Si dedicò principalmente all'incisione e, divenuto genero di Mierevelt, ottenne nel 1622 il diritto di incidere tutti i ritratti di quest'ultimo. Lavorò anche per la regina d'Inghilterra. Durante la prima metà del XVII sec. fu il più importante incisore di ritratti dei Paesi Bassi, e svolse un ruolo internazionale nell'enorme movimento di diffusione delle immagini di principi e uomini celebri dell'epoca. D. Franken ha compilato un catalogo completo della sua opera, pubblicato ad Amsterdam nel 1872.

Jacob II (Delft 1619-61), allievo del padre Willem, e anch'egli pittore di ritratti, fu tra i principali collaboratori di Mierevelt, di cui seguì la maniera sobria ed attenta. Nel BVB di Rotterdam e al Rijksmuseum di Amsterdam si ha un campione quasi completo di opere di quest'importante dinastia di ritrattisti. (*jf*).

Delft

Città dell'Olanda nella quale s'incontrano sin dal xv sec. interessanti manifestazioni artistiche. Anzitutto con l'attività di miniatori di manoscritti specializzati in particolare nella *grisaille*. Tra essi emerge il cosiddetto Maestro della Virgo inter Virgines, tanto affascinante per le sue strane figure eteree e il suo senso ascetico del dramma e dell'emozione, valorizzato da una policromia di suprema raffinatezza. Lo stesso artista eseguì anche ritratti subendo l'influenza dei ritrattisti di Bruxelles seguaci di Rogier van der Weyden. Accanto a questo anonimo si pone anche il Maestro di Delft, attivo dal 1490 ca. al 1520 e così denominato da un trittico dipinto verso il 1510 per Dirck van Beest, borgomastro di **D**. Il fatto che esso presenti affinità stilistiche innegabili col Maestro della Virgo inter Virgines sembrerebbe confermare che si tratta di un artista della città. Paesaggista delicato e ritrattista eccellente, possiede uno stile tardogotico estenuato ma privo della sontuosità della pittura fiamminga contemporanea. All'ambiente di **D** si riallaccia anche il Maestro della Spes nostra, così denominato dal dipinto di Amsterdam, e vicino stilisticamente al Maestro di Delft.

Nel xvi sec. **D** non vede che l'attività di pittori di passaggio. Heemskerck sembra aver dipinto nel 1566 per **D** l'importante *Compianto di Cristo*, ancora conservato nel Prinsenhof. Blocklandt van Montfoort, allievo di Floris, lavorò per vari anni a **D** (fino al 1572), dopo essersi formato presso Hendrick, suo zio. Con Jacob I Willemsz Delff, ritrattista che svolge un utile ruolo di transizione nel Sud dei Paesi Bassi parallelamente a Pieter, il nome più importante nei primi anni del xvii sec., è quello di Michiel van Mierevelt, fine e scrupoloso ritrattista di successo degli ambienti principeschi e aristocratici che fondò una notevole bottega ed influenzò in particolare il proprio figlio Pieter ma anche Honthorst e Ravesteyn, i primi a dare l'avvio a quel realismo austero distintivo della pittura olandese nel xvii sec. Altri artisti dimostrano come la realtà artistica dell'epoca sia fatta essenzialmente di scambi tra le città, soprattutto in un paese piccolo come l'Olanda. Anthonie Palamedesz, benché entri nel 1621 nella ghilda di **D**, era stato prima influenzato da Dirck Hals e dai pittori delle società eleganti e galanti di Haarlem e di Amsterdam; tanto che lo si può confrontare con Esaias van de Velde, Codde, Duyster. Bramer invece si

era formato completamente a Roma e in Italia presso i seguaci di Elsheimer e Fetti; a **D** eseguì vaste decorazioni murali all'italiana, che appaiono anacronistiche, e rimase isolato senza seguito ad eccezione di un pittore poco noto come Vromans: il quale ne imitò soprattutto il brulicare fantastico e la fattura brillante. Grande spazio trova, in questo periodo, una corrente di pittura rustica e «fiamminga», vicina allo stile di Teniers che annovera Cornelis Saftleven, Sorgh, Kalf, e influenza, in un primo tempo, Pieter de Hooch, Palamedesz e persino Carel e Barent Fabritius, che vi introdussero il chiaroscuro rembrandtiano.

Un altro genere particolarmente diffuso a **D** fu la pittura d'interni di chiese e d'architettura. Honckgeest, uno dei primi a diffondere questi soggetti, si stabilì a **D** sin dal 1635. Con lui si abbandonano ben presto le vedute rigide e freddamente corrette, a favore di angoli visuali più sottili, con fughe diagonali e parziali, di una più raffinata policromia. A Honckgeest si aggiungono Hendrick Cornelisz van Vliet ed Emmanuel de Witte, che unisce alla padronanza perfetta dello spazio e dei problemi prospettici una sensibilità particolarmente calda e pittorica dei riflessi di luce.

Dal 1650 fiorisce in modo spettacolare a **D** la pittura d'interno e di genere intimista. A questa si legano i massimi nomi della pittura olandese del XVII sec., come Pieter de Hooch (formatosi a Haarlem presso Berchem e stabilito a **D** sin dal 1653) e Vermeer, che sembra non abbandonasse mai la città natale; l'uno e l'altro influenzati dalla lezione pittorica di Carel Fabritius.

Più ancora di Vermeer, relativamente isolato dal suo stesso genio, la cui fusione unica tra colore e luce proviene insieme dai caravaggeschi di Utrecht e da Carel Fabritius, vero leader della scuola di **D** appare Pieter de Hooch, attorno a lui si raggruppano numerosi specialisti d'interni, talvolta con lui confusi, come Pieter Janssens Elinga, Hendrik van der Burgh, Esaias Boursse, Jacobus Vrel, Ludolf de Jongh, Cornelis de Man, Samuel van Hoogstraten, Jacob Ochtervelt, tutti affascinati dal realismo familiare e tranquillo che aleggia, insieme ad un colore caldo e vivente, negli *Interni* o nei *Cortili di casa* di Pieter de Hooch.

In seguito, dalla seconda metà del XVII sec., la vita artistica di **D** sembra spegnersi, per cessare completamente nel XVIII sec. Vermeer muore a **D** nel 1675. Pieter de Hooch emigra ad Amsterdam nel 1667. (jf).

De Lione, Andrea

(Napoli 1610-85). Formatosi forse presso Belisario Corenzio, lavorò con Aniello Falcone, del quale fu stretto seguace, collaborandovi per importanti committenze della nobiltà napoletana e per l'esportazione di vari quadri in Spagna per il Casón del Buen Retiro (1637-44): l'*Entrata di elefanti e gladiatori nel circo* riflette l'attenzione verso le dolcezze cromatiche di Benedetto Castiglione e verso il classicismo di Nicolas Poussin. In temi biblici come la *Battaglia tra Ebrei ed Amaleciti* (firmata), pendant dell'*Assalto ad una città con navi* (siglato: Torino, coll. Nicolis), e il *Viaggio di Giacobbe* (siglato: Vienna, KM), i colori di Castiglione sono usati entro un paesaggio aulico. Tra le rare opere pubbliche sono le *Storie della vita di sant'Atanasio* (1677: Napoli, Duomo, Cappella Galeota). Il suo catalogo attuale, in cui spicca la vasta produzione di battaglie a fianco di quella, solo di recente messa in luce (F. Zeri, 1988) di nature morte, è certamente poco indicativo di un'attività presumibilmente intensissima, per buona parte ancora inedita. (rla).

Delitio, Andrea

(attivo tra il 1430 e il 1480). Possediamo pochissime notizie certe su questo pittore: il 29 aprile 1442 si associa, a Norcia, con Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Nicola da Siena, e altri per affrescare la tribuna della chiesa di Sant'Agostino; nel 1450 gli sono commessi affreschi in San Francesco a Sulmona (ora perduti) e nel 1473 firma e data un gigantesco *San Cristoforo* affrescato sulla facciata di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. Altre due opere su tavola, datate 1463 e 1467, già segnalate a Guardiagrele, risultano ora irreperibili. In base al *San Cristoforo* del 1473 sono stati restituiti al **D** il ciclo di affreschi con *Storie della Vergine* comunemente datato intorno al 1480-81 (Atri, coro del duomo), una *Madonna col Bambino e angeli* ad affresco (Aquila, Sant'Amico), un'altra *Madonna col Bambino* ad affresco (Sulmona, Palazzo Sanità), oltre ad alcune tavole di piccole dimensioni: un'*Annunciata* (già coll. Lehman, ora New York, MMA; attribuita per lungo tempo a Masolino), un trittico raffigurante la *Madonna col Bambino e Santi* (Baltimora, WAG; già attribuito ad Arcangelo di Cola) e un dittico a Santa Maria la Nova di Cellino Attanasio (*Cristo crocifisso e Madonna col Bambino e una santa*). Educatosi in patria su modelli tardogotici,

viene più tardi a contatto con la cultura fiorentina del primo Quattrocento (Masaccio e Domenico Veneziano) che tenta di accordare con le eleganze linearistiche del gotico al tramonto; il documento già citato conferma inoltre i già ipotizzati rapporti con Bartolomeo di Tommaso. Ne nasce un linguaggio vivacissimo, a volte esasperato e aggressivo, sempre però riscattato da una spettacolare felicità cromatica. In questa fase iniziale sono in genere collocati l'*Incontro di san Benedetto e Totila* (Providence) e *La Madonna in trono tra i santi Francesco, Ludovico, i beati Nicola da Tolentino e Bernardino da Siena* (1444-46: Krenzingen, coll. Kisters). Non è facile proporre un profilo cronologico per **D**, tuttavia il suo soggiorno fiorentino non deve cadere dopo il 1440 per le analogie con Domenico di Bartolo (*Madonna*, 1433: Siena, PN), Filippo Lippi (*Lunetta Trivulzio*, prima del 1437: Milano, Castello) e Paolo Uccello (*Storie della Vergine*, 1435-40 ca.: Prato, Duomo). Oltre alle opere già citate sono stati accostati al nome di **D** alcuni dipinti che, pur mostrando stretti contatti con la sua produzione, si ispirano ad una cultura leggermente più tarda, toccata da Piero della Francesca: *Madonna col Bambino* (già Firenze, coll. Corsi); *Madonna col Bambino* (datata 1465) e *Natività*, affreschi (già nella chiesa della Beata Antonia all'Aquila); frammento di tavola raffigurante la *Madonna* (queste tre ultime opere sono ora all'Aquila, MN). Per poter accettare anche questo gruppo occorre anticipare la data degli affreschi di Atri a prima del 1465, come del resto suggeriscono l'acutezza delle invenzioni spaziali di alcune storie e lo splendore variegato dell'intero ciclo. (gr + sr).

Dell'Abate, Niccolò

(Modena 1509 ca. o 1512 - Fontainebleau o Parigi? 1571). Formatosi presso lo scultore Antonio Begarelli, poi certamente nella bottega di Alberto Fontana, collaborò con quest'ultimo alle Beccherie di Modena (frammenti: Modena, Gall. Estense). Si affermò nel 1540 nella Rocca di Scandiano (presso Modena), ove dipinse l'*Eneide* (il ciclo più antico ed importante del XVI sec. su questo tema) e scene di genere (frammenti: ivi) che rivelano un'originale interpretazione dei modelli giorgioneschi e ferraresi, nonché di affreschi profani del castello di Trento. Nel 1546, con Fontana, decorò la Sala dei Conservatori nel palazzo pubblico di Modena. Nel 1547, il *Martirio*

di san Pietro e san Paolo (Dresda, GG), eseguito per l'altar maggiore della chiesa di San Pietro a Modena, sintetizza gli influssi ricevuti: il Correggio, il Pordenone e i Dossi. Divenuto celebre, si stabilì allora a Bologna, dove decorò nel 1550 ca. diverse sale di palazzo Torfanini (detto pure Zucchini Solimei); in una di esse dipinse episodi dell'*Orlando furioso*, notevoli per il fascino romanzesco dei soggetti e del paesaggio (oggi a Bologna, PN). Suoi capolavori sono però, in palazzo Poggi (biblioteca dell'università), la *Storia di Camilla* e soprattutto le sale dei *Paesaggi* e dei *Concerti*. Per influsso del Parmigianino – cui si accosta a tal punto da aver fatto discutere sull'attribuzione all'uno o all'altro della *Conversione di san Paolo* (Vienna, KM), oggi considerata piuttosto opera del Parmigianino –, e probabilmente anche del Salviati, la maniera di **D** si sviluppa senza che egli rinunci alle sue doti di colorista, alla sua immaginazione visionaria, alla sua tecnica brillante ed espressiva. A questa fase risalgono alcuni ritratti (*Ritratto di donna*: Roma, Gall. Borghese; *Giovane uomo con pappagallo*: Vienna, KM), e paesaggi (Roma, Gall. Borghese e Spada). Fu dunque nel pieno della fama, e nel pieno possesso del suo talento, che **D** giunse in Francia nel 1552, chiamato da Enrico II a Fontainebleau. Nel 1553 fornì i modelli (Parigi, Louvre, ENBA) degli *Smalti della Sainte-Chapelle* (Parigi, Louvre), eseguiti da L. Limosin; poi, sotto la direzione e su disegni del Primaticcio, dipinse la *Sala da ballo* di Fontainebleau. Nel corso d'una collaborazione ventennale, i cui capolavori sono la *Galleria di Ulisse* e la *Cappella dei Guisa* a Parigi, il Primaticcio gli affida la realizzazione dei suoi progetti, puntando sul suo evidente talento di frescante. Ma **D** svolse anche un'attività indipendente: decorazioni della cappella di Fleury-en-Bière, del palazzo del connestabile di Montmorency a Parigi (distrutto) e dei castelli di Ecoeu e di Chantilly, della cappella di Beauregard presso Blois, di palazzi parigini (dei Guisa, di Tolosa, del Faur detto Torpanne o Le Tellier, nel 1567 ca.). Il suo nome compare spesso nei libri dei conti solo dopo il 1566. Della sua produzione francese restano alcuni altri esempi: *Euridice e Aristeo* (Londra, NG), il *Ratto di Proserpina* (Parigi, Louvre), composizioni ispirate al Primaticcio (*Amore e Psiche*: Detroit, Inst. of Arts; la *Continenza di Scipione*: Parigi, Louvre), e solo qualche ritratto (Londra, NG). Eccellente disegnatore, fornì, come il Primaticcio, progetti

per feste, disegni a incisori (il *Concerto* inciso da E. De-laune), e cartoni per arazzi (*Storia di Artemisia*: Parigi, Louvre, e Londra, BM). È menzionato per l'ultima volta col figlio Giulio Camillo, in occasione dell'entrata di Carlo IX a Parigi nel 1571 (archi di trionfo e decorazioni dell'Hôtel de ville). Figura originale del primo manierismo emiliano, cui diede un contributo notevole nel campo della decorazione (specialmente coi suoi «concerti» e «paesaggi», **D** ebbe in Francia, nella prima e nella seconda scuola di Fontainebleau, un proprio seguito attestato da copie, imitazioni, derivazioni. La sua influenza su Antoine Caron è indubbia. La sua bottega e i suoi figli, soprattutto **Giulio Camillo**, ricordato in Francia fra il 1561 e il 1567 e suo successore nel lavoro, ne diffusero la maniera. La sensibilità naturalistica e l'estro pittorico di **D** mitigarono gli aspetti più accademici della lezione del Primaticcio. (*sb*).

Della Bella, Stefano

(Firenze 1610-64). Si formò presso la scuola di incisione degli scenografi della corte medicea (Giulio e Alfonso Parigi, Remigio Cantagallina, Baccio del Bianco), già frequentata dal Callot, di cui **D B** fu grande ammiratore. Si dedicò alla scenografia e all'incisione ottenendo grande successo; così anche a Roma, dove, inviatovi da Lorenzo de' Medici, soggiornò dal 1633 al 1637, incontrandovi Giovanni Benedetto Castiglione, la cui influenza fu molto importante per il suo definitivo orientamento. A Roma studia dall'antico, da Raffaello e dalla sua cerchia; è attento alla cultura del circolo di Cassiano dal Pozzo; conosce il barocco cortonesco e berniniano; guarda a Lorrain e ai paesaggisti olandesi. Nel 1639 si trasferì da Firenze a Parigi, dove rimase circa un decennio, artista di fama ormai europea, al servizio di Richelieu e poi di Mazzarino, là pubblicò le sue più famose incisioni di paesaggi, vedute, motivi decorativi, studi di figure e di ambienti. L'esperienza romana lo aveva aggiornato in senso barocco, inducendolo a ricerche di effetti pittorici che lo predisposero all'incontro con Rembrandt, avvenuto ad Amsterdam nel 1647. Nel 1650 tornò a Firenze, dove trascorse il resto della vita, non senza ripetuti viaggi a Roma; beniamino della corte medicea, ne fu fino alla fine lo scenografo e il costumista ufficiale. (*eb*).

Della Faille de Leverghem, Georges-Alphonse-Marie-Joseph

(Boisschot 1869 - Bruxelles 1944). Nel 1942 donò all'MRBA di Bruxelles un complesso di trentasette dipinti del XVI e del XIX sec., tra i quali tre opere di Van Dyck, col celebre ritratto del R. P. *Jean-Charles Della Faille* (1629). Da parte di madre la famiglia risale a Edouard Peeters (1612-78), collezionista di Anversa ben noto ai suoi tempi, il cui pronipote, Jean-Egide Peeters, fece visitare la sua collezione nel 1781 a Sir Joshua Reynolds, che poté ammirarvi quadri oggi conservati nel museo di Bruxelles. Grazie a tali relazioni la donazione **D F** ha ritrovato al museo di Bruxelles opere come il *Ritratto di Pecquius* di Rubens e il *Martirio di san Pietro* di Van Dyck; è inoltre legata ad alcuni capolavori conservati in altri paesi, tra cui il *Cappello di paglia* di Rubens (Londra, NG) e i *Ritratti di Philippe Le Roy e Marie De Raedt* di Van Dyck (Londra, Wallace Coll.). (prj).

Della Porta, Baccio → Bartolomeo (Baccio) della Porta, fra

Della Quercia, Priamo

(Siena, notizie dal 1426 al 1467). Fratello di Jacopo, la sua vicenda artistica, modesta e comunque non comparabile con quella di Jacopo, inizia, secondo i documenti indicati dal Milanese, nel 1426 a Pietrasanta, dove esegue alcune opere di cui una nel museo di Villa Guinigi a Lucca, ornata al centro da una statua attribuita a Jacopo. L'allogagione di uno degli affreschi nel Pellegrinaio dello Spedale di Siena (*Storie del beato Agostino Novello*, 1442) lo pone in contatto con Lorenzo Vecchietta e soprattutto con Domenico di Bartolo, dal quale l'artista desume le forme ampie e chiaroscurate e la cadenza narrativa. Il suo linguaggio è riconoscibile in quattro dipinti assegnatigli dal De Nicola (1918) e conservati a Volterra, città in cui **D Q** risiedette dal 1440 al 1453: il *Sant'Antonio abate* (Oratorio di Sant'Antonio), la *Vergine con i santi Giacomo e Vittore* (1450), *San Bernardino* (1450), la *Madonna e santi*, tutti a Volterra (MC). Oltre alle due *Madonne* attribuitegli dal Brandi (1949), il catalogo di **D Q** ha conservato a lungo le miniature dell'*Inferno* e del *Purgatorio* della *Divina Commedia* Yates Thompson (Londra, BM) attribuitegli dal Meiss e giustamente espunte da Longhi. Si

deve alla Chelazzi Dini la definizione dei modelli artistici di **D Q**, che sono, oltre al fratello, Lorenzo Monaco, Gentile, Alvaro Pirez. (*dgc*).

Della Ragione, Alberto

(Piano di Sorrento (Napoli) 1892-1976). La sua attività di collezionista ha inizio negli anni '30. I primi acquisti riguardarono artisti del gruppo di Novecento (A. Martini, M. Sironi, C. Carrà, M. Campigli). Acquistò anche opere del periodo metafisico di Carrà e Morandi e numerosi De Pisis. Oltre a collezionare opere egli sostenne alcune gallerie, come la Rotta di Genova e la Barbaroux di Milano. Nel 1938 **D** comperò l'*Autoritratto* di Modigliani proveniente dalla coll. Gualino. Nello stesso periodo cominciò ad interessarsi agli artisti più giovani, rivolgendosi soprattutto al gruppo di Corrente. Grazie al **D** la Bottega di Corrente, dove si tenevano le mostre del gruppo, nel 1942 venne rinnovata e prese il nome di Galleria della Spiga. Questa galleria, diretta da R. De Grada, durante la sua breve vita svolse un'intensa e stimolante attività espositiva. Nella collezione **D** entrarono in quegli anni la *Crocefissione* di Guttuso e opere di Z. Birolli, M. Mafai, M. Marini, F. Menzio, Scipione, E. Vedova, ecc. La collezione, oltre a documentare splendidamente alcuni degli artisti più significativi del periodo tra le due guerre, è altrettanto importante per la conoscenza degli esordi di quelli che sarebbero diventati i protagonisti della pittura italiana del dopoguerra. Nel 1941 ha vinto il primo premio alla mostra delle collezioni d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo. Ha donato la sua collezione al Museo internazionale d'arte moderna di Firenze. (*came*).

Della Rovere

Giovan Battista (Milano 1561-1633) e **Giovan Mauro** (Milano 1575-1640), *detti* i **Fiamminghini**, essendo il padre di Anversa, vivono a Milano nella parrocchia di San Pietro all'Orto. La loro attività intensa nel capoluogo si estende a tutti i territori lombardi, a Como, in Val Camonica, a Brescia, nel Novarese. In varie imprese i fratelli sono associati: insieme lavorano al Sacro Monte di Varallo (1588-90), al Sacro Monte di Orta (1607-608 e ancora 1615 e 1619), alla serie dei quadroni carliani per il duomo milanese (1602-603), alla decorazione a fresco

dell'abbazia di Chiaravalle (1613-16). Mostrano una cultura eclettica che coniuga elementi del manierismo internazionale (come i motivi delle incisioni di Sadeler) alla tradizione lombarda memore di Gaudenzio e del Lomazzo. Il loro interesse si lega però precocemente ai temi controriformistici del Moncalvo e dei modelli romani ed emiliani e in questa linea sviluppano una originale vena narrativa, devota ai precetti della pittura sacra e ben accetta alla committenza periferica. Affreschi e quadroni si susseguono come un grande romanzo popolare, vivo di emozioni dirette e di colori accesi e freschi. Rispetto al più castigato Giovan Battista, Giovan Mauro è più brioso di invenzioni e curioso di innovazioni morazzomane e procaccinesche, come provano le imprese autonome di narratore di talento a Gravedona a Peglio (Como), in Val Camonica (1621-25), a Brenzio (1628-29), a Novara (ciclo di san Gaudenzio vescovo e affreschi con scene di peste in San Pietro al Rosario) e infine a Gropello d'Adda. (ffe).

Della Valle, Guglielmo

(Montechiaro 1742 - Torino? 1800 ca.). Le rare notizie biografiche riferiscono di una sua rapida carriera scolastica nel convento francescano di Pinerolo, che gli permise di raggiungere Roma e in seguito Siena. Fu autore di una delle più interessanti riedizioni settecentesche delle *Vite* del Vasari (1791-94), nella quale, pur riconoscendo al loro autore il ruolo di fondatore del genere biografico degli artisti, ridiscute la teoria del primato fiorentino. Partendo dal principio di una diretta ricognizione delle opere e dallo studio del documento d'archivio, il **D V** diventò uno dei più esperti conoscitori di arte medievale toscana. Nelle *Lettere Sanesi sopra le Belle Arti* (1782-86) che raccolgono notizie e documenti indirizzati a Séroux d'Agincourt, Azara e Memmo, superando le dispute campanilistiche settecentesche teorizza la presenza in Toscana in età medievale di tre grandi scuole: la pisana, la fiorentina e la senese. La prima sarebbe stata all'origine della nascita delle altre due. Talvolta sorprendono, in questo ammiratore di Mengs e Winckelmann, le cadute imputabili a uno scarso senso della storia, compensate tuttavia dal riconoscimento esplicito delle qualità di molte opere medievali, come dimostra la *Storia del Duomo di Orvieto* (1791). (sag).

Della Vecchia, Pietro

(Vicenza 1603 - Venezia 1678). Studi recenti hanno dimostrato l'infondatezza della tradizione che indicava in Muttoni il cognome dell'artista, il quale apparteneva invece alla famiglia veneziana dei Della Vecchia (o Vecchia). La sua nascita a Vicenza è dovuta al temporaneo trasferimento del padre in quella città. Formato alla scuola del Varotari (il Padovanino), si iniziò sin dagli esordi alle innovazioni caravaggesche, attraverso Fetti, Leclerc e Saraceni. Fu genero di Nicolas Régnier, con il quale si associò nel commercio di opere d'arte. Per lungo tempo noto soltanto come esperto copista e restauratore di dipinti antichi, e come imitatore di Giorgione, oggi appare meno imitatore quanto interprete «barocco» di temi antichi in senso grottesco; a tal fine utilizza un tocco libero, un colore acceso, e un chiaroscuro violento. Artista dal molteplice talento, soprattutto noto per i suoi *Uomini d'arme* vestiti alla moda del XVI sec. e per i suoi ritratti di carattere (*Ritratto di guerriero*: Dresda, GG), si rivela talvolta penetrante ritrattista (*Ritratto di Erhard Weigel*, 1649: New York, coll. Chrysler) e manifesta la medesima vena satirica nei dipinti mitologici e sacri, nei quali appare informato anche della pittura di E. Keil e di J. Heintz oltre che dei «bamboccianti». Fornì composizioni religiose alle chiese veneziane, dando cartoni per i mosaici di San Marco (1640-77) e soprattutto grandi tele di vivacissima cromia (*Crocifissione*: Venezia, San Lio, *Martirio di san Lorenzo*, *Martirio di santo Stefano*, *Martirio di san Sebastiano*, 1653-54: Treviso, MC, proveniente dalla serie delle sette tele di San Teonisto a Treviso). Remoto epigono di Caravaggio, toccato successivamente dall'influsso di Bernardo Strozzi, e pittore assai fecondo, è più vicino al barocco spettacolare e fantastico di Maffei, senza tuttavia raggiungerne la potenza poetica. Tra i suoi capolavori vanno annoverati *Alboino e Rosmunda* (1650-60) del museo di Lons-le-Saunier e la pala dei *santi Giovanni, Giuseppe e Giustina* (1640: Venezia, Accademia). (sde + sr).

Delleani, Lorenzo

(Pollone (Biella) 1840 - Torino 1908). Formatosi nel clima storicistico dell'Accademia Albertina con l'Arienti, Gamba e Gastaldi, nella sua produzione ufficiale fino all'80 ca. si attiene alle tematiche della pittura di storia dei *salons* e delle esposizioni nazionali, con composizioni

stereoscopiche ed affollate (nel *salon* del '74 a Parigi espone *Sebastiano Veniero presenta al Doge Manin i prigionieri della battaglia di Lepanto* e nel '78 *Regate a Venezia nel sec. xvi*; all'esposizione di Torino dell'80 presenta *A Caterina Grimani, Dogaressa nel dì idell'incoronazione il Corpo delle Arti offre ossequi e doni*). All'impronta eclettica che coniuga verismo di genere e ricostruzione storica in costume, fa seguito, negli anni '80, una più decisa adesione alle tematiche realistiche e alla pittura di paesaggio presentando nel 1861 a Milano *Quies*.

L'interesse per la riproduzione obiettiva, già presente nell'opera *I Musei* (1871: Torino, GAM), è ripresa nella versione analitico-descrittiva del naturalismo con tematiche folklorico-regionali, comuni a tanta produzione degli anni '80 (*La processione a Fontainemore*, 1882; *In montibus sanctis*, 1884: Asti, MC; *Oranti in coro*, 1902) e nell'obiettività fotografica del più tardo *Il conte Emanuele Cacherano di Bricherasio e i fondatori della Fiat* (1899: Torino, Centro storico Fiat). Riprendendo tematiche veristiche già affrontate nel *Torello* (1878), la ricerca pittorica di **D** si precisa nell'impasto, tendendo al risalto dei contrasti cromatici (*Bue squartato*, 1881: Torino, GAM; studio da Rembrandt), ed arricchendosi, dopo il viaggio con Camerana in Olanda (1883), di una vasta gamma di toni grigi (*Mulino a Leyden*, 1883). Insieme a soggetti di genere (*Scena araba*, *Scuola di cucito*, ed a sfondo sociale: *La terra*), a descrizioni di effetti di luce suggestivi vicini ai cliché poetici del Camerana (*Imminente luna*, 1883: Roma, GNAM; *Il canto del crepuscolo*, 1892), la sua vena realistica, meno soggetta ad esigenze di finitezza compositiva e tematica, si esplica in piccole tavole e in paesaggi come *Brughiera in fiore* (1880: Torino, GAM; *Campagna*, 1888: ivi), in cui il taglio ad effetto dell'immagine, il tocco pastoso ed abbreviato, a «tinte staccate» (*Il trenino*, 1883: ivi), dà risalto all'istantanea impressione della natura, più volte ritratta nel Biellese, Cuneese e Monferrato, in immagini che restano tuttavia ancorate ai limiti del bozzetto d'impressione. (sro).

Delle Piane, Giovanni Maria

(Genova 1660 - Monticelli d'Ongina (Piacenza) 1745). Noto soprattutto come ritrattista, negli anni 1676-85 fu a Roma nella bottega del Gaulli. Le prime opere, eseguite al ritorno a Genova, dove rimase fra il 1685 e il 1695, mo-

strano un'adesione ai modi della pittura romana di Carlo Maratta e una certa curiosità per il linguaggio francese di Rigaud e di Largillière, evidenti nel *Gentiluomo vestito alla turca* (Genova, coll. Durazzo Pallavicini) e nel *Ritratto di un gentiluomo di casa Brignole* (Genova, Palazzo Rosso). La sua fama gli procurò un invito da parte del duca di Parma nel 1695. Nel 1705 si trasferì a Piacenza, pur spostandosi anche a Milano e Genova. Tra le opere mature, che si avvicinano ai modi di Vittore Ghislandi, mostrano una particolare attenzione al carattere del personaggio il *Ritratto di Elisabetta Farnese*, firmato e datato 1714 (Piacenza, Gall. Alberoni), quello di *Elisabetta Farnese regina* (Caserta, Palazzo reale), probabilmente contemporaneo, il *Ritratto del conte Felice Gazzola* (Piacenza, MC) e quello di *Gentiluomo* (Genova, Palazzo Bianco) posteriori al 1715. (agc).

Dell'Era, Giovan Battista

(Treviglio 1765 - Firenze 1798). Nel 1778 ca. si recò a Bergamo, dove intraprese lo studio del disegno presso Francesco Daggiù detto il Capella, allievo del Piazzetta. Dopo pochi anni **D** giunse a Milano dove conobbe il conte Salis, e fu da questi mandato a Roma tra il 1781 e l'82. Qui **D** conobbe Batoni e strinse amicizia con la Kauffmann, determinante per la sua formazione. Nel 1788, insieme a F. Giani e A. Miseratore, realizzò alcuni dipinti a encausto con scene classiche e raffaellesche per un gabinetto commissionato da Caterina II di Russia. La sua opera di maggior impegno fu la pala *Ester di fronte a Assuero* (dopo il 1793: Alzano, Parrocchiale). **D** fu soprattutto un eccellente disegnatore (Milano, GAM; Treviglio, BC) e nei suoi fogli si distingue per l'annotazione dal vero e per la fervida e moderna immaginazione con cui interpreta fonti classiche. (cmc).

Delli, Dello

(Firenze 1403 ca. - Segovia? 1464 ca.). Dello (Daniello) di Niccolò Delli è ancora una personalità non ben definita, benché Vasari ne abbia dato una biografia assai dettagliata. Fu pittore e scultore; iniziò la sua carriera a Firenze e soggiornò poi a Siena (1425) e a Venezia. Tra il 1430 e il 1433 è nuovamente documentato a Firenze, dove si specializzò nella pittura di cassoni e, secondo Vasari, affrescò nel chiostro verde di Santa Maria Novella *Isacco*

benedice Esau. Dalla fine del 1433 si trasferì in Spagna, dove fu al servizio di Giovanni II di Castiglia; nel 1446 tornò a Firenze e in quello stesso anno soggiornò a Napoli presso Alfonso d'Aragona (a questo periodo risalirebbe un disegno per l'*Arco Aragonese* recentemente attribuito a D). È tuttavia la sua attività spagnola quella su cui la critica non si mostra ancora concorde: a lui è stato riferito l'affresco absidale della vecchia cattedrale di Salamanca, un *Giudizio Universale* che i documenti dicono allogato nel 1445 a «Nicola Fiorentino», personalità che si è voluto identificare con D. È stato tuttavia dimostrato (Condorelli) che a D spetta invece il sottostante *Retablo del Cristo e della Vergine*, costituito di cinquantatre pannelli il cui stile differisce sensibilmente dall'affresco dell'abside e si lega in pieno invece con la cultura fiorentina proto-rinascimentale, per l'acuto senso del pittoresco aneddótico e del fantastico e i molti ricordi di Masolino e Gentile da Fabriano.

Nicola Fiorentino (Firenze 1413 ca. - Valencia 1470 ca.), già ritenuto una sola persona con D, era invece un suo fratello come dimostrano scoperte in archivi fiorentini e spagnoli (Condorelli). È lui l'autore di opere già ritenute di D e tuttavia sensibilmente difforni dal suo stile, benché partecipi dei medesimi spunti culturali, come il già citato *Giudizio* di Salamanca e l'*Adorazione dei Magi* (1469) della cattedrale di Valencia, resto di un più vasto ciclo pittorico. (sr).

Del Marle, Aimé - Félix Mac

(Pont-sur-Sambre (Nord) 1889-1952). Di agiata famiglia borghese, dopo studi classici si stabilì a Parigi, conoscendovi Apollinaire e Severini, che nel 1912 ne condivise lo studio in rue Dutot. Legato a Marinetti e a Boccioni, adottò con entusiasmo il linguaggio futurista nel 1913, interpretando varie scene urbane, combattimenti di lotta libera, impressioni musicali, ritratti (*Ballerina*, 1913: coll. priv.; *Ritratto della moglie del pittore*, 1913, carboncino: coll. priv.). Unico autentico «futurista francese» (Apollinaire), nello stesso anno espose presso Clovis Sagot e il 13 luglio pubblicò su «Paris-Jour» il *Manifesto futurista a Montmartre*, prendendosela con «la vecchia lebbra romantica». Presentò il *Porto* agli Indépendants del 1914; il quadro ne riassume l'intera ricerca futurista. Partito in guerra, restò in corrispondenza con Marinetti e ne condi-

visse inizialmente le idee sul ruolo della guerra, ma l'esperienza della trincea modificò la sua opinione. Dopo il 1918 praticò il foto-collage, facendo disegni satirici per giornali di contestazione. I nuovi amici, Kupka, poi Mondrian e Van Doesburg, lo coinvolsero nel gruppo di De Stijl. Fondò a Pont-sur-Sambre un piccolo gruppo neoplastico originale ed attivo, animato da una rivista, «Vouloir» fondata nel 1924; essa divenne nel 1927 la «Revue mensuelle d'esthétique néo-plastique». S'interessò alle possibilità pratiche e sociali del neoplasticismo, destinato a «formare l'uomo nuovo»; i suoi progetti di mobili ebbero la calorosa approvazione di Mondrian. Nel 1926 collaborò alla decorazione dell'appartamento di Léonce Rosenberg. Alle manifestazioni di «Vouloir» a Lilla parteciparono anche Kupka, Gorin, Domela, Vantongerloo, Lempereur-Haut. Dopo la seconda guerra mondiale partecipò alla rivista «Art d'aujourd'hui» e al Salon des réalités nouvelles. L'ultimo suo progetto decorativo neoplastico fu costituito dalle policromie, all'interno e all'esterno, delle officine e dei centri Renault a Flins, condotti a termine dopo la sua morte. (sr).

Del Massaro, Antonio → Pastura

Del Monte, Francesco Maria

(Venezia 1549 - Roma 1627). Non si hanno notizie sicure sulla sua giovinezza, anche se le fonti c'informano che compì studi umanistici e giuridici. Visse fino al venticinquesimo anno di età alla corte di Guidobaldo II della Rovere, ambiente tipicamente tardo-rinascimentale in cui venivano notevolmente incoraggiati gli studi umanistici e le arti. Fratello dello scienziato Guidobaldo autore di un importante trattato sulla prospettiva, **D M** sviluppò anche interesse per gli studi scientifici. Questo interesse rimase vivo anche durante la sua maturità, quando si legò a Galileo e lo protesse in varie occasioni. Nel 1575 ca. arrivò a Roma, dove fu alle dipendenze del cardinale Alessandro Sforza e, dal 1582, del cardinale Ferdinando dei Medici, il futuro granduca di Toscana. Divenne cardinale nel 1588. La sua importanza nella storia dell'arte è dovuta soprattutto ai rapporti con Caravaggio, che visse nel suo palazzo a Roma. L'incontro con Caravaggio viene datato ipoteticamente agli anni 1594-95. Delle opere dell'artista precedenti il 1600 molte furono commissionate o acqui-

state dal **D M**. Tra queste *L'estasi di san Francesco* (Hartford, Wadsworth Atheneum), *Il Concerto* (New York, MMA), *La buona ventura* (probabilmente la versione capitolina), i *Bari* (New York, coll. priv.: già coll. Sciarra), il *Suonatore di liuto* (Leningrado, Ermitage), la *Santa Caterina* (Lugano, coll. Thyssen). La *Testa di Medusa* (Firenze, Uffizi) fu commissionata dal **D M** al Caravaggio per essere donata al granduca Ferdinando, mentre il *Canestro di frutta* (oggi all'Ambrosiana di Milano) fu donato dal **D M** al cardinale Borromeo. L'interesse dell'eminente cardinale per l'artista rimase vivo anche dopo il 1600, anche se i rapporti si allentarono. Una indagine più ampia sulla cultura del **D M**, che oltre ad essere un raffinato umanista era informato sui nuovi fermenti in campo scientifico, ha fatto ipotizzare che egli abbia avuto un'importanza non secondaria nella formazione culturale e artistica del Caravaggio (Spezzaferro, 1971). Nella collezione **D M**, insieme ad opere attribuite a Raffaello, A. Del Sarto, Leonardo, erano rappresentati gli artisti tardo-rinascimentali (Perin del Vaga, Polidoro) e contemporanei (Guido Reni, A. Grammatica), insieme ai paesaggisti di scuola nordica (J. Brueghel, P. Brill). Durante la sua vecchiaia il cardinale protesse Andrea Sacchi, al quale, in qualità di direttore della Congregazione della Fabbrica di San Pietro, commissionò la pala d'altare per la tomba di Clemente VIII. Fu protettore dell'Accademia di San Luca dal 1596 al 1627, anno della sua morte. (*came*).

Del Moro, Battista

(Verona 1514 - 1573-75). Precoce protagonista dell'ambiente culturale veronese-mantovano, in anticipo sul più giovane Veronese, si forma presso il suocero Torbido, da cui prende il nome e col quale forse esordisce nel duomo di Verona (1534) e nell'abbazia di Rosazzo in Friuli (1535). Ad una prima fase di più scoperta adesione a Giulio Romano (di cui è il principale diffusore grazie all'intensa attività incisoria) e ad un Parmigianino di più discussa collocazione (studio per una pala: Milano, Ambrosiana, F 261 inf. p. 112 s.u.) segue – dalla fine del quinto decennio – un allineamento sul Veronese, accanto a cui lavora a San Fermo (pala Alighieri, 1545-47), a Mantova (*Maddalena*, 1552) e a Venezia (1556-57 e 1559-60) e su Zelotti (villa Godi a Lonedo, 1565 ca.). Ben documentata lungo tutta la sua carriera è l'attività di

decoratore in villa, soprattutto specializzato nella paesaggistica. (*elr*).

Delo

Isola dell'Egeo che ospitò nell'antichità, sin da tempi remoti, un grande santuario consacrato al culto di Apollo. In epoca ellenistica essa divenne pure un importante porto commerciale e la città si estese. Vennero costruite dimore per i ricchi mercanti nel quartiere del Teatro. I pavimenti di tali dimore (tuttora ben conservate) erano coperti a mosaico. Un gran numero di tali mosaici, eseguiti in tessere piuttosto grosse e regolari, copriva come un tappeto tutta la stanza con una decorazione geometrica in nero e bianco, dal repertorio svariaticissimo (losanghe, spine di pesce scacchiere, nastri). Ma taluni ambienti possiedono, inseriti al centro di un mosaico più grossolano, quadretti figurati, trattati ad *opus vermiculatum*. La finezza delle tessere e la diversità dei colori (rafforzata dall'impiego di pezzi in pasta di vetro per quelli molto vivi) consentono effetti di modellato, d'ombra e di luce, così che il mosaicista possa copiare fedelmente il modello, ripreso dal repertorio pittorico. I temi favoriti dei laboratori di **D** si riferiscono al mare (*Tritoni, Delfini, Tridente, Ancora*), al teatro (*Scena di dramma lirico, Maschere*) o alla mitologia (*Centauri, Tritonessa*, e il celebre *Dioniso sulla pantera*, dal raffinatissimo manierismo). I mosaici di **D**, datati alla seconda metà del II sec. e all'inizio del I sec. a. C., costituiscono un importante e unico anello che collega, in Grecia, i mosaici classici di Pella e quelli di epoca imperiale. (*sr*).

Del Pace, Ranieri

(Pisa, ante 1681 - Firenze 1738). Ricevette la prima formazione a Pisa presso Giacomo Perri, e la proseguì poi a Firenze con Pietro Dandini e il Gabbiani. Ma il maestro che lo influenzò maggiormente, e con il quale collaborò dal 1709 al 1720, fu il Sagrestani (affreschi di palazzo Bargagli Petrucci e della villa di Poggio a Scaglia; affreschi dell'Oratorio di Sant'Agostino, Firenze, affresco *Gloria di san Benedetto e san Dalmazio*, 1709: Volterra, San Dalmazio, Cappella Maggiore; affresco *Dio Padre e Angeli*, 1709: Firenze, San Jacopo Soprarno). Personalità non ancora chiarita nei suoi inizi considerando che le fonti antiche indicano il 1652 come anno di nascita, **D P** mostra uno stile tanto vicino a quello del Sagrestani da

aver indotto più volte in confusione (*Domenico brucia i libri degli Albighesi*, firmato e datato 1716 (Firenze, refettorio di Santa Maria Novella), e il pendant *Resurrezione del giovane Napoleone Orsini travolto da un cavallo*; *Sacrificio di Ifigenia*: Strasburgo, coll. priv.). Stilisticamente si colloca nell'ambito della cultura rococò avendo assimilato anche influssi veneti (Sebastiano Ricci). Il suo modo di dipingere, soprattutto nell'affresco, a colori chiari e trasparenti è funzionale alla tendenza, tipica del suo ambiente e del periodo, alla fusione delle forme. (*fir*).

Del Pezzo, Lucio

(Napoli 1933). Iniziò legato al Gruppo 58, a Napoli. Le sue prime esperienze si legano infatti alle ricerche neo-surrealiste di questo movimento: i suoi dipinti attorno al 1958 sono *assemblages* di oggetti eterodossi (funi, ingranaggi, frammenti di ex voto, ecc.): il principio delle «accumulazioni» dadaiste viene interpretato attraverso suggerimenti ironicamente popolareschi (*Tavola ricordo II*: Milano, Gall. Schwarz). Dal 1960 al 1980 ha vissuto tra Parigi e Milano, ove poi ritornò. A partire dal 1962 un severo spogliarsi dei mezzi pittorici sta alla base di una concezione più rigorosamente architettonica. Nascono i «quadri-oggetto», montaggio di pezzi di legno dalle forme semplificate e generalmente monocromi (per lo più bianchi con inserti, in un periodo successivo, in colori puri e squillanti). L'evidente ricupero della pittura metafisica avviene attraverso mezzi espressivi spregiudicati e personali, col ricorso ad esempio a un'iconografia inedita, fatta di richiami ludici (inserti di birilli, tiri al bersaglio, ecc., che divengono un motivo ricorrente nei suoi quadri); nonché attraverso inserti tratti dall'architettura liberty o costruttivista come mensole, stucchi (*Grande raccolta metafisica*, 1963: Milano, Gall. Marconi). In opere più tarde, richiami all'Op'Art sono alla base degli ironici *puzzles* ottenuti attraverso un montaggio estremamente severo e rigoroso e dei montaggi in materiale dorato o d'argento (per esempio nella serie delle «scale cromatiche»: *Grande squadra d'argento*, 1965: Milano, coll. Pagani). Da non trascurare, nella poetica di **D P**; suggestioni esoteriche mitico-rituali. Tra le numerose esposizioni in Italia e in Francia, tuttora frequenti vanno ricordate la Biennale di Venezia del 1966, la partecipazione alla mostra del dadaismo (Milano, GAM, 1966), la personale alla Rotonda della Besana (Mila-

no, 1974); le sue opere sono presenti in numerosi musei europei e americani. (lm).

Del Po, Giacomo

(Roma 1652 - Napoli 1726). Figlio di Pietro pittore e incisore, risiedette a Roma fino al 1683 (nel 1674 fu accolto nell'Accademia di San Luca), manifestando nelle prime opere un incerto eclettismo, a mezza strada tra Pietro da Cortona e Maratta. Quest'atteggiamento è ancora evidente nei dipinti che ne segnano gli esordi in Campania. Nelle due tele di Sant'Antonio a Sorrento (la *Peste di Sorrento*, il *Riposo durante la fuga in Egitto*), dipinte nel 1685-87 e 1689 e ancora dipendenti da modelli romani, si può cogliere peraltro qualche timida notazione alla Giordano. La sua maniera si orienta nettamente verso il linguaggio napoletano nel 1693 con le tele di Sant'Agostino degli Scalzi a Napoli (*Annunciazione*). Nella *Deposizione* (1705) di Santa Maria di Ognibene (Napoli), nelle tele (1714 e 1717, tra cui *Santa Caterina che rifiuta di adorare gli idoli*) in Santa Caterina a Formiello (Napoli) e in quelle per Santa Teresa agli Studi (1708) una composizione ancor più fluida, più strettamente legata all'arte di Giordano e al «tenebrismo» di Mattia Preti, e nel contempo – forse in seguito a un nuovo viaggio romano – con personalissime rielaborazioni di motivi tratti dalla pittura tarda di Gaulli, dove un'atmosfera fantastica e un audace e prezioso cromatismo animano figure di un misticismo ambiguo e sensuale. Nelle decorazioni dei palazzi privati, di cui resta soltanto un soffitto (palazzo De Matteis) ma che possono giudicarsi in base agli schizzi dipinti (Napoli, Museo Duca di Martina), egli pone particolarmente l'accento sugli effetti illusionistici, in affiatamento con le opere eseguite da Giordano al ritorno dalla Spagna. Tra i suoi numerosi dipinti di destinazione privata, è notevole, per l'aspetto visionario e fantastico, la *Circe* della Pinacoteca D'Errico di Matera. (mlc + sr).

Delteil, Loÿs

(Parigi 1869-1927). Erudito ed esperto in materia di stampe, compilò repertori di incisioni (*Catalogue de l'œuvre lithographique de Daumier*, Parigi 1904). Artista egli stesso, incise numerosi quadri di pittori del XIX sec. Il suo maggior titolo di merito è la pubblicazione dei volumi del *Peintre-Graveur illustré*, intrapresa nel 1906, ove ripro-

dusse l'opera di numerosi pittori francesi del secolo precedente: lavoro fondamentale non tanto per la qualità delle incisioni, spesso mediocri, ma per il suo interesse documentario. (*ht*).

Delvaux, Paul

(Antheit (Liegi) 1897-1994). Seguì i corsi dell'accademia di belle arti di Bruxelles dal 1920 al 1924, subendo agli inizi l'influsso dell'espressionismo fiammingo, in particolare di De Smet, cui lo avvicinano la concezione del nudo e l'atmosfera particolare, fatta di silenzio e di riserbo, in cui si pone (*Nudo coricato*, 1934: Bruxelles, coll. priv.). Il nudo e i luoghi della sua rivelazione dovevano divenire il suo tema per eccellenza. Fu debitore rispettivamente di De Chirico e di Magritte per il senso di uno spazio inquietante a forza di evidenza luminosa, e della collocazione incongrua delle figure; ma dal 1937 (i *Nodi rosa*: ora ad Anversa), l'essenziale della sua arte era ormai stabilito. In una cornice rigorosamente definita, ove il giardino, la città del Nord, la rovina o l'edificio antico (il primo viaggio in Italia ebbe luogo nel 1938) compongono abilmente i propri motivi, donne nude quanto mai veridiche sembrano attendere che il maschio le faccia uscire dall'apparente letargo; questi, spesso presente nel quadro e completamente vestito, le ignora totalmente o le esamina con atteggiamenti da vecchio entomologo, secondo un tipo di dotto ripreso da Jules Verne (il *Congresso*, 1941: coll. dello stato belga). Il riconoscimento degli altri si esprime, come ultima risorsa, solo in una relazione sessuale per metà esplicita, ma raramente con la nettezza della *Visita* (1939: Bruxelles, coll. priv.), dove un giovane interamente nudo penetra in una stanza in mezzo alla quale una donna nuda seduta, afferrandosi i seni, lo attende. **D** abusò di tali contrasti, tutto sommato facili, tra personaggi nudi e vestiti, di cui in Belgio aveva già tratto più virulenti effetti Van den Berghe (serie di guazzi sul tema della *Donna*, 1925); così pure nelle composizioni religiose (*Crocifissioni*, *Deposizione nel epolcro*, 1951: Bruxelles, coll. dello stato belga), egli delega a scheletri, che soppiantano le figure, il compito di emozionare lo spettatore con la loro sola presenza. Le opere, invece, che rappresentano la stazione ferroviaria notturna, antiquata e provinciale, dove non osa entrare una fanciulletta sconcertata, hanno assai maggiore virtù poetica (*Treni della sera*, 1957:

Bruxelles, MRBA). Apparentato al surrealismo per l'erotismo latente e la maniera secca e accademica ai *naïfs* per il senso dei valori cromatici e per l'esattezza, **D** si colloca piuttosto, come Balthus, nella vasta corrente del «realismo magico», che fra le due guerre gettò un ponte tra il fantastico surrealista e un itinerario più misurato e vicino alla realtà. I dipinti murali, di stile neoclassico, realizzati presso Gilbert Périer a Bruxelles nel 1954, sono tra le migliori creazioni dell'artista e *Saffo* (1957: Bruxelles, coll. priv.) rientra nella stessa poetica. Il pittore è rappresentato in musei belgi, nonché a Londra (Tate Gall.), a Parigi (MNAM) e a New York (MOMA); nel 1982 un museo Paul Delvaux è stato aperto a Saint-Idesbald. (*mas*).

Delville, Jean

(Louvain 1867 - Bruxelles 1953). Allievo dell'accademia di Bruxelles, espose dal 1885; ottenne il prix de Rome nel 1895. Dal 1892 frequentava a Bruxelles il circolo Pour l'art, poi quello dell'Art Idéaliste (1896 ca.). Con Donnay e Levêque partecipò alla rivista «La Ligue artistique» (1895-1904) e nel 1900 pubblicò a Bruxelles *La Mission de l'art*, fervido appello alla spiritualizzazione dell'arte e alla rigenerazione purificatrice dell'artista. A Parigi si legò di amicizia con il sâr Peladan, di cui condivideva le fantasticherie esoteriche, ed espose regolarmente ai *salons* della Rosacroce. Le sue tele si ispirano direttamente alle opere dei poeti simbolisti e ai *Grandi iniziati* di Edouard Schuré (*Orfeo*, 1893: Bruxelles, coll. Gillion-Crowet). Aveva sempre presenti le singolari visioni e la tavolozza fosforescente di Gustave Moreau (la *Fine d'un regno*, 1893: ivi), ma si ricollegava pure da un lato al lirismo preromantico di Blake e alle fantasmagorie di Wiertz (*Arcangelo*, 1894: ivi), dall'altro alle evanescenze di Khnopff e di Lévy-Dhurmer (*Ritratto della sig.ra Merrill*, 1892: Londra, coll. priv.). Nel 1898 eseguì per la Sorbona di Parigi un'ampia decorazione, la *Scuola di Platone*, che non venne mai collocata al suo posto (Parigi, MO), e dipinse nel 1914, per il palazzo di giustizia di Bruxelles, parecchi grandi pannelli allegorici. Le sue tele più celebri, i *Tesori di Satana* (1895: Bruxelles, MRBA) e l'*Uomo-Dio* (1901-1903: oggi a Bruges), dalla grafica depurata e dal colore freddo, si accostano ad alcune ricerche surrealiste. Le sue tele e gli studi principali si trovano presso la famiglia dell'artista. Rivelazione della mostra *Il sacro e il profano nell'arte*

dei simbolisti (Torino, GAM, 1969), **D** è stato definitivamente consacrato dalle esposizioni sul simbolismo tenutesi negli anni successivi. (*tb*).

Delyen, Jacques-François

(Gand 1684 ca. - Parigi 1761). Esordì come ritrattista nelle Fiandre, poi si recò a Parigi, a perfezionarsi nella bottega di Largillière. Accolto all'accademia nel 1725 (ritratti di *Coustou* e di *Nicolas Bertin*, Versailles), espose più volte al *salon*. I suoi ritratti, di concezione decorativa, lo pongono nella tradizione di Largillière, Rigaud e Santerre (*Autoritratto*, 1714; *Ritratto della madre*: Nîmes, MBA) e lo accostano a Nattier (*Ritratto di Berryer*, 1750 ca.: oggi a Troyes). (*cc*).

Demachy (De Machy), Pierre-Antoine

(Parigi 1723-1807). Apprese da Servandoni (1755) l'arte del paesaggio immaginario di ispirazione classica: un genere reso celebre dal Pannini; fu accolto all'accademia nel 1758 (*Tempio in rovina*: Parigi, Louvre). Si specializzò nel genere dei quadri d'architettura e nelle decorazioni murali (Parigi, Palais-Royal, perdute). Ma le sue composizioni, come quelle di Clérissieu, appaiono geometriche e danno un'impressione di minor libertà, fin del lavoro d'impasto, meno brillante e più uniforme di quello del suo giovane rivale Hubert Robert. I paesaggi parigini sono preziosi documenti iconografici (*Vedute di Parigi*, in musei di Rouen e di Strasburgo; Parigi, Museo Carnavalet). L'artista, in uno spirito vicino al preromanticismo che coinvolse anche H. Robert, impiegò spesso effetti di luce notturna (*Palais-Royal di notte* e *Incendio della fiera di Saint-Germain*, 1762: Parigi, Museo Carnavalet). È presente in musei di Amiens, Angers, Carcassonne, Epinal, Rouen, Valenciennes. (*cc*).

De Magistris, Giovanni Andrea

(Caldarola 1510 ca. - dopo il 1560). Fu il capostipite di una famiglia di pittori attivi fino ai primi decenni del Seicento in una vasta area dell'entroterra marchigiano. La sua attività, la cui prima testimonianza è la *Natività* di Gagliole (1530), è caratterizzata da un evidente raffaellismo calato entro una cultura di matrice ancora tardoquattrocentesca, cui si aggiungono dagli anni '40 spunti desunti dalla tarda pittura lottesca.

Il figlio **Simone** (Caldarola 1538-1611 ca.), il cui recupero critico è di tempi recenti, dopo un brevissimo alunnato di solo otto giorni, presso Lorenzo Lotto, si volge con maggiore interesse verso Pellegrino Tibaldi, anch'egli attivo a Loreto, la cui influenza è riconoscibile nei dipinti che il pittore firma tra il 1560 e il 1570 (ad esempio l'*Adorazione dei magi* di Matelica) con il fratello **Giovan Francesco**. Di quest'ultimo non si conoscono né notizie più specifiche, né opere autonome. Con la *Natività* di Fabriano (1570: PC) Simone inizia la propria attività autonoma, giungendo a una cifra del tutto personale, attraverso l'assimilazione di influenze diverse, rielaborate in chiave di astrazione «neogotica». Accanto al manierismo toscoromano (di Tibaldi e Zuccari e poi di Muziano e De Vecchi) convergono recuperi lotteschi e motivi attinti dalla grafica nordica. Ne sono testimonianza, oltre a innumerevoli tele, gli affreschi della chiesa dei Santi Martino e Giorgio a Vestignano (1588) e della chiesa di San Benedetto a Fabriano (1598-1607). Le ultime opere, eseguite in collaborazione con il figlio **Solerzio**, denotano caratteri involutivi rispetto alla diversa presenza del Boscoli e del Lilli: ciò è evidente nella *Madonna e santi* del 1608 (Urbino, GN: proveniente da Ascoli Piceno), ultima testimonianza dell'attività di Simone. (mrv).

De Marchis, Alessio

(Napoli 1684 - Perugia 1752). Paesaggista, la sua formazione artistica si svolse a Roma nella scuola di P. Ph. Roos. I suoi dipinti, conservati in raccolte sia pubbliche che private, presentano elementi desunti da Salvator Rosa, Van Bloemen, Gaspard Dughet e si caratterizzano per la componente fantastica di gusto protoromantico e per i vibranti effetti luministici forse sollecitati anche dalla conoscenza di «specialisti» fiamminghi sul tipo dei «Monsú».. Dopo aver lavorato a Roma (perduta decorazione di palazzo Ruspoli, 1715), ed in seguito ad un suo imprigionamento per piromania, si trasferisce nel 1728 ad Urbino, dove è attivo per quasi quindici anni. Qui lavorerà nel palazzo dei suoi protettori, gli Albani, e fornirà pannelli con piccoli paesaggi per l'Oratorio di San Giuseppe. I suoi disegni, di cui un folto gruppo si conserva al Gabinetto nazionale delle stampe di Roma, sono eseguiti con velocità di tocco e manifestano una maggior fertilità d'invenzione. (amr).

De Maria, Mario

(Bologna 1852-1924). Nipote dello scultore Giacomo De Maria, si forma nell'accademia bolognese, dove già nel '70 è premiato per la pittura di paesaggio. Del '73 è il precocissimo viaggio a Vienna, in compagnia, tra gli altri, di Luigi Serra. Col successivo soggiorno parigino sembra già configurata quell'ampia mobilità che caratterizza anche gli anni della maturità, con frequenti trasferte in Germania dove espone a più riprese. Ad uno standard internazionale è del resto improntato il decennale soggiorno romano (dal 1882), prima nel circolo «In Arte Libertas» di Nino Costa, poi accanto a Lenbach, Fuerbach, Böcklin (di cui soprattutto avvertirà acute suggestioni), con il quale espone nel 1886. Dell'84 è la *Luna sulle tavole di un'osteria* (Roma, GNAM), un tema poi più volte ripreso e variato, che bene riassume l'ispirazione fortemente letteraria e le propensioni per una concezione intuizionistica dell'arte, dai forti risvolti simbolici ed emblematicizzanti. La protratta dimestichezza con D'Annunzio suona a conferma di un irreversibile atteggiamento culturale, ribadito nel successivo e prolungato soggiorno veneziano (dal 1892), e adombrato altresì dalle sopraggiunte tangenze col coetaneo Previati. Accanto alla fondamentale attività di pittore (dal '94 si firma stabilmente «Marius pictor») sviluppa notevoli interessi per l'architettura (sua è la veneziana Casa dei Tre Oci dove dimorò a lungo) e la progettazione di mobili e arredi. (rg).

Demarne, Jean-Louis

(Bruxelles 1754 - Parigi 1829). Fu accolto all'accademia come pittore di animali (1783). Le sue scene di genere e di osterie sono imitazioni dai maestri minori olandesi del XVII sec., P. Potter o A. van de Velde (i *Salimbanchi davanti ad una locanda*, 1824: Grenoble, Museo). I paesaggi, di fattura assai esatta, si accostano per il realismo a quelli di Bruandet o di G. Michel (*Colpo di vento*, 1817: ora a Digione). Le sue composizioni aeree e vivaci verranno riprese dagli allievi (La Joye, R. Ganthier). Partecipò pure al clima del preromanticismo, volgendosi non all'antichità, ma al medioevo e al XVII sec. Fu soprattutto cronista del suo tempo (*Incontro tra Napoleone e Pio VII nella foresta di Fontainebleau, il 24 novembre 1804, salon* del 1808: Fontainebleau). È ben rappresentato nei musei di provincia: Amiens, Besançon (*Nozze*

nella Franca Contea), Cherbourg, Digione, Montpellier e Quimper. (cc).

De Matteisi, Paolo

(Piana del Cilento 1662 - Napoli 1728). Fu allievo di Luca Giordano a Napoli; il giovanile soggiorno romano (da collocarsi in data anteriore al 1683) e il conseguente alunnato alla scuola di Giovanni Maria Morandi, nell'ambiente dell'Accademia di San Luca dominato dal Maratta, influirono sensibilmente sulla sua formazione, e ne fecero, rispetto alla cultura napoletana, quasi un «riformatore» in senso classicista del barocco (*Allegoria delle Arti*: Malibu, J. Paul Getty Museum; *Madonna col Bambino*, 1690: Napoli, San Giovanni dei Fiorentini). Il successivo ritorno a modi decisamente rococò, a contatto con le esperienze del Giordano maturo, non spegne la vena originale dell'artista, la cui produzione presenta sorprendenti affinità con quella dei maestri veneziani contemporanei (*Trionfo di Apollo*: Pommersfelden, coll. Schönborn), e particolarmente con l'Amigoni. Verso la fine del secolo il pittore si è assicurato una posizione ragguardevole nel *milieu* artistico di quegli anni e produce alcune opere di particolare rilievo (*Galatea*, 1692: Milano, Brera; *San Nicola riceve la stola sacerdotale*, 1695: Napoli, Duomo; tele per la chiesa di Cocentaina in Spagna, 1690-95). Primo dei napoletani in ordine di tempo a compiere un viaggio a Parigi (1702-705), fu apprezzato dai collezionisti europei per la grazia del suo «rococò classicista», e costituì a Napoli la più valida alternativa a Solimena. Soprattutto nelle opere tarde, tuttavia, la sua vena più spontanea si raggela in una sorta di accademismo temperato, di cui sono testimonianza gli affreschi della Certosa di San Martino (1699), la *Crocifissione* del Duomo (1707), la pala di Messina (1728), dove la più ferma impostazione compositiva e la fredda gamma cromatica denunciano un progressivo allineamento ai canoni della tradizione romana post-marattesca. (mlc + sr).

Demidov, principi

La scoperta nel XVII sec. di miniere di ferro, nonché lo sviluppo considerevole dell'industria metallurgica nella regione degli Urali, sono all'origine dell'immensa fortuna dei D, famiglia fatta nobile da Pietro il Grande, i cui membri si segnarono sempre per lo spirito liberale e le numerose fondazioni filantropiche e scientifiche. **Nikolaj**

(1773-1828) trascorse parte della vita a Firenze e cominciò a raccogliere opere d'arte. Suo figlio **Anatolij** (1812-70), che ricevette dal granduca di Toscana il titolo di principe di San Donato, sposò nel 1840 la principessa Matilde, figlia di Gerolamo Bonaparte, da cui si separò nel 1846. Spirito curioso e grande viaggiatore, organizzò vere e proprie spedizioni scientifiche. Amante dell'arte, arricchì considerevolmente la galleria creata dal padre e raccolse a Parigi, e soprattutto nella sua residenza di San Donato alle porte di Firenze, una collezione di quadri acquistati nel corso delle più celebri vendite del suo tempo, e comprendente opere molto diverse, di tutte le scuole. Si può individuare una netta preferenza per le scuole fiamminga e olandese, che vi erano rappresentate con i loro maestri migliori, da Memling, Bouts, Metsys (*l'Uomo con garofano*: Chicago, Art Inst.) fino a Van Dyck, Teniers, Rubens e ai grandi pittori della scuola olandese del Seicento: paesaggi di Ruisdael, Van Goyen, Koninck, ritratti di Rembrandt (*Fanciulla davanti ad una porta accostata*: Chicago, Art Inst.), scene di genere (Ter Borch, *il Trattato di Munster*: Londra, NG; Vermeer, *il Geografo*: Francoforte, SKI). La scuola italiana era rappresentata soprattutto da opere del XVII sec. e da pittori veneziani del XVI e del XVIII sec.: Tiziano, Veronese (*la Bella Nani*; ventiquattro *Vedute di Venezia* di Marieschi). Infine le serie francesi contavano essenzialmente opere del XVIII sec. (Boucher, Nattier, Drouais e soprattutto Greuze) e opere contemporanee: Delacroix, Ingres (*Stratonice*: Chantilly, Museo Condé). La collezione andò interamente dispersa nel corso di successive vendite, a Parigi, nel 1863, 1868, 1870, 1890. A Firenze, la celebre vendita di San Donato del 15 marzo 1881 concluse lo smembramento delle collezioni e dell'arredo. (gb).

Demio, Giovanni

(Schio 1510 ca. - 1570). Ricordato per la prima volta nel 1537 fra i mosaicisti della basilica di San Marco a Venezia, dimostra nella produzione giovanile un forte interesse per la pittura bresciana. In seguito ad un soggiorno pisano tra il 1538 e il 1539 entra in contatto con la civiltà figurativa dell'Italia centrale e in particolare con il Bronzino, Jacopino dal Conte e Francesco Salviati, in parallelo con l'altro veneto Battista Franco. Nel 1539 esegue disegni per il marchese del Vasto a Milano, per il quale dipinge

anche un ciclo di affreschi nella Cappella Sauli in Santa Maria delle Grazie e una *Crocifissione*, databili sul 1545. La cultura del **D** sembra arricchirsi della conoscenza dei romanisti nordici (Scorel, Van Heemskerck) e del manierismo veneziano (Sustris, Bassano). A Venezia esegue mosaici in San Marco, quindi compie ripetuti viaggi a Napoli, Pesaro e Orvieto. Fra le opere più celebrate sono da ricordare la decorazione di Villa Thiene a Quinto Vicentino, il soffitto della Libreria Marciana a Venezia e una serie di pale nel territorio di Vicenza. (*mat*).

Demonts, Louis

(Parigi 1882-1954). Conservatore al museo del Louvre di Parigi, ove entrò come aggregato sin dal 1910, fu tra i migliori conoscitori del suo tempo, nella tradizione di Chenevières. Nel campo del gusto fu un iniziatore, con Hermann Voss fu tra gli «scopritori» di Georges de La Tour. Pubblicò un catalogo dei dipinti delle scuole nordiche al Louvre (1922), e importanti lavori sui disegni di Claude Lorrain (1923) e sul Maestro dell'Annunciazione di Aix (1931); diresse l'*Inventaire général des dessins des écoles du Nord* del Louvre (1937). (*sr*).

De Mura, Francesco

(Napoli 1696-1782). Entrato giovanissimo (1708) nello studio del Solimena, tutta la sua produzione giovanile è caratterizzata da un'evidente influenza dell'opera del maestro. Così nelle opere per le chiese napoletane di San Gerolamo delle Monache, di San Nicola della Carità, e nell'Annunciata di Airola (tutte tra il 1713 e il 1727). La monumentale solennità solimenesca comincia ad alleggerirsi nei dipinti per la chiesa di Donnaromita (1727-28) e nella prima attività per Montecassino (1731). Una più personale, raffinata sensibilità, di tono quasi arcadico e metastasiano, si avvia nella decorazione del catino absidale della Nunziatella (1732), notevole per eleganze formali e chiara luminosità cromatica; accentuandosi poi in melodrammatica levità anche in alcune decorazioni del Palazzo reale di Napoli (1738-41), tuttavia ancora memori del Solimena, e soprattutto nella produzione di tele e affreschi (*Storie di Achille e Teseo*) del fondamentale soggiorno alla corte cosmopolita torinese (1741-43) e subito dopo il ritorno a Napoli. È da riconoscere qui, tra l'altro, la consapevolezza dei risultati conseguiti da Giaquinto, nonché

dell'attività di qualche francese romanizzato come Subleyras. In questa direzione il **D M** continuò a muoversi, dalla volta affrescata alla Nunziatella (1751) alle sovrapporte inviate per il Palazzo reale di Torino (1758); e ancora, dopo il '60, nella produzione preparatoria per le arazzerie di Napoli e di Torino. Ma proprio in questi anni si va evidenziando un nuovo interesse per le più moderne proposte del classicismo romano della metà del secolo, filtrate a Napoli attraverso la mediazione degli architetti di corte (Vanvitelli e Fuga) o più direttamente sia per la suggestione di opere di Conca – tuttavia accademiche e certo non veramente innovative – sia delle ben più impegnative e consapevoli soluzioni di un Batoni e di un Mengs. E tuttavia da riconoscere che la più tarda produzione del **D M** tradisce spesso stanchezza e ripiegamenti accademici. (sr).

Demus, Otto

(Harland (Sankt Polten) 1902). Studiò a Vienna, sostenendo la tesi di laurea con J. Strzygowski sui mosaici di San Marco a Venezia. Lavorò per molti anni al Bundesdenkmalamt di Vienna, poi venne accolto a Londra, dal 1939 alla fine della guerra, lavorando presso l'istituto Warburg e il Courtauld Inst. Fu nominato direttore del Bundesdenkmalamt di Vienna nel 1946, e ne divenne presidente due anni dopo. A partire dal 1963 è docente di storia dell'arte all'università di Vienna. Le sue ricerche riguardano principalmente l'arte bizantina, l'arte italo-bizantina, la pittura romanica e l'alto medioevo austriaco. Nella sua opera fondamentale, *Byzantine Mosaic Decoration* (Londra 1947), tratta della formazione e dello sviluppo della decorazione classica nel mosaico bizantino dalla fine del IX alla fine dell'XI sec. Studia l'immagine bizantina come una parte del programma generale decorativo, articolato in tre zone, nello spazio delle chiese a cupole; ne è derivato lo ieratismo bizantino, con strette implicazioni iconografiche. **D**, abbracciando un vasto panorama storico, teologico e spirituale, mette in evidenza che la concezione del medioevo bizantino è «l'espressione più pura del genio creativo» di Bisanzio, lentamente distrutta dall'affermarsi dell'affresco. Ugualmente importante è la messa a punto dei rapporti tra Bisanzio e gli elementi tratti dalla Grecia, dall'Oriente, dal tardoantico e dall'arte paleocristiana. **D** procede seguendo il medesimo metodo in *The Mosaics of Norman Sicily* (Londra 1949),

studio esauriente dei mosaici posati durante i regni dei normanni Ruggero e Guglielmo; i mosaici di Monreale appaiono l'esempio migliore e più puro di un ciclo biblico del medioevo bizantino. Altre due opere riguardano uno dei più importanti complessi monumentali del medioevo italiano, quello di San Marco a Venezia: *The Mosaics of S. Marco in Venice* (London 1984) e *The Church of San Marco In Venice; History, Architecture, Sculpture* (Washington 1960). *Romanische Wandmalerei* (München 1968) espone la tecnica, il ruolo e l'evoluzione stilistica della pittura murale romanica occidentale (Italia, Francia, Spagna, Inghilterra, Germania, Austria) dalla fine dell'epoca ottoniana fino agli inizi del gotico. (gs).

Demuth, Charles

(Lancaster Penn. 1883-1935). Dopo studi classici nella Pennsylvania Academy of Fine Arts, effettua nel 1907 il primo viaggio in Europa, soggiornando per qualche tempo a Parigi. Come numerosi artisti americani stabilitisi a Parigi, scopre Matisse, Braque e Picasso. Il cubismo lo segna profondamente: i suoi primi paesaggi, eseguiti per la maggior parte ad acquerello, rivelano una sorprendente libertà di pennello e di colore, unita ad una forma di cubismo analitico che costituirà la base della sua opera successiva. Dopo un secondo viaggio in Europa soggiorna alle Bermude (1917) in compagnia di Marsden Hartley, il cui influsso, unitamente a quello di Marcel Duchamp, lo porta ai limiti della figurazione. Del primo serba le estreme semplificazioni geometriche, mentre ammira la nettezza di esecuzione dei «grafici da ingegnere» del secondo (*Alberi e fienili, Bermude*, 1917: Williamstown, Williams College Museum of Art). Così, tra i primi artisti americani, adotta il repertorio macchinista «importato» da Duchamp e Picabia: attorno a Schamberg, Scheeler e **D** si costituisce il gruppo noto come Precisionisti (*Precisionnism*), il cui scopo, a differenza dagli altri cubisti americani, non è di spezzare le masse attraverso la frammentazione dei piani, ma al contrario di semplificare, stilizzare, e addirittura schematizzare le «linee forza», al fine di porre in evidenza la struttura dell'oggetto: *Machinery* (1920: New York, MMA). Da questo momento, le sue rappresentazioni dell'universo industriale moderno faranno costantemente riferimento ad una cultura tradizionale conturbata, che paradossalmente e non senza ironia, egli impiega per glo-

rificare la nuova civiltà americana e il suo mito (l'*Incenso per una nuova Chiesa*, 1921: ora a Columbus ; il *Mio Egitto*, 1927: New York, Whitney Museum). Introducendo, sull'esempio di Scheeler, la tecnica prismatica, riduce spesso lo spazio della sua tela a due dimensioni mediante un gioco di piani colorati che si tagliano senza spezzare la struttura del soggetto e rinviano alla superficie stessa del quadro (*Astrazione in base a edifici*, Lancaster, 1927: Detroit, Inst. of Arts). Rompendo, parimenti, con la nozione accademica del bello, **D** ha lasciato interessanti studi ad acquerello di attori del circo e del cabaret, nonché numerose opere illustrate, tra cui *Nana* e l'*Assommoir* di Zola, e *Giro di vite* e *Bestia nella giungla* di Henry James. (*em*).

Denis, Maurice

(Granville 1870 - Saint-Germain-en-Laye 1943). Entrò a diciassette anni nell'Académie Julian per prepararsi all'ammissione all'Ecole des beaux-arts; sin dall'ottobre dell'anno seguente (1888) partecipò alla formazione del gruppo dei Nabis. Paul Sérusier, che aveva appena trascorso l'estate presso Gauguin in Bretagna, ne aveva riportato il famoso *Talismano* (quadretto eseguito sotto la direzione di Gauguin: Parigi, MO) e diffondeva nel gruppo le concezioni estetiche del maestro di Pont-Aven. Fu però **D**, il più giovane di tutti ma il più dotato per la speculazione e l'espressione letteraria, che pubblicò il primo manifesto dello stile *nabi*, derivante dalle idee di Pont-Aven: *Definition du Néo-Traditionnisme* («Art et critique», agosto 1890), nel quale enunciava in particolare una formula celebre nella storia della pittura moderna: «Ricordare che un quadro, prima d'essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o un qualsivoglia aneddoto, è essenzialmente una superficie piana coperta da colori messi insieme in un determinato ordine». L'artista giustifica bene in quel periodo il soprannome, datogli dagli amici, di «Nabi dalle belle icone», per il carattere semplificato e leggermente arcaicizzante della sua pittura; che, da un lato, si riferisce più che ai giapponesi (come fa talvolta, per esempio, Bonnard) ai «primitivi» italiani in particolare all'Angelico, dall'altro manifesta una predilezione per i temi religiosi e l'esaltazione della famiglia cristiana (**D** ebbe otto figli dalle due successive mogli): il *Mistero cattolico* (1889: Svizzera, coll. Poncet), *Processione* (1892: New York, coll. A. G. Altschul), *Mattina di Pasqua* (1893: Rouen,

coll. priv.), *Visita alla puerpera* (1895: Parigi, coll. priv.), i *Pellegrini ad Emmaus* (1895: Saint-Germain-en-Laye, Priorato). Prendeva spesso a modello la moglie (*Marta al pianoforte*, 1891: ivi) e la famiglia (*Sinite Parvulos*, 1900: Neuss, Clemens Sels Museum). Dopo una breve fase divisionista adottò una pittura chiara, priva di modellato e dai ritmi ondulati, che lo avvicina all'Art Nouveau. Esegui parallelamente illustrazioni a carattere simbolista per *Sagesse* di Verlaine (1889), *Le Voyage d'Urien* di Gide (trenta litografie, 1893), *l'Imitazione di Cristo* (115 legni editi da Vollard nel 1903), nonché i suoi primi grandi pannelli decorativi: le *Muse* (1893: Parigi, MO). I viaggi in Italia (1895-98 e 1907) ne accrebbero l'ammirazione per il Rinascimento, che toglierà alla sua pittura il carattere *nabi* e Art Nouveau per condurlo, a partire dal 1898, a vaste composizioni decorative come quelle del Teatro degli Champs-Élysées (1913), a uno stile di tradizione classica. Fondò nel 1919, con Rouault e Desvallières, le officine d'arte sacra. Fu eccellente critico, i suoi articoli sono raccolti sotto titoli che ne definiscono bene le direzioni estetiche: *Théorie, Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'Art sacré* (1922), *Charmes et leçons de l'Italie* (1933), *Histoire de l'art religieux* (1939). I tre tomi del suo diario sono stati editi tra il 1957 e il 1959 a Parigi. Il MO di Parigi conserva molti suoi dipinti, in particolare l'*Ommaggio a Cézanne* (1900). È aperto dal 1980 al priorato di Saint-Germain-en-Laye, dove lavorò a lungo, un museo contenente un complesso fondamentale di sue opere, donate dai figli, oltre a diverse opere simboliste e *nabis*.

Tra le numerose decorazioni murali si possono citare quelle delle chiese (cappella della Sainte-Croix au Vésinet, 1898: in deposito a Parigi, MO; cappella del Priorato; Saint-Louis de Vincennes; cappella dei francescani di Rouen; cappella della Clarté a Perros-Guirec, Sacré-Cœur di Saint-Ouen; Saint-Martin de Vienne; la chiesa del Saint-Esprit a Parigi; monastero di Lapoutroie in Alsazia; basilica di Thonon) quelle di dimore private: H. Lerolle, la sig.ra Chausson, D. Cochin, M. Rouché, M. Mutzenbecker a Wiesbaden, S. Morosov a Mosca (*Storia di Psiche*, 1908: Leningrado, Ermitage), G. Thomas, Ch. Stern, il principe di Wagram (*L'âge d'or*: conservato a Beauvais), M. Kapferer; e quelle di edifici pubblici (Parigi, Petit-Palais, Senato, palazzo di Chaillot; liceo

Claude-Bernard a Auteuil; Ginevra, BIT, palazzo della Società delle Nazioni). L'ultima sua opera illustrata, l'*Annonce faite à Marie* di Claudel, iniziata nel 1926, venne edita nel 1943. (fc).

De Nittis, Giuseppe

(Barletta 1846 - Saint-Germain-en-Laye 1884). Giovanissimo diede vita a Napoli, con Marco De Gregorio e Federico Rossano – e in contatto di idee con il toscano Cecioni – alla corrente realistica di paesaggio detta scuola di Resina, dipingendo tra il 1864 e il 1867 opere apprezzate per misura e finezza di impostazione atmosferica e luminosa (*Il passaggio degli Appennini*, 1867: Napoli, Capodimonte). Dopo una sosta a Firenze (1867), accolto con grande favore dai macchiaioli, si trasferì a Parigi: qui, dove si stabilì definitivamente nel 1872, sulla scia di Gérôme, Meissonnier e Fortuny si dedicò a quadretti di soggetto illustrativo, conseguendo un rapido successo che doveva culminare, attraverso successive affermazioni al *salon*, nei più ambiti riconoscimenti ufficiali (1878: medaglia d'oro e Legion d'onore all'Esposizione universale). Oscillando tuttavia tra le concessioni al gusto del pubblico e l'aspirazione verso un'arte meno falsa, non tralasciò completamente il paesaggio (al 1872 risalgono gli studi eseguiti dal vero sulle pendici del Vesuvio), e ricercò l'amicizia di Manet e di Degas, alla volontà del quale si dovette la sua occasionale e contrastata partecipazione alla mostra impressionista presso Nadar nel 1874: anno in cui il pittore italiano esponeva al *salon* l'ammirato e aneddotico *Che freddo!* Ma la sensibilità troppo fragile, anche se acuta, di **D N**, e il suo carattere incline al compromesso, non permisero a tali contatti di trasformarsi in contiguità d'arte, e valsero al pittore solo una maggiore insistenza sui temi cittadini (*Buckingham Palace*, 1875; *Place des Pyramides*, 1875: Parigi, MO), e talune audacie nel taglio dell'immagine, presenti specialmente negli acquerelli e nei pastelli, dove la consueta eleganza si accresce talora di una lievità più vibrante. La sua abbondante produzione, che si avvale delle tecniche più diverse, resta soprattutto documento pittoricamente raffinato della vita mondana parigina e londinese, nell'interno dei salotti, nei giardini, sui campi di corse più alla moda. Le sue opere sono conservate in musei di Napoli, Barletta, Roma, Parigi, Trieste. (amm).

Denner, Balthasar

(Amburgo 1685 - Rostock 1749). La vita di **D** è legata ai numerosi incarichi di ritratti conferitigli dalle piccole corti dell'Europa settentrionale (Holstein, Copenhagen, Braunschweig, Meclemburgo). L'artista fu così costretto a viaggiare molto, soffermandosi più a lungo ad Altona, Amburgo, Londra e Amsterdam. Aveva studiato all'accademia di Berlino, nel 1710 ca. si fece un certo nome come ritrattista. Mentre alcuni suoi ritratti sono assai convenzionali, altri, come il *Gentiluomo dal mantello bruno* (Amburgo, KH), ne attestano l'interesse per la psicologia del modello e il gusto per gli effetti di luce, cruda e spietata. Le sue *Nature morte di frutta e fiori* (1730: ivi) sono di fattura vellutata e minuziosa. Si specializzò però nelle *Teste di vecchi* e nelle *Teste di vecchie*, dall'espressione malinconica; eseguì la prima verso il 1721 e ne diede più tardi numerose versioni (Parigi, Louvre). Attento al viso, ripercorreva minuziosamente ogni ruga, utilizzando su rame una lacca di sua invenzione per ottenere la tonalità rosea e porcellanata della carne. (*jhm*).

Denny, Robyn

(Abinger (Surrey) 1930). Si è formato a Londra nel Saint Martin's College e nel Royal College of Art. È stato critico d'arte dal 1961 al 1964, e dal 1965 ha insegnato alla Slade School. Ha partecipato nel 1960 alla mostra del gruppo Situation e nel 1966 alla Biennale di Venezia. Le sue composizioni astratte, di grande formato e impostate simmetricamente, sono investite da una monumentale e ieratica dignità. È esposto a Londra, Tate Gall. (*First Light*, 1965-66; *Garden*, 1966-67). (*abo*).

Denon, Dominique Vivant

(Givry (Chalon-sur-Saône) 1747 - Parigi 1825). Direttore generale del Musée Napoléon, incisore, scrittore e collezionista francese. Proveniva da una famiglia della piccola nobiltà; venne presto presentato a corte, divenne gentiluomo ordinario di camera e custode delle collezioni di monete e pietre incise lasciate al re da Mme del Pompadour; in seguito entrò in carriera diplomatica, soggiornando a San Pietroburgo, in Svezia, in Svizzera e in Italia, particolarmente a Napoli, dove cominciò a raccogliere una collezione di vasi antichi, poi venduta al re, e quadri. Frequentatore di salotti alla moda, uomo di fortunate avven-

ture galanti, pubblicò nel 1781, col monogramma ODGOR, un racconto libertino, *Point de lendemain*, ripreso quasi integralmente da Balzac nella sua *Fisiologia del matrimonio* e servito da trama per il film di Louis Malle gli *Amanti*. Perfezionò il suo talento d'incisore di riproduzioni e di soggetti erotici, che nel 1787 gli aprì le porte dell'accademia. Durante il Terrore, protetto dall'amicizia di David, tornò a Parigi per cercare di salvare i resti della sua fortuna. Assiduo del salotto di Giuseppina, conobbe Bonaparte, che lo condusse con sé in Egitto. Ne riportò disegni e un diario di viaggio, che insieme costituirono il *Voyage dans la Haute- et la Basse-Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte* (1803), illustrato con 141 tavole. Direttore della Zecca, nominato il 19 novembre 1802 direttore del Museo centrale delle arti, ben presto Musée Napoléon, da cui dipendevano il Museo dei monumenti francesi e quello della scuola francese di Versailles, assolse brillantemente al suo compito nel momento in cui Parigi divenne la capitale artistica del mondo e in cui le opere d'arte affluivano al Louvre in seguito alle conquiste della rivoluzione e dell'impero. Seppe riconoscere, classificare, inventariare quel complesso prodigioso; fu personalmente incaricato, a più riprese, di scegliere nelle collezioni dei musei stranieri opere per il Louvre. Gli si deve in particolare l'ingresso nei musei dei primi primitivi italiani. Presto, ampliando il proprio ruolo, divenne un vero e proprio sovrintendente alle belle arti, responsabile degli incarichi ufficiali agli artisti e del controllo sulla realizzazione dei monumenti, innalzati di solito a gloria dell'imperatore. Disegnò di sua mano (disegni a Chalon-sur-Saône) o corresse la maggior parte delle medaglie e un certo numero di quadri raffiguranti le vittorie imperiali. Nel 1815, quando i paesi stranieri recuperarono le opere, tentò di opporsi, a volte con successo, alle restituzioni. Tornato a vita privata dopo essersi dimesso alla fine del 1815, si dedicò alle proprie collezioni personali, che non aveva mai cessato di accrescere, frequentando le sale di vendita fino alla fine della sua vita. Alla sua morte lasciò oltre duecento dipinti, quasi mille disegni e una notevolissima collezione di stampe, che andarono dispersi in vendite pubbliche nel 1826 e 1827. Possedeva opere molto varie di scuola italiana, fiamminga e olandese; si possono in particolare citare due quadri celebri entrati al Louvre con la coll. La Caze: il *Gilles* di Watteau e il *Benedicite* di Chardin. Vi si posso-

no aggiungere quattro schizzi di Prud'hon, oggi a Montpellier. (gh).

Denti, Girolamo

(Venezia 1510 ca. - prima del 1572). Vasari lo dice allievo e garzone di Tiziano; Ridolfi lo ricorda principalmente come autore di copie da dipinti tizianeschi. Tuttavia il pittore (tra le prime opere del quale va citata la *Sacra Famiglia*: Dresda, GG) alterna, ad una maniera sostanzialmente esemplata sui modi di Tiziano ma anche su quelli di Francesco Bassano e del Marescalchi momenti decisamente originali, con opere vigorose e di robusta costruzione (*Madonna in trono tra i santi Rocco e Sebastiano*: Ceneda, Cattedrale; *Stimate di san Francesco e i santi Marco e Leonardo*: Ancona, MN). (sr).

De Passeri, Andrea

(Torno (Como), documentato 1487-1517). La sua prima opera certa è l'*Assunzione* per Santa Tecla a Torno, firmata e datata 1488 (oggi a Milano, Brera). Altri dipinti (*Madonna in trono*, 1491: Oxford, Ashmolean Museum; *Madonna delle Grazie*, 1502: Como, Duomo; un ciclo di affreschi nella parrocchiale di Grosio) consentono di precisarne il percorso, dall'originaria formazione di matrice ferrarese a un aggiornamento sulla cultura più avanzata e innovatrice di Bramante, Zenale e Butinone. (sr).

Depero, Fortunato

(Fondo (Trento) 1892 - Rovereto 1960). La formazione avviene a Rovereto (la città in cui trascorre l'intera vita, ove si eccettuino un lungo soggiorno romano e i numerosi viaggi) presso la Scuola reale elisabettiana, un ambiente di rigore artigianale, in cui **D** ha modo di fissare qualità di stilizzazione, di manualità e di giocosità degli oggetti elaborati. È una vena che continua e si approfondisce lungo tutto l'arco di attività di questo poliedrico artista che ha sempre una spiccata qualità artigianale, antintellettualistica e ludica fra i propri interessi preminenti. S'interessa presto alle ventate di novità che gli giungono pel tramite di un simbolismo volto al grottesco (è del 1913 un fascicoletto dal titolo indicativo *Spezzature. Impressioni - Segni e Ritmi*). Poi l'avventura futurista, a Roma a partire dal 1913 e fino al '19, cui sarà fedele fino alla fine. Incontra

inizialmente, accanto a Marinetti, Cangiullo e soprattutto Giacomo Balla, e prende parte a letture, azioni, mostre, con opere in cui nella stilizzazione delle figure e nel carattere falcato dei profili più che rifarsi alle regole della scomposizione dei piani e del dinamismo si avverte un bisogno di semplificazione e di evidenza. L'uso successivo di colori piatti e non miscelati condurrà questa pittura verso una qualche visionarietà, in ogni caso la stacca dalle esercitazioni dei compagni di strada preoccupati di simbolismi. Esempi dispersi di questi anni sono *Plastica astratta* o *Astrazioni sonore* (ambidue del 1914) e *Scoppio di granata* (1915): i titoli indicano già da soli una volontà d'integrare nell'opera suoni e luci cioè di fare delle forme e delle loro mutevoli relazioni una fonte non solo visiva di sorpresa e di emotività.. Ed è interessante, qui e in qualche scultura-giocattolo in legno, un tono favoloso che ricava da un assai semplificato folclore non tanto motivi quanto figure ed immagini senza rinunciare a rutilanza e colorismo in coincidenza con i dettati di modernità futurista. Da simili indicazioni, nel '14 nasce lo scritto *Complessità plastica - Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale* che confluirà in parte, l'anno successivo nell'importante manifesto, firmato con Balla, *Ricostruzione futurista dell'universo*. L'aspetto più notevole di questa teorizzazione, accanto all'indagine sulle equivalenze plastiche, segnale di un bisogno di analogia con la natura, è l'immersione in un pulsare e schioppettare di forme e suoni (o rumori) che restituiscono, con adeguate stilizzazioni, il senso di piante ed animali, con un'artificialità tanto meno meccanica quanto più animata e favolosa. Su simili filoni si dispone per qualche tempo: soluzioni dinamiche semoventi (*Complesso plastico colorato motorumorista simultaneo di scomposizione a strati*, 1915) e rumori e verbalità per analogia (del 1916 è, accanto a vari testi, lo scritto *L'onomalingua, verbalizzazione astratta*). Indagini che sfociano in una importante attività di scenografo, nel 1916, con *Mimismagia*, con personaggi e trasformazioni comandate nel 1916-17 con una collaborazione (non realizzata) con la compagnia dei Balletti russi di Djagilev, e, ancora, collaborando con lo scrittore Gilbert Clavel e con i musicisti Casella e Malipiero, con i *Balli Plastici* del Teatro dei Piccoli. L'attenzione spaziale esaltata in queste attività segna un contatto con certe soluzioni della pittura di De Chirico e di Carrà di questi anni, e non manca di avere

interessanti conseguenze nella stessa pittura di **D**, ove all'esibizione di giocattoli e forme si sostituisce un'idea di sviluppo: *Clavel* (1917: Roma, GNAM); *Io e mia moglie* (1919: Milano, coll. priv.), *Treno partorito dal sole* (1924: Modena, coll. priv.); *Cronaca di un delitto* (1921-22: coll. priv.); *La fienagione* (1926: coll. priv.). L'intensa attività teatrale porterà, fra gli altri, a un balletto con personaggi in panni di formulazione geometrica, il grottesco *Aniccam 3000*, in cui è rovesciato in direzione giocosa il mito meccanico.

Nel 1919 fonda a Rovereto, con la moglie Rosetta, una interessante Casa d'arte, memore delle tradizioni d'arte applicata e decorativa, in cui l'innesto del particolare futurismo di **D** dovrebbe trovare una naturale concretizzazione: e di qui usciranno cuscini, giocattoli e soprattutto arazzi, accanto a cartelli pubblicitari e ad invenzioni le più svariate in ogni campo. Il riconoscimento di questa attività non è solo nazionale (sala alla prima mostra d'arte decorativa di Monza, 1923) ma internazionale (nel '25 a Parigi in occasione della esposizione di arti decorative). Qui, come in pittura, si precisa la poetica di **D**, che fissa fiabescamente, come sorpresa e scatto creativo, aspetti quotidiani modi di lavoro, le stagioni, cioè quelli che gli appaiono temi fissi e impegnativi della vita umana e naturale, insieme urbana e della campagna, giusto l'ambiente in cui si trova a muoversi.

L'attività di allestitore e decoratore (ad esempio, Cabaret del Diavolo, a Roma, 1921-22; padiglioni per fiere, come l'interessante soluzione per una esposizione di libri a Monza, nel 1927), di tecnico pubblicitario (notevole e prolungata la collaborazione con la Campari; e si legga il *Manifesto dell'arte pubblicitaria*), lo porta spesso fuori d'Italia, a Parigi (1925-26), a New York (1928-30). Qui la spinta fantastica di **D**, ma anche la sua concretezza operativa, ha una verifica di qualche interesse, sia nelle numerose suggestioni grafiche, sia nel balletto *American Sketches*, in cui è esaltata la moderna Babilonia urbana, di superficie e sotterranea, nel nome di una artificialità fatta di esattezza di mezzi, colori luci forme, e di autonomia rappresentativa di ritmi e colori. Un notevole risultato del suo lavoro è la raccolta delle innumerevoli attività dell'artista, dalla poesia visiva alla pubblicità, dall'architettura al teatro, con impiego di carte caratteri e segni in continua variazione, in *Depero futurista*, un libro «imbullona-

to» in cui si vuol mostrare quanto le continue creazioni, anche le più estrose, di **D**, rientrano in un'applicazione concreta e quotidiana. (*pfo*).

De Pisis, Filippo

(*pseudonimo di* Filippo Tibertelli) (Ferrara 1896 - Milano 1956). Cresciuto nell'ambiente colto della Ferrara dei primi del secolo ebbe una formazione da autodidatta. Corrado Govoni lo introdusse negli ambienti letterari che gravitavano attorno alla casa editrice Taddei. Questo avvio condizionò il suo rapporto con il futurismo, a cui aderì con un atteggiamento velatamente ironico e una vocazione più spiccatamente metafisica. Dalla sorella venne introdotto a Nietzsche e alla teosofia, e proprio in questi anni di formazione elaborò quell'idea, neoplatonica e *wilddiana*, di bellezza apollinea, di lontana ascendenza greca, che andava ritrovando nelle figure maschili dei giovani popolari. Momento decisivo fu, comunque, l'arrivo a Ferrara di Giorgio De Chirico e del fratello Savinio che vennero ospitati nello studio del giovane artista. Gli scambi furono intensi e reciproci. Sempre in questi anni ebbe occasione di frequentare Morandi e di aderire alla interpretazione che della metafisica dava il maestro bolognese (*Poeta folle, Natura morta con guanto, L'ora fatale*). Nel 1938 rivendicava il suo personale contributo alla nascita della corrente metafisica (*La così detta «Arte Metafisica»*). Savinio e De Chirico lo misero in contatto con quanto stava maturando nella coeva cultura francese e grazie a loro avviò relazioni epistolari con Apollinaire e Tzara. È questo un periodo di grande fermento intellettuale per il giovane **D P** e di elaborazione di un proprio linguaggio figurativo. L'impegno nel copiare gli antichi maestri, e soprattutto i veneziani del Cinquecento, per studiarne la tecnica, gli assicurò uno straordinario senso della materia che caratterizzò tutta la sua produzione (ancora nel 1942 dipinse un *Omaggio a Tintoretto*). Nel 1920 si trasferì a Roma dove entrò subito in contatto con Anton Giulio Bragaglia, esponendo nella galleria in via degli Avignonesi e tenendovi conferenze sulla pittura metafisica, su Gordon Craig, su Depero, Campigli e altri, conferenze raccolte in *Anamnesi dell'arte* (1920). «Roma per De Pisis è una parentesi: è il momento della scoperta della bellezza nella vita, della gioia di vivere la libertà dei rapporti. Le pagine di *Ver Vert* sono il diario di questa rivelazione, in cui

quasi ogni momento è documentato e datato» (S. Zanotto). Dal 1918 scrisse in «Valori Plastici». Nel 1923 pubblicò presso Bragaglia *La città delle cento meraviglie*, un romanzo ambientato a Ferrara denso di suggestioni metafisiche. In questo stesso anno si colloca l'impatto rivelatore con gli affreschi di Giotto ad Assisi. Approda così ad una pittura dai toni smorzati e a composizioni saldamente costruite che sottintendevano la forte impressione provocata dagli affreschi della basilica francescana (*Case ad Assisi*, *Poggio Mirteto*). Stabilitosi a Parigi nel 1925, derivò dalla conoscenza diretta degli impressionisti e ancor più dei *fauves* un raffinamento del timbro cromatico, una accentuazione della liquidità del tocco, una pennellata rapida e vibrante. I temi prediletti sono quelli di sempre: le nature morte e, nei disegni, i nudi di ragazzi; le inquietudini metafisiche dei dipinti precedenti, che suggerivano suggestioni oniriche, si fanno sempre più desuete, mentre è il segno, nel suo divenire sempre più asciutto ed essenziale, ad assumere un valore evocativo (*Natura morta con martin pescatore*, 1925; *La tinca*, 1926; *La cattedrale di St-Sulpice*, 1927; *La bottiglia tragica*, 1927; *Place Vendôme*, 1932). Anche il soggiorno londinese (1933) lasciò un segno nella sua pittura con luminosità chiare e fredde (*Veduta di Londra*, 1937; *La rosa di carta*, 1938; *Strada*, 1939). A partire dal 1935 cominciò a riscuotere pubblici consensi, a partecipare agli eventi più significativi della vita artistica italiana, esponendo alle biennali veneziane e alle quadriennali romane. Nel dopoguerra, la Biennale del '48 lo consacrò tra i maestri, con una sala interamente dedicata alla sua opera. Negli ultimi anni della sua vita, provata da un lungo e incurabile male, dipinse con intermittenza; le sue immagini acquistarono sempre maggiori trasparenze, il segno si fece sempre più essenziale e prezioso (*Marionetta*, 1943; *La falena*, 1945; *Fiori*, 1949; *Rosa nella bottiglia*, 1950; *Le pere*, 1953). Le sue opere sono conservate nei più importanti musei europei ed americani e la sua figura di pittore e di scrittore è studiata con grande attenzione, soprattutto in questo ultimo decennio. (orp).

De Predis, Giovanni Ambrogio

(Milano 1455 ca. - dopo il 1508). Iniziò la sua attività, presumibilmente, come aiuto del più anziano fratello Cristoforo, miniatore: prova di ciò sono i due *Ritratti di Ludovico il Moro e del figlio Massimiliano* concordemente at-

tribuitigli nella *Grammatica di Elzio Donato* (Milano Bibl. Trivulziana), posteriori al 1482, anno in cui è documentato al servizio del duca. In effetti, a parte la complessa e dibattuta questione della collaborazione con Leonardo – a Milano dal 1483 – nella seconda versione della *Vergine delle Rocce* (Londra, NG) (cui prese parte anche l'altro fratello Evangelista, e per la quale eseguì almeno uno dei due *Angeli musicanti* già ai lati della pala e ora in coll. priv.), il discusso catalogo del pittore comprende solo ritratti. Tra questi, il *Massimiliano I* (firmato e datato 1502: Vienna, KM, **D P** è documentato al servizio dell'imperatore dal 1493 ca.), quello di *Bianca Maria Sforza* (Parigi, Louvre); la cosiddetta *Beatrice d'Este* (Milano, Ambrosiana); il *Ritratto di giovane* (Milano, Brera); il *Ritratto di Archinto* (datato 1494: Londra, NG). Il *Musicista* (Milano, Ambrosiana), più antonelliano che leonardesco, è anche attribuito a Boltraffio. E inoltre documentata, pur non rimanendone traccia l'attività di **D P** come disegnatore per apparati e costumi per la corte sforzesca e per l'imperatore. (*mr + sr*).

Derain, André

(Chatou 1880 - Chambourcy 1954). I genitori, commercianti, lo avevano destinato alla carriera di ingegnere, ma la sua vocazione fu decisa assai presto. A diciannove anni frequentò l'Académie Carrière e si dedicò alla pittura, incoraggiato da Vlaminck, suo amico, che incontrò nel 1900. Affittarono insieme nello stesso anno, nell'isola di Chatou, uno studio che doveva diventare uno dei focolari del *fauvisme*. Erano due persone assai diverse, e presero presto strade differenti: Vlaminck si proclamò «tutto istinto», mentre la natura esigente e irrequieta di **D** lo spingeva verso la riflessione e la cultura, particolarmente verso l'arte dei musei. Fu infatti al Louvre, dove eseguiva copie con Linaret e Puy, che **D** attirò l'attenzione di Matisse per la libertà e la forza delle sue interpretazioni. Un lungo servizio militare (1900-1904) ne limitò moltissimo la produzione ma determinò un interessante scambio di corrispondenza con Vlaminck. Nel 1904 Matisse riuscì a persuadere i genitori di **D** a consentire al figlio di dedicarsi definitivamente alla pittura. Risalgono a quell'anno, particolarmente, le *Chiatte al Pecq* (Parigi, MNAM), vigorosamente dipinte, con colori puri e violenti. **D** trascorse a Collioure l'estate del 1905, in compagnia di Matisse. La

sua tecnica, dagli ampi tocchi quadrati, rammenta quella di Matisse, che non aveva totalmente abbandonato il divisionismo, ma possiede un lirismo colorato e un fattura decisa che sono inediti. I suoi paesaggi furono esposti alla famosa «gabbia dei *fauves*» del *salon* dell'autunno successivo (*Collioure*: Troyes, coll. Pierre Lévy). Ambroise Vollard, che Matisse gli aveva presentato, comperò a **D** l'intera sua produzione e gli suggerì di recarsi a Londra, dove infatti egli dipinse, nel 1905 e 1906, le tele famose di Hyde Park e la fiammeggiante serie di paesaggi del Tamigi (Saint-Tropez, Museo dell'Annonciade). Dal 1907 la rete delle amicizie e degli influssi si disegna in modo diverso; **D** abbandonò Chatou e si allontanò da Vlaminck, stabilendosi a Montmartre in rue de Turlaue presso il Bateau-Lavoir e i suoi nuovi amici Braque, Max Jacob, Apollinaire, Van Dongen Picasso. Senza sacrificare del tutto il colore, dal quale a Chatou a Collioure e a Londra aveva tratto gli effetti più intensi, se ne distaccò, come faceva Braque nello stesso periodo. Non giunse ad aderire al cubismo; nondimeno, strutturava ormai sempre più energicamente le sue tele, fino al 1910 ca., nei paesaggi di Cassis (Troyes, coll. Pierre Lévy) o nelle *Bagnanti* (1908: New York, MOMA), scaturite probabilmente dalle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Nel *Ponte di Cagnes* (Washington, NG) o nella *Veduta di Cadaquès* (1910: Basilea, KM) si può rammentare Cézanne. Presto l'opera di **D** cominciò a tradire esperienze diverse: la pittura italiana e fiamminga del xv sec. (*Attraverso la finestra*, 1912 ca.: New York, MOMA), il repertorio delle immagini popolari (il *Cavalier X*, 1914: Leningrado, Ermitage), la pittura medievale (i *Bevitori*, 1913: Tokyo, Museo Kabutoya). Durante la quindicina d'anni seguiti alla guerra, che non soltanto aveva disperso tutto il gruppo dei giovani pittori, ma che aveva esacerbato nei critici e nel pubblico una sensibilità nazionalista e tradizionalista, **D** appare il «massimo pittore francese vivente», il «regolatore». Viene lodato da Salmon, Apollinaire, Elie Faure, Clive Bell per il suo eclettismo, carattere dominante della sua arte, che oggi gli viene piuttosto rimproverato. La cultura dei musei è infatti sempre più avvertibile nelle sue soluzioni pittoriche e nella sua tecnica: i nudi ricordano ora Courbet, ora Renoir, i paesaggi ora Corot (la *Basilica di Saint-Maximin*: Parigi, MNAM), ora la scuola di Barbizon, o persino Magnasco (le *Baccanti*, 1954: Troyes, coll. Pierre Lévy). I ri-

tratti, spesso di assai brillante esecuzione, ricordano di volta in volta, a seconda del tipo del modello, Bisanzio, Venezia, la pittura spagnola, Ingres. La parte più personale del suo lavoro, indirettamente o direttamente, era ispirata dallo spettacolo, sia nell'impressionante *Pierrot e Arlecchino* (1924: Parigi, donazione Walter-Guillaume), sia nelle scenografie e costumi da balletto: la *Bottega fantastica* per Djagilev (1919), *Jack in the Box* di Erik Satie (1926), *Mam'zelle Angot* (1947), il *Barbiere di Siviglia* (1953) per Aix-en-Provence. Fu pure eccellente illustratore. Incideva di solito su legno (praticava questa tecnica dal 1906): l'*Enchanteur pourrissant* di Apollinaire (1909), *Opere burlesche e mistiche di fra Matorel morto nel convento di Barcellona* di Max Jacob (1912), il *Monte di Pietà* di André Breton (1916), l'*Eliogabalo* di Antonin Artaud (1934). Il ritorno di **D** ai valori tradizionali dopo una brillante fase *fauve* coincise con la creazione, da parte dei suoi amici Picasso e Braque, del cubismo, il cui rifiuto contribuì forse a volgere in diversa direzione le ambizioni di D. In seguito la sua opera fu testimonianza, spesso brillante e convincente, di un artista dotatissimo e intelligente, che i dubbi, il bisogno di riferimenti, la volontà di creare un nuovo classicismo francese, deliberatamente mantennero controcorrente. È presente nella maggior parte dei grandi musei europei e statunitensi, e in numerose coll. priv., la più importante delle quali è la coll. Pierre Lévy a Troyes, donata nel 1976 al MBA della stessa Troyes. La donazione Walter-Guillaume, entrata a far parte dei Musei Nazionali dal 1966, e conservata nel museo dell'Orangerie a Parigi, comprende un gran numero di importanti opere dell'artista. (*fc*).

Derkinderen, Antonius Johannes

(Bois-le-Duc 1859 - Amsterdam 1925). Allievo delle accademie dell'Aja e di Bruxelles, dopo esordi impressionisti viaggiò in Italia (1887), ove lo impressionò profondamente l'opera di Giotto; così pure, di passaggio in Francia, quella di Puvis de Chavannes, che vide nel Panthéon. Adottò allora uno stile monumentale e simbolico, di composizione chiara e assai lineare (decorazioni murali del municipio di Bois-le-Duc, 1889-96, e degli edifici universitari di Utrecht). **D** s'interessò molto alle varie tecniche decorative (pitture su vetro per la Borsa di Amsterdam, 1903), e la sua edizione di *Gijsbrecht Van Amstel*, di Von-

del (1893-1901) diede avvio alla rinascita del libro nei Paesi Bassi. Dal 1907 alla sua morte fu direttore della Rijksakademie di Amsterdam. È presente nei musei olandesi: Rotterdam, L'Aja, Otterlo (*Ritratto di Mallarmé*). (mas).

Derkovits, Gyula

(Szombathely 1894 - Budapest 1934). Prima falegname, fu poi allievo di Kernstock (1918); le sue prime tele, influenzate dal maestro, recano pure l'impronta dell'espressionismo e del cubismo (*Cena*, 1922). Dopo un breve soggiorno a Vienna tornò in Ungheria nel 1926. La sua tavolozza si arricchì ed egli abbandonò il sentimentalismo delle opere precedenti, per un'espressione diretta e personale della vita (*Strada*, 1927; *Mia moglie ed io*, 1927: Budapest, GN). Minato dalla tubercolosi e dalla miseria, morì dopo aver eseguito i suoi capolavori (*Giudizio*, 1930: ivi; *Tre generazioni*, 1932: ivi). Per il suo stile **D** si riallaccia alla scuola post-Nagybánya. Ma la sua rivolta contro la miseria e l'oppressione, e la sua aspra fattura, rivelano un ardente intento rivoluzionario. Lo si può considerare il primo rappresentante della pittura socialista in Ungheria. (dp).

De' Roberti, Ercole → Roberti, Ercole de'

De Rosa, Francesco, detto Pacecco

(Napoli 1607-56). Fu probabilmente allievo del patrigno Filippo Vitale, come appare dalla *Deposizione* di Napoli (Capodimonte), ma entrò indubbiamente in contatto con Massimo Stanzione, il cui influsso è pienamente avvertibile in tutta l'attività matura di Pacecco. Tra i pittori napoletani della prima metà del Seicento egli fu il più ricettivo nei confronti del classicismo domenichiniano, ugualmente attento alle opere di Simon Vouet (*San Nicola*: Napoli, Certosa di San Martino; *Fuga in Egitto*: Napoli, Capodimonte); e si distinse per una maniera dichiaratamente filobolognese in un ambito connotato essenzialmente da un diffuso – e spesso rude – naturalismo. Ebbero quindi successo presso i collezionisti privati le sue piacevoli composizioni profane (*Giudizio di Paride*: Vienna, GG; *Venere e Adone*: Besançon, MBA) e di soggetto biblico «da stanza» (*Giacobbe e Rachele*: Bari, Pinacoteca provinciale). L'eleganza delle figure e il colore raffinato caratterizzano le sue opere migliori nel decennio '40-50. (sr).

De' Rossi, Francesco → Salviati, Francesco, detto Cecchino

Deroy, Emile

(Parigi 1820-46). Fu strettamente legato agli artisti e letterati raccolti nell'hôtel Pimodan (hôtel Lauzun) e più particolarmente a Baudelaire, di cui eseguì il *Ritratto* (1844: Versailles). Per converso il poeta si ispirò alla sua *Piccola mendicante russa* (1843 ca.: Parigi, Louvre) per una delle poesie delle *Fleurs du mal*. **D** subì l'influsso di Delacroix manifestando impeto nella sua arte e originalità nella composizione. Non fosse stato per la sua morte prematura, sarebbe probabilmente divenuto uno dei campioni della «battaglia romantica». (ht).

D'Errico, Antonio → Tanzio da Varallo

D'Errico, Teodoro (Hendricksz, Dirk)

(Amsterdam 1544-1618). Attivo a Napoli dal 1574 al 1610, legò tutta la sua produzione oggi nota a committenze napoletane o del viceregno, divenendo uno dei più importanti ed operosi pittori fiamminghi attivi in Italia nella seconda metà del Cinquecento. Sue opere più impegnative sono i soffitti intagliati e dorati con *Storie di san Gregorio Armeno, san Giovanni Battista e san Benedetto* (1580-82: Napoli, San Gregorio Armeno), e con *Storie della Vergine e di altri santi* (1586-90: Napoli, Santa Maria Donnaromita), realizzate con aiuti. Combinò abilmente la sua cultura fiamminga con le dolcezze cromatiche degli allievi di Parmigianino e dei coevi pittori romani, e alla fine del suo soggiorno napoletano sviluppò un'efficace pittura «devota» in opere come le due *Annunciazioni* (Gaeta, Santa Caterina d'Alessandria Napoli, Santa Maria della Sapienza) o la *Madonna col Bambino e Santi* (Potenza, San Michele). (rla).

Deruet, Claude

(Nancy 1588-1660). Apprendista di Bellange nel 1605, soggiornò a Roma dal 1613, ove fu allievo di Tempesta e del Cavalier d'Arpino. Tornato a Nancy nel 1620, venne incaricato della direzione artistica della corte di Lorena. La sua produzione pittorica è varia: ritratti a busto (*Luigi XIV bambino*: Orléans, MBA), ritratti equestri (*Mme di Saint-Baslemont*: Nancy, Museo lorenese), scene allegoriche (i *Quattro elementi*: Orléans, MBA) o mitologici (*Diana*

cacciatrice; le *Tre dee*: Nancy, Museo lorenese *Guerra delle Amazzoni*: due coppie di tele rispettivamente in museo a La Fère e a Strasburgo), grandi tele religiose (*San Michele*: Nancy, Museo lorenese). Tale produzione è valida più per il fascino ingenuo che si sprigiona dai suoi cavalieri impennacchiati in mezzo a folti paesaggi (*Caccia della duchessa di Lorena*: oggi a Chartres) e per una certa preziosità d'invenzione, che per le qualità propriamente pittoriche dell'esecuzione e della composizione. **D** ebbe successo in vita e torna ad averne ai giorni nostri. (*pr*).

Desboutin, Marcellin

(Cérilly (Allier) 1823 - Nizza 1902). Fu prima allievo di Couture; poi visse a Firenze. Tornato a Parigi si accostò agli impressionisti, esponendo con loro nel 1876 e legandosi in particolare a Degas, che lo raffigurò nel suo celebre quadro *l'Assenzio* (Parigi, MO). Si specializzò in ritratti (ne sono conservati molti in musei di Moulins Nizza, Sens, Troyes), ma fu incisore meglio che pittore. Amava la puntasecca, e a tale tecnica dovette la sua fama (*l'Uomo con pipa, autoritratto*, 1879). Barcquemond fu suo allievo. (*ht*).

Descamps, Jean-Baptiste

(Dunkerque 1715 - Rouen 1791). È conosciuto per la sua *Vita dei pittori fiamminghi, tedeschi e olandesi* (Parigi 1753-63); fu allievo di Largillière, fondò una scuola gratuita di disegno a Rouen (1741) e fu accolto all'Accademia nel 1764. Esegui alcuni quadri di storia, oggi in museo a Dunkerque. Il MBA di Rouen conserva diverse sue opere. (*cc*).

desco da parto

Era così chiamato a Firenze fra il XIV e XV secolo un vaso, poligonale o rotondo, spesso dipinto da entrambi i lati, che veniva offerto in dono alle puerpere. I soggetti erano tratti dalla mitologia o dalla storia sacra. Si dedicarono a questo genere per lo più artigiani o artisti di secondo piano di tendenza ancora tardo-gotica appena venata di novità rinascimentali (Cecchino da Verona o il Maestro del giudizio di Paride: Firenze, Museo del Bargello), ma anche grandi artisti non disdegnarono di accettare commissioni di questo genere: è il caso ad esempio del famoso

d di Masaccio, ora a Berlino, con la *Nascita di san Giovanni Battista* ambientata in una ricca stanza fiorentina di primo Quattrocento. (*mb*).

Desenfans, Noël

(1745-1807). Stabilitosi a Londra negli ultimi vent'anni del XVIII sec., questo mercante di quadri organizzò nel 1786 una mostra e venne incaricato di raccogliere una collezione di quadri per Stanislao re di Polonia. Quando questi abdicò nel 1795, **D** si trovò con un gran numero di opere che non gli erano ancora state pagate. Le propose al governo britannico per la costituzione di una galleria nazionale, ma, respinta l'idea, le vendette all'asta nel 1802. Molte rimasero invendute e in seguito vennero lasciate in eredità, col resto dei dipinti da lui posseduti, a Francis Bourgeois, paesaggista e suo amico, che a sua volta le lasciò al Dulwich College di Londra. **D** acquistò soprattutto paesaggi e scene di genere olandesi e fiamminghe (Berchem, Dujardin, Pijnacker, Teniers, Wouwerman e la *Strada presso un fiume* di Cuyper). Possedeva anche buoni esempi di altre scuole, tra cui un *San Giovanni Battista* di Guido Reni, *Sansone e Dalila* di Van Dyck, numerosi Murillo tra cui la *Madonna del Rosario* e tre scene rustiche, un notevole gruppo di Poussin tra cui il *Trionfo di Davide*, *Giacobbe e Labano* di Claude Lorrain, il *Ballo campestre* di Watteau e una replica di *Mrs Siddons in veste di Musa della tragedia*, dipinta per lui da Reynolds. Tutte queste opere si trovano attualmente al Dulwich College (Art Gall.) di Londra. (*jh*).

Desfriches, Aignan-Thomas

(Orléans 1715-1800). Passò nelle botteghe di N. Bertin (dopo il 1733) e di Natoire, viaggiò in Belgio (1753) e in Olanda (1766); grande collezionista, entrò in rapporto con mercanti di quadri olandesi nel 1755. Una parte della sua collezione è conservata nel MBA di Orléans (Michel Corneille, *Esau cede a Giacobbe la primogenitura per un piatto di lenticchie*; Van Goyen, i *Pattinatori*). Fondò la scuola di disegno di Orléans (1786). Dipinse poco, ma molto disegnò (Orléans, MBA, e Parigi, Louvre): i suoi paesaggi a pietra nera o su carta applicata sono *pastiches* dell'opera di autori olandesi (J. van Ruisdael); concepiti in modo più decorativo di quelli di Bruandet (altro *pasti-*

cheur), annunciano meno nettamente il paesaggio naturalistico del XIX sec. (cc).

Desgoffe, Alexandre

(Parigi 1805-82). Fu tra i primi a frequentare lo studio di Ingres nel 1828. Attratto dalla natura, prima del 1830 fu tra i fondatori del centro di Barbizon, viaggiò in Alvernia e Svizzera e soggiornò più volte in Italia (dal 1834 al 1837, dal 1839 al 1842, nel 1858). A Roma si legò al suo antico maestro (direttore di Villa Medici dal 1835 al 1840), che ne richiese più tardi l'aiuto per lo sfondo della *Sorgente* (1856). La sua opera comprende soprattutto paesaggi italiani: il *Tevere visto dallo studio di Desgoffe* (Parigi, coll. Mlle Flandrin), *Villa Madama* (oggi a Montauban). Come Caruelle d'Aligny e Paul Flandrin, che sposò sua figlia, fu paesaggista classico: *Valle della ninfa Égeria* (salon del 1840: conservato a Montauban). Tornato a Parigi, ebbe importanti incarichi di decorazione: biblioteca di Sainte-Geneviève, municipio e infine Bibliothèque Nationale (sala di lettura). (fm).

Deshayes, Eugène

(Parigi 1828-1890). Una fattura prudente e minuziosa conferisce apparenza di realtà ai suoi paesaggi, di sfrenato romanticismo, come quello conservato al MO di Parigi, ove la luce, l'acqua che scorre e le costruzioni fantasmagoriche mirano congiuntamente a concretare un'ispirazione onirica. È rappresentato in musei di Chartres e di La Rochelle. (ht).

Deshays, Jean-Baptiste, detto Dehays de Colleville o Deshays le Romain

(Rouen 1729-65). Fu pittore di storia, assimilando l'influsso del suocero François Boucher (*Pigmalione e la sua statua*: musei di Tours e di Bourges; molti altri schizzi di **D** venivano un tempo attribuiti a Boucher), e fu allievo di Restout, C. van Loo, Natoire a Roma (1751-58), e loro seguace (*Ettore esposto sulle rive dello Scamandro*, per l'ammissione all'accademia, 1759: oggi a Montpellier). La disposizione a registri delle sue composizioni riecheggia l'arte dei Carracci, dei bolognesi del XVII sec. (G. Reni, Domenichino) e delle grandi decorazioni di Vouet (tre quadri della storia di *Sant'Andrea* 1759-61: Rouen, MBA;

schizzi in coll. priv. britanniche). La sua cultura artistica gli consente di trarre dal caravaggismo una grande potenza evocativa nella teatrale asprezza dei soggetti (*Resurrezione di Lazzaro*, 1763, disegno: Parigi, Louvre; *San Sebastiano martire*, *San Sebastiano curato da Irene*, schizzi dipinti: Besançon MBA), o di congiungere alle reminiscenze di Tiziano elementi ispirati sia al barocco rubensiano, sia a Jouvenet, con uno stile morbido (*Nozze della Vergine*, 1763: Douai, cattedrale di Saint-Pierre). Lo stile di tali schizzi, più brillante di quello degli schizzi di C.-G. Hallé, si evolve partendo da lunghe colate schematiche (schizzo di *Ettore esposto*: coll. priv.) verso una fattura meno nervosa e più ampia. L'intensità delle espressioni, adattata a un soggetto classico, ne fa tra il 1759 e il 1764 un isolato precursore del romanticismo (schizzo per *Achille assistito da Giunone e Vulcano*, 1765: coll. priv.). (cc).

Dési Húber, István

(Nagyenyed 1895 - Bedakeszi 1944) Di origine operaia, giunse a Budapest dalla Transilvania e cominciò a dipingere verso il 1927. Contemporaneo di Derkovits, la sua arte preannuncia quella della generazione seguente e si riallaccia alla scuola di Szentendre. Pittore socialista, militò tra le file del movimento operaio, impegno che si riflesse anche nella scelta di alcuni temi figurativi. Le sue opere, dai colori scuri, con contorni spessi e colorati, dimostrano una grande forza espressiva (*Ferencváros*, 1936; *Natura morta con finestra*, 1940: Budapest, GN). (dp).

De Simone, Nicolò

(Liegi; documentato a Napoli tra il 1636 e il 1655). Citato occasionalmente come «fiamingo» – notizia confermata dall'indicazione «de Liege» apposta accanto alla firma nel *Baccanale* (Genova, coll. priv.) – fu attivo a Napoli, ma secondo le fonti avrebbe soggiornato anche in Spagna e in Portogallo (attualmente non sono note sue opere nei due paesi). Lavorò per collezionisti e per chiese: *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe e Aronne trasforma l'acqua del Nilo in sangue* (Napoli, Santi Severino e Sossio); *Storie mariane* (1642-43: Napoli, Santa Teresa agli Studi); affreschi nella Cappella Cacace (1653: Napoli, San Lorenzo Maggiore). Nel *Martirio di san Potito* (datato 1654: Napoli, San Potito) è evidente l'influsso di Van Dyck. Collaborò con Viviano Codazzi (*Strage degli Innocenti*: Napoli, Capodimon-

te) ispirandosi a Poussin. Vicine a Massimo Stanzione sono la *Lucrezia e Santa Martire* (Napoli, Capodimonte) e la *Vergine col Bambino* (Napoli, Quadreria dei Gerolomini). (rla).

Desmarées, Georg

(Osterby (Svezia) 1697 - Monaco 1776). Formatosi a Stoccolma presso Martinus van Mytens dal 1710, cominciò la sua carriera nel 1720 dipingendo i ritratti dei membri dell'aristocrazia svedese: *Nicodemus Tessin il Giovane* (1723: castello di Gripsholm), la *Signora Appelbom*, moglie dell'ammiraglio (1723: Stoccolma, NM), dalla fattura energica e severa e dai colori scuri. Nel 1724 lasciò la Svezia e andò ad Amsterdam, Norimberga, Monaco, Vienna, Venezia (dove lavorò con Piazzetta), Roma e Augsburg. A partire dal 1730 risiedette a Monaco, dove gli alti dignitari dell'elettorato furono suoi modelli. Preceduto da una crescente fama soggiornò a Bonn dal 1735 al 1749, e presso l'elettore di Colonia dal 1753 al 1754, poi a Kassel (1762), a Würzburg (1763), e infine presso l'elettore di Magonza (1767). Durante il suo lungo soggiorno in Germania, lo stile di **D** acquisì nuova vivacità mediante effetti di luce e uso di colori brillanti (ritratto del pittore *Johan Georg Winter*, 1750: Monaco, AP, e di *Johan Arckenholtz*, 1753: Uppsala, coll. dell'università). (tp).

De Smet, Gustave

(Gand 1877 - Deurle-sur-Lys 1943). Fu allievo dell'accademia di Gand (1888-95); soggiornò una prima volta a Deurle nel 1899, stabilendosi poi a Laethem-Saint-Martin (1901-14). Durante la guerra era ad Amsterdam; rinunciò all'impressionismo degli esordi e, preso contatto con l'opera di Sluyters e di Le Fauconnier e con gli espressionisti tedeschi Franz Mare, Auguste Macke e Campendonck, inaugurò nel 1916-17 il suo periodo espressionista, il più importante. Ad una prima fase che, a partire dal 1917, si caratterizzava per i colori bassi e le forme mosse (*Donna di Shakenburg*, 1917: conservato ad Anversa) seguì, nel 1919, la ricerca di un ordine più serrato nell'impianto formale e l'impiego di un colore ricco e pastoso (*La piccionaia* 1920: Bruxelles, Museo d'Ixelles). Tornato in Belgio nel 1922, si stabilì prima ad Afsnée (1923), poi a Deurle (1927), ove risiedette fino alla morte. Risente degli influssi del cubismo e di Léger (la *Coppia davanti alla*

porta, 1923: Bruxelles, coll. priv.; *Coppia contadina*, 1933: ivi). Dopo il 1935 dipinse paesaggi, nature morte, figure femminili). È presente nella maggior parte dei musei belgi, nonché a Grenoble (il *Circo*, 1926) e in coll. priv., particolarmente di Bruxelles e di Courtrai.

Il fratello minore **Léon** (Gand 1881-1966) visse a Laethem-Saint-Martin prima della prima guerra mondiale, durante la quale cercò rifugio in Inghilterra. In seguito abitò a Bruxelles e si stabilì a Deurle nel 1926. Attratto prima dall'impressionismo, divenne a Londra uno stimato ritrattista; dipinse anche numerosi quadri d'interni con un realismo intimista solidamente costruito (la *Cucina*, 1946: Bruxelles, coll. dello stato belga). È rappresentato nei musei belgi (Gand, Anversa, Bruxelles, Deinze). (*mas*).

De Smet (Hesmet), Cornelis

(notizie dal 1574 - Napoli 1592). Fiammingo, fu attivo a Napoli, nell'ambito della figura egemone di Teodoro D'Errico (Dirck Hendricksz), altro olandese naturalizzato napoletano. La base per la ricostruzione della sua attività, dovuta essenzialmente a G. Previtali (1978), è costituita dalla *Madonna del Rosario* (doc. 1590) della cattedrale di Muro Lucano. *L'Adorazione dei Magi* di Torella dei Lombardi (coll. Ruspoli) e quella del duomo di Aversa esemplate su modelli zuccareschi e vasariani, ne illustrano l'abilità di piacevole e analitico narratore. (*sr*).

Desnos, Ferdinand

(Pontlevoy (Loir-et-Cher) 1901 - Parigi 1959). Figlio di vignaiuoli, fu panettiere ed esercitò svariati altri mestieri. Si stabilì a Parigi nel 1928, facendo il portinaio al quartiere latino. Sin dai quindici anni aveva manifestato doti per il disegno e la pittura, ma non ricevette mai alcuna lezione. Nel 1930 si fece conoscere al Salon des Indépendants, poi fu invitato al Salon des Tuileries. I suoi dipinti (paesaggi spesso ispirati dalla natia Turenna, composizioni con animali e su temi molto vari), di accurata fattura, attestano un'autentica freschezza di sentimento, e un'immaginazione spontaneamente surrealista. È rappresentato a Parigi (MNAM) tra i *naïfs* o primitivi del xx sec. (*Cena sulla Senna*, 1954). (*sr*).

Desportes, Alexandre-François

(Champigneulle 1661 - Parigi 1743). Di modeste origini, ancora bambino si recò a Parigi ove divenne allievo di Nicasiaus Bernaerts, specialista fiammingo in pittura di animali nella tradizione di Snyder. Gli esordi di **D** furono piuttosto lenti: collaborò con Audran, in particolare per la decorazione (distrutta) del castello di Anet. Soggiornò, come ritrattista, in Polonia nel 1695-96; venne poi richiamato, per fare il pittore di animali a corte. Fu accolto nell'accademia nel 1699 (*Autoritratto in veste di cacciatore*: Parigi, Louvre); partecipò alla decorazione della Ménagerie (quadri depositati all'Assemblée nationale), di Marly (due tele al Louvre) e di Meudon, e rappresentò in serie le cacce del re con i cani della sua muta. Assai apprezzato in Inghilterra, vi si recò nel 1712, e la sua opera ha lasciato qualche traccia nella pittura inglese del XVIII sec. In Francia il suo successo proseguì presso il reggente e Luigi XV: operò per la Muette (1717, quadri in musei di Grenoble e Lione), per le Tuileries (1720), per i piccoli gabinetti di Versailles (1729), Compiègne (1738-39), Choisy (1742). Nel contempo forniva disegni e cartoni per la Savonnerie (fogli per paraventi, arazzi) e per i Gobelins (cortina delle «Nuove Indie», 1736-41). Lavorò pure per privati, come i Paris, il consigliere Glucq (1725-26: quadri dispersi nei musei di Rennes Senlis, Fontainebleau e al Louvre di Parigi). Fu pure autore di nature morte, nelle quali i frutti e i fiori esotici, la selvaggina, trattati minuziosamente si accompagnano adoreficerie preziose con un'impaginazione un po' solenne. Quest'intensa attività si basa su studi dal vero, fortunatamente conservati (manifattura di Sèvres in parte depositati a Compiègne, nei musei della caccia di Gien, Senlis e Parigi), forse la parte più affascinante della sua opera. Vi si trovano non soltanto studi di animali, ma paesaggi realistici d'una sensibilità moderna. Quanto l'arte di **D** presenta talvolta di pomposo è di fatto sempre riscattato da un senso della realtà tutto fiammingo, che si traduce altrettanto bene negli sfondi dei paesaggi che nella resa ricca e precisa della materia, nel pelame e nelle penne degli animali, nelle superfici cangianti dei fiori e dei frutti. (as).

Desprez, Louis-Jean

(Auxerre 1743 - Stoccolma 1804). Soggiornò in Italia (1776-84: *Voyage pittoresque de l'abbé de Saint-Non*) e in

Svezia, dove lavorò per Gustavo III (un dipinto al NM di Stoccolma). I suoi disegni d'architettura e di prospettiva, energicamente segnati a penna e ad acquerellato o con risalti ad acquerello, rivelano talvolta un gusto del fantastico derivante da Piranesi e una grande immaginazione (Parigi, Ecole polytechnique; musei di Poitiers e Besançon; Stoccolma, NM). (cc).

Dessau

Staatliche Kunstsammlungen La più importante collezione di quadri della città di **D** è quella della galleria della principessa Enrichetta Amalia von Anhalt-Dessau; le opere furono per la maggior parte acquistate a Francoforte a metà del XVIII sec.; ciò nonostante alcune di esse, provenienti dalla casa d'Orange, erano già giunte a **D** attraverso un'eredità nel 1675. La principessa stabilì nel suo testamento che la galleria sarebbe stata aperta a tutti. Essa era composta essenzialmente da opere di maestri olandesi del XVII sec. e di pittori tedeschi del XVIII sec., in particolare della scuola di Francoforte. Un'altra collezione importante è quella del principe Franz von Anhalt-Dessau, che verso la fine del XVIII sec. acquistò opere di maestri del Rinascimento olandese e tedesco, tra cui Cranach il Vecchio. Divenute proprietà dello stato nel 1918, le opere d'arte facenti parte della collezione della casa d'Anhalt furono riunite nel 1927 in un palazzo che venne poi distrutto nel corso della seconda guerra mondiale. Oggi esse sono ripartite tra il castello di Georgium e il castello Mosigkau. Il primo ospita, tra l'altro, opere di Q. Metsys, B. Bruyn il Vecchio, Hans von Kulmbach, Baldung Grien, Cranach il Vecchio, R. Savery, Rubens, F. Hals, A. Van Ostade, A. Pesne, Tischbein, Anton Graff, come pure opere di pittori tedeschi del XIX sec. Nel castello Mosigkau sono conservate opere fiamminghe e olandesi del XVII sec. e una galleria, rimasta nella disposizione originale del XVIII sec., dove si trovano opere di Rubens, Jordaens e Van Dyck. Il gabinetto delle stampe del castello Georgium possiede inoltre preziosi disegni del Rinascimento tedesco. (hbs).

De Stijl

Questa denominazione venne conferita al gruppo e alla rivista fondati nel 1917 a Leida nei Paesi Bassi da Theo van Doesburg per sostenere e documentare il neoplasticismo.

smo, che aveva origine nelle concezioni plastiche di Mondrian. Alla sua fondazione il movimento era costituito da Mondrian, Van Doesburg, l'olandese Bart van der Leck, l'ungherese Huszar, lo scultore e pittore belga Van Tongerloo, il poeta olandese Kok e gli architetti olandesi Oud Wils, Van't Hoff, dopo un anno subentrava l'architetto Rietveld, mentre Van der Leck se ne allontanava. La rivista a periodicità mensile diretta da T. van Doesburg, dovette alle sue doti di infaticabile organizzatore la pubblicazione per oltre un decennio. Nel suo primo anno vi collaborarono i pittori P. Mondrian, V. Huszar e B. van der Leck, lo scultore Van Tongerloo e altri. Insieme a questi, architetti come J. J. P. Oud e G. Rietveld formularono e sperimentarono nuove ipotesi di fusione tra pittura e architettura. Mondrian vi pubblicò un lungo saggio, *Della nuova plasticità in pittura* (1917-18), che insieme agli scritti di Van Doesburg e ai tre manifesti (pubblicati negli anni 1918, 1920, 1921), costituisce la summa teorica del neoplasticismo. Intensi furono i contatti con esponenti delle altre avanguardie europee, da Severini, che collaborò alla rivista già nel 1917, a El' Lisickij, H. Richter, H. Ball. I contatti con i dadaisti si concretizzarono anche in un'altra rivista fondata da Van Doesburg, «Mecano» (L'Aja-Parigi, 1922), e quelli con i costruttivisti nella partecipazione dello stesso alla rivista «G» (Berlino, 1923-26), fondata da H. Richter come organo del costruttivismo in Europa. Intorno al 1925, mentre Mondrian si allontanava dal gruppo, vi aderivano giovani pittori come F. Wonderberg-Gildewart e C. Domela, e lo scultore Brancusi. **D S** cessò le pubblicazioni nel 1932, con un numero in onore di Van Doesburg, morto l'anno precedente. L'influsso di **D S** fu avvertito soprattutto in Germania, nell'ambito del Bauhaus, e in particolare dall'architetto Mies van der Rohe. A Parigi, una mostra delle opere di **D S** venne organizzata nel 1923 da Léonce Rosenberg nella sua galleria L'Effort moderne, ma qui l'influenza della poetica neoplastica fu assai limitata. (*dv + came*).

Destorrents, Ramón

(noto da documenti dal 1351 al 1362). Alla morte di Ferrer Bassa divenne pittore della corte di Catalogna e Aragona. Proseguì lo stile inaugurato dal suo predecessore, contribuendo a sviluppare il ricordo dei modelli italiani, in particolare della scuola senese, e ad introdurli nella pit-

tura catalana. Nel 1357 giunse nella sua bottega Pedro Serra, attraverso il quale quest'arte italo-gotica si trasmetterà fino alla fine del xiv sec. Una sola opera di **D** è documentata: il *Polittico di sant'Anna*, eseguito per la cappella dell'Almudaina di Palma (1353), oggi diviso tra il MAA di Lisbona (sant'Anna) e il museo della Società lulliana di Palma (pannelli laterali). Per analogia stilistica, si è riconosciuto in lui l'autore del bel *Polittico di santa Marta* (chiesa di Iravals, nei Pirenei orientali): la figura centrale, vista di faccia, spicca su un fondo d'oro e di broccato; il volto, come quello di sant'Anna, emerge da un soggolo bianco; oltre alla *Crocifissione* in alto, i dipinti narrativi presentano la *Cena di Betania*, la *Sconfitta della Chimera*, la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Malattia* e la *Morte di santa Marta*. Si conservano inoltre numerosi pannelli di un polittico incompleto a lui attribuito (*Vergine col Bambino*, distrutto: già Cracovia, coll. Czartoryski; due *Apostoli*: Cracovia, Museo Czartoryski; tre *Apostoli*: Lilla, MBA; *San Matteo*: Barcellona, MAC). Pure di mano del maestro sarebbe il *San Vincenzo* proveniente da San Celoni (Barcellona, Museo diocesano). La sua opera di miniatore, molto importante (*Salterio* della BN di Parigi, *Decretali* del BM di Londra) può essere attribuito con certezza solo alla sua bottega, si sa almeno che il figlio Rafael miniò il *Messale di Sant'Eulalia* (1403: Barcellona, tesoro della Cattedrale). Alcuni storici furono per un momento tentati di attribuire a **D** l'opera del Maestro di San Marco, oggi identificato col figlio di Ferrer Bassa, Arnau. (sr).

Desubleo, Michele

(Maubeuge 1602 - Parma 1676). Dopo un primo alunnato presso Abraham Janssens, i suoi esordi sono forse da rintracciare a Roma, al seguito del fratellastro Nicolas Regnier. Intorno al 1630 lo troviamo attivo nella bottega di Guido Reni. La prima opera documentata, una *Sacra Famiglia* nella parrocchiale di Borgo Panigale (1640), rivela come l'insegnamento reniano venga interpretato dal pittore attraverso una lucidità ottica di matrice nordica ma anche sensibile agli esempi del Domenichino. Risale al periodo bolognese anche il *Tancredi e Clorinda* (1641: Firenze, Accademia) nel quale il pittore manifesta la sua predilezione per un'umanità idealizzata e nel contempo inverata da una forte fisicità. Nel 1654 risulta a Venezia e successivamente si trasferisce a Parma. Se ancora nobilissime

appaiono le opere eseguite negli anni '50 per Venezia, per la chiesa modenese del Paradisino e per la Cappella ducale di Sassuolo (1654), la tarda attività rivela talora qualche cedimento d'esecuzione, che non riguarda tuttavia la grande pala nel duomo di Parma.

Desvallières, Georges

(Parigi 1861-1950). Antico allievo e intimo amico di Gustave Moreau, fu tra i fondatori del Salon d'automne (1903). Qui riservò, nel 1905, una sala ai suoi antichi compagni di studio: sarà la famosa «gabbia dei *fauves*». Nella tradizione di Huysmans e nello spirito di Léon Bloy, suo amico, questo temperamento religioso dipingeva con l'intento di «edificare», gli «orrori dell'amore» (*Moulin-Rouge*, *Ricordo di Londra* e illustrazioni per il *Rolla* di Musset). Dal 1907 al 1911 decorò con scene mitologiche (*Ercole nel giardino delle Esperidi*, *Eros*: Parigi, MO) la dimora di Jacques Rouché a Parigi. Dopo la prima guerra mondiale, in cui perse un figlio, fece voto di non dipingere più soggetti profani; partecipò con Maurice Denis al rinnovamento dell'arte religiosa in Francia, fondando insieme a lui nel 1919 gli Ateliers d'art sacré in place Furstemberg. Le sue scene religiose, dal disegno classicheggiante ma dagli intensi colori, non sono prive di pateticità né di violenza (*Via Crucis*: chiesa di Wittenheim; decorazione della cappella di Saint-Privat a Corrèze; cartoni per le vetrate dell'ossario di Douaumont). (fc).

Detaille, Edouard

(Parigi 1848-1912). Pittore di storia, raggiunse giovanissimo la celebrità grazie alle tele patriottiche nelle quali rappresentò gli episodi più drammatici della guerra del 1870 (*Episodio del combattimento di Villejuif*, 1870: Versailles). La sua tecnica, assai minuziosa, tesa all'esattezza, lo accosta al suo maestro Meissonier; ma talvolta egli trova un accento di più romantico lirismo (il *Sogno*, 1888: Parigi, MO). Tuttavia i frammenti dei due vasti *Panorami di Champigny* (1882) e di *Rezonville* (1883), che dipinse con Alphonse de Neuville, danno prova d'una fattura più ampia (musei di Nantes Grenoble Versailles). Consacrato pittore militare, disegnava senza posa soldati e cavalli, studiando le uniformi e osservando la vita quotidiana degli alloggiamenti; schizzi rapidi o acquerelli studiati (*Sosta di spahis*, 1881: Parigi, Petit-Palais) furono all'origi-

ne di numerose illustrazioni (le *Grandi manovre del maggiore Hoff*, 1884). Nel 1884 lo zar lo invitò addirittura ad assistere, a Krasnoe Selo, alle grandi manovre dell'esercito russo. Realizzò inoltre molte vaste tele storiche (i *Funerali di Pasteur*, 1897: Versailles) e decorazioni ufficiali a Parigi per il municipio (*Arruolamenti volontari del 1792*, 1902) e per il Panthéon (*Verso la gloria*, 1905).(tb).

Dethomas, Maxime

(Garges-lès-Gonesse (Val-d'Oise) 1867 - Parigi 1929). Fu autore di carboncini rilevati a pastello, rappresentanti tipi di Parigi e d'Italia, in uno stile ampio e vigoroso, nonché di ritratti di contemporanei (Catulle Mendès, Edmond Rostand). Amico di Toulouse-Lautrec, Vuillard e Jacques Rouché, eseguì scenografie e costumi per il Théâtre des Arts, l'Opéra, la Comédie Française: il *Festino del ragno* (1911), i *Fratelli Karamazov* (1911), *Sylvia* (1919). Illustrò numerose opere letterarie, in particolare il teatro di Molière (1922). (sr).

De Tivoli, Serafino

(Livorno 1826 - Firenze 1892). Cominciò a dipingere con l'ungherese K. Markó il Vecchio. Tra i pittori che daranno vita al gruppo dei macchiaioli ebbe il merito di far conoscere ai suoi amici, frequentatori abituali del caffè Michelangelo, la pittura dei paesisti di Barbizon; questo dopo il viaggio intrapreso a Parigi con l'Altamura per visitare l'Esposizione universale del 1855, allorché s'interessò vivamente alle ricerche di effetti luminosi basati sul rapporto colore/chiaroscuro, e frequentò gli studi del Troyon, del Décamps, di Rosa Bonheur. Così al suo ritorno a Firenze, probabilmente nel 1856, fu tra i primi e vivaci assertori della nuova poetica, tanto da meritarsi l'appellativo di «padre della macchia».. Successivamente, tuttavia la sua evoluzione artistica non ebbe sviluppi del tutto conseguenti. Soggiornò a Londra (1864) e a Parigi dal 1873 al 1890, restando in contatto con gli amici fiorentini e frequentando i pittori italiani attivi nella capitale francese. Verso la fine della sua vita ritornò a Firenze e vi morì in miseria. Ha lasciato anche bei paesaggi dell'Ile-de-France, dipinti dal vero: *Bagno a Bougival* (1864: Livorno, coll. priv.); nel 1880 fu premiato al *salon* con *Le lavandaie sulla Senna*. (sr).

Detroit

The Detroit Institute of Arts Questo museo statunitense (Michigan) venne fondato in seguito alla mostra d'arte organizzata nel 1883 per sollecitazione di un giornalista, William H. Brearley. Il successo della manifestazione incoraggiò il senatore del Michigan Thomas W. Palmer ad aprire una sottoscrizione, cui egli stesso largamente contribuì, allo scopo di raccogliere i fondi necessari a costruire e gestire un museo permanente. I contributi di una quarantina di sottoscrittori consentirono di realizzare il progetto, e il museo venne aperto al pubblico il 1° settembre 1888. Conteneva in origine quasi esclusivamente opere di artisti americani contemporanei. Le prime raccolte di maestri antichi sono dovute a un editore e pubblicista, James E. Scripps; egli donò nel 1889 settanta dipinti comperati a Londra e in Europa, in particolare un complesso di opere di scuola olandese che, ancor oggi, costituisce una delle sezioni più attraenti del museo. Si possono pure citare, tra le prime integrazioni, alcune opere italiane, tra le quali un trittico di Allegretto Nuzi. Nel 1919 le raccolte e gli edifici divennero proprietà della città; nondimeno i doni privati (tra i quali vanno almeno citati quelli di E. B. Whitcomb, R. H. Booth e delle famiglie di Henry ed Edsel Ford) costituirono ancora la parte essenziale delle risorse e degli accrescimenti del museo. Come la maggior parte dei musei americani, il Detroit Institute of Arts presenta esempi caratteristici delle diverse scuole di pittura occidentali e orientali. La scuola italiana è ampiamente rappresentata da primitivi (tre pannelli della *Passione* di Sassetta, *Resurrezione* del Maestro dell'Osservanza), opere del xv sec. (Cima, Bellini, Crivelli, Butinone), del xvi sec. (l'*Uomo col flauto* di Tiziano; Tintoretto; Correggio, *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Veronese) del xvii sec. (Caravaggio, O. Gentileschi, Salvator Rosa) e del xviii sec. (Tiepolo, Guardi, Canaletto). Tra i capolavori di scuola fiamminga si possono citare il *San Girolamo* di Van Eyck, il *Giudizio universale* di Jan Provost, opere di Gossaert, Joos van Cleve, Sittow, Bruegel (*Ballo di contadini*), Rubens (*Briseide*), Van Dyck. La scuola olandese, assai completa, comprende non soltanto opere di Rembrandt (*Visitazione*), Hals, Ruisdael (il *Cimitero ebraico*), e di numerosi intimisti (Ter Borch, P. de Hooch, Sweerts), ma anche dipinti del xv (Ouwaeter) e del xvi sec. Quadri poco numerosi, ma di qualità (Murillo Ribera,

ritratti di Velázquez e di Goya) rappresentano la Spagna. Una *Crocifissione* di Nicolas Dipré (scuola di Avignone), opere importanti del XVII sec. (Le Nain; Lorrain; Poussin, *Endimione e Semele*), del XVIII sec. (Largillière; Desportes; Lancret; Nattier, *Ritratto di Mme Henriette come vestale*), del XIX sec. (Gros, *Schizzo della battaglia di Aboukir*, Courbet; Boudin; alcuni impressionisti) caratterizzano la scuola francese. Il lascito della coll. R. H. Tannahill (1970) ha arricchito quest'ultima sezione con dipinti importanti di Cézanne, Seurat, Degas, Gauguin, Van Gogh, Renoir, Matisse, Picasso, e con numerosi disegni e incisioni. La scuola tedesca figura con quadri antichi (Cranach) e contemporanei (Mueller, Schmidt-Rottluff, F. Marc, Dix). Peter Lely e alcuni grandi ritrattisti del XVIII sec. (Hogarth, Reynolds) rappresentano la scuola inglese. Infine, un posto importante è riservato alla pittura americana, dall'epoca coloniale (Copley) ai nostri giorni. (jr).

Deux, Fred

(Parigi 1924). Nacque in ambiente operaio; sin da giovane si appassionò al disegno, e nel 1941 pur lavorando in fabbrica, seguì i corsi degli Arts et métiers. Lesse molto, in particolare Cendrars, che lo colpì straordinariamente. La scoperta di Klee gli rivelò la propria vocazione. Si accostò ben presto al surrealismo a Parigi e tenne la prima personale nel 1953 (libreria Le Fanal). Partecipò per un certo tempo alle manifestazioni surrealiste; ma abbandonò il movimento nel 1954. Ripiegò nell'Ain, e scrisse, col nome di Jean Douassot, *La Gana*, che riscosse molto successo e condusse da allora una carriera parallela di scrittore e di disegnatore. Espose i suoi disegni nel 1959 alla Gal. du Dragon, nel 1962 alla Gal. Daniel-Cordier, nel 1967 alla Gal. Petit, nel 1970 presso Alphonse Cave a Vence, nel 1971 al Lutrín di Lione; e le incisioni nel 1973 alla città universitaria di Parigi. Fu certo profondamente influenzato da Klee, ma se ne liberò molto presto, creandosi un proprio universo, nel contempo crudele e folle, animato da un intollerabile erotismo. Alle scene figurative, che precedono gli anni '60, succedettero ricerche grafiche più fluide, che raccolgono in una trama molto fine brividi, effetti d'ombra, crescite molecolari; tutto ciò si ritrova nelle opere successive ma al servizio di una nuova figurazione, nel contempo fantastica e demoniaca. È presente in musei parigini (MNAM) e in collezioni private. (jrl).

Devade, Marc

(Parigi 1943-81). Il suo lavoro si fondò dapprima, dal 1967 in poi, su contrapposizioni cromatiche e piani lineari secanti tra loro, proseguendo la poetica di Mondrian, Newman e Noland. Il colore acrilico viene ripartito in bande verticali od oblique che seguono una rigida organizzazione in termini di linee e di angoli, su formati prima rettangolari, poi quadrati (*Pittura*, 1971: Parigi, MNAM). A questa riflessione sugli elementi costitutivi della pittura s'accompagnò quella ideologica, che assunse come punto di riferimento il materialismo dialettico. Espose con *Support-Surface* al MAMV di Parigi nel 1970 e alla VII Biennale di Parigi fondò nel giugno 1971 la rivista «Peinture, cahiers théoriques», insieme a Bioulès, Cane e Dezeuse. Dal 1972 scompare la griglia lineare che struttura lo spazio colorato. Ora il colore domina il disegno; l'inchiostro sostituisce l'acrilico per moltiplicare i valori entro una medesima unità cromatica. Inchiostri e velature sovrapposti, stesi sulla tela, restituiscono uno spazio senza frontiere ove il colore crea esso stesso la sua profondità. Le analogie con la pittura dell'Estremo Oriente e di Rothko non devono celare la radicale differenza della sua ricerca, priva di qualsiasi effusione mistica, che tratta il colore come materiale sottoposto a varie manipolazioni. A partire dalla seconda metà degli anni '70, le tele, prolungandosi l'un l'altra, sono assicurate mediante viti ai telai, che organizzano così il disegno generale all'interno del quale un altro disegno è modulato dal colore. Disegni a matita su carta colorata o quadrettata rappresentano l'aspetto grafico del medesimo problema. **D** ha esposto alla Gal. Le Haut Pavé nel 1970, presso Daniel Templon dal 1972 al 1975 e alla Gal. Gérard-Piltzer nel 1975 e nel 1976. È presente in collezioni pubbliche (MNAM) e private parigine. (sr).

Devambez, André

(Parigi 1867-1944). Fu professore all'Enba di Parigi (1929); la sua opera comprende da un lato composizioni religiose e storiche di stile accademico e ritratti realistici; dall'altro disegni umoristici, comparsi in particolare su «Le Rire» e «L'Illustration» nonché numerosi quadretti di genere, popolati da una folla di piccoli personaggi in prospettiva zenitale, scene ispirate dalla Comune e dalla prima guerra mondiale. *La carica* (1902: Parigi, MO) è

forse l'opera sua che più colpisce. Gli si debbono inoltre manifesti (*L'Aliment complet, Conseiller municipal*) e illustrazioni per la *Festa a Coqueville* di Emile Zola. È rappresentato a Parigi (Louvre, MAM; Enba; Maison de Victor Hugo: *Jean Valjean in tribunale*), in musei di Beauvais, Quimper, Tourcoing, Rouen, Digione, Cholet e in numerose coll. priv. Ha pure disegnato cartoni di arazzi per i Gobelins. (sr).

De Vecchi, Giovanni

(Borgo Sansepolcro 1536 ca. - Roma 1615). Allievo del conterraneo Raffaellino del Colle, si trasferisce a Roma forse contemporaneamente a un altro suo illustre compaesano e coetaneo, Santi di Tito (1558). Sulla scorta d'un'indicazione antica è stata riconosciuta la sua mano accanto a quella del Titi e di Niccolò Pomarancio – in una storia affrescata nella sala maggiore del Belvedere in Vaticano, un'opera che risalirebbe ai primi anni '60 e da cui si è dedotto un già avvenuto inserimento del pittore nella cultura figurativa romana, tra Perino, Salviati e Taddeo Zuccari, a cui più decisamente si accosterà di lì a poco. In base poi alla notizia che un «Giovanni dal Borgo» lavorava nel '68 a Villa d'Este a Tivoli, è stato ipotizzato il suo intervento nella decorazione a fresco. Entrato nel giro dei Farnese, in quell'ambiente potrebbe aver conosciuto tra il 1570 e il '72 El Greco, allora a Roma, e per tutt'e due – è stato supposto (Zeri) – può aver avuto peso la presenza in città nel '72 del pittore olandese Anthonie Blocklandt. Pressappoco di quei tempi è il *Miracolo di san Diego* dipinto da Giovanni per l'Aracoeli (che lo vede impegnato anche nella Cappella Delfini), come pure l'allogagione dell'affresco con l'*Adorazione dei pastori* a Sant'Eligio degli Orefici (1574). Cade nel medesimo torno d'anni la partecipazione dell'artista ai lavori di decorazione di palazzo Farnese a Caprarola (sale del Mappamondo e degli Angeli). Tornato a Sansepolcro per una breve permanenza, dipinge, oltre a una perduta *Annunciazione* per il duomo, la *Natività della Vergine* e la *Presentazione al tempio* (oggi in MC), tele per le quali in più occasioni sono state messe in risalto le influenze venete, e per la chiesa di San Francesco esegue le *Stimmate del Santo*, opera segnata da richiami al Muziano; richiami che compaiono anche nelle *Storie di santa Caterina*, affrescate a Santa Maria della Minerva a Roma presumibilmente prima del

1579. Dello stesso periodo sono i due affreschi con gli *Abbattimenti degli idoli* e il *Ritrovamento della Croce* (doc. 1578-82) nell'Oratorio del Crocifisso di San Marcello, fatto edificare dai cardinali Alessandro e Ranuccio Farnese. Ai primi anni '80 risale l'inizio dell'impresa prestigiosa alla cupola del Gesù; e poco più tardi il **D V** interviene a fresco a San Lorenzo in Damaso: due dei non pochi lavori perduti di lui, insieme con tele, affreschi e decorazioni per facciate di palazzi. Nell'ultimo decennio del secolo Giovanni, che nel '96 fu eletto principe all'Accademia, dipinge le *Stimmate di san Francesco* in una cappella di San Pietro in Montorio e la *Pietà* di Santa Prassede. A cavallo del 1600 lavora a cartoni per mosaici (Santa Maria Scala Coeli e San Pietro); mentre agli anni 1603-604 è stata recentemente riferita, in base a un documento d'archivio, la *Processione della Madonna* all'Aracoeli (finora collocata un po' prima del 1580). Fra le opere estreme s'annovera il *San Sebastiano* in Sant'Andrea della Valle, che precede di poco la morte. Al **D V** spetta un posto particolare nel denso panorama della pittura a Roma nell'ultimo trentennio del Cinquecento. L'ampiezza del raggio culturale impresso nella sua pittura un'inconfondibile carattere di ricerca eminentemente formale, attenta più a distillare effetti di aeree trasparenze e di eleganze sinuose che ad allinearsi agli esiti più normativi della contemporanea pittura sacra. (*an + sr*).

Devéria, Achille

(Parigi 1800-57). Fu tra i più fecondi litografi dell'epoca romantica. Il meglio della sua ampia opera sta nei ritratti dei contemporanei, di linea pura e semplice: *Victor Hugo* (1829), *Alexandre Dumas* (1830), *Rachel*. Essi ci fanno un'impressione migliore delle scene di genere, di uno stile facile e commerciale. Litografò parecchi dipinti del fratello Eugène, col quale collaborò. (*ht*).

Devéria, Eugène

(Parigi 1805 - Pau 1865). Allievo di Girodet e poi di Lethière, subì soprattutto l'influsso del fratello Achille e di Louis Boulanger, col quale lavorò. Inviò al *salon* del 1827, che segnò il trionfo del romanticismo, la *Nascita di Enrico IV* (Parigi, Louvre, schizzi in musei di Quimper e di Montpellier, replica a Pau), opera tumultuosa la cui ricchezza cromatica ricorda Veronese. Per questo incontestata-

bile capolavoro si credette che avrebbe soppiantato Delacroix, il quale, al medesimo *salon*, presentava la *Morte di Sardanapalo*. Ma questa precoce genialità non si rinnovò nelle opere seguenti: un soffitto per il Louvre, *Puget presenta il gruppo di Milone di Crotone a Luigi XIV nei giardini di Versailles* (1832), e *Scene di battaglia* (1838) per il museo storico di Versailles. La critica, delusa, si mostrò ostile; e D, benché fosse tra i più fervidi animatori della gioventù romantica, lasciò Parigi senza rimpianti quando, nel 1838, ebbe l'incarico della decorazione della cattedrale di Avignone. Tre anni dopo, minato dalla malattia, dovette abbandonare l'impresa. Ritrovò la salute a Pau, che non lasciò più se non per brevi viaggi. Convertitosi al protestantesimo, visse allora in un'austerità poco compatibile con la sua ispirazione, che impoverì le sue ultime composizioni: *Morte di Jane Seymour* (1847: Valencia, MBA), *Accoglienze a Cristoforo Colombo* (1861: oggi a Clermont-Ferrand). Si mostrò migliore nei ritratti, genere che molto amò: *Marie Devéria in veste di amazzona* (1856: Pau, MBA). (ht).

De Veris, Francesco e Filippolo

(Lombardia, XIV-XV sec.). Dipinsero e firmarono insieme nell'anno 1400 il *Giudizio Universale* sulla parete esterna di Santa Maria dei Ghirli presso Campione sul lago di Lugano (dall'iscrizione, ora scomparsa, risultava che Francesco era padre di Filippolo), portando alle estreme possibilità fantastiche e decorative il gusto gotico internazionale lombardo di Giovannino de' Grassi, con forme nervosissime, spiritate, vorticosamente intrecciate. La loro cultura tuttavia, più ancora che quella del de' Grassi, presenta forti connessioni con l'ambiente tedesco-boemo. Il Toesca riconobbe la loro mano in numerosi fogli del *Tacuinum Sanitatis* (Vienna, BN). (mr).

Devis, Arthur

(Preston 1711 - Brighton 1787). Lavorò dapprima con Peter Tillemans, paesaggista dai vasti panorami. La sua prima opera nota, datata 1736, imita Pannini. Stabilitosi a Londra verso il 1742, divenne il pittore di *conversation pieces* e di piccoli ritratti. Dal 1742 al 1764 continuò a sfruttare questo filone, prendendo i modelli soprattutto nelle classi medie, che in Inghilterra alla metà del XVIII sec. si erano arricchite. Nel 1764 venne sostituito nel favore del pubblico da Zoffany, e trascorse gli anni succes-

sivi sperimentando la pittura su vetro e restaurando quadri. Espose nel 1761 presso la Free Society of Artists, di cui divenne membro nel 1763 e presidente nel 1768, anno della fondazione della Royal Academy. Il suo stile mutò poco. **D** rappresenta sempre i suoi personaggi come manichini in atteggiamento affettato, apparentemente fieri di possedere la casa o i beni che compaiono sullo sfondo della maggior parte delle *conversation pieces*: *Edward Rookes e la sua famiglia* (Buchanan (Northamptonshire), coll. priv.), la *Famiglia James* (1751: Londra, Tate Gall.), *Ritratto di dama in un parco* (1751 ca.: ivi). Le tele di piccolo formato di questo pittore conobbero un vero e proprio successo presso i membri della borghesia del suo tempo; le sue opere si adattavano perfettamente ad ambienti residenziali di dimensioni relativamente ridotte. (*jns*).

Devosge, François

(Gray 1732 - Digione 1811). Durante due soggiorni a Parigi apprese la scultura presso Guillaume II Coustou (1747) e la pittura presso Deshayes (1759), lavorando nel frattempo a Gray (1757).. Protetto dal presidente Fyot de La Marche, si stabilì a Digione, fondò a sue spese una scuola gratuita di disegno (1766) e ottenne la fondazione di un pensionato quadriennale a Roma (1774). Durante la rivoluzione gli venne affidato l'inventario dei beni sequestrati, che dovevano poi costituire una parte importante del fondo di primitivi nel museo della città (1791-95). Ha lasciato alcuni quadri (*Assunzioni*: oggi a Digione) e numerosi disegni: motivi decorativi, soggetti tratti da Boucher (la *Fontana d'Amore*: ivi), e scene composte a bassorilievo (*Baccanale di putti*: ivi), dalla maniera un po' rigida, testimonianze di arte provinciale arcaicizzante. (*cc*).

Dewasne, Jean

(Hellemmes-Lilla 1921). Dopo studi di filosofia e di musica e due anni d'architettura all'Enba di Parigi, eseguì il primo quadro astratto nel 1943, all'epoca della Liberazione fu tra i primi astrattisti militanti. Fece parte del comitato fondatore del Salon des réalités nouvelles nel 1946 e nello stesso anno ricevette il premio Kandinsky, conferito per la prima volta. Nel 1950 fondò con Edgar Pillet l'accademia dell'astrattismo, ove insegnò materie teoriche, e organizzò pure le «Conferenze astrattiste». Pose nel 1948, sul principio positivo-negativo, le basi di una ten-

denza astratta consapevole e organizzata, raggiungendo assai presto un proprio linguaggio, caratterizzato da forme nette dai colori vivi e brillanti dipinte piatte su supporti duri, come l'Isorel e persino il metallo. Nel 1949 una prima grande pittura murale, *Gioia di vivere*, precisava già ricerche che nel 1951 sfociarono nell'*Apoteosi di Marat*. Tutte le opere eseguite successivamente affrontano la dimensione murale con estremo rigore geometrico, che in lui non esclude un'intensa espressività.. Le sue composizioni si presentano come archetipi della vita industrializzata moderna. Per la sua concezione plastica strutturale, **D** si è mostrato precursore di tendenze recenti come Hard Edge e Primary Structures. Fece parte a Parigi degli artisti della Gal. Denise-René dal 1945 al 1956; espose poi presso Daniel Cordier e soprattutto all'estero. Nel 1967 ha realizzato un immenso complesso murale per lo stadio del ghiaccio dei giochi olimpici di Grenoble, nel 1968 la *Lunga Marcia*, pannello di novanta metri di lunghezza (Lilla, Facoltà di medicina) e nel 1970 un grande ambiente al Museo di Grenoble. (rvg).

Dewilde, Samuel

(Olanda 1748 - Londra 1832). Visse a lungo in Inghilterra, ove si specializzò in ritratti di attori, sia presentandoli individualmente in un ruolo di scena, sia raggruppandoli in *conversation pieces*. Dopo aver esposto agli Spring Gardens (1776, 1777, 1778), presentò i suoi primi ritratti di attori alla Royal Academy nel 1778 e, fino al 1821, praticò questo genere, accanto a numerose scenografie. Un notevole numero di sue opere ornava il Garrick Club. Il VAM di Londra conserva numerosi suoi pastelli raffiguranti attori o attrici. **D** è pure rappresentato a Londra al British Museum e ad Oxford all'Ashmolean Museum. (jns).

De Wint, Peter

(Stone 1784 - Londra 1849). Si formò presso John Raphael Smith (1804-1806) e alla Royal Academy nel 1809, ma fu soprattutto influenzato da Girtin, e in secondo luogo da John Varley. Si specializzò progressivamente nell'acquerello, e divenne membro nel 1811 della Society of Painters in Water Colour. Si guadagnò da vivere soprattutto insegnando, e divise il suo tempo tra Londra e Lincoln, residenza del cognato; il pittore di storia Hilton. Viaggiò una sola volta all'estero (Normandia, 1828); ha

lasciato soprattutto pacifiche scene della campagna inglese e dei suoi stagni, trattate con un naturalismo discreto e armonioso che rammenta gli antichi olandesi (Gathering Corn: Manchester, WAG). È rappresentato a Londra (Tate Gall.: la *Mietitura*; VAM), a Lincoln (Usher Art Gall.), a Manchester (AG: *Ogwen Valley*). Illustrò pure alcuni libri. (*wv*).

De Witte, Pieter → Candido, Pietro

Deyrolle, Jean

(Nogent-sur-Marne 1911 - Tolone 1967). Fu influenzato sulle prime dall'opera e dagli scritti di Sérusier (che scoprì in Bretagna, si era stabilito a Concarneau), poi, sin dal ritorno a Parigi nel 1942, dai quadri di Braque, che gli dettero la percezione delle possibilità dell'astrattismo. La conferma di questa direzione di ricerca gli venne dall'incontro con Cesar Domela, nel 1943, e con Magnelli. Dopo la guerra si unì ai giovani pittori astratti della Gal. Denise-René a Parigi, condividendo con Dewasne il primo premio Kandinsky nel 1946. Numerose mostre a Parigi e nei principali centri artistici europei avevano imposto la sua personalità tra i migliori pittori astrattisti della sua generazione. Venne invitato alla Biennale di Venezia nel 1960 e a quella di San Paolo nel 1957 e nel 1961. Era professore all'accademia di Monaco dal 1959. Nel 1966, un anno prima della morte, la Gal. Denise-René aveva accompagnato l'esposizione delle opere recenti con una piccola retrospettiva del suo lavoro dal 1947. È rappresentato a Parigi (MNAM) e a New York (Guggenheim Museum). (*rvg + sr*).

Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph

(Parigi 1680-1765). Era figlio del libraio parigino Antoine Dezallier e della sorella dell'editore Pierre II Mariette. Dal 1713 al 1716 compì un viaggio d'istruzione in Italia. Nominato direttore dei conti a Parigi nel 1733, l'amicizia del cancelliere d'Aguesseau gli consentì di ottenere nel 1748 una pensione reale col titolo di consigliere del re. Instancabile lavoratore, condusse nel contempo una brillante carriera di dilettante e di dotto. *La Théorie et la pratique du jardinage* comparve in prima edizione nel 1709. Aggiornata ed arricchita di nuove tavole in ciascuna delle sue numerose riedizioni (L'Aja 1711; Parigi 1713, 1722,

1747), seguite da traduzioni in lingue straniere, questa pubblicazione costituisce una fonte preziosa sull'evoluzione delle forme e delle tecniche del giardino «francese». Possedeva gran numero di opere d'arte, nonché un gabinetto di storia naturale. La sua intelligente curiosità fu all'origine di un vero e proprio movimento «razionale» del gusto parigino per questo genere di collezione. Le sue opinioni sull'arte e le curiosità sono esposte nella *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, apparsa sul «Mercure de France» del giugno 1727; qui egli ricorda i rapporti che intratteneva con una cerchia di amatori e di dotti europei. Membro della Società reale delle scienze di Montpellier nel 1740, le dedicò nel 1742 la *Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lythologie et la conchyliologie*, ornata da bellissime tavole di sua mano e contenente in particolare un'utile descrizione dei «più famosi gabinetti d'Europa». L'opera ebbe tale successo che l'autore si indusse a rimaneggiarla, dividendola in due parti (l'*Oryctologie*, Parigi 1751, e la *Conchyliologie*, Parigi 1757 e 1780). Dal 1750 fu membro della Società reale delle scienze di Londra. Nel 1745 aveva pubblicato, in base a materiali riportati da un viaggio in Italia, l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits et les indications de leurs principaux ouvrages* (3 voll.) ricca di precisazioni sui procedimenti impiegati dagli artisti. Sia la scuola francese che quella fiamminga, predilette dall'autore, sono trattate con maggiore ampiezza in una riedizione in 4 voll. comparsa nel 1762. Fu pure tra i collaboratori dell'*Encyclopédie*, per la quale redasse gli articoli dedicati all'arte dei giardini. Tranne viaggi in Inghilterra (1728) e nei Paesi Bassi, visse a Parigi, dove morì il 30 novembre 1765. La sua collezione andò in parte dispersa nel 1778. Il figlio **Antoine-Nicolas** (Parigi 1723-96) fu anch'egli direttore dei conti e consigliere del re, e pubblicò come il padre opere relative alle belle arti e alla storia naturale. In particolare fu autore del *Voyage pittoresque de Paris* (1749), preziosa guida alle opere d'arte della capitale, più volte riedita e aggiornata (Parigi 1752, 1757, 1765, 1770, 1778, 1813), arricchita da tavole degli artisti citati e da una lista dei gabinetti di pittura, cui fece seguito il *Voyage pittoresque des environs de Paris* (Parigi 1755; ed. corrette e ampliate nel 1762, 1768, 1779). La *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie royale*, che doveva completare

il *Voyage pittoresque de Paris*, fu pubblicata solo nel 1781. Si tratta di uno dei rari cataloghi completi delle collezioni dell'accademia, che scomparve nel 1793. Fu riedito da A. de Montaiglon nel XIX sec. (*Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture par son secrétaire Nicolas Guérin* [1715] et par Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville [1781], Parigi 1893). Gli si deve inoltre la *Vie des fameux architectes et sculpteurs* (Parigi 1787), che fa seguito ai volumi dedicati dal padre alla storia della pittura. (mtmf).

Dezeuze, Daniel

(Alès 1942). Lavorò a Parigi dal 1967 al 1972 e nel 1968 fu tra i fondatori di Support-Surface. Sin dagli inizi adottò un atteggiamento critico rispetto al quadro, interessandosi soprattutto del problema del telaio. Fino al 1970 partecipò alle mostre *La Peinture en question* (Scuola speciale d'architettura, Parigi, 1969; museo di Le Havre, 1969; Coaraze (Alpes-Maritimes), 1969). Il telaio, passato prima a nocino (1967-1968), è stato rapidamente «de-costruito», trasformato in strisce di legno sottile ed elastico montate a forma di telaio, o in scale che possono appoggiarsi alla parete o sul pavimento. Nel 1974 compaiono i graticci incompiuti e tinti. Questi lavori s'inscrivono tutti in un poetico e sottile ritorno alle fonti del fare pittorico, nel segno del divenire, del movimento creativo con le sue incertezze e le sue tracce peraltro vive. L'artista ha partecipato alla redazione di «Peinture. Cahiers Théoriques» fino al giugno 1972. Ha esposto a Parigi, Gal. Y.-Lambert (1972 e 1977), alla Gal. Piltzer (1975) e alla casa della cultura di Bourges nel 1976; continua a lavorare e ad esporre a Parigi con regolarità. (sr).

Diaguita

Popolazione e cultura precolombiana dell'America del Sud, i **D** occuparono in epoca incerta, probabilmente dai primi secoli della nostra epoca, la maggior parte del Nord-Ovest dell'Argentina e una parte del territorio cileno. Vestiti di lunghe camicie dipinte, essi diedero grande importanza alle acconciature; i capi ed i guerrieri portavano numerosi ornamenti, particolarmente delle placche pettorali incise con figure schematizzate. Mentre l'uso della pittura facciale era pratica corrente, non usarono il tatuaggio. I disegni che decoravano i tessuti erano ottenuti tramite la tessitura di fili di lana tinti con colori mine-

rali (rosso, blu, violetto, rosa e grigio) e frequentemente variati, in modo da ottenere una ricca armonia. Le ceramiche più rappresentative sono delle ciotole e soprattutto degli alti vasi funerari, che servivano per la sepoltura dei bambini. La loro decorazione, estremamente ricca, risulta dalla combinazione di più motivi di cui uno solo rimane costante, rappresentazione convenzionale di un viso umano composto di elementi estremamente vari: linee, cerchi, quadrettature, tratteggi. Le rappresentazioni umane e animali, molto stilizzate, figurano tra tutto un insieme di forme più o meno geometriche, dipinte in bruno, nero, oro, o rosso su fondo crema. I vassoi e i piatti sono decorati in modo simile. La ceramica diaguita cilena è di misura più piccola di quella dei **D** argentini. La ceramica di uso comune è nera, bruna o rossa; piatti e tazze, con base rotonda e a forma dritta o curva, sono decorati con delicate linee geometriche, a zig-zag, triangoli e punti dipinti in nero e rosso sul fondo chiaro. I **D** molto probabilmente sono gli autori di alcune pitture rupestri, scoperte in diverse grotte del Nord-Ovest dell'Argentina, rappresentanti danze e scene di guerrieri, di prigionieri e di villaggi fortificati. (*s/s*).

«Dialoghi di Archeologia»

Periodico fondato da R. Bianchi Bandinelli nel 1967, con un gruppo di giovani studiosi riuniti nella Società degli archeologi italiani. Obiettivo della rivista è stato quello di ampliare il raggio d'interessi e le direttrici di ricerca della disciplina archeologica, proposta come modello metodologico nello studio dell'antichità. Attorno alla rivista si sono raccolti storici, filologi, orientalisti, storici dell'arte antica e di cultura materiale, accomunati sia dall'intento di rinnovare il campo degli studi dell'antichità che dall'impegno politico per la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico. Attenzione particolare è stata riservata ai saggi sulla cultura materiale, in un'ottica radicalmente differente dalla tradizione archeologica intesa come filologia o come storia dell'arte. Anche dopo la morte di Bianchi Bandinelli (1975), la rivista ha mantenuto un ruolo emergente negli studi di archeologia. (*came*).

dian

Il termine significa letteralmente, nella pittura cinese, 'punto'. Posati con la punta o il lato del pennello, roton-

di, quadrati, ovali o triangolari, i punti **d** possono essere orizzontali, verticali od obliqui, isolati o raggruppati, in linea o sovrapposti. Il loro impiego è molteplice: se puramente descrittivi, vengono utilizzati per rappresentare alcuni tipi di vegetazione; se usati come tratti di struttura o di tessitura (sono allora varianti dei *cun*), servono a rafforzare gli assi compositivi, accentuano una profondità di campo, ritmano l'ordinamento degli alberi o delle rocce, indicano le linee del terreno. Tali punti vengono spesso eseguiti a inchiostro nero, benché Shi Tao abbia impiegato ampi **d** in colore. (*ol*).

Diana

(Benedetto Rusconi, *detto il*) (Venezia 1460 ca. - 1525). La sua opera più antica è la *Madonna in trono con Santi e due magistrati* (Venezia, Ca' d'Oro), databile al 1486, influenzata dai modi di Giovanni e Gentile Bellini oltre che di Lazzaro Bastiani, di cui fu allievo e insieme al quale dipinse nel 1505 gli stendardi per piazza San Marco. Legato a moduli della cultura quattrocentesca (in particolare di Antonello da Messina), non ne dimenticò la nitidezza d'impostazione, nemmeno quando, agli inizi del nuovo secolo, si accostò alla cultura del Lotto e venne in contatto con l'opera di Dürer: lo dimostrano il limite ancora tradizionale, nonostante la più ampia strutturazione dello spazio e il colore più sfumato, di opere come il *Salvator Mundi* (Londra, NG) e la *Madonna e Santi* (Venezia, Accademia), che costituiscono anche i due soli dipinti firmati dall'artista giunti fino a noi. (*mcv*).

Diano, Giacinto

(Pozzuoli 1731 - Napoli 1804). La sua prima formazione si svolse nell'ambito di De Mura come attestano i suoi lavori giovanili, dal soffitto dello scalone del seminario di Pozzuoli del 1755 alle tele e affreschi di San Raffaele, sempre a Pozzuoli, del '60. Negli anni '60, dopo un probabile soggiorno a Roma e i contatti col classicismo di Pompeo Batoni, il suo linguaggio si arricchisce di una preziosità materica sui modi del Giaquinto. In questo momento si collocano tra le altre opere: il soffitto della sacrestia vanvitelliana in Santa Maria di Pozzano (1769); le tele dell'abside nel Corpus Domini di Gragnano (1770-73) e la decorazione di alcuni ambienti del palazzo Serra di Cassano a Napoli; gli affreschi nella sacrestia di

Sant'Agostino alla Zecca (1776), le tele per la Tribuna della Trinità dei Pellegrini (1778) e quelle dell'84 per la Congrega dei Bianchi a San Potito. La stessa chiarezza cromatica nella definizione delle forme rivive negli affreschi di palazzo Cellamare a Napoli (1780-85), nella decorazione della cattedrale di Lanciano (1785-90), nel soffitto di Sant'Andrea delle Dame del '92. Nell'ultima fase si assiste ad una ripetizione della formula classicista e accademizzante, come attestano i tardi dipinti del secolo successivo nella Congrega del Rosario a Gragnano e nel duomo di Castellammare di Stabia. Dal 1773 il **D** era professore alla Real Accademia del Disegno. (*anc*).

Diaz de la Peña, Narcisse

(Bordeaux 1807 - Mentone 1876). Orfano in tenera età di genitori francesi immigrati, fu allevato da un pastore. Una ferita alla gamba ne comportò l'amputazione, ma la disgrazia non alterò la giovialità del suo carattere. Come Dupré, Troyon e più tardi Renoir, debuttò con la pittura su porcellana. Figurò al *salon* per la prima volta nel 1831. Professava viva ammirazione per Delacroix, e scelse soggetti apprezzati dai romantici (orientali, zingareschi). Si specializzò pure in un genere che prolungava una moda cara al XVIII sec., ninfe, nudi galanti che ricordano il Correggio (*Venere disarmata Amore* 1837; *Venere e Adone*, 1848, *Ninfa e Amorini* 1852; *Ninfa che carezza Amore*, 1857: Parigi, MO; *Venere disarmata Cupido*: Londra, Wallace Coll.), dipinti da boudoir, che ebbero grande successo e che peraltro sono meno degni d'attenzione dei paesaggi che realizzò in seguito. Nel 1837 conobbe Rousseau e da allora non cessò di lavorare coi maestri di Barbizon. La sua arte, meno cerebrale della loro, è più facile e cangiante, si concentra sugli effetti, sui giochi di luce, conferendo un certo sfarfallio ai paesaggi spesso animati da figure brillanti (*Discesa degli zingari*, 1844: Boston, MFA; *Sottobosco*, 1855: Parigi, Louvre; *Stagno sotto le querce*, 1857; *Cime del Jean de Paris*, 1867; *Margine di foresta*, 1871; *Margine dei boschi*, 1872: tutti a Parigi, MO; *Foresta di Fontainebleau*, 1874: New York, MMA). Esercitò influsso determinante sugli impressionisti; Monticelli ne riprese direttamente lo stile. È rappresentato al Louvre e al MO da un'importantissima serie d'una trentina di opere provenienti per la maggior parte dai lasciti Thomy-Thiéry e Chauchard, nonché, in particolare, in musei di Grenoble,

Chateauroux, Le Puy, Lilla, Lione Montpellier, Orléans, Londra (NG), New York (MMA), L'Aja (Museo Mesdag), Chicago (Art Inst.). (*ht*).

Di Cavalcanti, Emiliano

(Rio de Janeiro 1896-1976). Fu tra i pionieri del modernismo brasiliano; partecipò alla celebre Settimana dell'arte moderna realizzata nel 1922 presso il Teatro municipale di San Paolo. Assimilò gli influssi di Picasso, di Toulouse-Lautrec, degli espressionisti tedeschi e dei realisti sociali messicani. Possiede però un proprio stile personale, nel quale un accento profondamente autoctono assoggetta le impronte culturali straniere. La sua tematica popolare è trattata mediante colori esuberanti, e spesso ne risulta esaltata la sensualità delle immagini (figure di *mulatas*, donne negre). Le sue opere e decorazioni murali si trovano nelle principali città e nei più importanti musei brasiliani. (*wz*).

Diday, François

(Ginevra 1802-77). Formatosi alla scuola di disegno di Ginevra, poi in Italia e infine nello studio di Gros a Parigi, ebbe rapido successo con le sue vedute dell'Oberland o del lago Lemano. Meno sensibili dei paesaggi del suo concorrente Calame, i suoi dipinti uniscono ad una concezione generale romantica un disegno talvolta troppo attento a rendere unicamente l'esattezza del dettaglio (*l'Eiger*, 1877: Losanna, Gall. Bollag). Lasciò alla città di Ginevra una notevole somma di denaro perché creasse la fondazione **D**, dedicata a promuovere le belle arti. Sue opere si trovano nella maggior parte dei musei svizzeri. (*bz*).

Diderot, Denis

(Langres 1713 - Parigi 1784). Nel 1759 Grimm chiese a **D** di redigere il resoconto dei *salons* del Louvre per la «Correspondance littéraire». Il filosofo era ancora quasi privo di esperienza, benché non avesse mancato di riflettere sul fenomeno estetico. Le *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, comparse nel 1752 nel secondo tomo dell'*Encyclopédie*, nate dall'*Essai sur le Beau* (1741) del P. André e dalle *Ricerche sulla bellezza e la virtù* (trad. franc. 1749) di Hutcheson, pur seguendo tali opere le criticano con sufficiente originalità e vigore,

tanto da indurre Kant, piú tardi, a raccomandare la lettura di quest'articolo. Anche i primi tre *salons* (1759, 1761, 1763) tradiscono quest'apprendistato dell'elemento «tecnico», attraverso il quale il critico penetra a poco a poco i segreti dell'artista, della sua «magia». Instancabile (visitò dodici volte il *salon* del 1767) e curioso, **D** frequentò Chardin, che gli fece da guida nel *salon* del 1763, Greuze, che ammirava perché era «il primo tra noi che abbia pensato di dare una moralità all'arte», Vernet, di cui era fiero di possedere una *Tempesta*; condannando Boucher e i generi, Baudouin e Deshays, per la licenza artificiosa delle loro opere, difese Casanova contro la tracotanza di Louthembourg, del quale peraltro apprezzava le qualità esecutive. Il *salon* del 1765 gli ispirò, per sua stessa confessione, le pagine migliori: consapevole allora di creare una disciplina nuova, la critica d'arte, e ansioso di formularne i fondamenti teorici e di giustificarne le potenzialità pratiche, redasse sin dal 1766 i suoi *Essais de peinture*: «Si vedrà quale vantaggio possano trarre le arti dal vero letterato e dalle riflessioni del filosofo».. Schiller, nella corrispondenza con Goethe, e soprattutto quest'ultimo, in *Diderot's Versuch über die Malerei*, riconosceranno il potente stimolo intellettuale di tali saggi. Divenuto vero e proprio agente venditore di quadri, per conto di Caterina II e della sua galleria dell'Ermitage, realizzò poi le vendite Gaignat (1769), Thiers (1771), Choiseul (1772). Quando nel 1773 si recò a San Pietroburgo, fece tappa a Leida, ammirando una vasta collezione di Rembrandt, e all'Aja; visitò la galleria dell'elettore palatino a Düsseldorf e la galleria reale di Dresda, ove si soffermò sulla *Caccia al cinghiale* di Snyder, sull'«ignobile» *Ganimede* di Rembrandt e su tre quadri del Correggio. Ma il contatto con i capolavori – quella concentrazione acuta dell'attenzione nel muto godimento contemplativo – rende piú pesante ed ingrato il compito giornalistico: gli ultimi *salons* – 1771, 1775, 1781 (deluso da Hubert Robert, che non fa piú che «schizzare», **D** salutò con simpatia e perspicacia il *Belisario* di David) – accusano questa stanchezza: l'entusiasmo si è raggelato in notazioni penetranti e laconiche. Riprendendo da Hagedorn, direttore dell'accademia di Dresda e di quella di Berlino, la struttura e talvolta la materia dell'opera *Betrachtungen über die Malerei* (1762; trad. franc. 1775), **D** tentò di raccogliere, tra il 1776 e il 1780, le sue *Pensées détachées sur la peinture*, senza riuscire a edi-

ficare l'opera piú generale che sembra stesse meditando sulla «chiesa invisibile» dei conoscitori filosofi, il cui retto giudizio, sensibile e sensato, fissando la fortuna critica delle opere, scrive per ciascuna nazione la storia dei suoi gusti e del suo genio. (*pb*).

Diepenbeek, Abraham van

(Bois-le-Duc 1596 - Anversa 1675). Figlio e allievo del pittore di vetrate Jan Roelofsz, e pittore di vetrate egli stesso, era ad Anversa verso il 1623; vi divenne decano della ghilda nel 1641. Dipinse nel 1630 ca. grandi quadri d'altare (oggi a Magonza e Haarlem). Realizzò inoltre vetrate per chiese di Anversa, alcune delle quali conservate, in particolare nella cattedrale di San Giacomo, e numerosi progetti disegnati per illustrazioni di opere teologiche o scientifiche. (*jl*).

Diepraem, Arent?

(Rotterdam 1622? - dopo il 1674). Houbraken dà a questo artista poco noto il nome di Abraham, ma un atto di battesimo del 1622 menziona quello di Arent; i suoi quadri sono firmati unicamente A. Diepraem. Entrò nel 1648 nella ghilda di Dordrecht, ed è ancora presente in città nel 1674, per morire poco piú tardi all'ospizio di Rotterdam. Si conoscono alcuni suoi quadri datati tra il 1648 e il 166(8?). La sua pittura rivela un ampio influsso di Brouwer, come nota Houbraken, ma non si può asserire che **D** sia stato allievo di Brouwer, poiché questi morì ad Anversa nel 1638. Si tratta di fatto di un influsso piú generale e piú vicino al realismo di un Adriaen van Ostade (*Fumatore seduto*: Londra, NG), per nulla in contraddizione con quello di Sorgh, altro pittore di genere «brouweriano» attivo a Rotterdam, e di cui Houbraken fa giustamente il secondo maestro di **D**. Il Rijksmuseum di Amsterdam conserva una *Taverna* del 1665, e il museo di Saint-Omer un *Fumatore*. (*jf*).

Dietman, Erik

(Jönköping (Svezia) 1937). Giunto a Parigi nel 1959, vi fece ben presto conoscenza di Daniele Spoerri e Robert Filliou, con le opere dei quali i suoi primi lavori mostrano notevoli affinità estrapolazione di oggetti di poco valore analogamente a quanto faceva Spoerri nei suoi *tableaux pièges*, gusto per le associazioni di parole e oggetti che si

esprime nella realizzazione di collage di aspetto precario dove la banalità stessa e l'umiltà degli oggetti scelti è fonte di poesia. **D** diviene noto a partire dai primi anni '60 tramite gli oggetti che egli ricopre interamente di cerotti, azione di rivestimento sistematico che si avvicina all'imballaggio di Christo. Molti di questi oggetti o assemblamenti di oggetti così «medicati», negli anni 1963-64, sono designati sempre con lo stesso titolo: *Qualche M. e CM. d'Albuplast* (o di Leucoplast o d'Astraplast, secondo il tipo di nastro adesivo utilizzato). A questa chiusura un po' malata delle cose al mutismo che ne risulta, fa seguito un periodo in cui il linguaggio, sotto forma di motto di commento umoristico, di citazione, si unisce all'immagine e all'oggetto. Accade anche che appaia una parola-oggetto come la parola PANE del 1966, scritta su del pane vero, allusione ai celebri pani di Dalí e Man Ray, autore del *Pane dipinto*. Un *Livre Sterling* (1966-76) è un assemblaggio murale di grandi dimensioni di oggetti, fotografie, disegni e testi incorniciati. Alla fine degli anni '70, **D** giunge alla pittura vera e propria, esercitandola secondo toni ed umori fantasiosi. I titoli dei suoi quadri sono spesso dei motti di spirito e gli oggetti che egli vi applica continuano a svolgere un ruolo determinante. Durante gli anni '80, viene sempre più conquistato dalla scultura. *L'art mol et rapide ou l'épilepsisme-sismographie pour têtes épileées...* (1985-86) è un impressionante assemblaggio di crani umani posati su dei fusti di cemento armato. (sr).

Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, detto Dietricy

(Weimar 1712 - Dresda 1774). Uscito da una famiglia di pittori, si rivela assai precoce. Durante la giovinezza pratica molto l'incisione. La protezione dell'elettore di Sassonia, al servizio del quale si trova a partire dal 1733, gli consente di viaggiare in Olanda (1734-35) e in Italia (1743). Perfetto esponente dell'eclettismo dell'epoca, utilizza la sua grande abilità soltanto per copiare o per comporre in *pastiches* opere dei maestri del XVII e XVIII sec. Deve essenzialmente la sua fama, che si estese fino a Parigi, ai suoi *pastiches* di Rembrandt – come la *Donna adulta* (Parigi, Louvre), ai paesaggi (*Paesaggio di rocce*, da Salvatore Rosa: oggi a Varsavia) e alle pitture di genere (i *Musici ambulanti*, da Van Ostade: Londra, NG). Il suo talento si misura in base alla varietà della fattura, che, a seconda dei casi, può essere leggera, impastata o meticolosa. Per

rispondere alle numerose richieste di amatori, questo artista senza vera potenza creativa produsse in gran numero quadri e disegni. (*jhm*).

Dietterlin, Wendel o Wendling Grapp

(Pullendorf (lago di Costanza) 1550-51 ca. - Strasburgo 1599). Fu affrescatore stimato ai suoi tempi; oggi è noto solo da documenti. Nel 1570 era a Strasburgo, dove eseguì pitture murali al Bruderhof (1575) e forse allo Sturmhof (1597). Lavorò anche a Stoccarda (soffitto del Lusthaus, 1592), a Hagenau (1583) e a Oberkirch nella Foresta Nera (1589). Alcune incisioni da sue opere (Matthaus Greuter: *l'Ascensione di Elia*, 1589) danno un'idea del suo linguaggio, che ricorda lontanamente Giulio Romano e i Campi. Si è conservato uno solo dei suoi (certamente rari) quadri di cavalletto: la *Resurrezione di Lazzaro* (1582 o 1587: Karlsruhe, KH). Ha lasciato un trattato sugli ornati dei cinque ordini: *De architectura* (1593-94).

Il nipote **Barthélemy** (Strasburgo 1590 ca. - dopo il 1620), pittore e incisore, lavorò nella scia dello zio, trattando alternativamente allegorie e soggetti biblici. (*vb*).

Dieu, Antoine

(Parigi? 1662 - Parigi 1727). La sua opera di pittore resta pressoché del tutto ignota, tranne *l'Allegoria in onore di Filippo d'Orléans* (Versailles), le *Nozze tra Luigi di Francia e Maria Adelaide di Savoia* (1697: ivi), la *Battaglia tra i Romani e i Cartaginesi* (Parigi, Louvre), recentemente restituita all'artista; ma le incisioni e soprattutto i numerosi disegni consentono di farsi un'idea abbastanza esatta del suo linguaggio, un poco monotono, che Mariette (*Abécédario*) definì così bene: «Le sue composizioni [...] sembravano quasi tutte colate nello stesso stampo [...]. Era solito dare alle figure proporzioni molto allungate [...]» Citiamo tra i disegni le nove scene della *Passione di Cristo* (Berlino, Gabinetto dei disegni), due disegni un tempo posseduti da Mariette, oggi a Darmstadt, e quattro disegni a Firenze (Uffizi), tra cui *l'Orazio Coclite*, che sembra steso in preparazione del quadro (perduto) del concorso del 1727, una delle ultime riproduzioni dell'artista. Era stato accolto nell'accademia nel 1722. (*pr*).

Digione

Musée des beaux-arts Creato nel 1781 dagli stati generali della Borgogna, il museo di **D** era allora soltanto un annesso alla scuola di disegno; si sviluppò considerevolmente durante la rivoluzione francese, grazie alle requisizioni operate presso i parlamentari emigrati e nelle comunità religiose disciolte, in particolare nella certosa di Champmol. Compreso nel decreto consolare del 14 fruttidoro dell'anno IX, che creava quindici musei dipartimentali, beneficiò inoltre, due volte, delle assegnazioni del governo. Da allora non cessò di arricchirsi con acquisti, doni e legati importanti (Trimolet, Maciet Dard, Granville). Collocato in origine in due sale del palazzo degli stati generali della Borgogna (sala delle statue e salone Condé), il museo venne progressivamente ampliato; occupa oggi tutta la parte orientale del palazzo, comprendente, oltre a edifici del XVII e del XVIII sec., quelli tuttora sussistenti dell'antica residenza ducale, del XIV e XV sec. Il museo conserva preziosi frammenti provenienti dalla certosa di Champmol: le tavole dipinte sullo scorcio estremo del XIV sec. da Melchior Broederlam sul rovescio delle ante scolpite della *Passione*, nonché la *Natività* del Maestro di Flémalle e qualche altra tavola di scuola borgognona (*Presentazione al Tempio*, *Cristo in croce*). Si può pure citare, proveniente dalla coll. Dard, un raro complesso di primitivi svizzeri e tedeschi del XV sec. (la *Sibilla di Tivoli* di Konrad Witz, il *Polittico della Passione* del Maestro dal Garofano). Tra i dipinti francesi si notano la *Dama alla toeletta* della scuola di Fontainebleau e opere del XVII (Philippe de Champagne: *Presentazione al Tempio*), del XVIII e del XIX sec. Vanno rilevati numerosi dipinti di maestri borgognoni, da Nicolas de Hoey, Tassel (*Ritratto di Catherine de Montholon*), Quantin, Hoin, Colson, Lallemand (la *Dormiente*), Trinquesse, Prud'hon, allievo della scuola di disegno (*Ritratto di M. Anthony*), Devosge, a Trutat (*Baccante*) e Alphonse Legros (*Ex-voto*). Si possono citare opere italiane del XIV (P. Lorenzetti, *Trittico*), del XV (Maestro dell'Osservanza: *Cristo nel sepolcro*), del XVI (Luini, Lotto, Veronese, Pontormo), del XVII (Strozzi, Reni) e del XVIII sec. (Tiepolo, Batoni). Oltre alle belle serie di tavole fiamminghe del XV e del XVI sec., si nota pure un interessante complesso di quadri fiamminghi (Rubens) e olandesi (Hals) del XVII sec. Tranne un gruppo di quadri impressionisti (legato Robin, 1930), ove figurano opere di Bondin,

Monet (*Etretat*), Sisley e Manet (*Mery Laurent*), il museo non conservava opere importanti del XIX e del XX sec. prima che la donazione Granville vi facesse entrare, oltre ad opere antiche tra cui il *Souffler à la lampe* di G. de La Tour, un eccezionale gruppo di quadri e disegni romantici (Géricault, Delacroix), realisti (Millet, Daumier, Rousseau), nonché intere serie di opere contemporanee (Redon, Gris, Delaunay, Marcoussis, La Fresnaye, Picasso), particolarmente ricche nel caso di taluni artisti (Staël Vieira da Silva, Lapicque, Messagier), amici personali dei donatori. Il museo che presenta ritratti a pastello o alle tre matite di Rosalba Carriera, La Tour, Claude Hoin e Prud'hon, conserva un importante gabinetto di disegni, ove sono rappresentate diverse scuole, spesso con fogli di prim'ordine.

Musée Magnin Questo museo nazionale porta il nome dei suoi fondatori: Maurice Magnin (morto nel 1939), consigliere alla corte dei conti, e sua sorella Jeanne (morta nel 1937), membri d'una vecchia famiglia d'origine ginevrina che contò numerosi uomini politici, venuta in Francia alla fine del XVIII sec. e stabilitasi a D verso la metà del XIX.. Assai presto i due fratelli s'interessarono d'arte, forse influenzati dal barone Portalis, loro parente e storico dell'arte.

Jeanne Magnin studiò disegno con Harpignies e fu autrice di vari studi di critica d'arte. I circa duemila quadri e disegni che essi collezionarono vennero acquistati per la maggior parte a modico prezzo e a rischio, in piccole vendite all'hôtel Drouot. Non ricercavano nomi illustri; ma un gusto molto sicuro consentì loro di scoprire, tra tele di piccole dimensioni, schizzi e prove di qualità, piccole tele di grandi maestri o opere poco note di maestri minori. Il loro palazzo nell'avenue Victor-Hugo a Parigi era ormai troppo piccolo per contenere le collezioni; pertanto Maurice e Jeanne Magnin le trasferirono a D nel bel palazzo di famiglia, eretto tra il 1652 e il 1681 da Etienne Lantini, consigliere del re, direttore dei conti della Borgogna. L'architetto Auguste Perret venne incaricato di ampliarlo senza alterarne il carattere originale. Così formato, il museo fu lasciato in eredità ai Musées nationaux nel 1939, a condizione che serbasse il proprio aspetto di gabinetto di amatore. Presenta un complesso di opere di tutte le scuole: particolarmente ricca è la scuola francese, che conta soprattutto dipinti dal XVI al XIX sec., come *Diana e*

Callisto di Le Sueur, la *Sacra Famiglia* di Sébastien Bourdon, opere di Lubin Baugin, Jean Boucher de Bourges, N. Mignard, Vignon, La Hyre, nonché lo schizzo della *Peste di Marsiglia* di David, il *Ritratto di donna* di Gros, quadri di Géricault, Girodet Granet, e un certo numero di opere interessanti di artisti dimenticati del XIX sec. Tra i dipinti di scuola italiana si possono citare opere del XV sec., tra cui quadri di Bertoja (*Nascita della Vergine*), Romanino (*Violinista*), opere di Strozzi, Carpioni (*Morte di Leandro*), Giordano, Pellegrini, Traversi, Crosato, G. B. Tiepolo, e un complesso di Magnasco. Ben rappresentate le scuole nordiche, in particolare con quadri di Jordaens e della scuola di Utrecht, e con un capolavoro di Bartholomeus van der Helst. (gb).

Di Gregorio, Giovanni, detto il Pietrafesa

(Satriano 1569 - Pignola 1646). Di lui restano una ventina di dipinti, datati o databili tra il 1600 e il 1640 ca. (a Rivello, Tito, Potenza, Pignola, Abriola, Anzi, Missanello, Calvello Sant'Angelo Le Fratte, Albano, Pietrapertosa) nonché alcuni affreschi nella chiesa dell'Annunziata a Cancellara: in essi, dopo una primitiva adesione alla corrente fiamminga attiva a Napoli negli ultimi due decenni del Cinquecento va progressivamente accostandosi alla pittura «controriformata» del Borghese e dell'Azzolino. Gli elementi emiliani più volte notati nella sua opera, più che ad un viaggio di studio nel Nord, sono forse da ascrivere alla conoscenza di stampe carraccesche. (cge).

Dillis, Johann Georg von

(Grüningebing 1759 - Monaco 1841). Fatti gli studi all'Accademia di Monaco, ove fu allievo di J. J. Dorner il Vecchio, D, per influsso degli olandesi e dei fratelli Franz e Ferdinand Kobell, si orienta, a partire dal 1782, verso la pittura all'aperto. Esegue paesaggi, di solito di piccola dimensione, schizzi dalla tecnica leggera che rappresentano luoghi dell'Alta Baviera e d'Italia. Dopo il 1806 si dedicò quasi esclusivamente alle sue funzioni di conservatore della pinacoteca di Monaco, per la quale fece acquistare la coll. Boisserée e la *Madonna Tempi* di Raffaello. È, con Morgenstern, il creatore del paesaggio realista a Monaco, i cui musei e collezioni serbano un certo numero di sue opere (NP, Schack-Gal., Gabinetto delle stampe); è rappresentato anche nella coll. Schäfer a Schweinfurt. (hbs).

Dill Riemenschneider, Bartholomäus

(? - Bolzano 1548-50 ca.). Figlio dello scultore Tilman Riemenschneider, formatosi alla scuola del Dürer, presente a Bolzano nel 1526, fu chiamato al servizio del principe vescovo di Trento, Bernardo Cles, nel 1531. Oltre alla partecipazione all'impresa decorativa del Castello del Buonconsiglio, eseguì per il Cles formelle in maiolica per stufe e pavimenti di alto pregio. A partire dal 1539 proseguì la sua attività in Alto Adige e nel Tirolo. Va considerato il maggior pittore rinascimentale tirolese, nel cui personalissimo stile si fondono suggestivamente gli influssi nordici del Dürer con desunzioni dagli italiani attivi alla corte clesiana come il Dosso e il Romanino non senza echi fiamminghi e perfino reminiscenze medievali (portelle dell'altare della chiesa di Postal, del 1541, ora proprietà di Santa Maria Maggiore a Trento; *Adorazione dei Magi*, 1545: Bressanone, Museo diocesano; affreschi della facciata di casa Bertagnolli a Fondo presso Trento, del 1545 ca.; affreschi della residenza Langermantel a Termeno, del 1547). (pa).

Dimier, Louis

(Parigi 1865 - Saint-Paul (Alta Savoia) 1943). Tra gli storici della pittura in Francia fu uno dei principali e dei più ricchi d'interessi e di curiosità. La parte essenziale dei suoi lavori risale agli anni 1895-1904. Nei vent'anni successivi si occupò soprattutto dell'«Action française», di cui era uno dei fondatori con Maurras e Vaugeois. Invece, tutta l'attività di **D** come specialista e storico fu dedicata a combattere il nazionalismo. S'interessò molto alle epoche meno caratterizzate della pittura francese, per mostrare come in quei momenti difficili, in mancanza d'una pittura indigena, si fosse ricorsi a stranieri senza alcun pregiudizio per un chimerico «genio nazionale», poiché l'arte non conosce né nazioni né frontiere. *Le Primatice* (Parigi 1900), la sua tesi di laurea, resta uno dei fondamenti delle nostre conoscenze sulla scuola di Fontainebleau. *French Painting in the 16th Century* (Londra 1904) rappresenta l'antitesi della celebre *Exposition des primitifs français* dello stesso anno. *La Peinture de portraits en France au 17^e siècle*, contenente un catalogo di tutte le opere conosciute fino a quell'epoca, comparve solo nel 1924-27, ma da molto tempo era pronta per la pubblicazione. *Les peintres français du 17^e siècle*, progetto estremamente ambizioso,

non proseguirono oltre il secondo volume (1928-30). Gli ultimi anni di **D** furono dedicati a riflessioni d'ordine generale sui misfatti del nazionalismo nella storia europea, che offuscavano il progredire del nazismo. (*hz*).

Dimitrov, Vladimir, detto Maistrora

(il Maestro) (Froloch (Kjustendil) 1882 - Sofia 1960). Si formò presso l'accademia di belle arti di Sofia, viaggiò in Europa e negli Stati Uniti e trasse dai *fauves* un senso del colore che adattò all'arte folkloristica bulgara. Nei suoi quadri rappresenta la gioia del lavoro nei campi e i costumi popolari; è presente in molte raccolte americane. (*da*).

Dimsdale, Thomas

(1758-1823). Celebre banchiere londinese, possedette un'importante collezione di disegni, che comperò quasi esclusivamente presso il mercante Samuel Woodburn. Attraverso quest'ultimo ottenne alcuni tra i più bei pezzi da collezione di Paignon-Dijonval (1816), del marchese di Lagoy (1820) e del pittore Wicar (1823). Nel 1823 la sua collezione venne acquistata da Woodburn, che subito la rivendette al pittore Lawrence, rivale di **D**, il quale l'agognava da molto tempo. (*jv*).

Dine, Jim

(Cincinnati O. 1935). Ha frequentato l'università di Cincinnati, la Boston Museum School e l'Ohio University prima di stabilirsi, nel 1959, a New York, incontrandovi Allan Kaprow, Bob Whitman e Claes Oldenburg. Con essi è stato tra i primi artisti ad organizzare *happenings*. La sua prima personale ha avuto luogo nel 1960 alla Reuben Gall. Nello stesso anno **D** ha presentato un ambiente, la *Casa*, alla Judson Gall., mentre dal canto suo Oldenburg esponeva, nella stessa galleria, la *Strada*. In seguito ha esposto presso Martha Jackson (1962), Sidney Janis (1964-65 e 1967) e Sonnabend (1970) a New York, presso Robert Fraser a Londra (dove l'artista si è stabilito) e presso Sonnabend a Parigi. Dal 1960 ha sviluppato uno stile assai personale, nel quale l'oggetto svolge un ruolo notevole. Le prime tele, *Silver Tie* (1961: New York, coll. Leo Castelli), *Black and Red Paint Boxes* (1963: coll. priv.), ricordano Jasper Johns sia per l'uso di un repertorio d'immagini semplici e dirette sia tecnicamente per

l'impiego di impasti densi. Come quella di Johns, la sua pittura può considerarsi una riflessione sulle qualità specifiche della pittura, e sull'applicazione di essa ad una superficie bidimensionale. La giustapposizione tra oggetti reali e oggetti dipinti pone l'accento sul suo carattere illusionistico: *An Animal* (1961: Meriden Conn., coll. Tremaine), *Small Shower* (1962: coll. Morton G. Neumann), *The Toaster* (1962: New York, Whitney Museum). Ma in quegli anni la sua opera presenta un carattere più narrativo di quelle dei pittori pop cui è stato assimilato. Ha dichiarato di considerare la propria opera ampiamente autobiografica, e i numerosi riferimenti al suo universo personale, che vi si incontrano, non presentano la freddezza distaccata e oggettiva della maggior parte degli artisti pop. Nel 1970, il Whitney Museum gli ha dedicato un'importante retrospettiva. Presentate alla Gall. Sonnabend di Parigi nel 1972 le sue opere che hanno segnato un ritorno alla pittura pura, che egli presto ha associato ad oggetti sospesi alla superficie della tela (giacca, scarpe, su fondi di colori dipinti), con un procedimento ormai ben collaudato (*Putney Winter Heart*, 1971-72: Parigi, MNAM). (*jpm*).

Ding Yunpeng

(attivo dal 1584 al 1638 ca.) Annoverato tra i pittori arcaizzanti della fine dei Ming, **D** si specializzò in soggetti buddisti e taoisti, disegnando i suoi personaggi nello stile continuo di Wu Deozi, benché con una fattura meno nervosa e più sofisticata rispetto a tale maestro (i *Sedici Luohan*, rotolo in lunghezza in oro su seta purpurea: Honolulu). Il carattere originale delle composizioni di **D** si riconosce per il fatto che, di solito, l'artista collocava i suoi personaggi entro una cornice di paesaggio denso e folto (il *Drago Jing mentre rende omaggio a Guanyin*: Kansas City, Nelson Gall.). (*ol*).

Dionigi di Furna

(? - inizio XVIII sec.). Monaco del monte Athos, autore di una *Guida della pittura*, compilata in base a fonti oggi perdute, che venne scoperta sul monte Athos nel 1839 dall'archeologo francese Didron (1806-67) che la pubblicò. Nella prima parte l'autore tratta dei procedimenti tecnici; in seguito descrive i tipi iconografici propri ai vari temi sacri e indica la collocazione che ad essi conviene nell'edificio religioso. (*sdn*).

Dionisij

(? 1440 ca. - ? dopo il 1502-1503). Il piú noto tra gli artisti russi della fine del xv sec. Venne chiamato nel 1481 a dipingere le icone dell'iconostasi della cattedrale della Dormizione al Cremlino di Mosca; gli si attribuiscono anche gli affreschi della Cappella della Glorificazione nella medesima cattedrale. Le sue figure eleganti, dalle proporzioni allungate, sono improntate a una malinconica tenerezza e a un senso di dignità. Sua opera certa è la decorazione del monastero di Ferapontov, posto nella regione di Vologda, ove, con l'aiuto dei figli Feodosij e Vladimir, ornò la chiesa con la *Natività della Vergine* (1500-1502). Tema generale degli affreschi è la glorificazione della Vergine; accanto al ciclo tradizionale, un posto particolare è assegnato alle composizioni che illustrano gli inni dedicati a Maria. Si attribuiscono personalmente a **D** le scene dell'*Infanzia della Vergine* e altre figure attorno al portale occidentale, piú vicine allo stile del xv sec., mentre altre composizioni (illustrazioni di inni, ove compaiono alcuni manierismi) sono attribuite al figlio Feodosij. (*sdn*).

diorama

Presentato al pubblico per la prima volta a Parigi nel 1822 da Daguerre e Bouton (*Valle di Sarnen e Interno della Trinity Chapel nella cattedrale di Canterbury*) il **d** era insieme un quadro e uno spettacolo, caratterizzato da straordinari effetti illusionistici, ottenuti con particolari tecniche pittoriche ed espositive. Era costituito da una tela di grandi dimensioni (22 × 14 m), collocata ad una certa distanza dall'auditorio (13 m), in un vano luminoso posto in fondo a una specie di tunnel prospettico a pareti convergenti, che aveva la funzione di conferire profondità al dipinto e di nascondere alla vista i suoi margini, dando al pubblico (lasciato in penombra), la sensazione di guardare attraverso una grande finestra. Il quadro era realizzato con materiali e procedimenti speciali; il supporto era una tela a trama finissima, dipinta sia sul recto sia sul verso con colori e leganti che andavano da una completa opacità ad una quasi completa trasparenza. In questo modo, illuminando la parte anteriore o la parte posteriore dell'immagine con dei fasci di luce provenienti da apposite aperture nel soffitto e nelle pareti, e soprattutto variando abilmente con schermi e filtri l'intensità e la colorazione della

luce, si ottenevano stupefacenti mutamenti cromatici, l'apparizione e o sparizione di alcune parti, e si realizzava empiricamente ma efficacemente una serie di trasformazioni a vista dell'immagine: paesaggi o interni di edifici in pieno sole o al chiaro di luna, effetti di aurora e crepuscolo, valanghe, terremoti, ecc. Un ulteriore perfezionamento del **d**, il *diorama à double effet*, mostrava la progressiva modificazione di una scena dal giorno alla notte e viceversa (*Porto di Gand*, 1834; *Messa di mezzanotte a Saint-Etienne-du-Mont*, 1834). L'illusionismo visivo era sostenuto da una estrema verosimiglianza della riproduzione pittorica, ottenuta con l'ausilio della camera oscura, e da un certo momento in poi era accentuato dalla presenza di oggetti e di elementi plastici collocati prospetticamente a integrare le forme dipinte (*Diorama di Chamonix*, 1831). Inoltre la rappresentazione comprendeva due quadri distinti, che potevano essere osservati dagli spettatori senza cambiare posto; l'auditorio, infatti era una stanza cilindrica che poteva ruotare su se stessa fino a inquadrare un secondo dipinto.

Il **d** era dunque una nuova forma di spettacolo pittorico, risultato delle rielaborazioni delle precedenti esperienze da Daguerre e Bouton nel settore della pittura illusionistica dei Panorami e della scenografia teatrale; alla base dei suoi ammiratissimi effetti visivi era soprattutto l'impiego della luce reale, inserita nel dipinto come un materiale costituente l'immagine, e direttamente interferente con gli altri materiali, dal supporto ai pigmenti, ai leganti e alle vernici. I principi ottici e i procedimenti tecnici del **d** furono descritti da Daguerre nella *Historique et description du Daguerréotype et du Diorama* (Parigi 1839), un testo di grande interesse per le osservazioni sul rapporto luce-colore-visione; va notato però che analoghi metodi erano già stati impiegati in altre forme di quadri in trasparenza, il più famoso dei quali è il Diaphanorama di Franz Niklaus König (inaugurato a Berna nel 1811). Dopo una serie di notevoli successi il **d** di Daguerre fu distrutto da un incendio nel 1839, e il suo inventore si dedicò alla messa a punto del daguerrotipo, per il quale è rimasto famoso. Numerose furono le riedizioni e le imitazioni del **d** (a cominciare dallo stesso Bouton), sia in Europa sia in America. Intorno alla metà dell'Ottocento il **d** perse gradualmente le iniziali caratteristiche di animazione e il suo nome venne applicato genericamente a indicare grandi

quadri mostrati sotto luci variabili e integrati da plastici, spesso anche con funzione didattica, come in alcuni musei scientifici. Le esperienze di animazione delle immagini e il coinvolgimento ottico e emotivo realizzati nel **d** lo fanno collocare tra gli antecedenti del cinema. (*sbo*).

Dioscoride di Samo

(III sec. a. C.). Il suo nome è noto dalla firma di due mosaici-miniatura assai raffinati trovati nella villa detta «di Cicerone» a Pompei (Napoli, MA). La firma indica senza dubbio l'autore dei mosaici più che delle due pitture imitate dal mosaicista, pitture che risalgono probabilmente al III sec. a. C. *I Musicisti ambulanti* (qui, sacerdoti del culto di Cibele) e la *Consultazione di una strega* da parte di due giovani, notevoli per l'intensità della policromia, sono ispirati a scene di teatro. (*mfb*).

Dipre, Nicolas

(Parigi, noto ad Avignone dal 1495 al 1532). Intorno a un frammento di un *Incontro sulla porta d'oro* (1499: conservato a Carpentras) sono state raggruppate sette piccole tavole, elementi di predella, che sembrano essere appartenuti a più di un polittico (*Presentazione della Vergine al Tempio*: Parigi, Louvre *Anna e Gioachino alla Porta Dorata e Natività della Vergine*: ivi; *Nozze della Vergine*: conservato a Denver; *Adorazione dei pastori*: San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum; *Adorazione dei magi*: coll. priv., e *Crocifissione*: Detroit, Inst. of Arts), di linguaggio tutto provenzale nella costruzione semplificata, nei volumi squadrati, nella fattura sommaria. L'originalità di **D** sta nell'accento rustico delle figure tozze e severe, e nell'importanza conferita ai contrasti di luce e alle ombre proiettate; si tratta dell'estrema espressione, minore ma particolarmente caratterizzata, della scuola di Avignone. (*nr*).

Discepoli, Giovan Battista, detto lo Zoppo da Lugano

(Castagnola di Lugano 1590 - Milano 1660 ca.). È tra i più originali interpreti della pittura lombarda dopo la peste del 1630. Gli vengono attribuiti affreschi, ritenuti giovanili, nella chiesa di San Rocco a Lugano, ma a caratterizzarlo sono i dipinti tra il 1640 e la morte. La sua formazione avviene presso Camillo Procaccini, ma il suo principale punto di riferimento è subito Francesco Cairo e

interlocutori sono i Nuvolone e i Montalto. Una serie di belle pale si conserva nelle chiese di Milano, Como e della zona bergamasca: *Le anime del Purgatorio* a Caprino Bergamasco, la *Madonna del Rosario e Santi* a Como, *Le tentazioni di sant'Antonio* già a Milano (deposito Brera a Mirazzano), i dipinti francescani di San Vittore al Corpo (1646), le tele della Cappella Frisiani a Corbetta (1649-53). Se il suo intento è di dare una interpretazione materica nuova dei modelli manieristici, e in questo senso il **D** guarda al Cairo tardo, al suo colore sciolto nell'atmosfera, l'attenzione va oltre i confini della Lombardia. Il **D** è interessato ai genovesi, a Giovanni Battista Carloni, al Biscaino, che gli trasmettono inoltre le lezioni di Rubens e di Van Dyck; con ogni probabilità è stato in viaggio a Genova. Meno intensa, e forse mediata dal Cairo, è la riflessione sui veneti. La complessità di gamme tematiche e stilistiche che il **D** riesce a elaborare risulta evidente nel suo capo d'opera, *L'Adorazione dei Magi*, dipinta per San Marcellino a Milano nel 1651-52 (ora a Milano, Brera), ammirata dal Ticozzi (1818) secondo il quale «non perde al confronto de' vicini quadri del Nuvolone e del Guercino»: nel raccordo personalissimo tra Cairo e Nuvolone, non senza una memoria del ticinese Serodine, il **D** si conferma, giusto il giudizio del Lanzi, «uno de' coloritori più veri, più forti, più sugosi del suo tempo». (ffe).

disegno

Rappresentazione grafica di oggetti o figure, eseguita con materiali diversi e su supporti di varia natura. Si parla di **d** per i contorni che definiscono la forma dipinta. Nella storia dell'arte, a partire dal XVI sec., il **d** indica, spesso, il momento progettuale dell'opera, l'elaborazione dell'idea. «In primo luogo si chiama **d** l'idea di un quadro, che il pittore mette su carta o su tela per giudicare l'opera che immagina [...]. Si chiamano (anche) **d** le giuste misure, le proporzioni e i contorni, che possono dirsi immaginari, degli oggetti visibili» (Roger de Piles). Il **d** può essere una prima definizione lineare, corsiva e sintetica dell'insieme di una composizione (schizzo), oppure la notazione del movimento e delle linee organiche di un modello (studio), oppure la definizione sommaria degli elementi principali di una scena con figure o di un paesaggio; può essere anche considerato un'opera in sé compiuta.

I seguenti termini tecnici specificano le varie categorie di

d: *disegno come esercizio accademico*: **d** da un rilievo o da un calco a tutto tondo *architettonico*: **d** che rappresenta la pianta, la sezione o l'alzato di un edificio; *a tre matite*: **d** a pietra d'Italia (o pietra nera) e a sanguigna lumeggiata con gessetto bianco per la luce; *a sfumo*: **d** eseguito con un materiale morbido e friabile che si può pareggiare con lo sfumino (pezzetto di carta arrotolato); le ombre a carboncino sono sfumate; *geometrico*: **d** che riproduce le proporzioni geometriche d'un oggetto; *grafico*: **d** di sezioni, piante, ecc. applicato alle scienze esatte; *a tratteggio*: **d** le cui ombre sono rese mediante tratteggi paralleli, a penna o a matita; *d'imitazione*: **d** eseguito per imparare a riprodurre i contorni di figure, paesaggi e ornati; *acquerellato*: **d** ombreggiato mediante inchiostro di china o colorato con pigmenti diluiti in acqua; *leucografico*: **d** in bianco su fondo nero; *lineare*: **d** tecnico impiegato per rappresentare ornamenti, oppure oggetti di interesse industriale; *a mano libera*: **d** eseguito senza riga e compasso e trattato con grande libertà; *dal vero*: **d** da un modello vivente o da un paesaggio reale; *ombreggiato*: **d** nel quale vengono esaltate le ombre e le luci; *picchiettato*: **d** il cui contorno è traforato per consentirne la duplicazione (spolvero); *topografico*: **d** che riproduce la configurazione del terreno o il rilievo del suolo mediante curve di livello o tratteggio; *al tratto*: **d** che presenta soltanto i profili delle figure. L'evoluzione delle tecniche e dei vari procedimenti del **d** dipende strettamente da quella dei particolari stili di ciascuna epoca e dai presupposti estetici degli artisti disegnatori.

Il carboncino È senza dubbio tra i procedimenti più antichi. Fino al xv sec., il **d** era considerato soprattutto una fase preparatoria del procedimento creativo. Il carboncino (carbone di salice o di tiglio), potendosi facilmente cancellare e consentendo così le correzioni, venne impiegato fin dall'antichità da parte degli artisti per realizzare l'abbozzo delle composizioni murali a tempera o a fresco, o come procedimento di studio su pannelli di bosso o di fico coperti da una preparazione (gesso o polvere d'osso mescolati a colla di pelle). Solo verso la metà del xvi sec. s'intraprendono ricerche per fissare il carboncino sul supporto. Si giunse, in seguito, ad immergere il disegno stesso in un bagno d'acqua con aggiunta di gomma arabica, e infine a polverizzare sul **d** una soluzione di gomma; alcuni **d** di scuola bolognese del xvii sec., fissati secondo tali metodi, si sono conservati bene. Solo nel xix sec. il carboncino di-

venne una tecnica autonoma di **d**, grazie ad artisti come Delacroix, Corot, Millet e più tardi Seurat e Odilon Redon.

Le punte metalliche Le punte in oro, rame, argento o piombo, già conosciute dai romani, sono state l'unico strumento in uso fino all'inizio del xvi sec. per l'esecuzione di **d** dal tratto molto netto. Tale tecnica, che sfrutta le proprietà ossidanti a contatto con l'aria della traccia lasciata dalla punta metallica, esige una preparazione preliminare del supporto, carta o pergamena, a base di colla e polvere d'osso. Il tratto fine, di color bruno (argento e oro) o grigio (piombo), veniva generalmente associato a lueggiate in bianco, spesso su carta colorata. Tale procedimento, che richiedeva grande sicurezza di mano (il tratto indelebile non consentiva correzioni) fu utilizzato tanto dagli artisti fiorentini (Leonardo, Verrocchio) quanto da grandi maestri tedeschi (Dürer); ma il carboncino venne abbandonato fin dall'inizio del xvi sec. in favore di procedimenti meno impegnativi, come la pietra d'Italia e la sanguigna (ambedue di origine minerale).

La pietra d'Italia, o pietra nera La pietra d'Italia (scisto argilloso a grana fitta), comparsa nei **d** del Pollaiuolo, del Ghirlandaio e di Signorelli, venne ampiamente utilizzata da tutti i grandi artisti del Cinquecento italiano (Raffaello, Leonardo, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto). Gli artisti del Nord – olandesi e fiamminghi – l'adottarono nel xvii sec. (Ruisdael, Hobbema, Rubens, Van Dyck).

La sanguigna Conosciuta fin dall'antichità, consentiva d'introdurre nel **d** una notazione di colore, adatta a lueggiare le carni, ed è in tal senso che venne impiegata da Fouquet, nel Quattrocento, nei suoi ritratti; e poi, nel xviii sec., con la tecnica detta «delle tre matite». Di fatto il **d** a sanguigna propriamente detto, quello cioè che si vale soltanto di questo materiale sia per definire i contorni che per notare i volumi e le ombre, compare a Firenze, i **d** di Leonardo risalenti agli anni 1470-80 ne sono un esempio prestigioso. Tale procedimento ebbe successo immenso durante il xvi, xvii e xviii sec., tanto in Italia quanto in Francia e nei paesi nordici. Pochi artisti dell'Ottocento se ne avvalsero, eccetto Renoir.

L'inchiostro Parallelamente a tutti questi procedimenti, il **d** a inchiostro e a penna (strumento prediletto dagli orientali) oppure a pennello, non ha mai smesso di essere impiegato fino ai giorni nostri. Nel medioevo, **d** a penna ac-

compagnavano spesso i testi (*Selsterio di Utrecht*, IX sec.: Utrecht, Bibl. dell'università) o consentivano di fissare modelli (*Taccuino* di Villard de Honnecourt: Parigi, BN). Ben presto, al contorno lineare ottenuto con la penna d'oca (o con un pennello fine) si diffuse l'uso di disegnare con pennelli diversi per spessore e con bistro (bruno), inchiostro di china (nero) e nell'Ottocento, seppia (tonalità bruna più fredda del bistro), che consentivano la resa delle ombre e, giocando sul tono della carta lasciata intatta, della luce. Inoltre, l'artista aveva la possibilità di impiegare lumeggiature bianche (di solito a tempera). Tutti i grandi artisti, da Leonardo, Raffaello e Michelangelo a Matisse e Picasso, passando per Rembrandt, Poussin e Delacroix, si servirono di tali tecniche. Di origine più recente sono i pastelli, i gessetti, la matita a grafite.

Il pastello Venne presto impiegato in Francia da Fouquet, Jean e François Clouet, i Dumonstier; poi, nel XVI sec., in Italia (Barocchi), ma la sua maggior fortuna risale al XVIII sec., con i ritratti di Rosalba Carriera, La Tour e Perroneau; per l'Ottocento vanno citati Degas, Toulouse-Lautrec, Odilon Redon.

La grafite L'impiego della grafite inglese, di origine minerale, che deve il nome al riflesso metallico del segno lasciato sulla carta, fu divulgato nel Seicento dai fiamminghi e dagli olandesi (D. Teniers, Cuyp). Questa grafite venne rimpiazzata nell'Ottocento da quella artificiale, inventata dal chimico francese Nicolas-Jacques Conté (1755-1805) e impiegata da David e poi da Ingres; da allora essa è divenuta la tecnica più diffusa utilizzata per gli studi e gli abbozzi da Delacroix, Corat, Degas. (*mtb + ad*).

Nel campo del collezionismo e della *connoisseurship* il **d** ha assai presto costituito un settore specialistico e autonomo: il *Libro de' disegni* di Giorgio Vasari (diverse centinaia di fogli raccolti in volumi, successivamente dispersi e confluiti in importanti sedi museali: Uffizi, Louvre, Albertina, British Museum, Christ Church di Oxford e altre), e il cosiddetto *Codice* riunito da padre Sebastiano Resta (oggi a Milano, Ambrosiana) tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII sec., sono esempi di collezionismo «mirato» ad una storia dell'arte tramite il disegno. Gli studi del Richardson (1719), quelli del Mariette sulla coll. Crozat (1741), di Dézallier d'Argenville e un sempre maggior gusto per i disegni, nel Settecento contribuiscono a un

più dichiarato apprezzamento del **d** come opera autonoma e non esclusivamente finalizzata alle arti «maggiori». In questa direzione già muoveva nel secolo precedente Filippo Baldinucci (1673), quando sosteneva che si dovessero «intender col nome di opere non solo le pitture, ma anche i disegni... e fino a' primi pensieri o schizzi».. Ai nostri giorni, dopo le ricerche di F. Wickoff, B. Berenson, O. Fischel, H. Tietz, i moderni studi sulla teoria, metodologia e storiografia del disegno mirano a superare il semplice criterio della classificazione e della catalogazione in favore di una trattazione storico-geografica, pur mantenendo alla base il problema dell'attribuzione e dell'individuazione dello stile, come già indicato da B. Degenhart (1937, autore anche di un monumentale corpus dei disegni italiani dal 1300 al 1450), e come recentemente ha precisato C. Mombeig Goguel (1988). Sostanziali contributi nel campo della *connoisseurship* e soprattutto sul disegno italiano si devono a P. E. Popham (il Cinquecento), W. Witzum, Philip Pouncey (Cinquecento e Seicento) e a Luigi Grassi, autore – oltre che di studi monografici – di indagini sulla teoria del **d** e di trattazioni storico-critiche. Quasi tutti i musei moderni includono rilevanti sezioni di grafica. Ricordiamo soltanto, per importanza storica e ricchezza di collezioni, il British Museum (Londra), l'Albertina (Vienna), la Pierpont Morgan Library (New York), il Louvre (Parigi), la Biblioteca reale di Torino, il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi a Firenze, l'Istituto nazionale della grafica a Roma, l'Ambrosiana a Milano e le collezioni reali inglesi di Windsor Castle. (sr).

Disteli, Martin

(Olten 1802 - Soletta 1844). Autodidatta celebre per i *Distelikalender*, mordaci satire politiche che pubblicò dal 1839, con Kreidolf e Toepffer fu tra i caricaturisti più spiritosi e dotati della Svizzera. È presente nel museo di Olten e nell'Ecole polytechnique di Zurigo. (bz).

dittico

Abbinamento di due supporti dipinti, generalmente lignei, collegati da cerniere che ne consentono la chiusura. Questo tipo di dipinto, generalmente di piccole dimensioni, ebbe molta fortuna nell'antichità, ma soprattutto a Bisanzio, nonché nel medioevo e nel Rinascimento. Poco ingombranti, simili dipinti erano facilmente trasportabili.

Essi raffiguravano solitamente piccoli quadri d'altare o ritratti. (*db*).

Diulgheroff, Nicolay

(Kjustendil (Bulgaria) 1901 - Torino 1982). Dopo gli studi compiuti in Austria e al Bauhaus di Weimar, periodo in cui realizzò opere rigorosamente astratto-geometriche e costruttiviste, con colori dai chiari riferimenti kandin-skyani, giunto in Italia nel 1926, aderì al gruppo futurista, alternando la sua attività tra pittura, grafica pubblicitaria e collaborazioni alle riviste di Fillia. Con le opere del biennio 1926-28 si inserì nelle ricerche di quest'ultimo mentre nel 1932, dopo una fase di ammorbidimento delle forme, affrontò le tematiche dell'aeropittura. Dal secondo dopoguerra in poi si dedicò quasi esclusivamente all'architettura e alla grafica pubblicitaria. (*lma*).

divisionismo

Movimento interno alla pittura italiana con diffusione in tutta la penisola ma con centro particolarmente vivace a Milano. Sviluppatosi tra gli ultimi decenni del XIX sec. e il 1915, ebbe nel 1891 una data di nascita ufficiale, quando alla Triennale di Brera furono esposte alcune opere (tra cui *Maternità* di Previati), che mostravano al pubblico i termini della nuova ricerca. Il gruppo di pittori legati da comune interesse per le leggi scientifiche relative alla luce e al colore (oltre a Previati vanno ricordati D. Ranzoni, I. Cremona, G. Segantini, Pellizza da Volpedo, V. Grubicy) partiva dall'analisi delle teorie sulla percezione ottica elaborate da H. Helmholtz, M.-E. Chevreul, Th. Rood, in sintonia con quanto stava avvenendo in Francia nel gruppo di pittori *pointillistes*. A differenza dei francesi, che muovevano da esperienze impressioniste e insistevano soprattutto sul carattere scientifico della loro operazione, i divisionisti italiani affrontavano il nodo stesso della creatività artistica, del potere suggestivo dell'immaginazione nella fase creativa e dell'immagine che ne risultava, a cui la tecnica divisionista offriva, grazie a pennellate di colore puro ma filamentoso, a volte sbavato, sempre vibrante, uno strumento per intensificare il clima simbolico-onirico a cui soprattutto tenevano. Teorico ed animatore del gruppo fu Victor Grubicy de Dragon, pittore ricco di esperienza diretta dei circoli artistici e dei musei di molti paesi d'Europa. Nell'idea di Grubicy c'era il desiderio di fondere la

tecnica moderna basata sulle leggi della scomposizione del colore con quella tradizione luministica che caratterizzava la pittura lombarda dell'Ottocento. Nella messa a punto della poetica del gruppo, Grubicy esaltava quella sorta di ipertensione nervosa che stava alla base di ogni processo creativo e che consisteva nella costituzione illusoria della visione oggettiva e reale con una sintesi significativa dell'impressione che corrisponde alla visione complessiva già dipinta. Fra i testi teorici del gruppo fu significativo, anche se tardo, lo scritto di Previati *Principi scientifici del divisionismo* (Milano 1906), nel quale si definisce il procedimento pittorico del **d**, che «riproduce le addizioni di luce mediante una separazione metodicamente minuta delle tinte complementari». Non è estranea al gruppo anche una certa attenzione a temi di carattere sociale: A. Morbelli e G. Pellizza da Volpedo partecipano sí al movimento divisionista ma con un'adesione essenzialmente volta ai risultati linguistici piuttosto che alla poetica.

Il **d** italiano fu policentrico. Milano fu certo il luogo di maggior fermento, ma anche in Liguria (P. Nomellini, R. Merello, G. Barabino, G. Cominetti) si ebbe un vivace clima di sperimentazione formale. In Piemonte, C. Fornara fu sensibile agli esiti delle proposte che venivano dalla Lombardia. A Roma il movimento ebbe un certo peso e vasti consensi (C. Innocenti, E. Lionne, A. Noci) e con G. Balla confluì in uno dei maggiori movimenti d'avanguardia italiani, il futurismo. Boccioni, Severini, Russolo e perfino Carrà, infatti, adottarono la tecnica, e in parte anche un certo gusto simbolista, che aveva caratterizzato il **d** in Italia. (sr).

Dix, Otto

(Untermhaus 1891- Hemmenhofen 1969). Si formò agli inizi presso un decoratore di Gera (1905-1909), poi alla scuola di arti decorative di Dresda (1910-14). Seguì nelle prime opere la tradizione tedesca del xv e xvi sec.; dal 1914 al 1919 subì l'influsso del gruppo Die Brücke e ancor più quello del futurismo. Come gli altri artisti della sua generazione venne profondamente segnato sia dalla guerra, cui partecipò (fronte russo e francese, 1914-19: ne ha lasciato numerose testimonianze, con circa seicento disegni, acquerelli, guazzi), sia dal clima politico, confuso e violento, della Germania dopo l'armistizio. I dipinti del 1920 riflettono tale situazione e costituiscono un amalga-

ma sorprendente tra tecnica dadaista (*collages*: partecipa alla grande mostra del dub dada di Berlino nel 1920) ed espressionismo bidimensionale (la *Barricata*; i *Mutilati di guerra*, scomparsi; i *Giocatori di skat mutilati mentre giocano*: coll. priv.; *Via Praga a Dresda*: Stoccarda, SG; *Mercante di fiammiferi I*: ivi). Nello stesso anno si manifesta lo stile più caratteristico di **D**, essenzialmente grafico, fatto risaltare da un colore freddo e stridulo, in accordo con la tradizione espressiva e ambigua del XVI sec. (Baldung, Dürer, Cranach, Grünewald), che egli applica per trattare temi contemporanei: rievocazione di un orrore fantastico nella *Trincea* (1920-23: scomparso dal 1938), ritratti satirici di presenze l'Urologodermatologo Koch, 1921: Colonia, WRM; *Sylvia von Harden*, 1926: Parigi, MNAM; i *Genitori dell'artista*, 1924: Hannover, Landesgalerie), satira della città moderna (la *Grande città*, 1927: Stoccarda, Galerie der Stadt), osservazione diretta di situazioni umane (*Donna incinta*, 1930-31), infanti (*Neonato tenuto tra le mani*, 1927: coll. priv.). L'opera incisa (primo legno nel 1913; bella serie di legni nel 1919: il *Grido*) culmina nelle acquaforti degli anni '20: serie sulle *Ragazze* e gli *Artisti del circo* (1922) e, soprattutto, i cinquanta pezzi di *Guerra*, di eccezionale verità e intensità (1923-24; editi nel 1924 a Berlino, completamente riveduti nel 1961). **D** adottava le tecniche antiche: tempera e velatura in pittura, punta d'argento per il disegno, cui deve pagine bellissime (studi di neonato, suo figlio Ursus, 1927; piante, molto alla Dürer, nudi, paesaggi). Considerato a giusto titolo il principale capofila della Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività) (prima mostra a Mannheim nel 1925) l'artista abbandonò questo spirito, dopo il 1930 per un relativo raddolcimento, persino nel tema della *Guerra* (quattro pannelli a Dresda, GG, 1929-32) e con prestiti sempre più netti dai maestri antichi (temi della tentazione di sant'Antonio, di san Cristoforo, della Vanità), dove spiccano i nudi, di una singolare poesia alla Cranach (dipinti e punte d'argento), e i paesaggi, soprattutto disegnati (*Paesaggio ideale del Hegau*, 1934: Aquisgrana, coll. priv.). Dal 1946 praticò una sorta di espressionismo tardo, più morbido e pittorico. Docente all'accademia di Dresda dal 1927 al 1933, si ritirò nel 1936 a Hemmenhofen, sulle rive del lago di Costanza. Ha lasciato la rappresentazione più incisiva della società tedesca prima del nazismo. Tale visione, che è nel contempo imparziale, e di una verità

talvolta a stento sopportabile, è stata meglio compresa nel momento in cui sono comparse varie reazioni figurative al soggettivismo della pittura astratta dal '45 al '60; ed è significativo che **D**, come più tardi Bacon, si sia spesso riferito alla filosofia di Nietzsche. Opere di **D** si trovano in numerosi musei tedeschi e statunitensi. (*mas*).

Diziani, Gaspare

(Belluno 1689 - Venezia 1767). Dopo un breve tirocinio nella bottega di Gregorio Lazzarini, passò in quella di S. Ricci, del quale divenne il più notevole seguace. Fin dalle prime opere si distingue dal maestro per una interpretazione più plasticamente definita e un colore più acceso. La preferenza per le tinte acri e cangianti caratterizza tutta la sua produzione, accompagnata dalla violenta impaginazione dell'episodio (*Elemosina di Angelo Paoli*: Venezia, Carmine), che testimonia della sua giovanile attività come scenografo alla corte di Dresda. Del 1750 è la decorazione a fresco di San Bartolomeo a Bergamo, che, se nell'insieme risulta un po' rettorica, è da godersi soprattutto nelle vivaci e guizzanti figure singole. (*f d'a*).

Dal 1717 al 1720 **D** lavorò in Germania (Monaco, Dresda), ma la sua opera di quegli anni è completamente perduta. Il suo primo dipinto significativo è l'*Estasi di san Francesco* (Belluno, San Rocco), forse del 1727, intensamente ricca. L'artista era allora di ritorno da Roma, dove era stato chiamato dal cardinal Ottoboni. Nel 1730 fu tra i fondatori della veneziana Accademia di pittura, di cui fu presidente nel 1760 e nel 1766. La sua lunga attività veneziana, dal 1720 alla morte, fu alternata con brevi, operosi soggiorni nella provincia veneta (Belluno, Treviso, Padova, Bergamo). Lavorò come scenografo, oltre che a Dresda, a Venezia e Roma. Dopo la morte di S. Ricci (1734), ne fu in qualche modo erede e continuatore, con una propria voce originale nell'ambito della grande stagione della pittura veneziana settecentesca. Fu disegnatore vivacissimo, con risultati assai vicini a Pellegrini e Giannantonio Guardi. (*sr*).

el-Djem

È l'antica Thysdrus (comune della Tunisia, antica città romana del *sāhil* tunisino), situata a sessantina di chilometri a sud di Sousse è celebre per l'anfiteatro, ben conservato, del III sec. a.. C. Ha rimesso e rimette tuttora in

luce un folto numero di mosaici pavimentali (temi dionisiaci, combattimenti di animali), conservati in loco e nei musei di Sousse e del Bardo (Tunisi). (*mfb*).

Djemila

Località dell'Algeria a nord-est di Sétif; è l'antica Cuicul, colonia romana della Numidia. Conserva nel suo museo un bel complesso di 36 mosaici che decoravano i pavimenti delle ricche dimore del iv sec. (*l'Asino vincitore, Toeletta di Venere, Ratto di Europa*). I mosaici con decorazioni di animali sembra ne fossero una particolare specialità. (*mfb*).

Djurković, Pavel

(Baya (Ungheria) 1772 - Odessa 1830). Dopo studi a Vienna e a Venezia, entrò al servizio della principessa Aleksandra Pavlovna, sorella dell'imperatore di Russia Alessandro I, sposata in Ungheria al grande Palatino, l'arciduca Giuseppe. Dopo aver lavorato in varie città e monasteri della Voivodina, acquistò considerevole fama come pittore religioso e realizzò numerose iconostasi in chiese ortodosse (Bela Crkva, 1792; Vršac, 1804; Sombor, 1812; Dalj, 1822). Si stabilì verso il 1810 a Sremski Karlovci, passando poi, in Serbia, alla corte del principe Miloš Obrenović. Ritrattista celebre, ha lasciato una vera e propria galleria di personaggi storici (*Principe Miloš Obrenović, il Metropolita Stratimirović*), di dotti e di scrittori (*Vuk Karadžić, Mušicki, il Generale Petar Duka*), di borghesi, commercianti, soldati, ecclesiastici, donne nei costumi dell'epoca, che nell'insieme costituiscono una cronaca preziosa della società serba conquistata dalle idee del «giuseppismo» e del gusto francese. **D** è il massimo esponente del classicismo in Serbia. (*ka*).

Dmitrienko, Pierre

(Parigi 1925-74). Cominciò studi di architettura all'Enba di Parigi, ma preferì la pittura, che studiò senza maestro in compagnia di Arnal e di Rezvani, con i quali partecipò nel 1949 a una mostra di giovani pittori, le *Mains éblouies*, alla Gal. Maeght. Per lungo tempo mostrò di preferire gli spettacoli naturali umanamente emozionanti, drammatizzando l'interpretazione pittorica di temi che tratta in «serie»: officine, crocifissioni, inondazioni, fore-

sta pietrificata, brina, rottami, cacce. Un rapporto sempre piú intimo con l'universo doveva comportare progressivamente la cancellazione delle evocazioni fenomeniche entro uno spazio indefinito, dove è apparsa infine la presenza ossessiva della figura umana, riassunta in una laconica forma ovoidale. Si accontenta di suggerire cosí la formazione di un volto senza insistere sui suoi attributi, e affida ai suggerimenti impercettibili del modellato e al contrasto colorato degli sfondi il compito di confessare un carattere o un sentimento. Mentre partecipava al Salon de mai e alle *Réalités nouvelles*, esponeva successivamente a Parigi nelle Gal. Lucien-Durand, Jacques Massol, Creuzevault; poi, dopo un'interruzione di dieci anni, nella Gal. L55 (incisioni, 1972; pitture e sculture, 1973). Premiato in varie biennali (Parigi, 1959; Venezia, 1960; Tokyo, 1964), le sue opere si trovano a Parigi (MNAM) e a New York (MOMA). (*rvg*).

Do, Giovanni

(? - Napoli 1656). Di origine spagnola, è a Napoli prima del 1626. In base ai documenti d'archivio (sposò una sorella di Pacecco De Rosa, testimoni il Caracciolo e Ribera) lo si può collegare al caravaggismo della cerchia di Caracciolo, e al gusto piú naturalista dell'ambiente di Ribera: l'una e l'altra tendenza caratterizzano l'unico suo quadro certo, l'*Adorazione dei pastori* della chiesa della Pietà dei Turchini a Napoli (assegnato al pittore da De Dominicis). Non gli viene attribuita con certezza nessun'altra opera, nonostante alcune recenti proposte. Si è anche voluto assimilarlo – ma l'ipotesi è da respingere – al Maestro dell'Annunciazione ai pastori. (*sr*).

Dobrowski, Josef

(Karlsbad 1889 - Vienna 1964). Studiò dal 1908 al 1919 presso l'accademia di belle arti di Vienna, ove ebbe una cattedra nel 1946. Membro della Secessione a partire dal 1919, **D** figurava già nel periodo tra le due guerre fra i pittori viennesi di fama. Fu colpito agli esordi dalle opere di Bruegel e di Botticelli, e formò il proprio stile all'inizio degli anni '20 in contatto con i *fauves*, la scuola veneziana, Goya e piú tardi Van Gogh. Per qualche tempo si accostò al neorealismo e a Karl Hofer. Artista appassionato, dal colore dinamico, introdusse volentieri il nero nei suoi quadri, i piú compiuti dei quali rappresentano paesaggi e

fiori. I suoi ritratti di donne e di attori, cui egli conferiva carattere demoniaco, ebbero anch'essi grande successo. Fedele al suo stile, restò tetragono alle correnti che si affermarono dopo la seconda guerra mondiale. Nondimeno, ebbe come allievi futuri pittori astratti come Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Erich Brauer, che s'inoltrò sulla via del fantastico, e Alfred Hrdlička, che scelse invece il realismo. A tutti egli seppe comunicare il suo senso del colore. (*jmu*).

Dobson, William

(Londra 1611-46). Fu probabilmente apprendista presso Peake, libraio e mercante di quadri. Ebbe come maestro soprattutto Francis Cleyn, che dovette aiutare nella decorazione del castello di Ham dopo il 1630. Deve a Cleyn, e senza dubbio a Lomazzo, il gusto per i motivi decorativi, simbolici e allegorici, che si trovano nei suoi ritratti. Si familiarizzò presto col Rinascimento e la scuola veneziana del XVI sec., che dovette conoscere dalla collezione di Carlo I. Alla morte di Van Dyck nel 1641, gli succedette come pittore ufficiale alla corte di Carlo I a Oxford, durante la guerra civile. I suoi ritratti sono presentati di solito a mezza figura, come *Endymion Porter* (1643-45 ca.: Londra Tate Gall.). I personaggi corpulenti in primissimo piano, sono trattati con i toni caldi della pittura veneziana, e nulla debbono a Van Dyck. Dipinse pure alcuni ritratti di gruppo, come *l'Autoritratto con Sir Charles Cottrell e uno sconosciuto* (Albury, coll. del duca di Northumberland). La sua opera rappresenta un aspetto del barocco inglese e, in quel periodo, non ha equivalenti sul continente. (*jns*).

Doceno, il → Gherardi, Cristoforo

Documenta

Esposizione periodica che si tiene a Kassel, in Germania, sin dal 1955. Da principio **D**, creata dall'artista e designer tedesco Arnold Bode, docente – all'epoca – presso l'accademia di Kassel, esprimeva soprattutto l'esigenza di stabilire nuove relazioni con quanto avveniva nelle arti al di fuori della Germania, rimasta isolata dal contesto europeo per tutti gli anni del nazismo. Già le prime tre edizioni di **D** (1955, 1959, 1964), curate proprio da Bode, dal critico Werner Haftmann e da Herbert von Buttlar, privilegiava-

no l'informazione internazionale sopra ogni altra scelta, e la novità, rispetto alle coeve edizioni delle Biennali veneziane, stava nel superamento del criterio nazionalistico che regolava la manifestazione italiana sin dall'origine, in favore di scelte che privilegiassero le tendenze, i movimenti e gli artisti. La pittura informale fu la grande protagonista delle esposizioni di quei primi anni. L'ampio intervallo di tempo tra una edizione e l'altra (a partire dal 1972 la manifestazione ha acquisito una cadenza quinquennale), ha reso la manifestazione particolarmente significativa, trasformandola, di volta in volta, in un bilancio complessivo sulla portata e sulla consistenza di movimenti e tendenze. Anche la struttura molto ristretta della direzione della mostra, che viene progettata da un direttore affiancato da un comitato consultivo (quattro specialisti più alcuni curatori di settori specifici per il video, l'architettura, il design), ha favorito l'omogeneità delle singole manifestazioni. D'altra parte il ricambio costante dei curatori garantisce anche la varietà delle presenze. Esistono orientamenti di fondo che rimangono costanti in ogni manifestazione: *a*) la definizione di un panorama internazionale di ampio respiro; *b*) la valorizzazione di personalità artistiche emergenti; *c*) la messa a fuoco dei mutamenti di tendenza in atto.

Particolarmente interessante fu l'esposizione del 1972, diretta da Harald Szeemann (*Documenta 5*) che investì l'intera città con manifestazioni che per il loro carattere di *happening* mal si adattavano ad uno spazio espositivo chiuso. La manifestazione del 1977 (*Documenta 6*) fu centrata prevalentemente sull'arte analitica, sulla riflessione in atto nel mondo della figurazione sul proprio specifico disciplinare. Nel 1982 (*Documenta 7*) hanno trovato spazio, con notevole tempestività, le manifestazioni di ritorno alla pittura con particolare attenzione alla pittura neoespressionista. Nell'ultima edizione del 1987 il direttore Manfred Schnekkenburger ha voluto privilegiare la «ricerca della dimensione storico-sociale dell'arte» con al centro la figura di un artista come Joseph Beuys e di tre filosofi. Adorno, Horkheimer e Habermas. (*orp*).

Doesburg, Theo van

(Theo Kùpper, *detto*) (Utrecht 1883 - Davos (Svizzera) 1931). Fu il principale animatore del gruppo De Stijl. Per la sua attività molteplice sfugge alle classificazioni. Sin

dal 1899 si dedica alla pittura, la prima sua mostra ha luogo all'Aja nel 1908. Nel 1913 pubblica una raccolta di poesie e scrive una serie di articoli dedicati all'avanguardia europea. Conosce Mondrian in seguito a un testo che scrisse su di lui (1915); tra il 1916 e il 1919 passa dall'arte figurativa all'astrattismo (*Astrazione di giocatori di carte*, 1917: L'Aja, GM). Dallo scambio d'idee tra lui e Mondrian, e su sua iniziativa, nasce nel 1917 la rivista «De Stijl», portavoce del gruppo omonimo, alla cui poetica egli resterà sulle prime fedele (*Ritmo di danza russa*, 1918: New York, MOMA). Il ruolo di primo piano che «De Stijl» svolge nella diffusione delle forme nuove è dovuto interamente a **D.** La fusione tra pittura e architettura è un sogno che lo ossessiona da lungo tempo, e nell'ambito di «De Stijl» egli ne sarà il propagatore più brillante. Nel 1921 intraprende una serie di conferenze in Germania e nell'Europa centrale, e pubblica a Parigi *Classique, Baroque, Moderne*. Il suo soggiorno al Bauhaus resta una tappa fondamentale. Nel 1922 aggiungerà a «De Stijl» la pubblicazione di una nuova rivista, «Mecano», a tendenza dada, che determinerà lo scioglimento del gruppo De Stijl, e la rottura tra lui e Mondrian. Nel 1924 pubblica in Germania un'opera in cui espone le proprie idee (*Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*: Principi fondamentali delle nuove forme). Nel 1926 redige il *Manifesto elementarista*, ove respinge il principio della relazione ortogonale come unica struttura, che era stato la base estetica di De Stijl (*Contro-composizione*, 1924: Amsterdam, SM; *Triangoli*, 1928: Venezia, coll. Peggy Guggenheim). Tre anni dopo fonda a Parigi, con i pittori Héliou e Tutundjan e lo svedese Carlsund, una nuova rivista, «Art concret». Nel 1928 realizza la sua opera principale: la decorazione della birreria L'Aubette a Strasburgo, in collaborazione con Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp. Questa risistemazione (oggi sfortunatamente distrutta) costituiva un complesso assai rappresentativo dello stile degli anni intorno al 1925. L'artista è rappresentato ad Amsterdam (SM), all'Aja (GM), a New York (MOMA), a Parigi (MNAM) e a Grenoble. (dv).

Dogon

I **D** (etnia dell'attuale Mali, riva destra del Niger) sono celebri per le loro concezioni cosmogoniche, studiate da vari etnologi francesi tra i quali Robert Arnaud (1921

ca.), Marcel Griaule (dal 1933 in poi) e Montserrat Palau Marti (1957), La conoscenza del loro universo mitico e religioso ha consentito di analizzarne dettagliatamente e comprenderne le pitture, la cui prima descrizione, dovuta al tenente francese L. Desplagnes nel 1907, riguarda il masso di Sanga, a 15 chilometri da Bandiagara. In alcuni ripari rocciosi, luoghi rituali ove si praticava pure la circoncisione, venivano conservate delle maschere. In occasione di ogni cerimonia i nuovi circoncisi ridipingevano certe pitture, e gli anziani altre: poiché queste rappresentano le maschere e i simboli dipinti sopra di esse, tali pitture sono doppiamente simboliche. Si distinguono due tipi di pitture rupestri: le prime, aventi finalità religiosa, sono destinate a trattenere le anime dei morti (*bammi*); le altre, a carattere più «decorativo», ornano i ricoveri dei circoncisi o dei caprai. La gamma cromatica è assai ridotta: terra umettata, nero (carbone), bianco (escrementi animali o pappa di farina), rosso (ossido di ferro mescolato talvolta a sangue). Per applicare i colori ci si avvaleva di un bastone immanicato a un'estremità, di una piuma o del dito. I motivi rappresentano coperte di cerimonia, granai, animali ed esseri mitici. Per quanto riguarda le pareti dei santuari, esse sono dipinte a pappa di miglio, con motivi d'ispirazione realistica (oggetti) o geometrici (scacchiere, scale, rosari). Questi ultimi significano talvolta la ricchezza del gruppo, in uomini e in beni, oppure sono emblemi totemici. (*jgc*).

Doistau, Félix

(Parigi 1846-1936). Grande industriale della *banlieue* parigina, raccolse all'inizio del secolo una collezione comprendente molte notevoli serie di oggetti d'arte, in particolare avori gotici (donati al Louvre di Parigi) e terrecotte di Rouen (donate al MAD di Parigi). La collezione deve la propria notorietà soprattutto all'eccezionale complesso di 169 miniature, che **D** depositò al Louvre sin dal 1906, e che donò al museo nel 1919. Tali preziose piccole pitture del XVIII e dell'inizio del XIX sec. sono spesso montate su opere di oreficeria; sono dovute a Fragonard e ai migliori miniaturisti dell'epoca, tra cui Lavreince, Hall, Sicardi, Dumont, Augustin, Jean Guérin e Jean-Baptiste Isabey. (*ic*).

Dokhtar-i-Nōshirwān

Località dell'Afghanistan, oltre cento chilometri a nord di Bāmiyān; in una nicchia scavata ad un'altezza di dieci

metri dal suolo e protetta da una pensilina, esso ospita pitture rupestri alte una ventina di metri, databili al v sec. d. C. Questo vasto complesso a carattere laico, che attesta l'incontro dell'arte sasanide con quella, irano-buddista, di Bāmiyān (già carica di apporti indiani) è opera di artisti che hanno serbato elementi decorativi della tradizione buddista nell'incarico ufficiale loro conferito da un sovrano mazdeo. La composizione è eseguita a tempera su una preparazione argillosa contenente paglia triturrata; esalta un principe acconciato con una testa di leone – tema il cui studio presenta sicuro interesse – seduto a ginocchia allargate secondo la tradizione iraniana, su un trono a protomi di cavalli. Lo attorniano assistenti le cui vesti iraniane si ritroveranno su personaggi di Qyzyl. I colori netti (blu oltremare, bruni, ocra, rossi, verdi) rammentano affreschi sasanidi perduti. Ma le arcatelle a frontone spezzato ricordano l'architettura del Gandhāra, e alcuni altri resti lo stile raffinato di Ajanta. Questa sintesi sasanico-buddista avrà ripercussioni in tutta la Serindia. Le somiglianze che con essa si rivelano nei dipinti di Qyzyl, non solo nei dettagli delle vesti, dell'architettura o della decorazione, ma anche nella tecnica, hanno consentito all'archeologo francese Hackin di definire questo sito come complesso «irano-buddista», «malgrado il suo carattere centro-asiatico», e di riconoscervi il «punto in cui sono entrate in stretto contatto l'arte buddista e quella dell'Iran sasanide». (ea).

Dolce, Ludovico

(Venezia 1508-68). Amico di artisti e letterati quali il Sansovino, il Varchi e l'Aretino, scrisse numerose opere di soggetto letterario e artistico; tra queste ultime, anche un *Dialogo dei colori* (Venezia 1565). Occupa un posto di rilievo nella storia della trattatistica sull'arte per il suo *Dialogo della pittura... intitolato L'Aretino.. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono.. Con esempi di pittori antichi e moderni, e nel fine si fa menzione delle opere del divin Tiziano* (Venezia 1557). In quest'opera il **D** si schiera con quanti ritengono la pittura non arte «meccanica» ma «nobile», anzi «nobilissima» e, in polemica con il culto michelangiolesco di cui si era fatto portavoce il Vasari (1550 ca.), esalta Raffaello e soprattutto Tiziano, «il quale diede alle sue figure una eroica maestà e trovò una

maniera di colorito morbidissima, e nelle tinte cotanto simile al vero, che si può ben dire con verità ch'ella va di pari con la natura». Il trattato del **D** è particolarmente importante per la poetica del manierismo, e nel contesto del dibattito cinquecentesco sulla supremazia del disegno o del colore tra scuola romano-fiorentina e scuola veneziana. (gp).

Dolci, Carlo

(Firenze 1616-86). Suo maestro fu dal 1625 Jacopo Vignali. Dopo alcuni notevoli, giovanili saggi come ritrattista (*Stefano della Bella*, 1631: Firenze, Pitti; *Fra Ainolfo de' Bardi*, 1632: ivi), si dedicò a una pittura di soggetto prevalentemente religioso, le cui più antiche testimonianze sono costituite da un' *Adorazione dei Magi* per il cardinale Leopoldo de' Medici e tre *Evangelisti* (divisi tra il Getty Museum di Malibu e coll. priv., da una serie di quattro eseguita per Giovambattista Galli). Databili alla fine del quarto decennio, gli *Evangelisti* rivelano nella lucidità cristallina della condotta pittorica, l'attenzione a Bronzino e una notevole capacità di resa naturalistica. È solo dal 1640 ca. tuttavia che il corpus dell'artista acquista una maggiore consistenza: a questa data e agli anni immediatamente successivi risale la sua produzione più fortunata, costituita da dipinti improntati a una religiosità malinconica e struggente (*Madonna dei gigli*: Montpellier, Museo Fabre; *Sant'Andrea adora la croce*, 1646: Firenze, Pitti, *Sant'Orsola*: Kedleston Hall, coll. Scarsdale). Singolare, per la grandiosità compositiva che ne fa quasi un unicum nel percorso del **D**, la *Cena in casa di Simone* (1649: Corsham Court, Lord Methnen). Intorno al 1650 la sua condotta pittorica si fa ancora più compatta e brillante, con sottigliezze di tocco e ricerca di precisione che riflettono il gusto fiammingo e olandese introdotto alla corte toscana dall'opera di artisti come Jan van Mieris. Pur continuando, tranne rare eccezioni (*Allegoria della sincerità*: Vienna, KM), a trattare soggetti sacri (tra i quali la celeberrima *Addolorata* di Londra, Trafalgar Galleries), il pittore pone l'accento sulle stoffe, sulle carni, sulla materia degli oggetti e sui dettagli della scena, ottenendo bellissimi effetti d'animazione figurativa, rafforzati da una scelta raffinata dei colori (*Santa Cecilia*: Leningrado, Ermitage; *Carità*, 1659: Prato, Cassa di Risparmi e Depositi; *Santa Margherita*: Firenze, Pitti). Benché costretto a concessioni

ai suoi clienti devoti – tra i quali il granduca Cosimo III e Vittoria della Rovere, che peraltro gli assicurarono proventi considerevoli –, la sua vitalità e la sua originalità restarono notevoli fin verso il 1680, come attestano, oltre a tardi dipinti del consueto tenore religioso (*Cristo consacra il pane e il vino*: gall. di Corsham, *Visione di san Ludovico di Tolosa*: Firenze, Pitti), il finissimo *Autoritratto* del 1674 (Firenze, Uffizi) e il *Sir Thomas Baines* (1670 ca.: Cambridge, Fitzwilliam Museum). Negli ultimi anni il suo carattere, ombroso e malinconico, fu gravemente turbato – secondo Baldinucci – dall'arrivo a Firenze del napoletano Luca Giordano (1682) e dalla sua trionfale galleria di palazzo Medici Riccardi, tanto che **D** non volle più dipingere fino alla morte. La sua grandissima fortuna determinò la moltiplicazione in innumerevoli copie, dei soggetti da lui creati, copie che furono all'origine del giudizio drasticamente negativo che a lungo ha relegato il pittore nel ruolo di facitore di immagini devozionali, solo in tempi recenti rivalutato e compreso nelle sue reali qualità e collocato ai livelli più alti del Seicento fiorentino. (*eb + sr*).

Dollfus, Jean

(Mulhouse 1823 - Parigi 1911). L'industriale alsaziano Jean **D** iniziò la sua collezione sin dal 1846, stabilendosi presso Mulhouse. Soprattutto dopo il 1860 acquistò numerosi quadri sia nelle grandi aste parigine sia nel corso di viaggi in Italia o in Olanda. Dopo l'occupazione dell'Alsazia-Lorena si stabilì a Parigi. La maggior parte della sua collezione andò dispersa in numerose vendite pubbliche dopo la sua morte, dal 1912. La grande diversità della collezione dà la misura della vastità degli interessi di **D**, dai primitivi italiani e tedeschi agli impressionisti, senza dimenticare l'arte dell'Estremo Oriente. Venne consigliato dal pittore alsaziano Clément Faller, che in particolare gli fece conoscere Corot e l'impressionismo, e dall'antiquario Moureaux. Guidavano però di solito le scelte le sue conoscenze personali nel campo dell'arte. La prima vendita disperdeva 78 quadri moderni, tra cui una bella serie di Corot, il Louvre di Parigi acquistò, in particolare, la celebre *Donna con la perla* e *Trinità dei Monti*. Citiamo pure un bel Géricault, *Corsa di cavalli berberi a Roma* (Parigi, Louvre), un Daumier (*Don Chisciotte e Sancio Panza addormentati*, che aveva fatto parte della coll. Arosa), un *Ritorno dai campi* di Millet e nume-

rose opere di Ribot. **D** possedeva Manet piú piccoli, che non vennero venduti nel 1912; invece, figuravano nella vendita la versione piccola della *Loggia* di Renoir (Brooklyn, coll. Alan Cunningham), comperata nella famosa vendita impressionista del 24 marzo 1875, nonché il *Ritratto di Claude Monet mentre legge* (Upperville, coll. Paul Mellon), il *Ritratto di Claude Monet mentre dipinge* (Parigi, MO), acquistato da R. Koechlin che lo lasciò al Louvre, il *Ritratto di Sisley* (New York, coll. A. Sachs), anch'essi di Renoir, e due paesaggi di Sisley comperati nella vendita Hoschede nel 1878. La seconda vendita riguardava 112 quadri, due terzi dei quali erano costituiti da opere tedesche, fiamminghe e olandesi, e il resto da opere italiane. La *Presentazione al Tempio* del Maestro della Sacra Stirpe che aveva fatto parte delle coll. Spitzer, Beurnonville e Tollin, venne acquistata dal Louvre con l'aiuto degli eredi **D**. Vanno pure menzionati la *Leggenda di santa Godeliève*, quadro eponimo del maestro, e un *Cristo dinanzi a Pilato* di Johann Koerbecke (conservato a Münster). Per gli italiani citiamo una serie di «cassoni» del fiorentino Marco del Buono (New York, MMA). Segnaliamo infine una serie di nature morte olandesi. (*ad*).

Domela, Cesar

(Cesar Domela Nieuwerhuis, *detto*) (Amsterdam 1900). Autodidatta, cominciò a dipingere dal vero sin dal 1919, in uno stile stilizzato. Nel 1923, dopo aver abitato a Parigi, lavorò ad Ascona e a Berna, elaborando le prime composizioni astratte (*Astrazione*, 1923: coll. priv.), e partecipando alla mostra della Novembergruppe di Berlino. Il suo incontro con Mondrian nel 1924, e il suo ingresso nel gruppo De Stijl, ne determinarono l'orientamento verso composizioni neoplastiche, che nello stesso anno espose all'Aja (Gal. Andretsch). Tornò poi a Berlino, dove creò i suoi primi «quadri-rilievi», che, pur restando neoplastici, si liberano gradualmente dal rigoroso geometrismo alla Mondrian: *Composizione neoplastica* (1930: L'Aja, GM). Giunto a Parigi nel 1933, cominciò una lunga serie di rilievi policromi, prima costruttivisti, in seguito dalle linee piú morbide: *Rilievo* (1937: New York, Guggenheim Museum), *Rilievo* (1946: Parigi, MNAM), nei quali integrò materiali diversi: legno, rame, acciaio e soprattutto materiali plastici. I suoi rilievi si accompagnano da alcuni anni a variazioni a guazzo, imperniate sul simbolismo cromatico.

Tra le sue numerose mostre, le più importanti sono state la vasta retrospettiva della sua opera presentata al Kunstverein di Düsseldorf nel 1972 e quella tenutasi a Parigi (MNAM) nel 1987. (*em*).

Domela Nieuwenhuis, Adriaan Jacobus

(Amsterdam 1850 - Rotterdam 1935). Laureato in filosofia a Halle nel 1889, visse a Monaco dal 1891 al 1923 collezionò un gran numero di stampe e disegni; nel 1923 si stabilì a Rotterdam, dove morì. Tra le sue quattromila incisioni, vanno citate anzitutto quelle di Mantegna Polaiolo, Dürer, Luca di Leida Rembrandt e Goya. Per quanto riguarda i disegni, vi sono esempi interessanti di Cornelius, Genelli Koch, Overbeck e Rottmann, provenienti per la maggior parte dalla coll. Boguslaw Jolles. Nel 1923 la collezione (stampe e disegni) venne donata al BVB di Rotterdam. (*bbf*).

Domenchin de Chavannes, Pierre

(Parigi 1673-1744). S'ignora il nome dei suoi maestri; ma di certo dovette conoscere l'opera di Joseph Parrocel. Accolto nell'accademia nel 1709 con un *Paesaggio con pastori* (Parigi, Louvre, ENBA), fu unicamente paesaggista, e dipinse una ventina di quadri per il re; tra quelli che rimangono citiamo il *Paesaggio con una roccia traforata*, il *Paesaggio con due cavalieri* (1709: Fontainebleau), due *Paesaggi* presentati al *salon* del 1737 (*ivi*). (*ju*).

Domenichino

(Domenico Zampieri, *detto* il) (Bologna 1581 - Napoli 1641). Dopo un breve apprendistato presso il manierista Calvaert, che non lasciò praticamente tracce su di lui, intorno al 1595 si trasferì presso l'Accademia degli Incamminati, dove rapidamente si distinse come eccellente disegnatore e prese parte, con la bottega carraccesca, alla decorazione dell'oratorio di San Colombano (*Deposizione nel sepolcro*). Poco dopo (1601) si recò a Roma, nell'ambiente allora dominato da Annibale Carracci con il quale collaborò. I suoi primi dipinti romani sono rappresentati dalla *Fanciulla con il liocorno* e dal *Perseo libera Andromeda* (1604-1605) in palazzo Farnese; nel 1609 con l'Albani partecipò alla decorazione del castello Odescalchi a Bassano di Sutri. Benché abbia in prevalenza praticato la pittura monumentale a soggetto aulico, **D** fu ugualmente uno

straordinario paesaggista, autore di tele nelle quali all'intonazione nobile e classica, nella linea del «paesaggio ideale» carraccesco, si unisce una fresca osservazione della realtà e un profondo senso della bellezza della natura. Gli esempi piú importanti del paesaggio domenichiniano sono il *Guado* (Roma, Gall. Doria Pamphili), *San Gerolamo* (Glasgow, AG), il *Battesimo nel fiume* (Cambridge Fitzwilliam Museum), le due *Storie di Ercole*, la *Fuga in Egitto* e *Erminia tra i pastori* (tutte e quattro a Parigi, Louvre). Il primo reale successo pubblico del **D**, un affresco con la *Flagellazione di Sant'Andrea* nell'oratorio di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio, a Roma, venne eseguito nel 1608 (in concorrenza con Guido Reni, che lavorava alla decorazione della parete di fronte). Vengono poi i suoi capolavori: gli affreschi della cappella di san Nilo nell'abbazia di Grottaferrata presso Roma (1608-10) e quelli della Cappella Polet, dedicata a santa Cecilia, in San Luigi dei Francesi a Roma. Prima di portare a termine le *Storie di santa Cecilia* (1612-15), **D** aveva iniziato una pala d'altare con l'*Ultima comunione di san Gerolamo* (Roma, PV), opera di brillante cromatismo, insolito in un artista che, paesaggi a parte, appariva pienamente aderente al rigore delle norme classicheggianti elaborate sull'esempio dell'antichità e di Raffaello. La stessa forza pittorica, caratteristica di questa fase del suo percorso, informa i due grandi affreschi di San Luigi dei Francesi (*Elemosina* e *Morte di santa Cecilia*). Nella cornice di una scenografia esemplata sui modelli famosi di Raffaello, il **D** inserisce efficaci osservazioni naturalistiche, e si rivela piú vicino alla vita e alla realtà che alle immagini ideali derivanti dalle «teorie del bello», che egli stesso aveva elaborate e che venivano in quel periodo sviluppate da Gian Battista Agucchi. Durante gli anni successivi il **D** finì per conformarsi del tutto alle idee classiciste, anche rischiando di soffocare la propria piú originale ispirazione sotto il peso di reminiscenze troppo intellettuali. Dalla sua vena creativa migliore nacquero gli affreschi mitologici di villa Aldobrandini a Frascati (1616-18: Londra, NG), la *Caccia di Diana* (1616: Roma, Gall. Borghese) e gli affreschi di Sant'Andrea della Valle (1622-25: *Scene della vita di Sant'Andrea* nel catino e nel sottarco; *Evangelisti* nei pennacchi). Ma durante questo periodo il **D** produsse anche alcuni dipinti che non possono collocarsi sul medesimo piano, nei quali si rivelano i sintomi di una crisi persona-

le. Dal 1618 al 1619 aveva soggiornato a Fano, decorandovi la Cappella Nolfi in Duomo, poi a lungo a Bologna (1619-21) tornando infine a Roma, ove papa Gregorio XV, suo concittadino, lo aveva nominato architetto pontificio, procurandogli l'incarico della decorazione di Sant'Andrea della Valle (a questo momento – 1621-23 – risale il «raffaellresco» *Ritratto di Gregorio XV col card. Ludovisi*, oggi a Béziers). La morte prematura di Gregorio XV e l'ascesa di pittori assai più «moderni» come Lanfranco e Pietro da Cortona lasciarono assai isolato e poco apprezzato a Roma il **D** peraltro autore di opere che contano tra le più importanti dell'epoca (affreschi di San Silvestro al Quirinale, Cappella Bandini 1628; in San Carlo ai Catinari, le *Allegorie* nei pennacchi, 1628-30; e il *Martirio di san Sebastiano* per San Pietro, oggi in Santa Maria degli Angeli). Lasciò allora la città e si recò a Napoli, dove, accettato l'incarico della decorazione della cappella di san Gennaro in duomo (affreschi e sei pale) si stabilì nel 1631. Il suo soggiorno non fu felice, né sul piano personale né su quello artistico, ed egli morì senza aver condotto a termine l'incarico e senza essersi guadagnato la stima dei pittori napoletani, presso i quali la sua lezione non suscitò praticamente eco. (*eb + sr*).

Domenico di Bartolo

(Siena, documentato dal 1432 al 1444). Dovette godere di una educazione fiorentina, sufficiente a trasformare profondamente gli elementi della tradizione gotica senese in virtuosismi plastici, secondo l'esempio dell'arte di Masaccio e di Donatello. Ciò avvenne per tempo, intorno al 1430, come si avverte nella piccola ancona con la *Vergine fra san Paolo e san Pietro* (Washington, NG, coll. Kress) e dalla più nota *Madonna e Angeli* firmata e datata 1433 (Siena, PN), dove ormai il colore smaltato e luminoso annuncia la presenza in Toscana di Domenico Veneziano, e la contemporanea *Assunta* della chiesa del Refugio. Del 1434 è il mirabile graffito del duomo di Siena con l'*Imperatore Sigismondo in trono*, tirato in prospettiva e profilato come in un fiorentino contemporaneo. Perduti quasi del tutto gli affreschi eseguiti fra il 1435 e il '39 nella sacrestia del duomo, è il *Polittico di santa Giuliana* del 1438 (Perugia, GNU) che testimonia del suo stile maturo, contratto in una sigla di conversione grafica della forma plastica fiorentina, cui inutilmente contribuisce un fiero ma

pesante chiaroscuro (*Madonna col Bambino*, 1437: Filadelfia, coll. Johnson, e *Madonna*: New York, coll. Platt). Questa involuzione stilistica si accusa ancor più, per il forte risalto del disegno alla ricerca di crudi effetti di energia mimica e descrittiva negli affreschi del Pellegrinaio dell'Ospedale di Siena (1440-44), che testimoniano tuttavia un più profondo interesse per le novità del Rinascimento fiorentino, in particolare per i modi di Paolo Uccello oltre che di Domenico Veneziano. Del 1444 è l'affresco della *Madonna del Manto*, diviso tra la pinacoteca e la cappella di santa Maria della Scala. Iniziò nel Palazzo pubblico un'*Incoronazione della Vergine* terminata poi da Sano di Pietro nel 1445. (cv + sr).

Domenico di Michelino, detto anche Domenico di Francesco

(Firenze 1417-91). Le sole sue opere certe sono il celebre *Ritratto di Dante* nel duomo di Firenze (1465), di un linguaggio abbastanza vicino a quello di Filippo Lippi, e lo stendardo della *Madonna degli Innocenti* (documento del 1440; ora al museo dell'Ospedale). Berenson aveva raccolto sotto il suo nome una serie di opere, vicine a quelle dell'Angelico, oggi raggruppate sotto il nome di Maestro della Madonna di Buckingham Palace. Si attribuisce invece con verosimiglianza a **D**, il cui catalogo è stato ricostruito prevalentemente da Anna Maria Ciaranfi, un'altra serie di dipinti, riuniti, per motivi stilistici, intorno al *Ritratto di Dante* (*San Bonaventura*: Firenze, Santa Croce; *Madonna e santi*, 1458: Monaco, AP, e Digione, MBA), un tempo assegnati a Giusto d'Andrea. A un periodo più maturo, prossimo al *Dante* fiorentino, sono da riferirsi una pala in San Girolamo a Volterra e una *Madonna e santi* nel museo di San Gimignano, nonché *Tobiolo e i tre Angeli* nella Galleria dell'Accademia a Firenze. (sr).

Domenico Veneziano

(Domenico di Bartolomeo, detto) (Venezia? 1410? - Firenze 1461). La prima menzione di **D V** risale al 1438; in questa data, mentre dipingeva a Perugia una sala di palazzo Baglioni (oggi scomparsa), egli scrisse a Piero de' Medici per chiedergli di lavorare a Firenze. Prima d'allora nulla si sa di lui, e il problema della sua formazione e della sua attività iniziale è assai discusso. Si rivolge a Piero de' Medici con un tono nel contempo deferente e

familiare (quasi conoscesse già il suo corrispondente) e dimostra un'ottima conoscenza della pittura fiorentina dell'epoca: sa, ad esempio, che Filippo Lippi è allora impegnato a dipingere la pala Barbadori (Parigi, Louvre) e che l'Angelico è incaricato di numerose opere; e spera che Cosimo de' Medici gli affidi l'esecuzione di un dipinto. Egli avrebbe potuto conoscere i Medici nella stessa Firenze ed essere stato in diretto contatto con l'ambiente fiorentino grazie a un precedente soggiorno nella città, al seguito di Gentile da Fabriano con il quale sono stati messi in rapporto i suoi esordi. Quest'ipotesi non è contraddetta dall'esame del tondo con l'*Adorazione dei Magi* (1438-41: Berlino-Dahlem), che certamente proviene da Firenze, e che rivela nel contempo, perfettamente integrati, il mondo fiabesco del tardogotico e la nuova costruzione prospettica rinascimentale. **D V** aveva potuto assimilare gli elementi più arcaici della sua cultura a Venezia, ove il gotico era ancora vivo e dove Pisanello aveva dipinto, nel 1419, i suoi affreschi in Palazzo ducale. Ma la sicurezza con la quale, nel tondo di Berlino, praterie e montagne, strade e castelli sono articolati in profondità secondo le regole della prospettiva e con cui i personaggi sono piantati al suolo, non si spiega senza una conoscenza diretta delle ricerche fiorentine, che può essere avvenuta solo attraverso l'opera di Gentile da Fabriano e dell'Angelico come ipotizza R. Longhi. Un'altra ipotesi sui primi anni di **D V** è stata formulata da C. Brandi, il quale suggerisce che il pittore abbia soggiornato a Roma prima del 1438, a fianco di Masolino, che dipingeva allora gli affreschi di San Clemente e che gli avrebbe trasmesso il suo colore tenero e luminoso. Infine, M. Salmi propone di leggere in ordine inverso la carriera dell'artista, considerando il tondo di Berlino opera più tarda, una specie di ritorno a forme gotiche dopo la prospettiva spoglia e rigorosa del *Tabernacolo de' Carnesecchi* (Londra, NG) e la plasticità della *Vergine* conservata a Bucarest. Queste le varie soluzioni proposte per risolvere il problema fondamentale degli esordi di **D V** e dell'*Adorazione dei Magi* di Berlino-Dahlem. Le opere giunte sino a noi e riconosciute di mano di **D V** sono rare, poiché sono andati distrutti gli affreschi, documentati e datati, di Perugia (la citata camera in palazzo Baglioni) e quelli di Sant'Egidio a Firenze (ciclo che venne cominciato un anno dopo la lettera da Perugia). Restano il *Tabernacolo de' Carnesecchi*, firmato,

ritenuto oggi l'opera piú antica di **D V**, databile intorno alla metà del quarto decennio del Quattrocento, la citata *Madonna col Bambino* di Bucarest le *Madonne col Bambino* di Settignano (coll. Berenson) e di Washington (NG) e la pala firmata, dipinta per Santa Lucia de' Magnoli, eseguita forse a partire dal 1445 e completata nel 1447. Quest'ultima (la *Vergine col Bambino e i santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia*: Firenze, Uffizi) costituisce la piú importante testimonianza rimasta della sua attività fiorentina. La predella è oggi dispersa tra la NG di Washington (*San Francesco riceve le stigmate, San Giovanni nel deserto*), il Fitzwilliam Museum di Cambridge (*Annunciazione, Miracolo di San Zanobi*) e Berlino-Dahlem (*Martirio di santa Lucia*). Di recente sono stati scoperti i disegni di sua mano per la vetrata della cappella medicea del Noviziato in Santa Croce (*Santi Cosma e Damiano*, 1445). **D V** non ebbe grande fama a Firenze, poiché vi comparve nel momento in cui in pittura, con Filippo Lippi e Andrea del Castagno, si perseguivano sempre piú la tensione grafica e la predominanza del disegno, sacrificando quegli effetti cromatici che **D V** tanto ricercava e che sono espressi al massimo nella *Pala di santa Lucia de' Magnoli* e nelle tavolette della sua predella, dove l'architettura è un mosaico di verde, rosa e bianco, e le figure sono costruite da campiture di rosso, grigio, azzurro cielo: la linea che le definisce è puramente il limite tra le stesure di colore. Senza dubbio peraltro il pittore si lasciò influenzare, nei suoi ultimi anni, dall'ambiente fiorentino successivo al 1450, come attesta ad esempio il tardo affresco di Santa Croce (oggi nel Museo dell'Opera a Firenze) rappresentante *San Francesco e san Giovanni Battista*, il cui disegno appare piú netto e marcato. Così l'influsso di **D V** sulla cultura del suo tempo – della quale incontestabilmente fu una delle personalità piú forti – è a Firenze meno sensibile sulla corrente principale espressa da Filippo Lippi e Andrea del Castagno (benché quest'ultimo, nei primi affreschi di Sant'Apollonia, sembri toccato dall'universo luminoso di **D V**), che sull'opera di personaggi piú modesti, come Giovanni di Francesco e Baldovinetti, o di taluni autori anonimi di cassoni, che si ispirano al suo «stile narrativo e ornato»: linguaggio a noi noto unicamente dal tondo di Berlino, ma che doveva dispiegarsi senza dubbio sulle pareti di Sant'Egidio (a quanto sappiamo dalla descrizione del Vasari), o sui cassoni che l'artista non disde-

gnò di dipingere, come quello, oggi perduto, che egli eseguì per le nozze Parenti-Strozzi. La sua presenza a Perugia fu d'altronde determinante per maestri come Boccati, Bonfigli e il giovane Perugino. Nondimeno il suo più diretto e più grande allievo fu certamente Piero della Francesca, che giovanissimo lo aiutò nel cantiere di Sant'Egidio e che da lui trasse la radiosa purezza del colore. **D V** morì povero nel 1461. Non venne certo ucciso a tradimento da Andrea del Castagno geloso del suo talento, come afferma Vasari (Andrea era morto di peste quattro anni prima); ma la leggenda attesta, persino nella sua enormità, la scarsa considerazione e simpatia di cui era stato fatto segno il pittore, in un ambiente ormai estraneo al suo universo poetico. (*mb + sr*).

Domingo Marqués, Francisco

(Valencia 1842 - Madrid 1920). Formatosi alle scuole di belle arti di Valencia e Madrid, borsista a Roma, partecipò dal 1867 alle mostre madrilene. Presto abbandonò le grandi macchine «storiche» e i soggetti religiosi, che gli avevano procurato le prime medaglie (*Santa Chiara*, 1871: conservato a Valencia), per soggetti di genere (il *Vecchio calzolaio*: Madrid, Prado) o di storia aneddotica, come il *Duello nel XVII secolo* (1867: conservato a Valencia), uno dei più antichi di una lunga serie. Nel 1875, poco dopo le sue nozze, si stabilì in Francia, risiedendo quasi costantemente nella sua villa di Saint Cloud, finché la prima guerra mondiale non lo ricondusse in Spagna. Restò fedele a temi facili, che gli diedero il successo – moschettieri, donne andaluse, personaggi picareschi o goyeschi – trattati con incontestabile vivacità, e che salvano a volte la qualità della materia e il senso spagnolo del colore. Oggi apprezziamo senza dubbio meglio il fascino di certi interni (lo *Studio di Muñoz Degrain*: Madrid, Prado; lo *Studio di Goya*: New York, Hispanic Society), la solidità dei ritratti, una buona scelta dei quali è conservata a Valencia (il *Pittore Peiro*, *Garica Rubio*), e i disegni. (*pg*).

Dominguez, Oscar

(Tenerife (Canarie) 1906 - Parigi 1957). Figlio di un esportatore di banane, si recò a Parigi nel 1929, subendo in un primo tempo l'influsso di Dalí e di Ernst. Nel 1933 organizzò una mostra d'arte surrealista a Tenerife; si aggregò al gruppo parigino nel 1934, dipingendo, tra l'altro,

Desiderio d'estate (Parigi, coll. A.-F. Petit) e la *Macchina da cucire elettro-sessuale* (ivi), e realizzando nel 1935 le sue prime «decalcomanie senza oggetto». Il periodo «cosmico» del 1937, ove praticò l'automatismo surrealista, è uno dei suoi migliori: *Nostalgia dello spazio* (1939: New York, MOMA). Alla mostra surrealista della Gal. des Beaux-Arts (Parigi, 1938) presentò notevoli «oggetti surrealisti» come *Jamais* (gambe di donne sepolte entro una tromba da grammofono). Rimase a Parigi durante l'occupazione, partecipando al gruppo La Main à plume, mentre la maggior parte dei pittori surrealisti era in America. La sua mostra presso Carré a Parigi nel 1943 presentava delle tele nello stile di De Chirico. Dopo la guerra cercò di rinnovarsi, cessando di gravitare nell'orbita del movimento surrealista. Il *Cavallo di Troia* (1947: Parigi, coll. A.-F. Petit) lo apparenta a Picasso. La sua attività divenne piuttosto incerta. Si suicidò a Parigi il 31 dicembre 1957. (rp).

Dominguez Becquer

Famiglia di pittori spagnoli. **José** (Siviglia 1810-41) fu un illustratore, le cui opere di genere (la *Feria de Santipolce*) sembra venissero assai apprezzate dagli appassionati inglesi. Morì assai giovane e i figli Valeriano e Gustavo Adolfo, poeta, nato nel 1836, vennero allevati dallo zio **Joaquín** (Siviglia 1819-79). Fu questi l'unico membro della famiglia a percorrere una carriera ufficiale abbastanza lunga e brillante: restauratore dell'Alcázar di Siviglia, direttore della scuola di belle arti, formò numerosi allievi. Sue opere come la *Scena di carnevale a Siviglia, presso la Lonja* (Madrid, Museo romántico) o il *Ritratto d'uomo* (Siviglia, MBA) consentono di apprezzarne la maestria e solidità di mestiere.

Ma l'arte del nipote **Valeriano** (Siviglia 1834-1870) è più sottile e nervosa. Questi ebbe un'esistenza difficile, malaticcia e nomade, quasi sempre associata a quella del fratello poeta. Trasferitosi da Siviglia a Madrid, ottenne dal governo una piccola borsa per viaggiare attraverso la Spagna, dove studiò i costumi e le tradizioni popolari. Percorse così l'Aragona e la Castiglia, stabilendosi infine a Toledo: i suoi disegni di tipi provinciali (molti dei quali apparvero nella «Ilustración de Madrid», lanciata dal fratello) manifestano acuto senso di osservazione e sono documenti di una Spagna scomparsa. Ma il pittore agile, vibrante, colorista e paesaggista delicato dei lavori rustici,

delle *romerías* e feste campagnole (*Ballo di contadini di Soria*: Madrid, MAM; *Fonte dell'eremitaggio*: Madrid, Museo romántico), e il ritrattista grave e discreto (*Ritratto di famiglia*, 1856: Cadice, MBA; *Ritratti di uomini*: Siviglia, MBA) serbano tutto il loro fascino giovanile. (pg).

Donducci, Giovanni Andrea → Mastelletta, il

Dong Qizhang

(1555-1636). Alto funzionario nel Jiangsu, letterato eminente e massimo calligrafo del suo tempo, **D** fu spirito sistematico e assai consapevole del proprio valore. La sua rigida personalità domina ancora ai nostri giorni la storia della pittura cinese. Accanitamente deciso a fissare una classificazione degli antichi paesaggisti che esaminava in compagnia dei suoi amici Mo Shilong e Chen Jiru, anch'essi pittori letterati e teorici, fu autore con loro della distinzione ormai classica nella storia del paesaggio cinese, tra scuola del Nord e scuola del Sud, formulata in numerose opere, nonché in centinaia di colophon apposti sui dipinti che gli passavano per le mani. Il suo tentativo, caratteristico delle tendenze sistematiche dei Ming ed oggi contestato da molti, si fondava sull'idea a priori dell'eccellenza del pittore dilettante letterato e della sua preminenza rispetto all'artista professionista. È certo che **D** ha talvolta esagerato giungendo ad esempio fino a disprezzare la scuola Maia per il semplice fatto che i suoi fondatori avevano lavorato a corte. Come pittore **D** fu autore di gran numero di paesaggi nello stile dei maestri che ammirava; tra essi figurano in primo luogo Dong Yuan e Ni Zan. Nondimeno la sua originalità si riconosce facilmente per il rigore delle sue composizioni, ove le montagne sono collocate di lato, per la ripetizione delle cime arrotondate colorate in un verde umido e lucente che gli è del tutto particolare, e per la totale assenza di ogni effetto anedddotico, contrassegno del suo spirito austero. (Ne conservano opere numerosi musei e collezioni: Pechino, MN; Formosa, Gu Gong; Tokyo, MN; Stoccolma, NM; Monaco, coll. Niu Wa Chai; New York, coll. H. C. Weng). Tutti i pittori letterati successivi, e in particolare i maestri ortodossi, si rifecero all'insegnamento di **D**, che per il rigore della sue formule appare, così, parzialmente responsabile della decadenza che dopo di lui conobbe la pittura dei letterati, ad eccezione di coloro che

ne respinsero l'influenza, come gli Individualisti e gli Eccentrici Qing. (ol).

Dong Yuan

(attivo verso il 950 ca.). Alto funzionario alla corte dei Tang meridionali di Nanchino, **D** passa per essere l'inventore di uno stile nuovo di paesaggio, caratterizzato da una prospettiva «in profondità ad altezza d'occhio» e dall'aerea levità delle lontananze che traspaiono attraverso le brume autunnali. Si compiaceva di rappresentare, in uno stile ampio e disteso, i fiumi indolenti e le colline arrotondate della Cina meridionale. Il nome di **D** è inseparabile da quello di Juran, monaco, pittore che si stabilì nel 975 nella capitale del Song del Nord e che di **D** fu il diretto continuatore. È vero che non ne è sopravvissuta alcuna opera, ma si concorderebbe nel riconoscere la mano di Juran nel celebre rotolo verticale dal titolo *Cercando la via [il Tao] tra le montagne d'autunno* (Formosa, Gu Gong), ove la composizione monumentale ma dolce delle montagne sovrapposte, il trattamento del fogliame a tocchi larghi, i ts'ouen «a fili di canapa», nonché il vigore degli inchiostri spessi sono caratteristici dello stile di **D**, presso il quale, secondo i critici cinesi, la profondità del paesaggio significava profondità spirituale. A tale stile si ricollega il capolavoro conservato a Boston (MFA) ed attribuito a **D**: il rotolo in lunghezza del *Chiaro giorno nella valle* uno degli esempi più belli della dolcezza dei fiumi e delle montagne senza fine. L'influsso di **D** è stato preponderante su tutta la pittura cinese. La tradizione stilistica del maestro venne da un lato fedelmente trasmessa nel XII e nel XIII sec. da pittori non accademici come Juang Can, alias Juang Zhen (*Montagne verdeggianti*: Kansas City, Nelson Gall.), e soprattutto, in epoca Yuan, nel XIV sec., da pittori minori ma ispirati, come Chen Ruyan, Xiu Fen o Zhao Yuan (quest'ultimo venne giustiziato per ordine del primo imperatore Ming perché i suoi «ritratti» di eroi dell'antichità non erano sufficientemente «rispettosi»). Pure ad epoca Yuan devono risalire alcune opere già attribuite a Juran (*Monastero buddista fra le montagne*: conservato a Cleveland). A parte questi continuatori diretti, la tradizione di **D** contrassegnò profondamente i pittori Ming, e primo tra essi Dong Qichang, che elevò l'artista al rango supremo e ne fece il fondatore della scuola di paesaggio detta «del Sud». (ol).

Doni, Anton Francesco

(Firenze 1513 - Monselice 1574). Erudito, bibliografo e collezionista, visse tra Firenze e Monselice, ritiro veneto della sua vecchiaia, e nel Nord Italia dove si recò in viaggio, offrendoci poi una preziosa descrizione del Museo Gioviano. Fu in rapporto di amicizia con numerosi artisti fiorentini che ebbe modo di conoscere nella bottega di Baccio Bandinelli, dove apprese l'arte del disegno. Alla sua vasta e varia produzione letteraria appartiene il piccolo trattato d'arte intitolato *Disegno del Doni partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della Scultura e Pittura* (Venezia 1549), che riflette la sua incondizionata ammirazione per il Buonarroti. L'opera, in linea con i principi e il gusto dell'ambiente accademico fiorentino, costituisce l'ennesimo pronunciamento sul famoso «paragone» tra pittura e scultura, ora risolto dal **D** a favore di quest'ultima in omaggio al genio di Michelangelo. Assai originale è l'interpretazione che, nella sua opera, il **D** dà del disegno: già ritenuto dal Varchi fondamento comune alla pittura e alla scultura, è ora dal **D** accresciuto di una natura divina che lo pone all'origine di tutte le forme esistenti, «invenzione di tutto l'universo». L'idea del disegno come «principio metafisico» sarà più tardi ripresa e sviluppata da F. Zuccari nel suo principale scritto. (*mo*).

Doni, Dono

(Assisi 1500 ca. - 1575). Personalità fra le più interessanti della pittura umbra attorno alla metà del Cinquecento, fu autore di una perduta descrizione della basilica di San Francesco. Formatosi presso Giovanni Spagna, se ne mostra ancora dipendente negli affreschi di San Giacomo (Spoleto) del 1530. Dopo aver lavorato prevalentemente in patria, nel 1543 partecipò alla maggiore impresa pittorica di quegli anni a Perugia, la decorazione dell'appartamento del governatore Tiberio Crispo nella Rocca Paolina, di cui erano protagonisti Cristofano Gherardi e Raffaellino del Colle. La *Natività* del monastero di Sant'Anna a Foligno e l'*Adorazione dei pastori* di Bettona (1546: PC) non si spiegano però senza l'ipotesi di un primo viaggio a Roma. Ai rapporti con Vasari, che il **D** accolse in occasione del viaggio ad Assisi (1563), e all'interesse per i pittori michelangioleschi, da Daniele da Volterra a Jacopino del Conte a Siciolante, unì una personale riconsiderazione dei modelli primitivi della cultura locale (*Crocifissione*: Assisi,

Duomo; *Pietà*: Gubbio, Duomo; *Natività della Vergine*: Perugia, GNU). (gsa).

Donoso, José Jimenez

(Consuegra (Mancia) 1628 - Madrid 1690). La sua importanza nell'evoluzione della pittura madrilenas supera quella della sua opera conservata. Il suo ruolo nella diffusione del barocco decorativo borrominiano fu efficace quanto quello di Herrera il Giovane. Formatosi a Madrid con Luis Fernandez, ricevette consigli da Carreño; trascorse sette anni a Roma, da dove tornò nel 1657 avendo acquisito fama di architetto, disegnatore di polittici e affrescatore che gli valse numerosi incarichi ed infine, nel 1685, la carica di pittore del capitolo di Toledo. Amico e collaboratore di Claudio Coello, che senza dubbio egli contribuì ad orientare verso l'affresco, con lui dipinse nel 1671 il guardaroba dei canonici nella cattedrale di Toledo e nel 1673 il soffitto della Casa de la Panadería a Madrid oltre a numerose decorazioni, oggi perdute, in chiese madrilenas. Di questi complessi di dipinti, quello della cattedrale di Madrid è scomparso nel 1936 e quello del convento de la Victoria è andato disperso (*Miracolo di san Francesco di Paola* al Prado di Madrid, *Annunciazione* del 1677 alla Sociedad económica de amigos del país di Santiago de Compostela). La personalità del pittore, disegnatore e prospettico abile molto apprezzato dai contemporanei e feroceamente attaccato dal neoclassicismo, resta ai nostri occhi ancora molto incerta. (pg).

Doomer, Lambert

(Amsterdam 1622-23 - Alkmaar 1700). Fu allievo di Rembrandt verso il 1642. Dal 1644 al 1646 si recò in Germania e poi in Francia col pittore Willem Schellinks: a questo periodo risalgono la *Veduta del Ponte Nuovo ad Angers* (Parigi, Louvre), la *Locanda presso Nantes* (Amsterdam, Rijksmuseum) e un'appassionante serie di disegni di grandissimo interesse topografico (buoni esempi a Parigi, Petit-Palais). Si recò anche in Svizzera, da dove riportò disegni di paesaggio. Dal 1669 al 1693 o 1695 risiedette ad Alkmaar, dove realizzò ritratti di notabili alla maniera di Van der Helst (le *Reggenti dell'orfanotrofio*: Alkmaar, Municipio), e di cui dipinse deliziose vedute. Il suo stile, influenzato da G. Eeckhout, è di grande semplicità e naturalismo. Gli si devono pure alcuni buoni disegni di ani-

mali (*Testa di stambecco*: Amsterdam, Rijksmuseum) e quadri a soggetto pastorale come il *Passaggio del guado* di Strasburgo. (jv).

Dorazio, Piero

(Roma 1927). Tra il 1945 e il '46 partecipò alla mostra del gruppo Arte Sociale a Roma (con Perilli, Guerrini, Vespignani, Muccini). Conosciuti Severini e Prampolini s'interessò al futurismo e seguì le lezioni di Lionello Venturi sull'impressionismo e Cézanne. Nel 1947-48 fu tra i redattori del *Manifesto del Formalismo - FORMA 1* (con Attardi, Accardi, Consagra, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) contro il «realismo socialista» e per un'arte moderna di orientamento astratto e ideologicamente marxista. Nel 1950-51 pubblica *FORMA 2 - Omaggio a W. Kandinsky* e allestisce la seconda mostra nazionale d'arte astratta (Roma, GNAM). In tutti questi anni viaggia in Europa e negli Stati Uniti. La sua prima mostra personale si è tenuta a Roma (Galleria La Tartaruga) nel 1957. La sua pittura muove da premesse intellettualistiche, in particolare dalle teorie della struttura della percezione diffuse in Italia dal critico Dorfles, nonché dalle ricerche non figurative di Mondrian, e dalle *textures* di Moholy-Nagy, sviluppando in chiave antinaturalistica alcune premesse della pittura nordamericana (più precisamente quella di Tobey) e della Nuova Astrazione inglese. L'idea di una pittura seriale, oggetto perfetto riproducibile come un prodotto industriale, lo portò a sviluppare nei suoi dipinti una serie di trame o tessiture reticolari (più tardi a fasci luminosi) che ricoprono omogeneamente le superfici abolendo ogni elemento di accidentalità o di discontinuità tra un dipinto e l'altro. Numerose esposizioni in Italia e negli Stati Uniti. Nel 1960 la Biennale di Venezia gli consacrò una prima personale. Una vasta esposizione è stata organizzata alla Kunsthalle di Düsseldorf (1961); altre mostre personali: alla VII Biennale di San Paolo in Brasile (1963) e alla Biennale veneziana del 1966; una vasta antologia nel 1984 a Roma (GNAM). (lm + sr).

Doré, Gustave

(Strasburgo 1832 - Parigi 1883). Sin dall'infanzia manifestò doti di disegnatore e assai presto collaborò al «Journal pour rire» di Philipon. Si rivelò al pubblico nel 1854 con l'illustrazione di un'edizione di Rabelais, e la famosa edi-

zione dei *Contes drolatiques* di Balzac (1855) ne confermò la fama. La sua produzione fu immensa. Realizzò innumeri disegni umoristici, illustrò una quantità di autori antichi e moderni, trattò in pittura soggetti religiosi e storici, scene di genere, paesaggi. Il suo stile ineguale fu curiosamente anacronistico e apolide. Indifferente alle novità dell'impressionismo, nell'opera di **D** sopravvivono elementi romantici che recuperano le radici del romanticismo inglese e tedesco. Come illustratore rielabora Dürer (*Don Chisciotte*, 1863), Rembrandt (*Sabba delle streghe*, studio per *Macbeth*, 1863: conservato a Strasburgo). Fece rivivere, per l'*Inferno* di Dante (1861), il tragico Blake. Nel *Castello incantato* (studio per i *Racconti* di Perrault, 1863: conservato a Strasburgo) trascrisse il medievalesimo di Bonington. Gli *Icebergs* (studio per la *Ballata del vecchio marinaio*, 1875: ivi) nacquero dalle marine allucinate di Turner, mentre l'*Entrata nel regno della Luna* (*Orlando furioso*, 1879) riprendeva Russel. L'esempio britannico fu altrettanto determinante per la sua opera dipinta. I paesaggi, che ne costituiscono la parte più attraente, attestano una concezione molto lontana da quella delle scuole di Barbizon e di Honfleur, in essi l'elemento naturale si trasforma in visione di un mondo immaginario, al quale conferisce aspetto lunare mediante una luce priva di colore, dai toni acidi (*Paesaggi in musei* di Carpentras, Grenoble, Strasburgo). Ripeté così quanto mezzo secolo prima avevano espresso inglesi come Cozens, Martin, Ward o Palmer, da cui trasse un tocco a forma di goccioline. La sua ambizione di artista universale – **D** si dedicò anche ad opere di scultura – lo rese eclettico e dispersivo. Incompreso dal pubblico francese, fu adulato dagli inglesi che realizzarono la Doré Gallery, e un certo numero di sue opere sono tuttora in coll. priv. d'Oltremania e d'America. Parecchie grandi tele religiose figurano a Parigi al Petit-Palais, un'altra a Nantes. (*ht*).

Doria, Doria-Pamphili

Famiglia di mecenati e collezionisti italiani. I **D** furono dal XII sec. una delle famiglie più importanti di Genova, accanto agli Spinola, ai Fieschi e ai Grimaldi, che avevano come abituale quartiere di residenza la zona intorno a piazza San Matteo. Avendo svolto, in un primo tempo, un ruolo strettamente militare, assunsero figura di mecenati solo quando dovettero sostenere la propria potenza

politica con un'azione culturale, in occasione della salita al potere (1528-40) di Andrea **D**, e dello schierarsi di Genova col partito imperiale.

Andrea Doria (Oneglia 1466 - Genova 1560), nell'intento di accrescere il proprio prestigio di fronte alle altre famiglie genovesi (specialmente i Fieschi) e agli alleati di Carlo V (specialmente il duca di Mantova), doveva diventare un principe illuminato; tra i primi a Genova, chiamò artisti innovatori per trasformare la propria villa di Fassolo (detta pure «del Principe») in una dimora principesca. Fece lavorare dal 1528 al 1536 Perin del Vaga, allievo e collaboratore di Raffaello e vero capo dell'impresa che illustrò con i suoi affreschi i fasti dinastici dei **D**, attraverso allegorie mitologiche e identificando Andrea con Nettuno (*Naufragio di Enea, Caduta dei giganti*: Gall. degli Eroi); si rivolse pure al Pordenone (1532-33) e a Beccafumi (1536-37). Si fece ritrarre dal Bronzino (*Ritratti di Andrea Doria in veste di Nettuno*: Milano, Brera, e Roma, Gall. Doria-Pamphili), da Sebastiano del Piombo e da Jan Metsys, che aveva accolto a Fassolo. Infine, fece decorare le volte della chiesa di famiglia di San Matteo per mano di Luca Cambiaso e di G. B. Castello, detto il Bergamasco. Sostenne il rinnovamento dell'arte, e per primo aggiornò i suoi gusti commissionando cicli di celebrazione dinastica fondando una tradizione di arte celebrativa ripresa da **Giovanni Andrea I** (Genova 1539-1606), che ne proseguì l'opera a Fassolo, e poi da tutte le grandi famiglie genovesi nei loro nuovi palazzi della Strada Nuova. Il XVI sec. segnò pertanto l'inizio dell'età d'oro del mecenatismo dei **D** a Genova, mentre nel XVIII sec. si costituì il ramo romano dei Doria-Pamphili, attraverso le nozze (1760) di Giovanni Andrea Doria, settimo principe di Melfi, con Anna Pamphili, e il trasferimento a Roma di una parte della collezione di famiglia di quadri e arazzi, costituita al tempo di Andrea (ritratti di *Andrea Doria* di Sebastiano del Piombo, di *Giannettino Doria* del Bronzino, arazzi della manifattura di Bruxelles illustranti la battaglia di Lepanto). Quest'apporto costituì, unitamente alle numerose opere d'arte già raccolte dai Pamphili, la prestigiosa Gall. Doria-Pamphili a Roma. (*sde*).

Dorigny, Charles

(morto nel 1551?). Menzionato a Fontainebleau e a Parigi (nel 1534, 1536 e 1548) appare artista di una certa impor-

tanza. Lavorò a progetti per i medaglioni scolpiti del municipio di Parigi e fece parte del gruppo di collaboratori del Rosso nella galleria Francesco I di Fontainebleau. Citato con Jean Cousin per l'*Entrata di Enrico II* (1549) e, nel 1548, per lavori urbanistici a La Rochelle e a Parigi, fu incaricato di dipingere nella cappella d'Orléans, ai Célestins, un quadro che è senza dubbio la *Deposizione dalla croce* (1548: Parigi chiesa di Sainte-Marguerite, già attribuito a Salviati), ove si rivela l'influsso di Rosso e di Andrea del Sarto. (sb).

Dorigny, Louis

(Parigi 1654 - Verona 1742). Figlio del pittore Michel e nipote di Simon Vouet, dopo un breve alunnato parigino presso Le Brun si trasferì in Italia. Nel 1671 è documentato a Roma; soggiorna poi in Umbria, a Foligno (affreschi nella parrocchiale di Vescia) e a Gubbio. Qui collabora con Francesco Allegrini alla decorazione della Madonna del Prato (1674-78). Nel 1678 raggiunge Venezia, poi (1687) si trasferisce stabilmente a Verona (tranne due brevi parentesi a Parigi e a Vienna; nella capitale austriaca affresca il palazzo del principe Eugenio di Savoia). Fortunato e brillante decoratore, dà prova di grandi capacità disegnative unite a un piacevole e luminoso colorismo. Tra le sue realizzazioni più note si annoverano la sala centrale della «Rotonda» a Vicenza, quella di palazzo Giacomelli a Treviso, la decorazione di villa Manin a Passariano, tutte nel primo decennio del sec. XVIII cui seguono gli affreschi e le tele del duomo di Udine (1712-21) il cui carattere pienamente rococò e la fantastica impaginazione non saranno senza conseguenze per l'esordio di G. B. Tiepolo. (sr).

Dorigny, Michel

(Saint-Quentin 1617 - Parigi 1665). Fece cinque anni di apprendistato con Georges Lallemant nel 1630 ed entrò nello studio di Vouet non oltre il 1638. Un soggiorno in Italia durante quest'intervallo di tempo non è documentato. Divenne genero (1648) di Simon Vouet e fu accolto dall'accademia nel 1663. *Pan e Siringa* (Parigi, Louvre), l'*Annunciazione* (Firenze, Uffizi), le *Quattro stagioni* (in museo a Glasgow), *Diana e Atteone* (Parigi, Petit-Palais), opere che gli si possono ragionevolmente attribuire, rivelano uno stile derivato da Simon Vouet, peraltro con trat-

ti assai personali, soprattutto nel colore. Mentre i pochi frammenti conservati al Louvre del complesso decorativo del castello di Vincennes (Padiglione della Regina, iniziato nel 1660), pressoché distrutto (le *Quattro parti del mondo*, la *Temperanza*, la *Fortezza*, la *Prudenza*), attestano un gusto sicuro per le composizioni chiare e monumentali. Il museo storico di Vincennes ne conserva un'importante serie di disegni relativi ai soffitti del castello nuovo di Vincennes. Personalità che si va conoscendo sempre meglio, incise, sotto la direzione di Vouet, gran parte delle sue opere. (*pr*).

Dorner, Johann Jacob, detto il Giovane

(Monaco 1775-1852). Nel 1796 si orienta verso il paesaggio, liberandosi così dalla formazione eclettica ricevuta dal padre, seguace della pittura olandese allora di moda. Fino al 1803 compie diversi viaggi sulle Alpi e a Parigi, dove studia soprattutto Claude Lorrain, di cui sono tributarie le sue prime opere (*Vedute di Landshut e Monaco*, 1807: Monaco, NP). Tuttavia la sua evoluzione, fondata su una rinnovata osservazione della natura, verrà influenzata in modo decisivo dallo stile realista degli olandesi Ruisdael ed Everdingen. Soprattutto da quest'ultimo egli apprenderà la scienza delle ombre e delle luci. I suoi dipinti di montagne, vallate e cascate dell'alta Baviera sfruttano tutta la gamma dei verdi, da un tono caldo fino a una sfumatura dai riflessi bluastrì; e autorizzano a scorgere in lui, come pure in Wagenbauer, un precursore del paesaggio d'atmosfera caro ai pittori di Monaco. La sua carriera venne più volte interrotta: nel 1818 da una malattia agli occhi, mentre era nel pieno possesso dei propri mezzi; e nel 1843, quando venne colpito da paralisi. **D** è rappresentato a Monaco (NP) e a Schweinfurt (coll. Schäfer). (*hm*).

Dörr, Christian August

(Tubinga 1782-1841). Figlio di un ritrattista, si forma prima a Stoccarda presso Hetsch, poi a Dresda a partire dal 1801. Nel 1804 una borsa di studio del re del Württemberg gli consente di partire per Roma, ove soggiorna tre anni. Tornato in Germania, diviene nel 1809 docente di disegno e pittura all'università di Tubinga. Tenta, senza successo, la pittura di storia con una grande composizione, *Eliezer e Rebecca*, eseguita durante il suo soggiorno

no romano (acquistata dal re del Württemberg, poi resa all'artista). Il suo dipinto più noto (la cui attribuzione è stata però messa in dubbio da G. Paoli a causa della sua qualità) è un *Ritratto di sconosciuta* (Stoccarda, sg), una giovane a mezzo busto, posta di tre quarti, davanti a uno sfondo di paesaggio. L'aspetto quattrocentesco della composizione, il gusto dell'arabesco, l'uso dei colori, tutto concorre a conferirle qualità che ricordano nettamente Ingres, e che si ritroverebbe in un *Ritratto del dott. Gmelin sullo sfondo di un paesaggio romano* (coll. priv.). (pv).

Dortmund

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Fondato nel 1883 come museo municipale delle arti e mestieri (Kunst- und Gewerbemuseum), doveva in origine ospitare modelli per l'artigianato. La collezione di quadri è il risultato di metodiche acquisizioni. Le opere medievali sono essenzialmente dovute a maestri originari dalla Vestfalia, in particolare vi si trovano una *Vergine* di Conrad di Soest, un *San Giacomo maggiore* e un *San Matteo* di J. Koerbecke, nonché un' *Elemosina di santa Gertrude di Altenberg* di Derick Baegert. Oltre al notevole *Pegno del poeta* di Jordaens e ad alcune poche eccezioni, i quadri del xvii, xviii e xix sec. sono tutti opera di maestri tedeschi. Accanto ad alcune tele del xviii sec. (B. Denner, J. G. Ziesenis, A. Graff), predominano quelle dei romantici tedeschi. C. D. Friedrich è rappresentato dal *Tempio di Giunone ad Agrigento* e da un *Paesaggio invernale*. Il museo possiede inoltre una collezione di litografie e disegni che giunge al xx sec. Dopo la seconda guerra mondiale, è provvisoriamente ospitato nel castello di Cappenberg presso Lüne. (hbs).

Museum am Ostwall È nato dalle rovine del museo d'arte e di storia della civiltà, distrutto durante la seconda guerra mondiale. I lavori di ricostruzione, iniziati nel 1947, vennero terminati nel 1956. Il museo ha concentrato l'attività sull'espressionismo tedesco, l'arte grafica internazionale e la scultura, dal 1967 una sezione è dedicata all'«arte della giovane generazione». La raccolta di dipinti ebbe un incremento decisivo nel 1957 con l'acquisto dei quadri espressionisti appartenenti a Karl Gröppel, industriale di Bochum. Comprende oggi opere fondamentali di Die Brücke e di Der Blaue Reiter: Macke (trittico del *Grande giardino zoologico*, 1912), Kirchner (*Staffelalp al*

chiaro di luna), Heckel, Schmidt-Rottluff (*Prima della primavera*, 1911), Pechstein, Nolde, Müller (*Tre bagnanti allo stagno*, 1912 ca.), Jawlensky (*Ercole*, 1912). Citiamo pure Modersohn-Becker (*Madre con bambino*, 1906-1907 ca.), Rohlf, Hofer, Beckmann, Kokoschka (*Annunciazione*, 1910-12 ca.), Morgner (*Entrata in Gerusalemme*). Nel 1971 il museo acquistò una tela di Picasso, *Donna nuda coricata* (1965). Tra le manifestazioni principali, la cui realizzazione fu, in origine, uno degli scopi del museo, vanno menzionate le retrospettive di Macke e di Müller nel 1949 e nel 1950, nonché le prime mostre tedesche di De Stijl nel 1964 e di Juan Gris nel 1965. A partire dalla fine degli anni '60 il museo ha ospitato rassegne di pittura dell'avanguardia internazionale. (ago).

dossale

(dal lat. med. *dossale* per *dorsale*). Ripiano decorativo posto sopra l'altare e realizzato in materiali diversi (molto spesso negli inventari medievali il termine è utilizzato come sinonimo di paliotto). L'elemento **d** non esisteva nell'altare isolato (o «altare a blocco») e solo quando esso venne addossato al muro si sentì l'esigenza di ornare la parete che fungeva da sfondo. Agli inizi dell'XI sec. l'altare subì così una importante modifica, alzandosi verticalmente sul retro per l'aggiunta di una sorta di riquadro mobile in tessuto, legno dipinto o in metalli preziosi con raffigurazioni che dovevano essere in relazione iconografica con quelle del rivestimento dell'altare. Tali apparecchiature erano riservate inizialmente alle grandi feste del calendario liturgico, ma potevano essere permanenti negli altari secondari. Il celebre «altare d'oro di Enrico II» (1014-24) della cattedrale di Basilea (Parigi, Museo di Cluny), con *Cristo tra i Santi Michele, Gabriele, Raffaele e Benedetto*, doveva essere uno di questi **d** da porre sulla mensa per le festività solenni. Anche la Pala d'oro del Tesoro di San Marco a Venezia nella sua forma definitiva (sec. XIV) doveva costituire un arredo del genere. Con il tempo il **d** acquistò caratteri di stabilità per l'imponenza delle dimensioni e per il tipo di materiale impiegato e alla fine del medioevo divenne di ampiezza enorme, con cornici elaborate e la superficie suddivisa in scomparti dipinti e scolpiti si veda il **d** dell'altare maggiore nella cattedrale di Gerona del XIV sec.), dando luogo al polittico, diffuso soprattutto in area tedesca, o alla pala d'altare. (svr).

Dossi, Dosso

(Giovanni di Lutero, *detto*) (Ferrara? 1489 ca. 1542). A Ferrara svolse, tra il 1514 e il 1540, un ruolo fondamentale alla corte di Alfonso I e di Ercole II d'Este; l'Ariosto lo celebrò nell'*Orlando furioso*. Secondo Vasari, è da Lorenzo Costa, l'artista di maggior fama in Emilia intorno al 1500, che egli ebbe il primo insegnamento; ma ben presto, grazie ai numerosi viaggi a Venezia, entrò nell'area di Giorgione a fianco di Palma il Vecchio e di Tiziano, con il quale si recò a Mantova (1519), ammirandovi i dipinti di Mantegna per lo *Studiolo* di Isabella d'Este. La conoscenza diretta dei modelli romani presuppone un viaggio a Roma che può essersi svolto attorno al 1520. Durante questi anni ogni suo sforzo fu teso a cancellare progressivamente i legami con l'Emilia e ad assimilare l'arte veneziana. Nelle ricerche chiaroscurali e nel movimento compositivo le sue *Sacre Conversazioni* (Filadelfia, AM, coll. Johnson; Roma, Gall. Capitolina) sono da confrontare con le analoghe opere di Tiziano e di Cariani. Invece il *Baccanale* (Roma, Castel Sant'Angelo), con la sua maggiore ampiezza di riferimenti dimostra interessi per l'antico e per i grandi modelli romani, Michelangelo e Raffaello. In questo periodo prevale il gusto per la pittura di piccolo formato, nella raffinata tavolozza di **D**, che usò l'olio in modo assai personale, verdi e tinte dorate acquistano un particolare splendore. La sua fantasia intensamente lirica si esprime in numerosi quadri mitologici, come la *Circe (o Melissa?)*: Roma, Gall. Borghese), la *Partenza degli Argonauti* (Washington, NG), le *Scene dell'Eneide* (Ottawa, NG; e Birmingham BIFA), *Giove e Mercurio* (Vienna, KM), che rivelano un ideale poetico vicino a quello di Giorgione. Dal 1522, e dalla *Madonna con san Giorgio e san Michele* per l'altare maggiore del duomo di Modena (Gall. Estense), prima sua opera documentata con certezza, **D** si discosta dalla produzione contemporanea di Tiziano, ad esempio, ai Frari, e fa sprigionare un senso lirico della natura e una fantasia del tutto personali, pur orientandosi verso una larghezza di stile influenzata dal gusto romano. Il *San Gerolamo* (Vienna, KM) è l'unica opera firmata del pittore. Nuove ricerche sulla disposizione delle forme nello spazio e degli effetti di materia sono evidenti nei ritratti, sempre di una oggettiva immediatezza, come nel *Ritratto d'uomo* (Parigi, Louvre). Si distinse anche come frescante in particolare nel castello di Trento (1532: Ca-

mera del Camin Nero), dove si ispirò alle *Sibille* della Sistina, e nelle ville dei dintorni di Ferrara, decorate per iniziativa di Ercole II (ville del Belvedere e di Belriguardo). Nel 1530-31 portò a termine il grande polittico di *Sant'Andrea* a Ferrara (PN), che Garofalo, divenuto cieco, aveva lasciato incompiuto. L'ultima fase della sua attività si apre con la grandiosa *Immacolata Concezione* (1532, dipinta per Modena: Dresda, GG, distrutta durante la guerra). L'artista si mette allora al passo con le ricerche in senso manieristico, diffuse nell'Italia centrale: la tavolozza si scurisce e si fa più intenso il contenuto irrealista della sua pittura, pervasa di strane presenze (*Santi Cosma e Damiano*: Roma, Gall. Borghese). Tuttavia continua a dipingere composizioni allegoriche o mitologiche, che accordano ampio spazio a paesaggi fantastici (*Apollo e Dafne*: Roma, Gall. Borghese, *Circe*: Washington, NG; *Diana e Callisto*: Roma, Gall. Borghese). Un importante viaggio a Pesaro, ove lasciò nella Camera delle Cariatidi della Villa Imperiale una squisita decorazione, è da collocare verso il 1530. Nel suo ultimo periodo il ruolo di **D** diminuì considerevolmente a vantaggio del fratello Battista. L'ultima testimonianza che lo riguarda prova la sua presenza a Venezia nel 1542. Unitamente al Parmigianino, **D** dominò l'arte della prima «maniera» in Emilia. Furono soprattutto Girolamo da Carpi e Niccolò dell'Abate a profittare della influenza dell'uno e dell'altro. A Cremona la sua fortuna fu notevole presso artisti più giovani come i fratelli Campi, Camillo Boccaccino, Sofonisba Anguissola. Lo stesso Giulio non sarebbe stato insensibile al fascino dei paesaggi fantastici di **D**.

Da studi recenti il *Baccanale* (o *Bagno*) di Castel Sant'Angelo è stato identificato in via d'ipotesi con il quadro con undici figure, eseguito per Mantova, cui si riferisce un pagamento del 1512 che è il primo documento noto relativo a **D**. Un'altra acquisizione recente riguarda la *Madonna e cinque santi* dipinta per Santa Maria in Vado a Ferrara (ora nel palazzo arcivescovile), riconosciuta dal Volpe che l'ha collocata attorno al 1515, notando su una evidente base giorgionesca il rapporto sia con la *Santa Cecilia* di Raffaello a Bologna sia con i grandi pittori bresciani.

Il fratello **Battista di Lutero, detto Battista Dossi** (Ferrara, dopo il 1490-1542), lavorò molto insieme a lui a Ferrara, ma non ne possedette l'originalità, e sembra più attratto dall'arte del grande Rinascimento, che assimilò a

Roma, dove lavorò accanto a Raffaello fino alla morte del maestro (1520). Sua prima opera documentata è una *Natività* (1536: Modena, Gall. Estense); ma già allora aveva fama come pittore religioso e come decoratore (castello di Trento, ville ferraresi). Inoltre egli è un tipico rappresentante degli artisti di corte del XVI sec., che si occupano d'oreficeria carri per feste medaglie e cartoni per arazzi, come quelli del Louvre di Parigi. (cmg + sr).

Dotremont, Philippe

(Hoegaarden 1898 - Bruxelles 1966). Industriale, al termine della seconda guerra mondiale s'interessò d'arte contemporanea. La sua collezione si caratterizzò per la mobilità e il continuo rinnovamento, seguendo l'evoluzione delle tendenze d'avanguardia. Varie mostre in Belgio, Olanda, Germania e Svizzera consentirono, tra il 1954 e il 1966, di valutare i diversi elementi della collezione, che andavano dal *Cavallo da circo* di Miró (1927) e dalla *Donna dal corsetto azzurro* di Picasso (1941) alla giovane pittura americana e al Néo-Réalisme francese. Fu infatti tra i primi collezionisti in Belgio ad acquistare opere di Rauschenberg e di Arman. Una parte notevole della collezione fu messa in vendita presso Parke-Bernet a New York nel 1965; il resto andò disperso dopo la sua morte. (prj).

Dottori, Gherardo

(Perugia 1884-1977). Dopo un inizio divisionista con tematiche simboliste, entra nel 1912 nel movimento futurista. I suoi primi studi risentono delle triangolazioni e scomposizioni spaziali boccioniane, avvicinandosi successivamente a Balla. Nel 1920 espose in una personale alla Casa d'Arte Bragaglia, è presente poi in tutte le mostre futuriste dal '20 al '40 ed alle biennali veneziane. Le vedute dall'alto, il policentrismo di *Primavera umbra* (1922) e di *Incendio della città* (1925), ne fanno un precursore dell'aeropittura, il cui manifesto firmerà nel 1925 e riproporrà nel '41 come *Manifesto futurista umbro dell'aeropittura*. In **D** le visioni aeree recuperano il soggetto paesistico, caratterizzando spiritualmente il movimento ascensionale (*Miracolo di luci, volando*, 1932: Roma, GNAM). (sro).

Dou, Gerrit

(Leida 1613-75). Figlio di un pittore di vetrate, dopo una fase presso l'incisore Dolendo e poi presso il pittore di ve-

trate Pieter Couwenhorn, lavorò col padre, entrando infine, a quindici anni, nella bottega di Rembrandt (le loro case erano assai vicine). Vi restò fino alla partenza di Rembrandt per Amsterdam nel 1631-32. Come accade anche a Lievens e Joris van Vliet – i due altri allievi di Rembrandt durante il periodo di Leida –, i suoi primi quadri sono interamente dominati dall'insegnamento del maestro, dalle cui opere egli trae veri e propri *pastiches*: stessi modelli, stesse pose e stessa pittura minuziosa di genere, resa ancor più pittoresca dal fascino del chiaroscuro. Citiamo così i quadri rappresentanti il padre di Rembrandt, in veste di guerriero, di orientale, di astronomo (Kassel, SKS; Leningrado, Ermitage), la madre di Rembrandt, talvolta in atto di leggere la Bibbia (Kassel, SKS; Amsterdam, Rijksmuseum; Berlino-Dahlem; Dresda, GG; Parigi, Louvre), il pittore al lavoro (*Ritratto di Rembrandt al cavalletto*: Boston, MFA), santi eremiti in preghiera (Monaco, AP; Dresda GG, Londra Wallace Coll., Amsterdam, Rijksmuseum). Con l'ausilio di una tavolozza scura, di una tecnica ancora sobria benché già assai realistica e precisa, **D** si dedica con cura particolare al trattamento dei dettagli e degli accessori. Partito Rembrandt, conquista assai presto uno stile originale, rinunciando gradatamente al ritratto e concentrandosi sulla pittura di genere trattando i soggetti con quella minuzia e perfezionismo che lo resero celebre. Così, già nel 1641 il diplomatico svedese Spiering concedeva a **D** una ricca pensione annuale pur di riservarsi la scelta dei suoi dipinti. Nel 1648 **D** entrò nella ghilda di San Luca a Leida; nel 1660, gli Stati d'Olanda acquistarono tre suoi quadri, tra cui la *Giovane madre* (L'Aja, Mauritshuis), per offrirli a Carlo II, allora soggiornante all'Aja. Indipendentemente dalla letteratura elogiativa contemporanea, che lo paragona volentieri a Zeusi o a Parrasio, una delle testimonianze più interessanti del suo successo resta la mostra permanente di ventinove opere scelte tra i suoi quadri appartenenti al famoso collezionista Jan de Bye, aperta nel 1665 nella casa del pittore Hannot: una delle prime esposizioni nel senso moderno del termine. Vi si potevano vedere alcuni tra i **D** più celebri, come la *Donna idropica* o il *Trombettiere* (Parigi, Louvre), la *Cantina* (Dresda, GG), la *Scuola serale* (Amsterdam, Rijksmuseum). Non c'è quasi bisogno di insistere sull'estremo incremento di prezzo che conobbero i dipinti di **D** lui vivente e soprattutto nel XVIII e XIX sec.:

una *Cuoca* del museo di Karlsruhe passò, tra il 1706 e il 1768, da 770 a 6220 fiorini, mentre un Vermeer si vendeva per 26 fiorini nel 1745. In questo secondo periodo **D** si allontanò sempre più dall'arte di Rembrandt per la policromia più vivace e una fattura sempre più netta e levigata, da cui derivò un'innegabile freddezza che compromette parecchie tele; da notare il ricorrere del tema della nicchia, di origine d'altronde rembrandtiana, ma presto divenuto in **D** un puro luogo comune volto a giustificare un'esecuzione illusionistica. Le nicchie sono spesso ornate da un bassorilievo di Duquesnoy (*Putti che giocano con capri*), ivi posto per fornire una nota classico-moderna. Di solito **D** vi colloca una donna occupata in lavori domestici (mentre cucina, o lucida le pentole, filatrice) o, talvolta un medico: pretesti per altrettante variazioni su nature morte, dove si rivela l'autentico genio dell'artista (ante della *Donna idropica*: Parigi, Louvre; e della *Cantina*: Dresda, GG). Un altro tema ricorrente, anch'esso di origine rembrandtiana ma che diviene qui un puro artificio virtuosistico, è il chiaroscuro ottenuto mediante una candela. **D** ne deduce una pittura facile che valorizza una fattura netta, perfetta e liscia, soprattutto nei riflessi rossastri e nel digradare dell'ombra. Il più celebre di tali effetti di luce resta la *Scuola serale* (Amsterdam, Rijksmuseum). Buoni chiaroscuri di **D** si trovano pure in musei di Dresda (la *Vendemmia*), Monaco, Leida (l'*Astronomo*), Bruxelles (il *Disegnatore*), Colonia.

In fondo l'arte di **D** reca in germe i sintomi della decadenza da cui sarà colpita la pittura olandese alla fine del XVII sec. e per tutto il XVIII sec. Tuttavia l'importanza storica del pittore è notevole, e basta a testimoniarlo il gran numero di allievi e imitatori: citeremo così Metsu e Frans van Mieris I, i più dotati; e, a partire dal 1660, Slingslandt, Schalcken, Dominicus van Tol, nipote di **D**, Maton, Naiveu, Carel de Moor. D'altronde artisti come Gaesbeeck, Bekeleukam, Staseren, Spreeusen, Pieter Leumanns, Abraham de Pape, hanno approfittato di consigli se non delle sue lezioni. A lui spetta il merito, veramente fondato, di aver creato a Leida la scuola della pittura «fine» o «preziosa» – Gijschilders. Molto apprezzato un tempo, oggi si tende a sminuirlo ingiustamente. Si possono ancora apprezzare le prodigiose qualità esecutive della *Donna idropica*, il mestiere perfetto che trova in se stesso la propria poesia quando resta intelligente e misurato,

come in quel capolavoro di realismo, nel contempo poetico e familiare, che è la *Giovane madre* (L'Aja Maurits-huis). (jf).

Douai

Musée de la Chartreuse Le collezioni di pittura, prima ospitate, dall'inizio del XIX sec., nell'antica sede dei gesuiti (distrutta nel 1944), sono oggi conservate nel bell'edificio dell'antica certosa, la cui risistemazione è stata condotta a termine nel 1967. Le collezioni provengono essenzialmente da alcune abbazie della regione (Anchin, Marchiennes), da donazioni (coll. E. Escallier, legata nel 1857; coll. Foucques) e da acquisti. Il museo, tra i più accoglienti della Francia settentrionale, è ricco di opere eccezionali del XV e XVI sec. delle scuole nordiche: Maestro di Leida (*Cristo che porta la croce*) Jean Prévost (la *Vergine che protegge l'ordine di Cîteaux*), Bellegambe (*Polittico* di Anchin) Scorel (*Polittico* di Marchiennes), Frans Floris (*Sacra Famiglia*), Van Reyerswaele (*San Gerolamo*), Jan Metsys, Goltzius, Mandyn, Aachen, C. van Haarlem. Vi compare anche un bel complesso di quadri del XVII sec. fiammingo (Jordaens, Momper) e olandese (Berckheyde, B. van der Ast, A. Cuyp), nonché alcuni importanti dipinti italiani (Barna; Veronese, *Ritratto di donna*; Ludovico Carracci, *Flagellazione di Cristo*). La scuola francese è rappresentata da opere del XVIII sec. (Chardin, *Natura morta*) del XIX sec. (Corot, Courbet, Jongkind, Boudin, Renoir, Sisley, Pissarro) e del XX sec. (Bonnard, Denis; alcuni quadri del pittore locale Cross: *Raccolta delle rose a Monaco*). (sr).

Doucet, Jacques

(Parigi 1853 - Neuilly-sur-Seine 1929). Celebre sarto, fu anche collezionista d'arte, mecenate e bibliofilo. Gli inizi della sua carriera di collezionista risalgono agli ultimi anni del XIX sec., con una vivissima predilezione per l'arte settecentesca. Soprattutto tra il 1896 e il 1904 **D** raccolse nel suo appartamento in rue de la Ville-l'Évêque a Parigi, poi nella fastosa dimora in rue Spontini, uno dei più importanti complessi di opere del XVIII sec. che si sia veduto dopo la coll. Wallace: Q. La Tour, Peronneau (*Ritratto di Van Robais*: Parigi, Louvre), Chardin (il *Castello di carte*: Winterthur, Fond. O. Reinhart), Fragonard (*Fuoco alle polveri*: Parigi, Louvre), Boucher, Vigée-Lebrun. In segui-

to **D** si stancò del Settecento e della sua dimora; la vendette e disperse la collezione in clamorose aste pubbliche che ebbero luogo dal 5 al 18 giugno 1912. S'interessò allora della pittura della seconda metà del XIX sec. – impressionisti, post-impressionisti: Van Gogh, Cézanne (*Nature morte*, la *Vecchia col rosario*: Londra, NG) – e di pittura contemporanea, verso la quale si sentì sempre più attratto, appassionandosi alle nuove sperimentazioni artistiche. Nel suo nuovo appartamento in avenue du Bois e nel suo studio di Neuilly, di cui volle fare un piccolo museo moderno, raccolse opere di Derain, Matisse (i *Pesci rossi*: oggi a Chicago, coll. priv.), Braque, Picasso (le *Demoiselles d'Avignon*: New York, MOMA), H. Rousseau (l'*Incantatrice di serpenti*, che lasciò al Louvre: oggi al MO). Su consiglio di Breton acquistò opere dadaiste e surrealiste di De Chirico, Miró, Max Ernst, Masson, Picabia. Si aggiunga che nel 1918 donò all'università di Parigi l'incomparabile biblioteca d'arte e d'archeologia che porta il suo nome. Fu pure legato a grandi pubblicazioni di storia dell'arte, come il *Répertoire d'art et d'archéologie*. (gb).

Douffet, Gérard

(Liegi 1594 - tra il 1661 e il 1665). Vallone fondatore della scuola di Liegi del XVII sec. e principale rappresentante della pittura caravaggesca nella Vallonia. Alcuni critici hanno ritenuto di poterlo identificare col Maestro del Giudizio di Salomone; ma l'ipotesi non convince. Fu apprendista presso Jean Taulier, poi lavorò, dal 1612 al 1614, nella bottega di Rubens. Nel 1614 partì per l'Italia, trattenendosi a Roma sette anni; visitò anche Malta e Venezia. Di tale soggiorno italiano non si conserva alcuna opera certa salvo la *Fucina di Vulcano* (1615: in museo a Liegi). Tra i quadri importanti della fase immediatamente successiva si segnalano l'*Invenzione della Santa Croce* (1624: Monaco AP) e la *Visita di papa Niccolò V alla tomba di san Francesco d'Assisi* (1627: ivi). Nel 1634 divenne pittore di Ferdinando di Baviera, principe-vescovo di Liegi dal 1613 al 1650, eseguendo da allora numerose opere per le chiese e i conventi cittadini. Lo stile dei numerosi ritratti (oggi a Liegi e a Monaco, AP), prima barocco, si evolve poi verso un classicismo che non manca di ricordare l'arte di Philippe de Champaigne. Tra gli allievi di **D** furono Berthollet Flémalle, Gérard Goswin e Jean Gilles del Cour. (jl).

Dova, Gianni

(Roma 1925). Studiò a Milano dove attualmente risiede e dove, intorno al 1950, fu tra i protagonisti dell'avanguardia (spazialismo, arte astrattogeometrica e «concreta», movimento nucleare, Art Autre). Dopo le prime esperienze astratte, verso il 1950 sviluppò una pittura di tipo automatico, a macchie di colore, con spunti simbolici e suggestioni vagamente surrealistiche. Tale clima surrealista si precisò a partire dal 1954, quando adottò un linguaggio di derivazione neofigurativa, introducendo dei personaggi-simbolo, fauna fantastica ed emblematica inserita in un universo allucinato, che i colori tersi e smaltati potenziano nella sua dimensione onirica. Tra le numerose esposizioni: personale al Palais des beaux-arts di Bruxelles (1957) e alla Biennale di Venezia (1962). Numerosi premi, tra cui: premio Bergamo (1959); premio Parigi alla Quadriennale di Roma (1959). Infine, un'ampia personale antologica al Palazzo reale di Milano (1971-72). (*lm*).

Dove, Arthur Garfield

(Canandaigue N.Y. 1880 - Center Port (Long Island) 1946). Fu tra gli artisti americani più originali del xx sec., benché non sia mai stato veramente popolare e non abbia esercitato alcun particolare influsso. Studiò presso lo Hobart College e la Cornell University, entrando poi, all'inizio del secolo, nell'Art Student's League, movimento che consentiva agli artisti di contrapporsi alla formazione accademica tradizionale. Dal 1903 al 1907 si guadagnò la vita come illustratore. Lasciò New York per studiare in Francia (1907-1909), ove espose al Salon d'automne nel 1908 e nel 1909, ammirò Cézanne, divenne amico di Alfred Maurer e Arthur B. Carles, anch'essi destinati a porsi tra i primi pittori americani non conformisti. Alfred Stieglitz ne riconobbe il genio e cercò costantemente di sostenerne l'opera, fornendogli l'occasione di una personale nel 1912. **D** fu senza dubbio il primo pittore americano che impiegò deliberatamente la tecnica del collage (la *Nonna*, 1925: New York, MOMA), ma è soprattutto noto per le sue opere astratte che risalgono alla prima guerra mondiale. Per quanto astratti siano, questi dipinti, conservati in gran numero nei musei e nelle coll. priv. degli Stati Uniti, rivelano un senso profondo e poetico per il paesaggio naturale americano, più particolarmente quello del Nord-Ovest del paese (New England). Né la sua for-

mazione né i suoi contatti artistici consentono di spiegarne lo stile, che è piuttosto espressione di un atteggiamento spirituale e di una concezione lirica della natura, quale s'incontra anche nella letteratura americana del XIX sec. **D**, precursore delle tecniche dell'astrattismo, è uno dei grandi pionieri solitari dell'arte americana. È rappresentato a New York (MMA, MOMA, Whitney Museum); gli sono state dedicate retrospettive nel 1954 a Ithaca (White Art Museum, Cornell University) e nel 1958 a Los Angeles (Art Gall., University of California). (*dr*).

Downman, John

(Ruabon? (Galles del Nord) 1750 ca. - ? (Derbyshire) 1824). Si stabilì a Londra nel 1767, divenendo allievo di Benjamin West. Espose nello stesso anno alla Free Society of Artists e, dopo aver seguito nel 1768 i corsi della Royal Academy, vi presentò nel 1773 la *Morte di Lucrezia*. Dopo un soggiorno a Roma (1774-75), lavorò nel 1777 a Cambridge. Divenne associato della Royal Academy nel 1795, dal 1806 al 1808 si recò nell'Ovest dell'Inghilterra, e trascorse due anni (1818 e 1819) a Chester. Come ritrattista chiede il meglio di sé nella rappresentazione dei bambini e di personaggi alla moda: ritratti di *Lady Clarges*, di *Sir Ralph Abercromby* (Londra, Tate Gall.), di *Mrs Siddons* (1787: Londra, NPG). Sua tecnica favorita era il disegno a due matite, che riprendeva ad acquerello in toni leggermente sfumati; meno felici i ritratti a olio, a grandezza naturale. Downman compose anche scene di storia, dipinte a olio e di piccolo formato. (*jns*).

Doyen, Gabriel-François

(Parigi 1726 - San Pietroburgo 1806). Allievo di Carle van Loo, ottenne nel 1748 il grand prix dell'accademia e si recò a Roma, ove lavorò sotto la guida di Natoire; visitò inoltre vari altri centri italiani. Poco dopo essere tornato a Parigi, nel 1759, fu accolto dall'accademia. Il quadro eseguito per l'occasione, *Giove e Giunone ricevono il nettare da Ebe*, si trova oggi a Langres. Fu tuttavia *Santa Genoveffa e il miracolo dei fuochi fatui* (Parigi, chiesa di Saint-Roch; numerosi progetti e schizzi, specialmente al Louvre di Parigi e a Bayonne), esposto al *salon* del 1767, che gli diede grande fama, ponendolo tra i precursori di Géricault e di Gros.

Gli vennero commissionati numerosi ritratti grandi quadri

religiosi (chiesa di Mitry-Mory (Seine-et-Marne); Invalides) o di storia (Parigi, Scuola militare), unitamente agli onori ufficiali (nel 1774 **D** divenne primo pittore del conte d'Artois; due anni dopo fu professore all'accademia). Nel 1791, chiamato da Caterina II partí per la Russia, ove svolse un ruolo fondamentale nella formazione di tutta una generazione di artisti russi e dove chiuse la sua carriera. La sua opera ampia, lirica, dal tocco ardito, fu estremamente apprezzata dai contemporanei, che vi scorrevano la sintesi francese tra l'arte di Rubens e del Guercino; costituisce una delle manifestazioni piú innovative della pittura di storia nella seconda metà del XVIII sec. (*pr*).

drago

La credenza nel **d** è universale nel pensiero filosofico come nella superstizione popolare cinese. è un mostro mitologico estremamente diffuso sin dalla piú remota antichità, dato che già compare nei motivi dei bronzi arcaici; di solito viene rappresentato con muso bovino, corna di gazzella, corpo di serpente e artigli di fenice. Divenne simbolo di fertilità, perché si riteneva che portasse la pioggia. A questo titolo senza dubbio lo rappresentarono i primi pittori cinesi, come Cao Pu Xing nel sec. III. Il celebre aneddoto della vita di Zhang Sengyou, che avendo disegnato le pupille degli occhi dei **d** che aveva dipinto sulle pareti di un tempio li vide involarsi in un fragore di tuoni e fulmini, dimostra l'evoluzione del tema, che raggiunse l'apogeo con i pittori chan del sec. XIII. Rapido come il lampo e in atto di giocare in mezzo agli elementi scatenati, il **d** non poteva esser visto che da uomini il cui spirito era aperto alle manifestazioni spirituali della natura, ed appariva allora come l'incarnazione del movimento cosmico universale. La fugacità della sua apparizione simboleggiava la vivacità dell'illuminazione: come la verità, il **d** non si mostrava mai intero, e appena intravisto scompariva. Così lo rappresentarono Teng You nel XIII sec.; la pittura piú straordinaria del genere fu senza dubbio quella dei *Nove Draghi*, rotolo in lunghezza a inchiostro e colori leggeri su carta, datato 1244, di Chen Rong (Boston, MFA). Gli storici contemporanei dell'arte ci dicono di questo artista che dipingeva «gettando grida», e che strofinava sulla carta il suo berretto impregnato d'inchiostro per poi, con l'aiuto del pennello, far emergere i **d** dal caos,

dalle nuvole o dalle onde; tecnica che, in questo operare scatenato, ben corrisponde alla spontaneità ricercata dai maestri chan. (ol).

Dreber, Karl Heinrich

(Dresda 1822 - Anticoli di Campagna (Roma) 1875). Dal 1836 al 1841 fu allievo dell'accademia di Dresda e di Ludwig Richter. Dopo un soggiorno a Monaco dal 1841 al 1843, si stabilì a Roma e dipinse, sotto l'influsso di Reinhart paesaggi italiani stilizzati, animati di solito da piccole figure mitologiche o pittoresche. Con essi doveva influenzare Böcklin, di cui era divenuto amico, e F. Preller. **D** è rappresentato in particolare a Dresda (GG), a Berlino Ovest (NG) e ad Amburgo (KH). (hbs).

Dresda

Nella prima metà del XVIII sec. l'attività artistica in Sassonia ha luogo essenzialmente a **D**, per impulso dei principi elettori Federico Augusto I (1694-1733) e Federico Augusto II (1733-1763), re di Polonia con i nomi di Augusto II e Augusto III. Augusto II impone il proprio gusto per lo sfarzo e le feste ad imitazione di Luigi XIV, e il suo giudizio estetico si rivela piuttosto sicuro. Cerca di conferire a **D** un impulso che le consenta di rivaleggiare con le grandi città francesi e italiane da lui visitate. Spirito febbrile e inventivo, propose numerosi progetti che non giungeranno a compimento. La scuola di disegno, creata nel 1697 sotto la direzione di Heinrich Fehling, viene riorganizzata nel 1705 come accademia di pittura, ma serba un livello molto modesto. Tra il 1715 e il 1717 Augusto II, detto Augusto il Forte, chiama come pittori di corte Louis Silvestre, allievo di Le Brun, che diviene direttore dell'accademia nel 1727 e rimane a **D** fino al 1748, e l'ungherese Adam Manyocki. Augusto III, amatore e collezionista, più del padre accresce le raccolte, in particolare di pittura italiana. Sostenuto dal conte Brühl, il cui segretario Carl Heinrich von Heinecken era un grande conoscitore d'arte crea la galleria di pittura. Heinecken, nominato direttore del Gabinetto delle stampe nel 1746, riorganizza la collezione, pubblica *Idea generale per una raccolta completa di stampe*, che per lungo tempo servirà di manuale per i collezionisti di stampe, ed edita in incisione i tesori della galleria di pittura. La decorazione della chiesa cattolica della corte, costruita dal 1739 al

1756, procura lavoro a numerosi pittori, alcuni dei quali giungono a **D** unicamente per svolgere tale incarico: F. X. Palko, F. A. Maulbertsch, S. Torelli e Guglielmi, il cui lavoro viene rifiutato. Bellotto dipinge dal 1747 al 1766 la sua serie di vedute di **D** (oggi nella GG), ove una luce meridionale staglia ombre e contorni precisi. Il ritratto a pastello di Augusto III, fatto da Mengs, vale al pittore la nomina a direttore dell'accademia nel 1749; ma egli parte per Roma nel 1751 e non tornerà più a **D**. C. W. E. Dietrich, autore di *pastiches*, percorre una carriera ufficiale che nel 1748 lo pone in carica come ispettore della galleria di pittura. Tra i circa quaranta pittori, disegnatori e incisori nominati da Augusto III, tra i quali buon numero di francesi e italiani, vanno pure citati G. B. Groni, P. Rotari, M. Bacciarelli, C. Hutin, A. Kern, J. A. Thiele e A. F. Oeser. La guerra dei sette anni (1756-63) segna il termine di quest'intensa attività artistica favorita dai principi elettori. Nel 1764, riorganizzata ex novo, l'accademia si rafforza un poco sotto la direzione di C. L. von Hagedorn e di C. Hutin, poi di Anton Graff, i cui ritratti hanno grande notorietà. Tra i maestri minori, oltre al pittore di animali J. Roos, G. Casanova e J. E. Zeissig, detto Schenau, si vede comparire un gruppo di paesaggisti che talvolta rivelano una visione nuova della natura: C. Nathe, G. Dillis, J. W. Mechau, C. Klengel e A. Zingg. Le decorazioni di edifici religiosi furono poco numerose poiché, malgrado la conversione dei due re di Polonia, il paese restò protestante. La posizione settentrionale della Sassonia rispetto ai grandi centri artistici europei favorì un miscuglio di artisti itineranti, che percorrevano le corti del Nord, e fece di **D** il tipo della corte eclettica. Se i due elettori fallirono nel tentativo di attrarre artisti di grande nome, riuscirono però a costituire una delle gallerie di pittura più notevoli d'Europa, a lungo studiata da Winkkelmann. (*jhm*).

Nel XIX sec. l'accademia costituiva ancora a **D** il centro della vita artistica, restando sempre attaccata alle sue concezioni classiche. I suoi più noti rappresentanti erano i pittori di storia e di ritratti G. von Kügelgen, F. Matthäi e F. Hartmann, ma il ruolo predominante venne svolto, nella prima metà del secolo, dalla pittura di paesaggio. G. D. Friedrich, che risiedette a **D** dal 1798 alla sua morte nel 1840, mette a punto durante questi anni il proprio stile di paesaggio, fondato sulla ricerca evocativa; la sua

opera tuttavia ebbe influsso molto minore del realismo pittorico del norvegese J. C. C. Dahl, giunto a **D** nel 1818. Intorno al 1850, trovò a sua volta nuovi adepti la concezione idillica del paesaggio di L. Richter. G. F. Kersting fu il miglior rappresentante della pittura di genere nella città. E. Bendemann e J. Hübner, due tra gli artisti più importanti della scuola di Düsseldorf, vennero chiamati nel 1838 e 1839 a **D**, e diedero nuovo impulso alla pittura di storia; J. Schnorr von Carolsfeld, loro successore nel 1846, divenne nel 1848 direttore dell'accademia. Il ritrattista più incisivo dell'epoca fu F. von Rayski, ma non ebbe alcun influsso sui contemporanei. **D** perse la sua importanza come centro artistico nella seconda metà del XIX sec., ma la recuperò all'inizio del XX sec. con la creazione del gruppo Die Brücke. (hbs).

Gemäldegalerie Alte Meister La galleria di **D** venne costituita dalle collezioni dei principi elettori di Sassonia. Sin dal 1560 l'elettore Augusto I riuniva nella sua *Kunstkammer* (gabinetto dell'arte) dipinti di Dürer, Cranach e altri maestri tedeschi. Ma lo sviluppo delle raccolte dei principi raggiunse il culmine sotto il regno di Augusto II, detto Augusto il Forte (1694-1733) e più ancora sotto quello del figlio, Augusto III (1733-1763). La creazione di una vera e propria galleria di pittura può datarsi al 1722, quando Augusto II fece raccogliere in un corpo ausiliario del castello elettorale, noto col nome di «Scuderie», le raccolte della *Kunstkammer* arricchite da dipinti provenienti da altre residenze principesche e da chiese, nonché importanti acquisizioni, tra cui un certo numero di dipinti fiamminghi e olandesi (Rembrandt), ma anche alcune opere italiane e francesi di prim'ordine, come la *Venere* di Giorgione o l'*Impero di Flora* di Poussin. Mosso dalla passione per l'arte, Augusto III, con l'aiuto del suo ministro, conte Brühl, e di numerosi agenti all'estero, doveva accrescere le raccolte in misura prodigiosa. La sua acquisizione più notevole fu, nel 1746, quella della galleria di Francesco d'Este, di Modena, che, tra altri capolavori gli diede il *Denaro di Cesare* di Tiziano, alcuni Correggio tra i quali l'*Adorazione dei pastori*, celebre col nome di *La Notte*, il *Ritratto di Morette* di Holbein, dipinti di Veronese, Andrea del Sarto, Reni, Velázquez. Nel 1741 Augusto III aveva acquistato 268 tele – principalmente di scuola fiamminga e olandese – della coll. Wallenstein (la *Mezzana* di

Vermeer) e nel 1748, 69 dipinti della galleria imperiale di Praga (Rubens, Van Dyck). Nel 1754 metteva trionfalmente in mostra la *Madonna* di Raffaello, venduta dai monaci del convento di San Sisto a Piacenza. A tali massicci incrementi vanno aggiunti gli acquisti fatti a Venezia dal suo agente Algarotti e a Parigi quelli di opere di Rubens, Jordaens, Poussin, Vermeer (*Giovane donna che legge una lettera*); in particolare, nella vendita del principe di Carignano nel 1743, la serie di pastelli ordinati a Rosalba Carriera e le 37 *Vedute* di Venezia e di *Dresda*, eseguite da Bellotto per il conte Brühl, riacquistate dopo la sua morte dalla corte di Sassonia. Alcune vendite di opere ritenute secondarie non comprometteranno il livello della collezione. Nel XIX sec. si cercò di colmare alcune lacune (quadri spagnoli della collezione di Luigi Filippo; dipinti italiani e fiamminghi del XV sec.: Mantegna, Antonello da Messina, Van Eyck). Nel 1847 si affidò la costruzione di una nuova galleria all'architetto Semper, che decise di aggiungere un'ala agli edifici dello Zwinger, già contenenti collezioni scientifiche. Distrutta nel corso del bombardamento del 13 febbraio 1945 (tranne i *Tagliapietre* di Courbet, pochi capolavori scomparvero durante la guerra), la galleria di **D** è stata ricostruita nella sua foggia originaria; nel 1956 una parte dell'edificio venne aperta con una selezione di tesori provenienti dalla Russia, ove erano stati messi al riparo. La riapertura totale ebbe luogo nel 1960. (gb).

Gemäldegalerie Neue Meister Collocata dopo il 1965 negli edifici dell'Albertinum in riva all'Elba, dopo la seconda guerra mondiale aveva occupato il castello di Pillnitz, presso **D**, la Gemäldegalerie Neue Meister, dedicata alla pittura del XIX e del XX sec., espone un certo numero di capolavori di pittori tedeschi dell'Ottocento: Schnorr von Carolsfeld, Koch, Frierich (l'*Altare di Tetschen*, la *Grande riserva*), Cafus, Dahl, Rayski, Richter (la *Traversata dell'Elba*), Blechen, Menzel, Leibl e un bel gruppo di impressionisti (Manet, Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin: *Due Taitiane*, 1892). è ben rappresentata anche la pittura tedesca della fine del XIX e del XX sec.: Liebermann, Slevogt, Corinth, Feininger, Nolde e Dix, in particolare, sono illustrati da opere importanti. (sr).

Dreux, Jean

(menzionato dal 1439 al 1469). Miniaturista al servizio dei duchi di Borgogna dal 1447; sembra si stabilisse a

Bruxelles dal 1455. La sua opera è stata confusa, probabilmente a giusto titolo, con quella del Maestro del Girard de Roussillon; infatti è stata raccolta attorno al manoscritto recante questo nome (Vienna, BN), la cui trascrizione venne condotta a termine nel 1448 nel laboratorio di Jehan Wauquelin a Mons. In tali miniature, il senso aneddotico mette in rilievo i personaggi, di cui viene rappresentata l'espressione a scapito della precisione. (*ach*).

Dreyfus, Gustave

(1837-1914). Grande amatore d'arte, membro di numerose commissioni artistiche, e in particolare vice-presidente della Société des Amis du Louvre, costituì molto presto una notevole collezione di pitture e soprattutto di medaglie e sculture del Rinascimento italiano. Amico di Bonnat, Eugène Piot, His de La Salle, Chennevières, Du Sommerard, Tauzia, Clément de Ris, influenzò il marchese Arconati e il conte Isaac de Camondo, trasmettendo loro la sua passione per il primo Rinascimento italiano. L'essenziale della collezione, acquistato sia in Italia che in Francia (acquisto, nel 1872, della collezione di Charles Timbal) si componeva di sculture; quanto alla maggior parte delle pitture, esse furono acquistate da Kress poco prima della seconda guerra mondiale e sono oggi alla NG di Washington: Filippo Lippi (*Vergine*), Maestro delle Tavole Barberini (*Annunciazione*: un tempo attribuito alla scuola di Lippi), scuola del Verrocchio (Leonardo?, *Vergine col Bambino*), Jacopo Bellini (*Profilo di fanciullo*), Ercole de' Roberti (*Giovanni Bentivoglio e Ginevra Sforza*). (*ju*).

Drolling, Martin

(Oberhergheim (Colmar) 1752 - Parigi 1817). Iniziò gli studi artistici a Sélestat, ma si formò soprattutto a Parigi, al Louvre, copiando i pittori olandesi e fiamminghi, cui deve il senso del dettaglio preciso e dell'atmosfera, e il sapore della materia. Dal 1802 al 1813 dipinse per la manifattura di Sèvres. Riuscì bene nelle scene di genere (*Interno di cucina*, 1817: Parigi, Louvre; *Fanciullo con cosciotto*, *Piccola lattaia*: Strasburgo, MBA, che conserva un bel complesso di sue opere), composte talvolta con un rigore geometrico che riflette la lezione del neoclassicismo (*Giovane donna che reca soccorso a una famiglia sventurata*: Caen, MBA). Gli si debbono anche ritratti sobri e vigorosi (molti a Orléans, MBA).

Il figlio e allievo **Michel-Martin** (Parigi 1786-1851) beneficiò nel 1806 dell'insegnamento di David e ottenne il prix de Rome nel 1810 con l'*Ira di Achille* (Parigi, Louvre, ENBA). Dopo un soggiorno a Roma di cinque anni, presentò al *salon* del 1817 la *Morte di Abele* (Lipsia, MBK); lavorò al castello di Versailles, al Louvre (due soffitti), alla Conciergerie e nella chiesa di Saint-Sulpice a Parigi (decorazione di una cappella). (*vb*).

Droochsloot (Droogsloot), Joost Cornelisz

(Utrecht 1586-1666). Maestro nella ghilda di San Luca a Utrecht nel 1616, e decano nel 1623, nel 1641 e nel 1642, dipinse alcune *Kermesse* (Douai, Museo della Certosa; Rotterdam, BVB; L'Aja, Mauritshuis, datata 1652), scene religiose (il *Buon Samaritano*, 1617; *Betsabea al bagno*: Utrecht, CM; *San Martino*, 1623: Amsterdam, Rijksmuseum), *Vedute di villaggio* (Dresda, GG; L'Aja, Mauritshuis; Douai, Museo della Certosa, datata 1645) e scene di pattinaggio vicine a Isaac van Ostade. Citiamo anche i suoi *Autoritratti* (1627: Leningrado, Ermitage; 1630: in museo a Mâcon). Influenzato in giovinezza da Abraham Bloemaert, lo stile della sua maturità deriva piuttosto da Vinckboons e da A. van de Venne. Fu maestro di Steven de Leeuw e di Jacob Duck. (*jv*).

Drost, Willem

(? 1630 ca. - ? 1678). Non si sa praticamente nulla della vita e della personalità di questo notevole allievo di Rembrandt, attivo ad Amsterdam e segnalato da Houbraken, tranne che era probabilmente di origine tedesca (a causa di una firma col nome di battesimo, «Wilhelm», su un ritratto del MMA di New York) e che soggiornò probabilmente piuttosto a lungo a Roma, dove divenne amico di Carlo Loth e di Jan van der Meer di Utrecht. È forse il **D** segnalato in un atto d'inventario a Rotterdam nel 1680. Se ne conoscono sino ad oggi solo sei tele firmate e datate, per la maggior parte del 1653 e del 1654, e due o tre acqueforti, una delle quali del 1652. A parte il *Noli me tangere* (Kassel, SKS), strettamente connesso al quadro di Rembrandt di uguale soggetto (1651), e la strana e fredda *Betsabea* (1654: Parigi, Louvre), tutti gli altri dipinti di **D** sono ritratti. Il suo capolavoro resta il *Ritratto di donna* (1653: L'Aja, Museo Bredius), di un realismo vicino a Maes e quasi vermeeriano per la bellezza delle grandi

zone di colore bianco e giallo. Oltre ad influssi di Bol e di Van der Helst, le opere di **D** attestano, negli anni 1648-55, la frequentazione della bottega di Rembrandt, di cui l'artista apprese fino in fondo la tecnica ricca e solida. Molti dipinti di **D** vengono ancor oggi attribuiti a Rembrandt, come dimostra quel ritratto di *Giovane donna* (Londra, Wallace Coll.) falsamente firmato Rembrandt e oggi restituito a **D**. (jf).

Drouais, Hubert

(Saint-Samson-de-la-Roque (Eure) 1699 - Parigi 1767). Fece i primi studi a Rouen; si recò poi a Parigi (1717-18 ca.) ove fu allievo di François de Troy. Accolto nell'accademia di San Luca nel 1730, espose al *salon* nel 1753 e nel 1755. Dipinse nei quadri di Nattier e J.-B. van Loo i costumi e gli accessori. Il Louvre di Parigi ne conserva il *Ritratto dello scultore Robert Le Lorrain*. (cc).

François-Hubert (Parigi 1727-75), figlio di Hubert, fu il rappresentante più illustre di questa famiglia di pittori. Allievo di C. van Loo, Natoire e Boucher, accolto nell'accademia nel 1758 (ritratti di *Coustou* e di *Bouchardon*: Parigi, Louvre), fu chiamato a Versailles, ove lavorò per Mme de Pompadour, poi per Mme du Barry, e divenne il grande ritrattista della corte tra l'ormai vecchio Nattier e Mme Vigée-Lebrun. Le sue effigi, talvolta un po' artificiali e imbellettate, proseguono la tradizione del ritratto, piuttosto freddo, di Nattier, ma il gioco dei drappaggi gli dà occasione per pezzi di schietta pittura (*Madame de Pompadour*, 1763-1764: Londra, NG). Per influsso di J.-J. Rousseau, François-Hubert coglie volentieri l'aspetto commovente dei suoi modelli, sia che dipinga bambini (il *Conte d'Artois e sua sorella Clotilde*, 1763: Parigi, Louvre), sia nei ritratti di famiglia, situati non più in un arredo da opéra comique come in Boucher, ma entro una natura più verosimile (*Marchese di Sourches con la sua famiglia*, 1750, *salon* del 1759; Versailles); senza, peraltro, conferir loro la sensibilità che si troverà in Greuze o in Vigée-Lebrun (*Donna in vestaglia*: Stoccarda, SG). è uno degli ultimi artisti del secolo a conferire al ritratto una certa sontuosità, pur mostrandosi attento alle individualità dei soggetti (*Madame Drouais*: Parigi, Louvre). Se ne conserva ancora gran numero di ritratti, in particolare nei musei di Amiens, Caen, Chantilly, Orléans.

Jean-Germain (Parigi 1763 - Roma 1788), figlio e allievo

del precedente, entrò prima nello studio di Brenet; poi, nel 1780, in quello di David, di cui divenne presto il discepolo favorito. Nel 1784 divise con Louis Gauffier il grand prix dell'accademia grazie alla sua *Cananea ai piedi di Cristo* (Parigi, Louvre), che gli procurò un clamoroso successo. Partì nello stesso anno per Roma (1785-88), in compagnia di David che lo stimò molto e lo prese come aiuto nel dipinto degli *Orazi*. Ancora legato alla tradizione del XVIII sec., è peraltro il primo e forse il più dotato tra gli adepti del neoclassicismo eroico di David (*Mario a Minturno*, 1786: Parigi, Louvre; il *Ritorno del figliol prodigo*, 1782: Parigi, chiesa di Saint-Roch; album di disegni fatti a Roma: Rennes, MBA). (pr).

Drouin, René

(Parigi 1905 - Neuilly-sur-Seine 1980). Aprì una prima galleria a Parigi, in place Vendôme, nel novembre 1943, con una mostra di Fautrier presentato da Jean Paulhan. Fedele a Fautrier, espose nel 1945 la celebre serie degli *Ostaggi*. Nel contempo s'interessava di Dubuffet (ottobre 1944; *Hautes Pâtes*, 1946; *Ritratti*, 1948). Rivelò pure a Parigi l'opera di Wols (ottobre 1945), e nei suoi locali Mathieu tenne la prima personale nel 1949. Col titolo di *Arte concreta*, D presentò nel 1945 la prima raccolta importante del lavoro condotto da molti anni dagli astrattisti geometrici, e nel 1946 espose le opere di Kandinsky, ricomparso dopo aver vissuto in Francia in condizione di semianonimato. Pevsner presentato da Duchamp, W. Blake presentato da Gide nel 1947, Michaux e Delvaux nel 1948, l'Art brut e Brauner nel 1949, attestano l'ampiezza delle ricerche di un mercante che apparve il più audace dell'epoca. Stabilitosi in rue Visconti nel 1955, scoprì ed espose un altro «pittore-poeta», Pierre Bettencourt. Malgrado le difficoltà proseguì le sue ricerche, e nei suoi locali, divenuti modesti, espose Matta, Bissière, Viseux, Sonderborg, Cuixart, che fece conoscere in Francia. Investito dalla crisi generale che la pittura subì negli anni '60, dovette chiudere la galleria. (jfl).

Druet, Eugène

(1868 - Parigi 1916). Faceva il caffettiere a Parigi in place de l'Alma; nel 1898 divenne il fotografo di Rodin. Le sue lastre e i suoi album sull'arte del XIX e del XX sec. sono conservati a Parigi (BN, stampe) e al servizio documenta-

zione fotografia dei Musées de France. Aprì nel 1903 una galleria d'arte in rue du Faubourg Saint-Honoré. Trasferita in rue Royale nel 1910, chiusa nel 1939, questa galleria fu tra le più rinomate di Parigi. *Fauves*, *nabis*, neoimpressionisti, realisti, simbolisti vi esposero spesso. La Gal. **D** ebbe pressoché il monopolio dell'opera di P. Laprade, M. Denis, J. Flandrin, C. Guérin, G. Dufrénoy, Marquet, Manguin, Gimmi, A. Maillol, Bissière, Vallotton Lucie Cousturier. Molti artisti vi tennero le loro prime personali: Cross e Marquet (1905), Rouault (1910), Lhote (1912), Kisling (1919). Tra altre manifestazioni prestigiose citiamo esposizioni di Van Dongen (1905), Matisse (1906), Rouault (1910, 1911, 1924), Vlaminck (1919), Redon, Renoir (1923), Bonnard (1924), 25 pittori contemporanei (1925), 7 artisti contemporanei (1930), Pittori della Bretagna (1937). L'originalità della Gal. **D** riguarda soprattutto le esposizioni di gruppi di artisti (quattro all'anno). (*bc*).

Dubbels, Hendrick Jacobsz

(Amsterdam 1620-21 - 1676). Pittore di marine, visse soprattutto ad Amsterdam, ove fu decano della gilda di San Luca nel 1650. Le sue opere si accostano stilisticamente a quelle di W. van de Velde il Giovane, di Jan van de Cappelle e soprattutto di Simon de Vlieger: *Marine* (Bordeaux, MBA; Dresda, GG), le *Dune sulla riva del mare* (Parigi, Louvre), *Porto al tramonto* (Rotterdam, BVB), *Nave presso la costa* (Londra, NG), la *Flotta dell'ammiraglio Van Wassenaar-Obdam* (Amsterdam, Rijksmuseum). Fu maestro di Backhuysen. (*ju*).

Dublino

Municipal Gallery of Modern Art La sua fondazione nel 1908, in gran parte dovuta all'entusiasmo e alla generosità di Sir Hugh Lane dotò l'Irlanda di un museo d'arte moderna che le mancava. La collezione fu costituita all'inizio da opere di artisti irlandesi moderni (Hone, Lavery, Russell, John B. Yeats, Osborne, Orpen, O' Connor), nonché di pittori inglesi (Watts, Steer, Sickert, Whistler, Augustus John) e francesi (Manet: il *Concerto alle Tuileries*, *Eva Gonzalès*; Monet: *Waterloo Bridge Vétheuil*; Renoir: gli *Ombrelli*; Pissarro; Degas, Puvis de Chavannes; Corot; Courbet; Ingres: il *Duca di Orléans*). La maggior parte dei dipinti francesi fanno parte integrante della collezione,

ma Hugh Lane ne riprese alcuni che, dopo la sua morte, furono oggetto di una lunga lite. Ripartiti in due gruppi, sono oggi esposti alternativamente, cinque anni ciascuno, a Dublino e alla NG di Londra. Posta prima al n. 17 di Harcourt Street, la Municipal Gallery fu collocata nel 1933 in un palazzo del XVIII sec., Charlemont House. I fondi disponibili non sono grandi, ma le collezioni hanno potuto arricchirsi grazie alla generosità dei Friends of the National Collections of Ireland e della Contemporary Irish Art Society. La galleria espone opere di artisti irlandesi del XX sec., in particolare una bella collezione di Jack Yeats (alcuni pezzi sono stati prestati dalla NG), nonché di pittori stranieri contemporanei. (jns).

National Gallery of Ireland Questo museo fondato partendo dalla Dublin Industrial Exhibition del 1853 e ispirato in parte alla NG di Londra, venne aperto al pubblico nel 1864, sotto la direzione del pittore George F. Mulvany. Agli inizi la collezione comprendeva un centinaio di dipinti; due quadri di Lanfranco un ritratto del *Principe Alessandro Farnese* di Alonso Sanchez Coello e una *Sacra Famiglia* attribuita a Michelangelo furono tra le prime acquisizioni. Nel 1902 la donazione di Lady Milltown vi fece entrare la *Scuola di Atene* di Reynolds, replica di quella raffaellesca, una *Sacra Famiglia* di Poussin, un Lorrain, quadri di Dughet e ritratti della famiglia Leeson, di Batoni. Henry Doyle, direttore dal 1869 al 1892, acquistò pezzi celebri: i *Preparativi del martirio dei santi Cosma e Damiano*, pannello di frate Angelico, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, piccolo quadro di Rembrandt, e una *Deposizione nel sepolcro* di Poussin. Hugh Lane, direttore nel 1914, fece molte donazioni, lasciando al museo (1918) una raccolta in cui figuravano *Aci e Galatea* di Poussin, *Giunone e Argo* di Claude Lorrain e una natura morta di Chardin. Bernard Shaw favorì questa politica di acquisti donando nel 1950 una parte dei suoi diritti d'autore. La National Gallery of Ireland presenta un panorama di tutte le scuole, in particolare di quella italiana (Gentile-schi, Paolo Uccello, Tiziano, Tintoretto, Moroni, Pannini) e dei maestri olandesi del XVII sec. (Rembrandt). La scuola inglese è rappresentata in particolare da numerose composizioni e ritratti di Hogarth, nove Gainsborough, lavori di Reynolds e di Hoppner. Anche il XIX sec. francese è ben rappresentato (David, Géricault, Delacroix, Corot, Couture, Diaz, Detaille, Meissonier, Boudin,

Jongkind, Lépine, Morisot, Monet, Sisley). La pittura irlandese, con una collezione di ritratti nazionali e importanti serie di dipinti di George Barrett, Hugh Hamilton, James Barry, Nathaniel Hone, Martin Archer Shee, George Chinnery, Walter Osborne, William Orpen e degli Yeats, è illustrata fino alla fine del XIX sec.; le opere più recenti sono conservate nella Municipal Gallery. (*jns*).

La National Gallery of Ireland possiede inoltre un importante Gabinetto di disegni, ove sono conservati fogli notevoli di tutte le scuole, in particolare serie di acquerelli inglesi del XIX sec. (complesso eccezionale di Turner), opere di artisti irlandesi e pezzi di prim'ordine di Lorenzo di Credi, Elsheimer, Jordaens, Rembrandt, Watteau, Degas e Cézanne. (*sr*).

Chester Beatty Library Contiene numerosi manoscritti dipinti. Tra i più interessanti vanno menzionati: l'*Ag̃ā'ib al-Makhlūqāt* (Le meraviglie della creazione), datato 1545 (P. 212); uno *Shāhanshāh Nāmeḥ* di Shirāz, datato 1397 (P. 114); un *Gulistān*, copiato da Shams ad-Dīn a Herāt nel 1427 (P. 119); uno *Shāh Nāmeḥ* di Herāt, datato 1480, e due corani con miniature di particolare bellezza (ms 1406 e ms 1431). (*so*).

Tra i manoscritti indiani, citiamo un *Iyar-i-Danish* e un *Jog Vanisht* della scuola di Akbar (fine XVI sec.), pagine di *Album dell'imperatore Jahāngīr* (inizio XVII sec.) e dell'imperatore Shāh Jahān (metà XVII sec.). (*sr*).

Dubois, Ambroise

(Ambrosius Bosschaert, *detto*) (Anversa 1543 ca. - Fontainebleau 1614). Félibien riferisce che si recò a Parigi a venticinque anni, ma se ne ignorano la formazione e gli esordi. Secondo J. Adhémar, sarebbe giunto a Parigi solo nel 1585; e Fétis ritiene che fosse in un primo tempo ritrattista. Dal 1595, «primo pittore del re», è menzionato in diversi documenti di stato civile. Nel 1601, vedovo della figlia del pittore Maugras, suo collaboratore, sposò Françoise, figlia di Jean I Dhoey; naturalizzato, aveva il titolo di «pittore e valletto di camera del re». Il 30 settembre 1606 venne pagato come pittore della regina, per la quale aveva già lavorato. Secondo il suo epitaffio a Avon, sarebbe morto il 27 dicembre 1615, ma il registro della chiesa ne menziona il decesso il 29 gennaio 1614. La sua vedova sposò nel 1617 Martin Fréminet.

D lavorò soprattutto a Fontainebleau. Decorò la camera

dell'Ovale (salone Luigi XIII) con quindici scene della *Storia di Teagene e Cariclea* ancora conservate, e il gabinetto della regina (23 scene della *Storia di Clorinda*, di cui 21 sono conservate a Fontainebleau). Suo capolavoro era la Galleria di Diana, abbattuta (qualche frammento a Fontainebleau), ornata sulla volta con arabeschi e scene mitologiche e sulle pareti con soggetti tratti dalla *Storia di Diana* e dalla *Vita di Enrico IV*. Per la cappella alta dipinse nel 1612 quattro delle sei grandi pitture, completate da Jean I Dhoey e da suo figlio, Jean I **D**. Tra le altre opere a lui attribuite a Fontainebleau sussistono una *Flora* dipinta per la camera del re, di cui sono noti numerosi esemplari, il ritratto di *Gabrielle d'Estrées in veste di Diana* (già nel padiglione delle Stufe, oggi al castello di Chenonceaux) e un ritratto di *Maria de' Medici in veste di Minerva* (Fontainebleau). Secondo Sauval e Félibien, decorò insieme a Honnet, Dumée e Bunel il gabinetto dorato della regina al Louvre (distrutto) con due soggetti tratti dalla *Gerusalemme liberata*. Alcuni progetti per questi diversi complessi (Parigi, Louvre e ENBA) hanno consentito di attribuire a lui qualche bel disegno (New York, PML; Parigi, Louvre; Rouen, MBA; Vienna, Albertina). Decoratore elegante e dotato, divenne figura di primo piano a Fontainebleau dopo la morte improvvisa di Dubreuil. **D** è assai influenzato dalla prima scuola di Fontainebleau e dagli artisti dei Paesi Bassi, allora numerosi in Francia. Il colore vivace, le composizioni chiaramente ordinate, benché in un linguaggio ancora manierista, preannunciano il XVII sec. Pochissimo si sa di suo figlio **Jean I** (Avon 1604 - Fontainebleau 1676), che eseguì per la cappella della Trinità il quadro dell'altare maggiore, in un linguaggio sorprendente per l'epoca. Gli si è potuto recentemente accostare un disegno (Parigi, coll. priv.), unico sinora noto dell'artista. (sb).

Dubois-Pillet, Albert

(Parigi 1846 - Le Puy 1890). Ufficiale di polizia, aggregato dal 1880 alla guardia repubblicana di Parigi, si affermò molto presto come buon pittore autodidatta. Due volte accolto al *salon*, manifestò, prima della sua adesione al *pointillisme*, interesse per il naturalismo (*Bambino morto*, 1881: conservato a Puy), usando una tecnica sempre più libera e chiara (*Studio dell'artista*, 1884: Saint-Etienne, Museo). Organizzatore del Salon des Indépendants sin dalla fondazione nel 1884, invitato al Salon des vingt nel

1888 e nel 1890, ci appare, malgrado la distruzione della maggior parte delle sue opere, un prezioso divisionista (la *Senna a Parigi*, 1888 ca. New York, coll. Altschul), attento agli effetti rari di atmosfera (*Saint Michel d'Aiguilhe, effetto di neve*, 1889: conservato a Puy). È rappresentato a Parigi (MO: la *Marna all'alba*). (gv).

Dubordieu, Pieter

(L'Isle-Bouchard (Turenna) 1609 o 1610 - Leida, dopo il 1678). Nel 1628 era iscritto alla ghilda di Leida, città in cui si sposò nel 1633. Cittadino di Amsterdam nel 1636, tornò a Leida nel 1638. Lo ritroviamo ad Amsterdam nel 1644, poi si stabilì definitivamente a Leida dove è menzionato nella ghilda dal 1648 al 1651, dal 1655 al 1676 e di nuovo nel 1678. Dipinse ritratti di notabili di Leida e di Amsterdam, e la sua fattura pittorica assai levigata e precisa, che si sofferma sulla ricchezza dei velluti e dei ricami, s'ispira a Mierevelt e forse anche al ritratto francese contemporaneo. Incisori come Suyderhoff, Matham, Natalis, L. Vosterman o Dankerts divulgarono i ritratti di **D**: un *Nobile personaggio e la sua sposa* (1638: Amsterdam, Rijksmuseum); *J. Orlers* (Leida, SM). (php).

Dubos (Du Bos), Jean-Baptiste

(Beauvais 1670 - Parigi 1742). Le sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, pubblicate nel 1719, gli valsero l'anno successivo l'elezione all'accademia, di cui nel 1722 divenne segretario perpetuo. Quest'opera prolissa e poco sistematica, come confessa lo stesso Voltaire, che vi trovò l'idea della sua *Henriade* (1723), non meriterebbe la sua fama se non riflettesse fedelmente l'estetica paradossale e confusa di un'epoca di transizione, ancora scossa dalla disputa tra antichi e moderni. La sua novità riguarda soprattutto l'introduzione di riflessioni filosofiche («che pensa e fa pensare» disse Voltaire), e l'ampiezza dell'erudizione che **D**, percorrendo tutta l'Europa come diplomatico inviato da Luigi XIV o dal Reggente, seppe acquistare nel corso delle sue missioni. Benché tuttora assegni all'arte il compito d'imitare la natura, **D** modera questa dottrina osservando che i progressi della civiltà rinnovano i temi d'ispirazione (flora e fauna delle Indie orientali) e che il genio creativo, con la sua percezione acuita del vero, dilata il campo del verosimile. Precisamente per meglio apprezzare le audacie e l'indipendenza di un simile

genio, **D** affranca la sensibilità dal rispetto dogmatico delle regole, individuando l'importanza del piacere del patetico. Tale intuizione psicologica, che anticipa di un secolo le analisi degli studiosi di estetica tedeschi sul gioco, è memore della lezione di Saint-Evremond e, soprattutto, delle opere di Locke, di cui **D** controllò la traduzione francese. Per fissare scientificamente tale primato della sensazione, l'autore, prima di Montesquieu, formula una teoria dei climi che spiega la variazione dei criteri e dei prodotti dell'arte con la varietà geografica dei temperamenti e degli ambienti. Ma se, nelle *Réflexions critiques*, si ha una distinzione di mezzi tra la pittura (modalità espressiva spaziale) e la poesia (il cui essere si realizza nella durata), il loro fine viene tuttora confuso in una medesima rappresentazione eloquente, se non didattica, delle passioni. Nella sua analisi di opere di Raffaello (la *Consegna delle chiavi*) o di Rubens (*Nascita di Luigi XIII*), **D** insiste infatti sulla necessità che ciascun viso esprima un'emozione o un'idea, allo scopo di «attrarci o di farci pensare». Nondimeno, benché riprenda da Orazio (di cui cita in epigrafe il famoso *Ut pictura poesis*) e da Cicerone («la poesia è una pittura parlante, la pittura una poesia muta») il tradizionale parallelo tra pittura e poesia, lo tratta senza preconcetti retorici, con un rigore e una finezza di ragionamento che preannunciano il *Laocoonte* (1766-68) di Lessing. Pur non possedendo la sensibilità delicata di Fénelon, che d'altra parte rendeva omaggio alla sua dottrina, **D** (il quale considerava «intirizzita» la pittura olandese) seppe liberare il suo pensiero dalla polvere di una scolastica superata che ancora impacciava i suoi contemporanei, come il P. André nel suo *Essai sur le Beau*, o l'abate Batteaux nei *Beaux-Arts réduits à un même principe*. Può considerarsi uno dei fondatori dell'«estetica» moderna. (pb).

Dubreuil, Toussaint

(Parigi? 1561 ca. - 1602). Allievo di Fréminet padre, si formò soprattutto a Fontainebleau presso Ruggiero de Ruggieri, con cui collaborò al padiglione delle stufe (*Storia di Ercole*). Tracciò nel 1584 ca. i disegni per la mazza dell'ordine del Santo Spirito (Parigi, Louvre). La sua opera è ormai quasi ignota: a Fontainebleau, il padiglione delle stufe e la Galleria dei caprioli (*Scene di caccia*) sono scomparsi, la Galleria dei cervi, che rimane, è stata molto

restaurata, al Louvre, la Piccola galleria (gigantomachia, mitologie e ritratti), che egli dipinse con Jacques Bunel, andò distrutta nell'incendio del 1661. Delle 78 composizioni menzionate dagli antichi inventari nel castello di Saint-Germain-en-Laye restano solo rari frammenti: quattro dipinti (Parigi, Louvre) e dodici disegni (Parigi Louvre ed ENBA; Amsterdam, Rijksmuseum). I soggetti restano enigmatici: la decorazione venne eseguita senza dubbio da collaboratori come G. Dumée, di cui si potrebbe forse riconoscere la mano nel *Banchetto* del Louvre. **D** fornì pure i cartoni per l'arazzo della *Storia di Diana* (schizzo al Louvre, Gabinetto dei disegni). Dalle sue opere vennero tratte raramente delle incisioni (P. Vallet: *la Terra*, il *Fuoco*; P. Fatoure: *Noli me tangere*, *Discesa dello Spirito Santo*). Come Primaticcio, **D** faceva dipingere da aiuti, soprattutto fiamminghi, i suoi abbozzi. Il suo stile è una notevole manifestazione del periodo di transizione tra il manierismo della prima scuola di Fontainebleau e quello della seconda, di cui egli è il rappresentante più brillante. (*sb*).

Dubufe, Claude-Marie

(Parigi 1790 - La Celle-Saint-Cloud 1864). Allievo di David, specializzato nella pittura di storia (*Nascita del duca di Bordeaux*, 1824: conservato ad Azay-le-Ferron, Indre) e nel ritratto (*La famille Dubufe*, 1820: Parigi, Louvre), ebbe molto successo in quest'ultimo genere presso la clientela mondana.

Il figlio **Edouard** (Parigi 1819-83) fu allievo suo e di P. Delaroche. Apprezzato alla corte di Napoleone III, seguì una carriera simile a quella del padre (*Ritratto di Philippe Rousseau*, 1876: Parigi, MO).

Guillaume (Parigi 1853 - morto in mare, 1909) figlio di Edouard, fu allievo di quest'ultimo e di Mazerolle; si specializzò nella pittura allegorica e decorativa (*Santa Cecilia*, 1878: oggi a Clermont-Ferrand). (*ht*).

Dubuffet, Jean

(Le Havre 1908 - Parigi 1985). Proveniente da una famiglia di commercianti di vino, studiò a Le Havre; appassionatosi al disegno, s'iscrisse nel 1916 alla scuola di belle arti della città. Nel 1918 frequentò a Parigi per sei mesi l'Académie Julian; poi decise di lavorare da solo. Sollecitato parimenti dalla letteratura dalla musica e dalle lingue straniere, cercava la sua strada, convincendosi che l'arte

occidentale muore per la sovrabbondanza dei riferimenti, più o meno accademici. Si dedicò dal 1925, al commercio stabilendosi a Bercy (1930), e soltanto nel 1933 tornò alla pittura. Due anni dopo, in cerca di un'espressione inedita, scolpì marionette e modellò maschere da impronte di volti. Rinunciò per la seconda volta alla pittura nel 1937, e solo cinque anni dopo scelse definitivamente la carriera artistica. Le prime testimonianze del suo lavoro, tra il 1920 e il 1936 (disegni, ritratti, studi diversi) rivelano soprattutto una grafia incisiva e un acuto senso del carattere, nascosto sotto la banalità delle apparenze. Autodidatta quarantenne, sin dalla sua prima mostra (1944: Gal. Drouin, place Vendôme) rinnovò il vocabolario «figurativo» esprimendosi attraverso forme primitive e gettando sulla vita uno sguardo senza prevenzioni (*Mirobolus, Macadam e C., Hautes Pâtes*). Sguardi nel métro parigino (i *Sotto la capitale*), ritratti (1947) e nudi (*Corps de dames*, 1950) suscitavano di volta in volta scandalo e riprovazione da parte di tutta la critica a causa dello spirito feroce e distruttivo che vi si liberava, pur conservando all'immagine un'integrità paradossale, di altissima tensione (*Fautrier araignée au front*, 1947), opere dipinte in una gamma di colori bruni, terrosi, tranne quelle, di brutale coloritura, eseguite nel Sahara (tre soggiorni dal 1947 al 1949, particolarmente a El Golea). Ma tale produzione comportava anche un rinnovamento tecnico, la scelta da parte dell'artista di materiali insoliti, poco nobili, addirittura «screditati» (morchia, ghiaia), e il miscuglio di mezzi diversi (pittura laccata e a olio), per provocare intrecci fecondi. L'attenzione che **D** nutre verso le *textures* naturali (vecchi muri, carreggiate, ruggini materiali decrepiti), lo induce a comporre singolari paesaggi «del mentale» o «texturologie», monocrome e dense, approssimazione alla materialità geologica (*Sols et terrains*, 1952; *Pâtes battues*, 1953), in cui si imprimono segni rudimentali, tracce d'una presenza umana balbettante e già tenace; le emozionanti *Piccole statue della vita precaria* (1954) – ove intervengono scorie di carbone, brandelli di spugna, giornali vecchi, il tampone Gex – rivelano una ricerca analoga, e così pure gli «assemblaggi d'impronte» (da *Piccoli quadri di ali di farfalla*, nel 1953); vi si coglie l'artista, secondo le stesse sue parole, in posa di «celebrazione», dinanzi alle testimonianze fossilizzate di un gesto stravolto e millenario, lineamenti di roccia, polveri di foglie. Un soggiorno in Al-

vernica nell'estate del 1954 diede luogo a una serie di studi di vacche, in cui la rassicurante placidità inerente al tema lascia il posto ad una turbolenza grottesca e inquietante (la *Belle Fessue*). Dopo alcune ricerche litografiche (*Phénomènes* 1958), **D** inventariò il tema, poco esplorato fino a lui, delle *Barbes*, di cui descrive e canta le metamorfosi con nostalgica tenerezza (*Fleur de barbe*, disegni a inchiostro di china, 1960 poi guazzo e pittura intitolato *As-tu cueilli la fleur de barbe?*) Parallele a questa sconcertante e allegra fecondità, le mostre dell'*art brut* (la prima tenutasi a Parigi nel 1949) indicano se non le fonti, almeno i modi espressivi che, tra tutti, **D** ha serbato: il disegno del bambino, il graffito anonimo delle mura fatiscenti, gli scarabocchi burleschi, osceni, rivelatori d'una nostalgia scabra e lancinante, delle pareti dei vespasiani o delle cabine dei bagni pubblici. L'opera autenticamente naïve dell'artista involontario (muratore, parrucchiere, ebanista), che dipinge, disegna o scolpisce senza un particolare motivo; e anche degli alienati di ogni categoria. È significativo che una delle imprese più coerenti e meditate dell'arte contemporanea assuma a propria confessata garanzia questi vari lavori, i cui autori testimoniano in favore dello «stato selvaggio» dello sguardo, così definito da André Breton (1928). Dal 1962 **D** ha presentato in numerose mostre il ciclo dell'*Hourloupe* (1967: Parigi, Gal. Claude-Bernard e Jeanne-Bucher 1971: ivi, Gal. Jeanne-Bucher). Si tratta ora di una messa in forma apparentemente più razionale; e l'espressione cede il passo alla lettura di un repertorio complesso d'immagini, puzzle variopinto dove s'inscrivono grandi motivi familiari (scale, caffettiere, personaggi col cane, biciclette). In seguito l'artista ha applicato la stessa poetica a problemi d'architettura, rompendo deliberatamente col razionalismo, sempre più o meno in vigore nella disciplina, e a sculture realizzate in poliestere (*Bidon l'Esbroufe*, 1967: New York, Guggenheim Museum), in resina epossidica e tela dipinta al polituretano (*Don Coucubazar*, 1972-73: Parigi Gal. Jeanne-Bucher). I *Théâtres de mémoire* (1975-78), costituiti da giustapposizioni di opere smembrate, gli *Psycho-Sites* (1981-82), in cui dei personaggi sono isolati nello spazio, i *Mires* (1984), percorsi praticamente astratti di linee blu e rosse su un fondo bianco e giallo ed infine i *Non-lieux* su un fondo nero, presentati al MNAM di Parigi nel 1985 sono i principali cicli degli ultimi dieci anni della sua vita.

Nei suoi scritti **D** ha fornito il commento migliore al suo metodo (*Mémoire pour le développement de mes travaux à partir de 1952*, in *Retrospectiva Jean Dubuffet*, Parigi 1960-61), con uno stile in cui la definizione, spesso umoristica, è sempre di sorprendente esattezza. Il MAD di Parigi ha beneficiato nel 1967 di un'importante donazione dell'artista, opere dell'artista sono presenti al MNAM di Parigi che conserva il più grande dipinto da lui realizzato: il *Cours des choses*, ciclo dei *Mires*, acquisito nel 1985. Anche il MOMA di New York possiede molte sue opere. (*mas*).

Duccio di Buoninsegna

(Siena 1260 ca. - 1318-19).

Il problema degli esordi di Duccio Il primo documento che lo riguarda risale al 1278 e concerne la decorazione di dodici casse per la custodia di documenti del comune di Siena; l'anno seguente viene pagato per aver dipinto una tavoletta della Biccherna. Ma queste notizie nulla ci dicono sulla prima formazione dell'artista, che, pochi anni dopo, doveva dimostrare la propria altissima cultura e il prestigio di cui godeva quando fu incaricato di eseguire nel 1285 la *Maestà* (*Madonna Rucellai*) per la compagnia dei Laudesi in Santa Maria Novella a Firenze (oggi agli Uffizi). Il sapiente linguaggio di quest'opera, che ha ormai scarsissimi legami con la vecchia cultura senese di gusto bizantino, inaugura di fatto una tradizione del tutto nuova per questa città, mentre Firenze era ormai dominata dalla cultura di Cimabue. D'altronde, mettendo in rilievo proprio i rapporti di **D** con l'arte di Cimabue la critica moderna ha proposto d'individuare in un soggiorno presso il maestro fiorentino la fonte dell'affrancamento di **D** dalla tradizione arcaica senese del XIII sec. Dovendo formulare un'ipotesi plausibile sui misteriosi esordi di **D**, taluni storici vi hanno visto un momento di equilibrio, piuttosto instabile, tra diverse tendenze: severe nozioni bizantine, influsso della tendenza espressiva e della tecnica orientale di Coppo di Marcovaldo (a Siena nel 1261), e infine i primi riflessi dell'arte di Cimabue, anteriormente agli affreschi della basilica di Assisi. Si è persino supposta, ipoteticamente, l'attribuzione a **D**, nel 1280 ca., di alcune opere (*Crocifisso*: Firenze, Palazzo Vecchio e chiesa del Carmine). Per confermare i rapporti del giovane artista con Cimabue se ne è d'altro canto ipotizzata (Longhi) la presenza tra i pittori che, molto verosimilmente sotto la

direzione di Cimabue, eseguirono nella basilica superiore di Assisi le *Scene dell'Antico Testamento*, assegnando a lui la frammentaria *Crocifissione* e una delle figure di *Angeli* del transetto; ipotesi (respinta recentemente da Bellosi) che appare plausibile sul piano cronologico solo se si ammette che le opere in questione corrispondano all'attività di **D** durante gli anni precedenti il 1285, data della *Madonna Rucellai*. Precedente è la *Madonna col Bambino* un tempo a Crevole (Siena, Opera del Duomo), immagine patetica e di grande nobiltà, nella quale l'influsso di Cimabue, proprio di questi primi anni di **D**, è ancora trasposto nell'atmosfera classicheggiante creata dal persistere di motivi bizantini.

La Madonna Rucellai Queste medesime reminiscenze sussistono, ma più nascoste, nella grande *Maestà* (detta pure *Madonna Rucellai*), eseguita nel 1285 per la compagnia dei Laudesi (Firenze, Uffizi), ove gli antichi schemi, interpretati secondo una sorta di vibrante concentrazione interiore, si fondono nell'eleganza della nuova sensibilità gotica. La forza plastica di Cimabue acquista la leggerezza propria degli avori scolpiti; risulta addolcita da uno splendente cromatismo, più vero, e tuttavia intriso di un forte accento classico: la *Madonna Rucellai* segna così il trionfo d'una interpretazione classicheggiante del rinnovamento gotico della pittura toscana. L'eco delle più avanzate correnti francesi, e insieme il linguaggio fiorentino, che in quel punto nasceva grazie a Giotto e che si fondava su una costruzione razionale dello spazio e dei volumi, verranno interpretati da **D** e dai suoi allievi secondo un'eleganza formale astratta, unendo la preziosità anticheggiante del colore con una concezione armoniosa delle linee e dei ritmi. Si può notare che questa prima maturità stilistica di **D** non mancò di avere una certa influenza sullo stesso Cimabue. Lo dimostra il disaccordo tra i critici sull'attribuzione di alcune significative opere all'uno o all'altro pittore (*Madonna col Bambino*: Castelfiorentino; *Flagellazione*: New York, Frick Coll.; *Maestà*: Bologna, Chiesa dei Servi).

Dalla Madonna Rucellai alla Maestà (1285-1308) Di questi anni a ridosso del 1285 sono la piccola *Maestà* conservata a Berna, la minuscola *Madonna dei Francescani* (Siena, PN) e il disegno per le vetrate del coro della cattedrale di Siena, che secondo i documenti data al 1287 - 1288. Peraltro gli specialisti non sono ancora concordi

circa l'attribuzione allo stesso **D** di un certo numero di opere: la *Madonna in trono* (Torino, Gall. Sabauda), il piccolo trittico con la *Madonna col Bambino in trono* e *Scene della vita di Cristo e di san Francesco*, purtroppo assai danneggiato (Cambridge Mass., Fogg Museum), il *Crocifisso* del castello di Bracciano (ora a Roma, coll. Odescalchi), la *Madonna col Bambino* di Buonconvento (Siena), la *Madonna col Bambino* (Siena, PN, n. 583). La critica torna ad essere unanime nei riguardi delle opere che preannunciano la conclusione magistrale della carriera di **D** nella grande *Maestà* dipinta per l'altare maggiore del duomo di Siena. Di qualche anno precedenti alla *Maestà* appaiono la *Madonna col Bambino* (Bruxelles, coll. Stoclet) e il trittico con la *Madonna e due santi* (Londra, NG) e la *Madonna col Bambino* (Perugia, GNU). Si riconosce, in generale, qualche intervento della bottega nel polittico n. 28 della PN di Siena e nei bellissimi trittici con al centro una *Crocifissione* (Boston, MFA; Londra, Buckingham Palace).

La *Maestà* (1308-11) è noto che nel 1302 **D** aveva eseguito una *Maestà* per la cappella del Palazzo Pubblico di Siena. Il ricordo di quest'opera, oggi perduta, si ravvisa in numerose *Maestà* della cerchia di **D**. Per contro la *Maestà* della cattedrale (Siena, Opera del Duomo), per la quale venne redatto un contratto il 9 ottobre 1308, si conserva quasi intatta nella sua grandiosa impaginazione. La tavola venne trasferita solennemente dalla bottega del pittore alla cattedrale il 9 giugno 1311. Era dipinta sulle due facce e completata da una predella e da un coronamento. Nel 1506 fu tolta dall'altare maggiore della chiesa, e le due facce del dipinto vennero separate, il che comportò la dispersione di alcuni elementi della predella e del coronamento, oggi in gran parte ritrovati in numerose collezioni e musei (Londra, NG; New York Frick Coll.; Washington, NG; Fort Worth Tex., AM; Lugano, coll. Thyssen). Ispirandosi alle fonti antiche della sua cultura, **D** ordinò, sulla faccia anteriore, la moltitudine celeste che circonda la *Madonna col Bambino*, mentre, sulla faccia posteriore, concepì in serrata successione le scene della *Passione di Cristo*. Qui meglio che altrove si può valutare l'assimilazione meditata e personale delle esperienze tentate allora dalla pittura fiorentina contemporanea per definire lo spazio; assimilazione che dimostra l'attenzione distaccata di **D** nei riguardi dell'arte di Giotto. Non per questo muta lo spirito della sua pittura; egli resta in bilico tra la nostal-

gia d'una civiltà aulica e sacra e il gusto della narrazione animata e drammatica, proprio del linguaggio gotico e quotidiano.

Ultima fase Unica opera che attesti quest'ultima fase, oscura, dell'attività di **D** (che morì tra il 1318 e il 1319), è un polittico con la *Madonna e santi* (Siena, PN, n. 47), nel quale la figura della Vergine, di una semplicità e di un'ampiezza del tutto monumentali, rivela l'intelligenza sempre viva del maestro nei riguardi d'una nuova cultura che ormai, pur sopravanzandolo, gli rende onore. (cv).

Recentemente (1982) Bellosi ha proposto di riferire a **D**, datandolo 1314, l'affresco scoperto nella sala del mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena (per il quale Carli propone invece il nome di Memmo di Filippuccio, Brandi quello di Pietro Lorenzetti e Zeri quello di Simone Martini).

Gli allievi di Duccio Vero fondatore della scuola senese, **D** esercitò un influsso profondo su un gran numero di artisti che si formarono nella sua bottega, collaborando talvolta alle sue opere. Tra gli allievi a lui più vicini e più dotati, possono citarsi il Maestro di Badia a Isola attivo certamente sin da prima del 1300, il Maestro di Città di Castello, poi Ugolino e Segna (i cui figli Niccolò e Francesco prolungarono alla fine del secolo lo stile «duccesco»), nonché l'autore della *Maestà* di Massa Marittima (1316), talora identificato con **D** stesso. Va pure ricordato tutto ciò che dovettero all'esempio di **D**, ai loro esordi, maestri come Simone Martini (*Maestà*: Siena, Palazzo Pubblico) e Pietro Lorenzetti (*Maestà* di Cortona). (sr).

Ducerceau, Jacques I Androuet

(Parigi 1510 - Montargis, dopo il 1585). È il membro più celebre d'una dinastia di architetti. Dopo un soggiorno in Italia, dove forse si recò nel 1530 e nel 1535 con Georges d'Armagnac (1539-44), ambasciatore e poi cardinale a Roma, **D** si stabilì a Orléans nel 1548. Cominciò ad incidere, pubblicando gli *Arcs de triomphe* (1549). Nel 1550 compaiono i *Fragments d'Antiquité*, da L. Thiry, i *Petits Temples* e i *Petits Grotesques*. Nel 1551 costruì archi trionfali per l'*Ingresso solenne di Enrico II e Caterina de' Medici in Orléans*. Risiedette in seguito a Parigi, molto apprezzato dalla corte, pubblicando il *Livre d'architecture* (1553), i *Grands Grotesques* e il *Second Livre d'architecture* (1556). Tra il 1565 e il 1575, a Montargis, lavorò nel castello

della duchessa di Ferrara, che senza dubbio lo protesse (era protestante); vi compose *Les plus Excellents Bastiments de France* (2 voll., 1576-1579), pubblicati dopo la morte della duchessa e dedicati a Caterina de' Medici. Nel 1583 e nel 1584 compaiono il *Petit Traité des cinq ordres des colonnes* e il *Livre des édifices romains* ultime sue opere. Architetto (gli è attribuito il progetto dei castelli di Verneuil e di Charleval), incisore elegante, abile disegnatore (disegni a Londra, BM; Parigi, BN; New York, PML), si fece divulgatore prima dell'arte italiana, poi della cultura di Fontainebleau, allo scopo di «servire agli orafi, pittori, intagliatori di pietre e altri artigiani, per risvegliarne lo spirito» (prefazione al *Livre des grotesques*, 1566). (sb).

Duchamp, Marcel

(Blainville (Eure) 1887 - Neuilly-sur-Seine 1968). Nacque da una famiglia borghese (il padre era notaio) da cui provenivano anche i fratelli Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon entrambi artisti. Cominciò a dipingere nel 1902 (*Cappella di Blainville*: Filadelfia, AM coll. Arensberg), studiò all'Académie Julian (1904-1905) ed eseguì paesaggi e ritratti influenzati dal neoimpressionismo e dai *nabis* (*Ritratto di Yvonne Duchamp*, 1907: New York, coll. priv; *Casa rossa tra i meli*, 1908: ivi). Realizzò anche vignette, nello stile di Lautrec e degli umoristi *fin-de-siècle*, per «Le Courier français» e «Le Rire» (1905-10), e fino al 1910 continuò a dipingere sotto l'influenza di Cézanne e dei *fauves*. Tuttavia a Puteaux, presso i fratelli, che frequentavano Gleizes, La Fresnaye, Kupka, si mostrò subito attento alla lezione del cubismo, attraverso la linea di lettura della *Section d'or*. Sotto questo influsso eseguì nel 1911 opere nelle quali alle schematizzazioni e alle prospettive multiple del cubismo si aggiunge una ricerca personale sul movimento (*Dulcinea, Sonata, Yvonne e Magdaleine frantumate*: Filadelfia, AM, coll. Arensberg; *Giocatori di scacchi*: Parigi, MNAM). Forse si ispirò ai futuristi; recenti lavori (D. Fédit) hanno dimostrato che i pittori di Puteaux ne conoscevano assai bene le idee estetiche e che, dal 1910, forse dal 1909, Kupka eseguiva serie di figure in movimento che Duchamp non poteva ignorare (Parigi, MNAM). Infatti il suo primo *Nudo che scende le scale* risale al 1911 (Filadelfia, AM, coll. Arensberg) e verrà seguito nel 1912 da una serie di opere fondamentali, dedicate all'espressione del movimento, nelle quali **D**

assimila l'influsso del futurismo, della «cronofotografia» di Marey e di Kupka. In queste pitture monocrome basate sulla variante chiaroscurale di colore bruno si contrappongono e si accavallano figure immobili e «veloci», parallele a macchine, nelle quali non manca un certo humour (il *Re e la regina circondati da nudi veloci*, *Vergine*, *Sposa*: ivi). Tali ricerche sono inseparabili da quelle di Picaabia, che nello stesso periodo dipingeva quadri dinamici al limite dell'astrattismo (*Danze alla fonte*: ivi; *Udnie, ragazza americana*, 1913: Parigi, MNAM). Nel 1913 **D** volge bruscamente le spalle alla ricerca artistica per elaborare a tempo perso, nella forma di «appunti di lavoro», un personalissimo sistema, dominato da una riflessione sulle scienze esatte. Da tale attività filosofica derivano le *Stoppages-Etalon* (New York, MOMA). Si tratta di oggetti per metà scientifici, che preannunciano i suoi *ready-mades*, il primo dei quali, una *Ruota di bicicletta* appollaiata su uno sgabello viene eseguito lo stesso anno. Seguiranno, tra gli altri, il *Scolabottiglie*, *Apolinere enameled* (1916-17: Filadelfia, AM, coll. Arensberg), *L.H.O.O.Q.* (New York, coll. priv.), versione baffuta della *Gioconda* (1919), che sono altrettante varianti del *ready-made*: semplice, «aiutato», «rettificato», «imitato», «imitato-rettificato» o «servito», a seconda del grado d'intervento dell'artista in questi elementi «già pronti», in funzione di una casualità sollecitata dallo humour. D'altro canto, dal 1913 **D** comincia a concepire il celebre dipinto su vetro la *Mariée mise à nu par ces célibataires, même* (Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche, 1915-1923: Filadelfia, AM, coll. Arensberg), che è la sua opera fondamentale. In questo sorprendente monumento egli esprime una pura ed assurda gratuità, e la sua filosofia dell'amore e del desiderio. Secondo Robert Level la *Mariée*, «progetto di una macchina per amare», per la sua stessa disposizione (il simbolo femminile nella parte superiore, i simboli maschili sotto), esprime la difficoltà originaria dell'accordo carnale, nel quale la donna, per la sua potenza di fantasia, è sempre al di là, e l'uomo, inchiodato al suo istinto, al di qua. I nove derisori *moules mâlics* (nove stampi maschi), scapoli, attestano ferocemente quest'impotenza (il prete, il fattorino di grande magazzino, la guardia, il corazziere, l'agente di polizia, il becchino, il lacchè, il garzone di caffè, il capostazione), mentre la «macinatrice di cioccolato», in basso a destra, è l'immagine del piacere solitario dello scapolo,

che «macina il suo cioccolato da solo». Una seconda versione della *Sposa* è stata eseguita nel 1961 da **D** a Ulf Linde (Stoccolma, MM). All'Armony Show del 1913 *Nudo che scende le scale* fece molto scalpore presso il pubblico. Dal 1915 al 1918, in compagnia di Picabia, **D**, stabilitosi a New York, vi innesta quello che sarà lo spirito del movimento dadaista. Nel 1917 *Fountain, ready-made* particolarmente aggressivo (un orinatoio), suscita uno strepitoso scandalo. Nel 1918 **D** esegue il suo ultimo dipinto, il cui titolo, *Tu m'* (New Haven, AG), è un addio significativo all'arte. Invitato al *salon* dada di Parigi nel giugno 1920, risponde con un telegramma: «Pode bal». Tra Parigi e New York, egli si dedicherà ormai al «grande vetro» della *Sposa*, a una parsimoniosa «produzione» di *ready-mades* come *lastre rotanti di vetro* (*Ottica di precisione*, 1920: ivi), e soprattutto al gioco degli scacchi, sua passione, che, per vivere, insegnerà. La sua rottura con l'arte venne apprezzata dai surrealisti, che lo considerarono uno di loro. Nei suoi oggetti assurdi venne riconosciuta la poesia autentica dell'*humour noire*, e dietro i suoi temi una coerente metafisica. Malgrado il suo costante appoggio al surrealismo, non rivide mai i suoi postulati. A partire dal 1946, **D** cominciò ad elaborare in gran segreto un «ambiente» (*Dati: 1. La caduta d'acqua / 2. Il gas d'illuminazione*) che porterà a termine nel 1966 e che sarà svelato e spiegato all'AM di Filadelfia un anno dopo la sua morte. Quest'opera riprende il tema essenziale del *Grande Vetro*, ma nel modo più illusionistico possibile, obbligando lo spettatore a divenire *voyeur* tramite un buco praticato in una vecchia porta, scoprendo un corpo di donna, con le gambe leggermente divaricate che tiene nella mano sinistra un *bec Auer*, su uno sfondo di paesaggio con cascata. Nel 1967-68 eseguì peraltro disegni e incisioni di un umoristico erotismo, composti di dettagli di opere celebri: il *Bacio*, il *Bagno turco*, la *Donna dalle calze bianche* di Courbet; altri tornano al tema della *Sposa* o a quello dell'amore. Nel 1938 era apparsa la prima edizione della *Boîte en valise*, contenente, in forma miniaturizzata, le sue opere principali (un esempio al MNAM). Quasi tutta la sua opera è raccolta al Museum of Art di Filadelfia, grazie al lascito Arensberg del 1950. Nel 1984 si è tenuta un'importante esposizione retrospettiva della sua opera al Museo Ludwig di Colonia. (sr).

Duchatel, François

(Bruxelles 1616 o 1625 - ? 1679 o 1694). La sua formazione artistica e la sua carriera restano poco conosciute; si è supposto che sia stato allievo di Teniers, poi collaboratore di Van der Meulen a Parigi. Fu ritrattista e pittore di gruppo. L'*Accoglienza di Carlo II di Spagna come conte di Fiandra nel 1666* (oggi a Gand) contiene 116 figure, in cui la disposizione, i profili snelliti, il tono narrativo vicino alla scena di genere, ricordano G. Coques e Van Tilborch, con cui egli collaborò nelle Fiandre e poi, forse, in Inghilterra. Nel *Ritratto di famiglia* (oggi a Gand) e nel *Quadro di una società di caccia* (oggi ad Anversa) **D** si rivela artista impersonale il cui stile si trova alla confluenza di tutte le tradizioni della fine del XVII sec.: di Teniers, di Van Dyck e persino di Ph. de Champaigne, cui è stato attribuito il ritratto di *Suor Juliana van Guyulden sul letto di morte* (conservato a Ginevra), prima che vi si scoprisse, nel 1959, la firma di **D**. (php).

Ducis, Jean-Louis

(Versailles 1775 - Parigi 1847). Nipote del poeta Louis Ducis, fu allievo di David dal 1795 al 1800 ed espose al *salon* dal 1802 al 1838. Gli si devono tele su ordinazione, che valgono soprattutto per le qualità della linea e del colore: *Napoleone e suo nipote a Saint-Cloud* (1810: oggi a Sceaux), *Morte del Tasso* (1817: Lione, MBA), *Bianca Capriello* (oggi a Cherbourg). Sotto Luigi XVIII restaurò i soffitti di Versailles (1814) e dipinse il *Ritorno dell'esercito di Spagna* (1824: Versailles). Gli si devono anche quadretti aneddotici di gusto *troubadour*. La sua parentela con Talma, di cui aveva sposato la sorella, gli ispirò gli *Esordi di Talma* (1825, *salon* del 1831: Parigi, Museo della Comédie Française). (fm).

Duck, Jacob

(Utrecht 1600 ca. - L'Aja, dopo il 1660). Pittore di genere, allievo di Droochsloot; fu maestro della ghilda dei pittori di Utrecht nel 1630 e nel 1632; nel 1656 si stabilì all'Aja restandovi fino alla morte. Dipinse scene di vita militare: *Scuderia con soldati* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Soldati in un fienile* (Leningrado, Ermitage), *Soldati che giocano a carte* (Monaco, AP), il *Deposito del bottino* (Parigi, Louvre), il *Corpo di guardia* (Stoccarda, SG), nonché

scene di vita borghese: *Riunione musicale e danzante* (Monaco, AP), *Divertimento musicale* (Dresda, GG), nettamente influenzate da Pieter Codde. (jv).

Ducreux, Joseph

(Nancy 1735 - Parigi 1802). Stabilitosi a Parigi nel 1760, viaggiò a Londra (1764 e 1791-93) e a Vienna, ove soggiornò alcuni anni dal 1769 (copia a Versailles del ritratto di *Maria Antonietta* di Charpentier) e divenne primo pittore della regina. Fu ritrattista incisivo, come attestano gli *Autoritratti* (1784: Rouen, MBA; Parigi, Louvre e Museo Jacquemart-André), molto espressivi, quasi contratti in una smorfia, ove egli si raffigura talvolta mentre ride a crepapelle, talvolta mentre addita se stesso. Come La Tour, suo maestro, concentra tutto l'interesse sul volto umano (*Benedettino*, 1790, pastello: oggi a Chartres); rifiutando gli accessori e impiegando uno stile vigoroso, riesce a rendere assai emozionanti le effigi dei suoi modelli, persino quelli ufficiali (*Luigi XVI*: Parigi, Museo Carnavalet). Esegui inoltre miniature per tabacchiere (Parigi, Louvre). (cc).

ductus

Voce latina – propriamente ‘linea’, ‘tratto’ – usata in età contemporanea nel linguaggio della critica d’arte per indicare il contorno, la ‘scrittura’, il ritmo lineare che caratterizzano in particolare una miniatura, un disegno, una incisione o anche un dipinto. è stato rilevato (E. De Bruyne) come il termine risalga alla retorica classica; le sue distinzioni e il suo uso, in rapporto ai modi del discorso, erano stati attentamente considerati da Cassiodoro (ca. 490 - ca. 583), che ne distingue diverse gradazioni (semplice, figurato, sottile, obliquo, misto). (mp).

Duenwege, Victor e Heinrich

(segnalati nel 1500 ca. nel basso Reno e in Vestfalia). Un’annotazione nella cronaca dei domenicani di Dortmund - unico documento che attesti l’esistenza di questi due pittori - rivela che Victor e Heinrich **D**, la cui parentela non viene precisata, eseguirono nel 1521 il polittico dell’altar maggiore della chiesa dei domenicani (oggi priorato), e che, oltre ad essere retribuiti vennero nutriti gratuitamente dal convento. Quest’ultimo particolare fa pen-

sare che i due pittori non fossero del paese, ipotesi confermata sia dal loro stile sia dall'origine delle loro altre opere, per la maggior parte provenienti dal basso Reno. Il polittico di Dortmund, menzionato negli archivi come opera comune, si compone di un pannello centrale (*Crocifissione*) e di due ante (*Adorazione dei magi* e *Sacra Famiglia*). Il trittico consente di attribuire ai due artisti una serie di altri dipinti disseminati in vari musei, chiese e coll. priv. Dal punto di vista stilistico, tali opere si suddividono in due gruppi: il primo rivela la mano dell'uno, il secondo dell'altro. La fattura indica che i due si erano formati alla scuola del basso Reno e dei Paesi Bassi. Sia per la poetica sia per la composizione essi restano profondamente legati alla tradizione medievale. Le forme sono angolose e goffe, la prospettiva incerta e imperfetta. Ma i personaggi si contraddistinguono per il vigore e la vivacità dell'espressione, e per un colore la cui varietà nulla sottrae all'armoniosa luminosità. (*mwb*).

Dufour, Lorenzo

(St-Michel-en-Maurienne, notizie dal 1650 al 1687). La sua attività è documentata a partire dal 1650, anno in cui giunse in Piemonte dal natio St-Michel-en-Maurienne, insieme ai fratelli Pietro e Gabriele. I documenti (schede Vesme) ricordano una collaborazione tra Pietro e Lorenzo nel 1663 per i ventiquattro quadretti del fregio nel Gran gabinetto di Palazzo reale, oltre ad una decorazione, ancora esistente, sul soffitto della Camera dell'Alcova, attorno a un ovale del Garavoglia. Dal 1667 si scalano i pagamenti per ritratti da mandare a Milano e a Vienna e per miniature. L'attività ritrattistica è stata ricostruita con l'aiuto delle incisioni, mentre ci sono ancora molte lacune per quanto riguarda la sua attività decorativa. (*ada*).

Dufresne, Charles

(Millemont (Yvelines) 1876 - La Seyne-sur-Mer (Var) 1938). Fu incisore di medaglie, e assistente di Alexandre Charpentier. Esegui inizialmente (1906-10) schizzi di costume e numerosi pastelli (Parigi, Museo Carnavalet, museo di Gray). Si legò a Dunoyer de Segonzac verso il 1903 e con l'incisore americano Herbert Lespinasse, che nello stesso anno fu suo compagno di viaggio in Italia (Assisi, Roma Napoli, Paestum). Una borsa di studio gli consentì di effettuare un soggiorno ad Algeri tra il 1910 e il

1912, fondamentale per la sua evoluzione; in Algeria scoprì la luce e il colore, adottando nel 1911 la pittura a olio (il *Patio*, 1912: Parigi, MNAM). Mobilitato nel 1914, fu colpito dai gas; terminò la guerra nella sezione mimetizzazione di Dunoyer de Segonzac, con La Fresnaye, Despiay, il poeta Vildrac (*Guazzi di guerra*: Algeri, coll. priv.). Dal 1918 al 1924 subì l'influsso di Cézanne e del ben ordinato cubismo di La Fresnaye, esprimendosi in uno stile ampio e semplificante, dal colore sordo, che rappresenta uno dei primi, benché brevi, contributi al realismo espressivo dell'immediato dopoguerra (il *Gesso*, 1918: Parigi, MAMV; le *Ondine della Marna*, 1920: Parigi, coll. priv. *Autoritratto*, 1924: in museo ad Algeri). Tenne la prima personale nel 1922 a Parigi, Gal. Barbazanges. Dal 1925 ca., abbandonando il modernismo, seguì la lezione di Delacroix e del barocco veneziano, sfruttando, alla maniera di Delacroix, i suoi ricordi algerini (*Mercato degli schiavi*, 1925: Parigi, MNAM). Nel 1921 venne incaricato delle scene e dei costumi del balletto *Antar* per l'Opéra; nel 1924, Louis Sue e André Mare gli chiesero un cartone per l'arazzo *Paolo e Virginia*; partecipò nel 1937 alla decorazione del Palais de Chaillot a Parigi (il *Teatro di Molière*); nel 1938, poco prima di morire, portò a termine cinque pitture murali per la facoltà di farmacia di Parigi. Questi diversi lavori recano l'impronta del cubismo eclettico e decorativo che si era imposto dal 1925. È ben rappresentato a Parigi e nella provincia francese (in musei di Avignone e Grenoble). Poco abbondante ma di valore, l'opera incisa: una litografia, 38 acqueforti, sette legni, due incisioni *en berceau*, una puntasecca. Nel 1987-88 il MAM di Troyes gli ha dedicato un'importante mostra retrospettiva. (*mas*).

Dufresnoy, Charles-Alphonse

(Parigi 1611 - Villiers-le-Bel (oggi Val-d'Oise) 1688). Allievo di Vouet e di Perrier, **D** partì nel 1633 per Roma, dove si doveva legare in stretta amicizia con Pierre Mignard. Nel 1653 ritornò a Parigi dopo un soggiorno di diciotto mesi a Venezia. La sua *Santa Margherita* dipinta per l'omonima chiesa a Parigi (1656: oggi a Evreux; disegni preparatori sotto il nome di Errard a Vienna, Albertina, e a Parigi, Louvre), uno dei pochi quadri dell'artista rimastici rivela un talento modesto e privo di grande originalità. Ma i due quadri di Potsdam (Sans-Souci), *Venere a*

Citera e Venere e un amorino (1647), distrutti durante l'ultima guerra, sebbene dipendano in gran parte da Poussin, erano opere di buona qualità. In compenso, il suo ruolo come il teorico (*De Arte grafica* apparso nel 1668 nella traduzione francese di Roger de Piles, con l'aggiunta di commenti di quest'ultimo) fu importante per l'elaborazione della critica d'arte in Francia nel XVII sec. (*pr*).

Dufy, Raoul

(Le Havre 1877 - Forcalquier 1953). Trascorse l'infanzia a Le Havre in una famiglia amante della musica, il che spiega la scelta di numerosi temi del suo lavoro. Sin dai quattordici anni fu costretto a lavorare in una ditta d'importazioni; ma dal 1892 seguì i corsi serali del pittore Lhuillier alla scuola comunale di belle arti di Le Havre, dove incontrò Othon Friesz. Si interessò inizialmente a Boudin, scoperto al museo locale, ed a Delacroix, la cui *Giustizia di Traiano* (Rouen, MBA) per lui «fu una rivelazione e certamente una delle più violente impressioni» della sua vita. Nel 1900, tre anni dopo Friesz ottenne una borsa di studio dal comune per poter andare a lavorare a Parigi. Iscritto all'Enba (laboratorio di Bonnat), s'interessò soprattutto agli impressionisti, in particolare Manet, Monet e Pissarro, che lo influenzarono, e ai postimpressionisti, soprattutto Lautrec, il cui tratto incisivo lo entusiasmò. Ottenne un certo successo, anche se le novità stilistiche adottate dal 1904 al 1906 oscurarono provvisoriamente il consenso del pubblico. Durante questa fase **D** e il suo amico Marquet operarono fianco a fianco usando linguaggi simili, a Fécamp a Trouville e a Le Havre. La *Strada imbandierata* e i *Manifesti a Trouville* (1906: Parigi, MNAM), per il tocco, il colore e i temi sono tele *fauves*, ma di sensibilità ancora impressionista. Lo stesso **D** data al 1905, con la scoperta al Salon d'automne di *Lusso, calma e voluttà* di Matisse, la propria evoluzione verso una nuova pittura: «Il realismo impressionista perse ai miei occhi il suo fascino, mentre contemplavo il miracolo dell'immaginazione tradotta nel disegno e nel colore». *Giovanna tra i fiori* (1907: Le Havre Museo) tradisce un netto influsso matissiano poi la grande retrospettiva di Cézanne (1907) e il viaggio con Braque all'Estaque l'anno seguente rafforzarono in lui un bisogno di struttura che non lo condusse tuttavia sino al cubismo (*Alberi all'Estaque*, 1908: Parigi, MNAM). La grande vivacità dei colori, e

con essa la netta grafia della *Dama in rosa* (1908: ivi), fanno pensare anche a Van Gogh e non mancano di ricordare l'espressionismo tedesco, che l'artista peraltro conobbe veramente solo l'anno successivo, durante un viaggio a Monaco insieme a Friesz. Intorno al 1909 lo stile di **D** si alleggerì, imbevendosi di grazia e di humour, e con qualche compiacimento decorativo nel trattamento delle zone di colore e delle *silhouettes* (il *Bois de Boulogne*, 1909: Nizza, Museo Masséna; il *Giardino abbandonato*, 1913: Parigi, MNAM). Dopo aver illustrato con legni incisi numerosi libri dei suoi amici poeti (*Bestiario di Orfeo* di Apollinaire, 1910), **D** s'interessò di arte decorativa; fondò, con l'aiuto del sarto Paul Poiret (1911), una ditta di decorazione di tessuti, e disegnò tessuti (dal 1912 al 1930) per la casa Bianchini-Ferrier. Nel 1920 eseguì con Fauconnet le scenografie del *Bue sul tetto* (testo di J. Cocteau, musica di D. Milhaud), infine si affermò come decoratore e pittore esponendo regolarmente, dal 1921, al Salon des Artistes décorateurs, eseguendo fontane e progetti di piscine col ceramista Artigas o decorando (1925) le tre celebri chiatte di Poiret: *Amori*, *Delizie* e *Organi*. Dopo la guerra, partendo dalle grandi composizioni di *Vence* nel 1919 (in museo a Chicago e Nizza), la pittura di **D** si sviluppò fino al suo stile definitivo. Ormai sovrapponeva, secondo una formula cui restò poi fedele, un disegno vivo, baroccheggiante e come «arricciato» di arabeschi, a «spiagge» di colori puri delimitate con apparente arbitrio, ove tratto e colore sono perfettamente autonomi. Da qui la scelta di temi in cui potesse contrapporre un formicolare movimentato, che la grafia traduce, a un'unità ambientale garantita dalle zone di colore piatto e vivace: tutto ciò che è movimento è punteggiato su uno spazio calmo, prato, superficie acqua, canottieri sulla Marna (*Festa nautica a Havre*, 1925: Parigi, Louvre MAM; *Nogent, ponte rosa e ferrovia* 1933 ca.: Le Havre, Museo), campo di corse (le *Corse a Epsom*, 1935 ca.: Parigi, Louvre, MAM). Dopo la guerra abbandonò l'incisione su legno per la litografia, praticando sempre più l'acquerello; nel 1935 adottava un mezzo nuovo: i colori messi a punto dal chimico Maroger, che gli consentirono di ottenere la leggerezza e la freschezza dell'acquerello. L'approdo di questi anni di ricerche decorative fu, nel 1937, la *Fata Elettricità*, decorazione gigantesca per un padiglione dell'esposizione internazionale, ove la fantasia dei dettagli, impreveduta in un soggetto se-

vero, si tempera nel rigore della composizione generale (Parigi, MAM). Al termine della sua vita **D** tese verso una sobrietà maggiore, nella quale la sua allegria si arricchisce di una nuova intensità: la serie degli *Ateliers* (1942), tele quasi monocrome (la *Mensola gialla*, 1947: antica coll. Louis Carré; il *Violino rosso* 1948: Parigi coll. priv.). Nel 1952, un anno prima di morire, ebbe il gran premio internazionale di pittura alla XXVI Biennale di Venezia. Non va omissso della sua lunga carriera, quanto secondo molti costituisce il meglio della sua opera: i disegni a penna e a matita grassa, ove si dispiegano la sua saldezza e concisione, la sua vivacità e il suo umorismo (moltissimi a Parigi, MNAM). (fc).

Dugga

Antica città punica, 110 chilometri a sud-ovest di Tunisi, divenuta un prospero centro della provincia romana dell'Africa proconsolare. Ha restituito bei mosaici, conservati nel Museo del Bardo a Tunisi (l'*Antro dei Ciclopi*, *Ulisse e le sirene*). (mfb).

Dughet, Gaspard, detto le Guaspre, Gaspard Poussin

(Roma 1615-75). A Roma Poussin sposò nel 1630 Anne Dughet, figlia di un pasticcere francese stabilitosi in Italia e sorella di Gaspard. Quest'ultimo condivise dal 1631 al 1635 il domicilio del cognato, che senza dubbio lo iniziò alla pittura. Poussin, vedendo la passione del giovane per la natura e la caccia, lo orientò verso lo studio del paesaggio. Intorno al 1647 **D** intraprese gli affreschi di San Martino ai Monti a Roma; da quel momento la sua fama fu assicurata. Da allora lavorò per il re di Spagna, il granduca di Toscana, i Pamphili e i Colonna (le gallerie Doria-Pamphili e Colonna di Roma conservano tuttora importanti serie di paesaggi dell'artista). Ma sin da prima di questa fase, se si accetta di confondere la sua prima attività con quella del cosiddetto Maestro della betulla, **D** si affermò come innovatore in un genere che i grandi bolognesi, Poussin e Claude Lorrain avevano altamente illustrato. Benché sembri limitarsi al solo paesaggio, seppe sfruttarne tutte le risorse, impiegando di volta in volta tutte le tecniche: olio, tempera, guazzo, affresco; eseguì anche una mirabile serie di disegni, sia a pietra nera (Düsseldorf) sia ad acquerellato (questi ultimi spesso confusi con quelli del cognato). Di temperamento romantico, di-

pinse una natura piú selvaggia, meno ordinata, meno soleggiata, ma piú sensibile alle variazioni del tempo e delle stagioni di quella di Claude Lorrain e di Poussin (*Tempesta*: Londra, coll. Denis Mahon). Se le discussioni sulla nazionalità dell'artista sono alquanto futili, e se è ancora troppo presto, allo stato attuale della ricerca, per farsi un'idea precisa dell'evoluzione del suo linguaggio, la riabilitazione della sua opera, dimenticata per oltre un secolo, è oggi definitiva. I suoi lavori, spesso paragonati a quelli del suo piú illustre rivale Salvator Rosa, furono spesso imitati e ricercati, in particolare dai «conoscitori» inglesi del XVIII sec., il che ne spiega l'abbondanza nelle collezioni e nei musei britannici (Oxford, Liverpool, Londra). (*pr*).

Gli studi piú recenti (Bosclair, 1986), oltre a confermare l'identità tra **D** e il Maestro della betulla, ne hanno chiarito l'attività anteriore al ciclo di San Martino ai Monti (1647-51, con la collaborazione di G. F. Grimaldi). Dopo un primo orientamento in direzione neoveneta, parallelamente agli interessi pittorici di Poussin in quegli anni (1630-35 ca.) e dopo un viaggio in varie località (Milano, Perugia e Castiglione del Lago, al seguito del duca Della Cornia) **D** eseguì alcuni affreschi in una stanza di palazzo Muti Bussi all'Aracoeli e due *Paesaggi* (1635-37: Roma, GNAA, con figure di Jan Miel) che rivelano un fecondo e precoce rapporto con Claude Lorrain. Tra le imprese a fresco, particolare rilievo rivestono le decorazioni della casa di Gian Lorenzo Bernini in via della Mercede (1654-55: oggi a Bordeaux, MBA) e alcuni riquadri nella galleria di Alessandro VII al Quirinale (1657, con figure di Filippo Lauri e Lazzaro Baldi). Nel 1658 affresca, in collaborazione con il Courtois, la Sala del Principe in palazzo Pamphili a Valmontone, seguono (1667-68) un salone in palazzo Colonna a Roma e due mezzanini (1671-72) in palazzo Borghese. (*sr*).

Duisburg

Wilhelm-Lehmbruck-Museum Comprende essenzialmente le opere lasciate dallo scultore Lehmbruck, che era originario di D. Esse furono riunite insieme alla collezione del museo municipale di **D** in un nuovo edificio inaugurato nel 1964. Oltre alle sculture, vi si trovano ventitré tele dell'artista assieme a disegni e incisioni. A partire dagli anni '50 Vi si aggiunsero opere di altri artisti tedeschi ap-

partenenti esclusivamente al xx sec., come Beckmann, H. Campendonk, L. Feininger, Heckel, Hofer, Kirchner, Kokoschka, O. Mueller, E. Nay, E. Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schlemmer, Schmidt-Rottluff. (*hbs*).

Dujardin, Karel

(Amsterdam 1621-22 - Venezia 1678). Figlio del pittore Guiliam Du Gardin, fu probabilmente allievo di Berchem a Haarlem. Visse ad Amsterdam dal 1650 al 1655, all'Aja dal 1656 al 1658, poi di nuovo ad Amsterdam. Nel 1675 si recò in Italia, passando per Tangeri. Tre anni dopo moriva a Venezia. Nella sua opera ha grande rilievo la rappresentazione del paesaggio meridionale; ciò fa pensare che effettuasse un primo viaggio in Italia tra il 1640 e il 1650. A tale periodo risalgono alcune bambocciate e paesaggi, ove figurano pastori e animali. L'esecuzione di queste opere è ancora un poco maldestra, e ricorda la tecnica di Pieter van Laer e di Nicolaes Berchem. Solo dopo il 1650 l'artista dipinse, in stile del tutto personale, paesaggi pastorali di alta qualità artistica. In tali dipinti, mucche, pecore e contadini (talvolta i personaggi umani mancano interamente) vengono raggruppati ai piedi di un colle o di alcuni alberi, in modo apparentemente molto semplice, ma in realtà con una estrema raffinatezza che unisce naturalezza e armonioso equilibrio. *Paesaggio con cascata* (1655: Parigi, Louvre). Il sole e il calore sono suggeriti mediante colori brillanti e marcati contrasti di luce e ombra. Per questo stile molto personale, **D** si ispirò in modo particolare a Paulus Potter (per i temi e le tecniche) e a Jan Asselijn (per i raffinati giochi di luce). A sua volta egli esercitò notevole influsso su Adriaen van de Velde. Dal 1658 ca., **D** esegue composizioni più monumentali dove le figure, più grandi in rapporto alla superficie della tela, sono raccolte in gruppi compatti e poste in primo piano. Si può constatare la medesima ricerca del monumentale anche in alcuni paesaggi risalenti a questo periodo, da cui emana un effetto di grande profondità, grazie alle piccole dimensioni conferite alle figure, e così anche nelle rappresentazioni religiose e mitologiche che **D** dipinse in quest'epoca e dalle quali si sprigiona talvolta una vera e propria emozione drammatica: la *Conversione di san Paolo* (1662: Londra, NG). In seguito la sua opera perde d'intensità, fino al 1675 ca. quando un secondo soggiorno in Italia torna ad ispirarlo. Esegue allora, nel corso dei tre

ultimi anni della sua vita, un certo numero di vedute della campagna romana, tele che manifestano un nuovo stile, ispirato dalla pittura di paesaggio italiana, ove le tinte scure e i bruni predominano, con qualche macchia di colore vivo (*Paesaggio con guado*, 1675 ca.: Parigi, Istituto olandese). **D** ha eseguito non soltanto paesaggi e quadri di storia, ma anche alcuni ritratti e incisioni. (*abl*).

Dulac, Charles-Marie

(Parigi 1865-98). Iniziò come decoratore, quindi fu allievo di Gervex e di Humbert prima di entrare in contatto con Puvis de Chavanne e Carrière. Dopo la sua «conversione», nel 1892, cessò di dipingere nature morte e ritratti per dedicarsi a paesaggi di intonazione mistica (*Panorami* di Vezelay o d'Italia: Reims, MBA; *Paesaggi*, conservato a Brest). Dal 1892 si dedicò alla litografia. Il primo album di litografie, datato 1893, si intitola semplicemente *Serie di paesaggi*; il secondo il *Cantico delle Creature* (in nove stampe), acquistato nel 1894 ed esposto al pubblico nel 1896 presso Le Barc de Bouteville, venne lodato da J. K. Huysmans nella *Cattedrale* (1898). Malato, **D** non poté terminare la traduzione pittorica del Credo. Un'esposizione postuma presentata da H. Cochin e Huysmans venne organizzata alla Gal. Vollard dai suoi amici, in particolare da Aman-Jean, Carrière, Lerolle. La sua opera e la sua vita divennero soggetto di numerosi studi: nel 1905 quello di Maurice Denis e di R. Simon; nel 1911 quello di Girrodie. (*jl*).

Duldur-Aqur

Frammenti di pitture murali (Parigi, Museo Guimet) sono stati trovati dall'archeologo francese P. Pelliot (1878-1945) in questo monastero buddista della regione di Kuča (Turkestan cinese o Serindia); ma nessun complesso intero è giunto fino a noi. Tali frammenti, di grande qualità, si riallacciano a due dei successivi stili dell'Asia centrale. Le opere più antiche (v-vi sec. ca.) sono vicine alle pitture di Qyzyl: frammenti di buddha seduti, busti di divinità secondarie riccamente abbigliate, teste, torsioni e gambe di bramini asceti, maschere di demoni. Le composizioni sono dense, secondo la tradizione indiana. I colori, vivaci, vari e armoniosi (verde, blu oltremare, rosso geranio, arancio, ocra rossa) sono valorizzati mediante tonalità neutre (terra di Siena, bruno, grigio metallico, bianco e

nero). Le pitture più recenti (fine del VII-VIII sec.) sono contrassegnate da influssi cinesi dell'epoca Tang (VII-IX sec.), come nella vicina località di Qumturā, ove sono stati trovati gruppi di personaggi di scala minore: buddha, divinità, figure volanti. L'evoluzione si coglie nel tipo, piuttosto greve, dei personaggi, e nella semplificazione dei costumi e delle acconciature; predominano le curve, e le composizioni più aeree spiccano su fondi di un bianco lattiginoso. (*mha*).

Dumée, Guillaume

(Parigi 1571 ca. - 1646). Lavorò senza dubbio nei cantieri di Fontainebleau. Secondo Félibien, dipinse con A. Dubois, J. Bunel e G. Honnet tre composizioni tratte dalla *Gerusalemme liberata*, e ornamentazioni al Louvre di Parigi (gabinetto della regina); collaborò alle decorazioni del castello di Saint-Germain-en-Laye, che ebbe l'incarico di curare e proseguire (nel 1605, 1608, 1626), dopo la morte di Dubreuil. Nel 1610, in sostituzione di L'erambert, venne nominato con Laurent Guyot pittore per gli arazzi (cartoni del *Pastor fido*). Il suo inventario dopo la morte dimostra che dipinse anche ritratti. Alcuni disegni (Parigi, Louvre, ENBA) consentono di immaginarne lo stile, influenzato da Dubreuil, e di attribuire a lui rari dipinti (un *Pranzo*: Parigi, Louvre).

Il figlio **Toussaint** (? 1601 - menzionato per l'ultima volta nel 1656) fu anch'egli pittore e gli successe nel 1626 a Saint-Germain-en-Laye. (*sb*).

Dumonstier (Dûmoutier, Dumoustier)

Famiglia di pittori francesi che operarono nel XVI sec. e nella prima metà del XVII sec. Si contano almeno undici artisti con questo nome. I più famosi, le cui biografie e opere sono state chiarite soprattutto dai lavori di J. Guiffrey, E. Moreau-Nélaton e L. Dimier, sono **Jean**, capostipite della dinastia, miniatore di Rouen, e **Geoffroy** (morto a Parigi nel 1573), suo figlio, miniatore di Francesco I e di Enrico II, menzionato nei conti a Fontainebleau dal 1537 al 1540, Geoffroy fu nel 1570 maestro pittore a Parigi. Gli si possono attribuire una ventina d'incisioni, assai notevoli, nello stile di Rosso, e alcuni disegni per vetrate o incisioni (Parigi: Louvre, ENBA, e BN). Ebbe tre figli pittori: Etienne, Pierre e Cosme.

Etienne (1540 ca. - Parigi 1603), pittore e valletto di ca-

mera del re nel 1569, fu inviato a Vienna da Caterina de' Medici al servizio di Massimiliano II, il che dimostra quanto fosse stimato. Grazie ad una lettera firmata e alle scritte su alcuni disegni, si è potuto fissare un catalogo della sua opera di disegnatore di talento (*Mayenne, capo della Lega*: Parigi, BN).

Pierre (morto a Parigi nel 1625) fu pittore e valletto di camera del re nel 1583-84, e pittore della regina madre nel 1586. La sua opera è stata ricostituita partendo da alcuni disegni firmati e ritratti incisi da opere sue (il *Duca d'Aiguillon, figlio di Mayenne*, 1594-95: Bayonne, Museo Bonnat). Disegnò con tre matite e fu assai celebre.

Cosme (morto a Rouen nel 1605) fu al servizio di Margherita di Navarra a Nerac nel 1581-82 e pittore del re nel 1583-84, poi della regina nel 1586-87. Mariette gli attribuisce alcune incisioni datate (1543 e 1547).

Pierre II (1585 ca. -1656), figlio di Etienne nel 1618 fu pittore e valletto di camera del re. Viaggiò nelle Fiandre e soggiornò in Italia, senza dubbio a partire dal 1623, come mostrano scritte sui suoi disegni. Nel 1625 era a Torino, poi a Roma, dove risiedette certamente fino alla morte. Fu elegante disegnatore: *Ritratto presunto di Henri Lavedan-Beaumanoir* (1618: Parigi, BN).

Daniel (1576-1646), figlio legittimato nel 1577 da Cosme, chiude la dinastia. Celebre per le sue collezioni di curiosità e i suoi versi, nel 1601 era pittore del delfino, nel 1602 pittore e valletto di camera del re. Ebbe grande successo, e di lui si conoscono numerosi disegni di qualità ineguale, ma sempre di grande sincerità d'osservazione (*Ritratto presunto del cancelliere Brulard de Sillery*: Parigi, Louvre) e talvolta di stile notevole (*Françoise Hésèque*, 1633: Parigi, BN).

I **D** furono celebri soprattutto come disegnatori a tre matite. (*sb*).

Dumont, François

(Lunéville 1751 - Parigi 1831). Allievo del pittore Jean Girardet a Nancy, giunse a Parigi diciottenne, guadagnandosi la fama di abile ritrattista e ricevendo presto ordinazioni dalla corte. Nel 1780 divenne pittore di miniature di Maria Antonietta, di cui lasciò numerosi ritratti. Assai fecondo, lavorò anche durante la Rivoluzione, l'Impero e la Restaurazione; espose regolarmente al *salon* fino al 1830. Accolto nell'accademia nel 1788, l'anno successivo

sposò la figlia del pittore Vestier. I suoi ritratti a miniatura, in generale su avorio, talvolta usati come decorazione di coperchi di scatole, sono notevoli per precisione e freschezza, con piccole accentuazioni riccamente colorate. Lasciò pure qualche miniatura a soggetto allegorico. Sue opere sono conservate a Parigi al Louvre e in coll. priv. (sr).

Dumont, Jacques, detto le Romain

(Parigi 1701-81). Figlio dello scultore Pierre Dumont, fratello del miniaturista F. Dumont, Jacques (e non Jean, come talvolta è stato denominato) fu allievo di Le Bel. Accademico nel 1728 (*Ercole e Onfale*: Tours, MBA), professore nel 1736, rettore nel 1752, cancelliere nel 1768, fedele espositore al *salon* dal 1737 al 1761, fu pittore di storia (*Muzio Scevola*, 1747: Besançon, MBA; *Allegoria della pace di Aquisgrana*, 1761: Parigi, Museo Carnavalet) e di quadri religiosi (*Luigi XI accoglie san Francesco di Paola al Plessis-lès-Tours*, 1730: castello di Plessis-lès-Tours). Le sue scenette popolari (*Zampognaro*, 1737: Leningrado, Ermitage; *Madre mendicante*: Mosca, Museo Puškin), lo pongono nel novero dei buoni «pittori della realtà» della Francia settecentesca. Suo capolavoro è senza dubbio il grande *Ritratto di Mme Mercier, nutrice di Luigi XV, circondata dalla sua famiglia* (1731: Parigi, Louvre). (pr).

Dunouy, Alexandre-Hyacinthe

(Parigi 1757 - Lione 1841). Allievo di Gabriel Briard, soggiornò a Napoli nel 1813-14 (due *Paesaggi*: Napoli, Capodimonte), lavorò per il Trianon, Compiègne e Saint-Cloud, e collaborò con Demarne (*Incontro tra Napoleone e Pio VII nella foresta di Fontainebleau*, 1808: Versailles): rispetto alla maniera settentrionale adottata da quest'ultimo, egli rappresenta l'aspetto italianeggiante e chiaro del paesaggio (il *Castello di Pierre-Scize*: Lione, MBA). Fu anche acquafortista. (cc).

Dunoyer de Segonzac, André

(Boussy-Saint-Antoine (Essonne) 1884 - Parigi 1974). Dopo studi classici, nel 1907 fu allievo di L. O. Merson, poi di J.-P. Laurens; a Parigi frequentò l'Académie La Palette a Montparnasse e conobbe L.-A. Moreau e Boussin-

gault, con i quali condivise uno studio nel 1906. I suoi primi disegni vennero pubblicati nel 1908-1909 sulla «Grande Revue» e sul «Témoins»; nel 1910 espose alla Gal. Barbazanges con Moreau e Boussingault. Pressoché indifferente alle rivoluzioni estetiche contemporanee, con Boussingault e Moreau si diede a riesumare il realismo di Courbet eseguendo nature morte, nudi, scene di genere e cupi paesaggi, con un impasto spesso e come intonacato (i *Bevitori*, 1910: Parigi, MNAM; *Piccolo nudo seduto*, 1911: coll. priv.). Prese parte inoltre all'attività mondana degli anni precedenti la guerra, interessandosi di sport e danza (disegni dei *Balletti russi* di Isadora Duncan, 1910; i *Pugili*, 1911: coll. priv.) ; il primo che stimò la sua opera fu il sarto Paul Poiret. Scopri Saint-Tropez nel 1908. Sotto le armi eseguì numerosi disegni di guerra, preziosi per il loro valore documentario (Parigi, Museo della guerra). Ostile a qualsiasi teoria, dal 1918 appare come il principale rappresentante del realismo tradizionale. Nella sua abbondante produzione, i dipinti (scene delle rive della Marna, nudi, nature morte, paesaggi), dallo stile spesso monotono, non sono la parte migliore. Si impose invece coi disegni e gli acquerelli (paesaggi meridionali) e soprattutto con le acqueforti, dal 1919: *Paesaggi del Morin*, 1923; illustrazioni per *Les Croix de bois* di Dorgelès (1921) e il *Tabureau de la boxe* di Tristan Bernard (1922), *Bubu de Montparnasse* di C.-L. Philippe, le *Georgiche* (1947). (sr).

Dupérac, Etienne

(Parigi? o Bordeaux 1540 ca. - 1604). Benché alla fine della sua vita (1595-1604) sia stato architetto di Enrico IV, della sua opera si conservano soltanto stampe eseguite in Italia. Sembra iniziasse la carriera a Venezia, apprendendovi la tecnica dell'acquaforte, probabilmente verso il 1560 (paesaggi di stile veneziano). Si recò poco dopo a Roma, dove lavorò per il dotto archeologo Onofrio Panvinio, certamente nel 1565 e nel 1566 (illustrazioni per il *De ludis circensibus* e il *De triumpho*). Tra il 1567 e il 1578 pubblicò numerose acqueforti, che hanno la massima importanza per la topografia e l'archeologia romana, in particolare la raccolta *Le Vestigia dell'Antichità di Roma* (1575), e una grande pianta di Roma nel 1577. Come pittore è noto per aver eseguito una veduta di villa d'Este, di cui ha anche lasciato un'acquaforte. Tornò in Francia

nel 1578, e sembra si dedicasse da allora soprattutto all'architettura e all'arte dei giardini. (bz).

Duplessis, Joseph-Siffred (o Siffrein)

(Carpentras 1725 - Versailles 1802). Trascorse quattro anni a Roma (1745-49), visse a Parigi (1752-92), poi a Versailles (1796), eseguendo nel contempo quadri religiosi (*Invenzione della croce*: Carpentras, Cattedrale) e decorazioni per la città natale (*Paesaggi a camaïeu* che ricordano l'arte di J. Vernet: Carpentras, Ospedale). Fece l'inventario degli oggetti d'arte del distretto della sua città natale (1792-95), poi fu conservatore a Versailles (1796-1802), restaurando numerosi quadri di Jouvenet e di Le Sueur (*Vita di san Brunone*). Accolto nell'accademia nel 1774 (ritratti di *Allegrein* e di *Vien*: Parigi, Louvre), divenne ritrattista in voga a corte (*Necker*, 1781: coll. di Haussonville), sensibile come Roslin all'effetto degli accessori (*Madame Lenoir*: Parigi, Louvre; *Madame Fréret-Déricourt*: Kansas City, AG), ma più attento alla fisionomia dei suoi modelli (*Gluck*, 1775: Vienna, KM; *Chabanon*, 1785: Orléans, MBA; *Augustin de Saint-Aubin*, 1787: Chapel Hill N.C., W. H. Ackland Memorial Center), con intensità talvolta sorprendente (*Perù*: oggi a Carpentras). è rappresentato in musei di Carpentras, Amiens, Avignone, Bayeux, Douai, Montauban, Perpignan. (cc).

Duplessis-Bertaux, Jean

(? 1750 - Parigi 1818). Fu prima allievo di Vien, poi apprese la tecnica dell'incisione nella bottega di Le Bas. Gli era familiare l'opera di Callot, di cui assimilò lo stile, fu considerato ai suoi tempi un buon incisore di vignette e di battaglie. Le sue acqueforti illustrano numerose raccolte pubblicate alla fine del XVIII sec. (*Recueil des meilleurs contes en vers*, 1778; *Voyage à Naples et en Sicile* dell'abate di Saint-Non, 1781-86; *Voyage en Grèce et en Orient* di Choiseul, 1782). Specializzato nell'esecuzione di scene storiche (che talvolta disegnò) prese parte attiva a grandi opere dedicate al periodo rivoluzionario: *Tableaux historiques de la Révolution française* di Prieur, Parigi 1791 sgg.; *Principales Journées de la Révolution*, da Monnet, Parigi 1798; *Tableaux historiques des campagnes d'Italie*, da Carle Vernet, Parigi 1799 sgg. Riprodusse inoltre ritratti e lasciò numerosi disegni. (sr).

Dupont, Gainsborough

(? 1754 ca. - Londra 1797). Nipote di Thomas Gainsborough, dipinse nello stile dello zio ritratti e scene immaginarie, espose per la prima volta alla Royal Academy nel 1790. In base ai ritratti di Gainsborough, eseguì pure incisioni alla maniera nera, le più belle delle quali rappresentano la *Regina Carlotta* e *Re Giorgio III*. Completò la serie di ritratti dei membri della famiglia di birrai Whitbread (oggi conservati a Southill), iniziata da Gainsborough, e i suoi dipinti si distinguono appena da quelli dello zio. La sua opera principale è un ritratto collettivo: *Masters of Trinity House* (Londra, Trinity House, Sala delle udienze). (*jns*).

Duprà

Domenico (Torino 1689-1770) e **Giuseppe** (Torino 1703-84). Fratelli, entrambi pittori, si formano a Roma. Il maggiore, **Domenico**, frequenta la scuola del Trevisani verso il 1718. Dal 1719 al 1730 è ritrattista ufficiale del re Giovanni V di Braganza, in Portogallo. Dal 1731 al 1750 è a Roma, come testimoniano i ritratti e una folta schiera di incisioni. Grazie alla protezione del potente cardinale Francesco Albani, diventa prima ritrattista ufficiale della corte degli Stuart in esilio e successivamente, raccomandato al ministro degli Esteri a Torino, Gorzegno, lavora per la corte dei Savoia. La sua maniera resterà sempre legata ai modi del Trevisani, temperata, però, anche da uno stile francese alla maniera di Subleyras.

Di **Giuseppe** si hanno scarse notizie anteriormente al 1750, quando entrò al servizio dei Savoia. È certo un suo alunnato presso il Benefial a Roma, in anni in cui oltre che del ritratto dovette occuparsi di pittura sacra. Fu ritrattista ufficiale dei Savoia fino alla morte, nel 1780, anche se la sua maniera era ormai superata. (*ada*).

Dupré, Jules

(Nantes 1811 - L'Isle-Adam 1889). Esordì come decoratore di porcellane nella fabbrica del padre. Dopo un breve passaggio nello studio del paesaggista Diébolt, preferì dipingere da solo andando direttamente sul luogo. Poco dopo il suo primo *salon* (1831) conobbe Théodore Rousseau e lavorò con lui, con un legame tanto stretto che è difficile discernere l'influsso che ciascuno esercitò

sull'altro. Percorsero insieme la Francia, dipingendo a fianco a fianco, finché la loro amicizia non si ruppe, nel 1849. La *Chiusa* (1846: Parigi, MO), una delle opere principali di D, è l'esempio più concreto di quest'associazione. Fu pure colpito dai paesaggisti inglesi (Constable), scoperti a Londra nel 1834, e dagli olandesi del XVII sec., che copiò (l'*Abbeveratoio*, 1836: Reims, Museo Saint-Denis; *Sulla strada*, 1856: Chicago, Art Inst.). Benché fosse tra gli artisti più rappresentativi della scuola di Barbizon, vi si recò solo accidentalmente. Nelle ultime opere, spesso ispirate dalle coste del Mare del Nord, diede prova di una passionalità nel tocco e di un lirismo che i contemporanei avevano dimenticato (la *Punta delle dune*, 1875 ca.: Glasgow, AG). Ha lasciato anche belle acqueforti. È particolarmente ben rappresentato al Louvre e al MO (coll. Thomy-Thiéry e Chauchard) di Parigi, nonché al Museo Mesdag dell'Aja (sette opere), a Reims e a Chicago (Art Inst.).

Il fratello (Limoges 1816 - Parigi 1879) ne fu allievo. Lasciò paesaggi molto vicini ai suoi, senza peraltro raggiungerne l'autorità. (*ht*).

Dura Europos

Chiamata Europos dai Greci, la città venne fondata sotto Seleuco I Nicatore (312-280 a. C.) sulla riva ovest dell'Eufrate, presso l'attuale Salihya in Siria. Distrutta nel 256 dai Persiani Sasanidi e riscoperta per caso nel 1921, è stata oggetto di scavi, interrotti dal 1922 al 1936; essi vennero inizialmente condotti dall'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres), poi con la collaborazione dell'università americana di Yale. Sono stati scoperti numerosi monumenti e documenti scritti (iscrizioni su pietra, lettere, contratti su pergamena e papiro), che hanno consentito per la prima volta di scrivere la storia di una città ellenistica eretta in pieno deserto, sulla quale operarono di volta in volta gli influssi greci, romani, partici e persiani. Tra i documenti d'arte e di storia rivelati dagli scavi, la pittura ha uno dei primi posti. D E offre le testimonianze più ricche e meglio conservate di un'arte che, dopo la sua scoperta, si convenne di chiamare «arte greco-orientale», già conosciuta da pitture funerarie di Palmira. Essa è qui espressa in una triplice serie di monumenti culturali: pagani, cristiani ed ebraici.

Monumenti pagani Appartengono alla prima serie: il

«tempio degli dèi di Palmira», le cui pareti sono quasi tutte coperte da dipinti che rappresentano scene mitologiche o di culto, immagini divine e ritratti, tra i quali quelli di alcuni personaggi che hanno collaborato all'opera (i pezzi piú belli, come il *Sacrificio di Conone*, sono conservati a Damasco), il *Mithraeum*, piú volte rifatto, il cui insieme iconografico corrisponde a un programma stereotipo conforme al repertorio d'immagini del culto di Mitra; e infine alcuni templi pagani d'importanza minore: templi di Adone, di Zeus Theos, del Gad di **D E**, i cui resti pittorici sono frammentari.

La casa ecclesiale La seconda serie è rappresentata dalla «casa ecclesiale» (*domus ecclesiae*), che gli scavatori hanno portato alla luce nel settore attiguo alle mura di cinta della città, presso la porta di Palmira. Si tratta di una dimora privata che serví come chiesa alla comunità di **D E** in epoca vicina ai primi anni del III sec., e che restò in uso fino alla distruzione della città nel 256. Su una parete si legge la data 232, che potrebbe essere quella dell'ampliamento della primitiva costruzione, cui venne aggiunta una vasta sala di riunioni; la casa-chiesa è la prima chiesa dipinta del mondo cristiano. L'aula rettangolare, orientata ovest-est e in origine coperta da una volta stellata, è conclusa a ovest da una specie di vasca protetta da un ciborio, sostenuta sul davanti da due colonne di gesso che simula il marmo; l'archivolto è decorato sul fronte con disegni simbolici (spighe di grano, melograni, tralci di vite). Gli studiosi discutono se si tratti, com'è verosimile, di un battistero, oppure di un sarcofago destinato ad accogliere reliquie di martiri. Questa sala è coperta di pitture: sul fondo, sotto il ciborio, il *Buon Pastore* che porta una pecora e conduce un gregge; sotto, *Adamo ed Eva*, ai due lati di un albero, con ai piedi un grosso serpente; a destra di questo dipinto un altro oggi poco leggibile, che si ritiene essere una *Natività* o un *Pentimento di Maddalena*. I dipinti proseguivano sulle pareti nord e sud. La parete nord, divisa in due registri, presenta in alto la *Guarigione del paralitico* e la scena di *Pietro che cammina sulle acque*. Seguivano altri dipinti, oggi scomparsi come quelli della parete sud (dai resti di iscrizioni greche, doveva aversi qui una rappresentazione del *Combattimento tra Davide e Golia*). La scena piú importante occupa l'intero registro inferiore: tre donne, che recano fiaccole accese, sono schierate alla sinistra di un immenso sarcofago di tipo greco, i cui acro-

teri quasi scompaiono sotto due enormi stelle. Si è d'accordo nel riconoscervi la processione delle sante donne al Sepolcro, il mattino del giorno della Resurrezione. Copie di tali pitture si trovano presso l'università di Yale.

La sinagoga Offre il terzo esempio di pitture religiose di **D E**. Costruita nel 245 in sostituzione di una più antica sala di riunioni, chiusa nel 256, ricostituita a Damasco, si presenta come una vasta sala rettangolare a tetto piano. Tutte le pareti sono coperte di pitture collocate sui due lati della nicchia della Torà, posta sulla parete ovest (ingresso ad est). Tutte le scene, disposte su due o tre registri, s'ispirano alla Bibbia e alle tradizioni folkloriche del popolo ebraico. Si distinguono alcuni cicli: quelli di Abramo, Mosè, Saul e Davide, Elia ed Ezechiele, Ester. Le scene non sono sempre disposte in ordine cronologico: i loro accostamenti suggeriscono che il complesso non sia del tutto scevro di senso simbolico, senso che peraltro gli storici non hanno individuato con certezza. L'assenza quasi totale di decorazione sulla parete est, per metà distrutta, non consente conclusioni positive circa l'ampiezza degli eventi biblici rappresentati e il significato attribuibile alla scelta di essi. Il grande interesse di tutta questa pittura sta nel fatto che rimette in discussione il problema dell'origine della pittura figurativa nella chiesa cristiana. È possibile che sia stata ripresa da esempi giudaici o che sia l'inizio di uno stile figurativo imitato dagli ebrei di **D E**; in attesa di nuove scoperte, il problema rimane. (*jle*).

Durameau, Louis

(Parigi 1733 - Versailles 1796). Fu allievo di Jean-Baptiste Pierre. Pensionante dell'Accademia di Francia a Roma (1761-64), apprezzato nel 1766 (due tele a Parigi, chiesa di Saint-Nicolas-du-Chardonnet, influenzate da Deshayes e dai bolognesi del xvii sec.), divenne poi accademico (l'*Estate*, 1775: Parigi, Louvre, Galleria di Apollo). Le sue decorazioni rammentano l'arte di Natoire (*Apollo incorona le Arti*, 1769: Versailles, soffitto dell'Opéra), ma gli schizzi, molto liberi, e i quadri *troubadour* sono buone testimonianze dell'arte dell'epoca (la *Continenza di Baiardo* e il relativo schizzo, 1777: Grenoble, Museo). Praticò il disegno a matita nera, a sfumo e a gesso, in uno stile che preannuncia quello di Prud'hon (Parigi, Louvre, ENBA, biblioteca). I disegni che gli si possono assegnare con certezza sono rari. (*cc*).

Durand, Asher Brown

(Jefferson (oggi Mapplewood) N.J. 1796-1886). Fu uno dei fondatori della pittura di paesaggio negli Stati Uniti e della Hudson River School. Dapprima incisore, allievo del padre, ugonotto di origine francese, pubblicò nel 1827 un album di tavole sul *Paesaggio americano* corredate da un testo del poeta W. C. Bryant. Nel 1840 si recò in Europa e soggiornò in Francia. I suoi primi paesaggi sono popolati da figure allegoriche, come quelli del suo amico Thomas Cole: il *Mattino* e la *Sera della vita* (New York, Historical Society). Verso il 1850 il suo stile si avvicinò al realismo, accostandosi da un lato a quello dei pittori olandesi e fiamminghi del XVII sec., dall'altro alle opere dei pittori di Barbizon. Come il suo compatriota, il filosofo Emerson, **D** divenne alla fine della sua vita un grande narratore della natura americana, della quale celebrò le bellezze ancora vergini (il *Lago George*: Boston, MFA). (sc).

Durand-Ruel, Jean

(Auray (Morbihan) 1800 - Parigi 1865). Sposata nel 1825 Marie-Ferdinande Ruel (Livorno 1795 - Parigi 1870), che portava in dote una cartoleria in rue Saint-Jacques a Parigi, aggiunse a tale commercio una gamma di forniture per artisti. Divenne amico dei pittori della scuola di Barbizon e nelle due gallerie che fondò in rue Neuve-des-Petits-Champs (1840-55), poi in rue de la Paix (1855-67), fece conoscere principalmente le opere di Corot, Courbet, Daubigny, Delacroix, Dupré, Millet e Th. Rousseau. Il figlio **Paul** (Parigi 1831-1922) trasferì la sua galleria in rue Laffitte (1867-1924) e fondò la «Revue de l'art e de la curiosité» (1869). Durante il suo esilio a Londra conobbe Monet e Pissarro; e, tornato a Parigi, Manet, Degas, Sisley, Boudin, M. Cassatt e B. Morisot. Grande amatore e mercante, sostenne instancabilmente gli impressionisti, ne organizzò le esposizioni di gruppo dal 1877 e dedicò personali nel 1883 a Boudin, Monet, Renoir, Pissarro e Sisley. Aiutato dai tre figli **Joseph** (Parigi 1862-1928), **Charles** (Parigi 1865-92) e **Georges** (Parigi 1866 - Neuilly-sur-Seine 1931), organizzò nel 1886 la prima mostra impressionista a New York, dove due anni dopo aprì una galleria rimasta attiva fino al 1950. Joseph e Georges D-R organizzarono a Parigi le prime mostre di Gauguin (1893), Odilon Redon (1894), Bonnard (1896) e Toulouse-Lautrec (1902). Trasferitasi nel 1924 in avenue de

Friedland, la galleria, di cui sono celebri gli archivi, fu poi diretta da Charles, uno dei figli di Joseph. (*cdr*).

Durandi, Jacopo

(Nizza 1410 ca. - 1469). Lavorò soprattutto nella sua città natale, ma lo troviamo a Marsiglia nel 1450. è autore del polittico di *Santa Margherita*, opera firmata (1450 ca.: Fréjus, Cattedrale), e del *Battesimo di Cristo* (1465: conservata a Nizza). Gli si attribuisce con verosimiglianza il polittico di *San Giovanni Battista* (1460) conservato a Nizza. Non venne segnato dall'influsso avignonese; restò attaccato alla morbida grazia del gotico cortese, ed il suo stile non è privo di affinità con la pittura catalana (Jaime Huguet). Il desiderio di rendere la tridimensionalità dello spazio e il fascino acuto dei suoi personaggi dagli occhi a mandorla, indicano la parentela con la pittura toscana e marchigiana. (*jth*).

Duranti, Fortunato

(Montefortino 1787-1863). Appassionato di disegno fin da ragazzo, si recò a Roma dalle Marche grazie all'aiuto del cardinale Luigi Ercolani, e qui studiò alla scuola dell'abate Conti, seguace di Pompeo Batoni e della tradizione aulica settecentesca. Oltre che nel tardo Raffaello, cercò i suoi modelli nei manieristi toscani. Ebbe rapporti giovanili con il purista Tommaso Minardi ma maggiore affinità con artisti come Felice Giani e il suo seguace Bartolomeo Pinelli (si vedano i disegni di Fermo, BC). In seguito le vicende della vita lo portarono lontano da Roma. In giro per l'Europa commerciò in oggetti d'arte, soprattutto dipinti, incisioni e marmi antichi (in parte formeranno poi la PC di Montefortino). Dopo il 1840 i primi segni di squilibrio mentale lo costrinsero a ritirarsi nel paese natale, dove visse fino alla morte assillato da problemi finanziari e dalla malattia. Più che per i pochi dipinti noti, **D** è interessante per i numerosissimi, straordinari disegni (Montefortino, PC; coll. Satulli; New York, Cooper Union Museum), quasi sfoghi della fantasia, appunti, pensieri dove «la Madonna col Bambino» è soggetto dominante circondato da enigmatici simboli, croci, stelle, numeri, e strani mostri e animali. Il suo «stile quadrato» trova un antecedente illustre in Luca Cambiaso. (*mvc*).

Duranty, Louis-Edmond

(Parigi 1833-80). Amico di Courbet e poi soprattutto di Degas, fu con Champfleury, ma in modo più dottrinario, uno dei sostenitori del realismo nell'arte, che difese nell'effimera rivista «Réalisme» (1856-57), e contribuì con i Goncourt alla diffusione del naturalismo in Francia. Incontrò Manet nel 1861 frequentò dal 1866 in poi il caffè Guerbois, ove si legò a Degas, poi, dopo la guerra del 1870, il caffè della Nouvelle-Athènes. L'evoluzione delle sue idee sul realismo lo avvicinò alla «modernità» delle opere di Manet e Degas. È vero che il 23 febbraio 1870 **D** si batté in duello con Manet (le discussioni erano spesso accese); ma si ispirò soprattutto alle idee di Degas sulla rappresentazione della vita contemporanea nel primo studio dedicato al gruppo impressionista: *La Nouvelle Peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (1876; ried. 1946). Degas ha lasciato di lui un bel ritratto (1879: Glasgow, AG). Il *Pays des arts*, costituito da quattro testi, comparve postumo (1881). (sr).

Dürer, Albrecht

(Norimberga 1471-1528). L'opera di **D**, universale per significato e portata, storicamente s'inscrive entro un processo culturale e sociale rivoluzionario, nel decisivo momento di transizione tra le società feudali vacillanti e l'universalismo borghese, aperto, almeno per un'élite, all'idealismo del Rinascimento italiano. Ora, tale evoluzione, che a sud delle Alpi era stata frutto di una maturazione regolare e progressiva, nei paesi germanici assunse il carattere di violento scontro intellettuale e politico di cui non si vedeva soluzione se non in una serie di rotture radicali col passato. Nel cuore di questo conflitto, del quale la Riforma e la guerra dei contadini saranno i momenti cruciali, **D** realizza la sintesi, praticamente unica nella storia dell'arte, tra i principi del Rinascimento e un linguaggio plastico molto elaborato, complesso incrocio d'influssi renani e olandesi. Così, non senza ambiguità, egli resta l'ultimo rappresentante della generazione del gotico fiorito da cui è emerso, mentre proietta sul proprio tempo e sul futuro il genio umanistico di un pensiero che lo caratterizza come «primo artista moderno a nord delle Alpi» (L. Grote).

Gli anni di formazione La famiglia **D** era originaria

dell'Ungheria, ove il nonno di Albrecht e poi il padre avevano praticato il mestiere dell'orefice; il padre, dopo un soggiorno nei Paesi Bassi, si era stabilito nel 1455 a Norimberga. Con ogni verosimiglianza il giovane **D** acquisì i primi elementi della sua formazione nella tradizione artigianale della bottega paterna: apprendistato fondamentale per l'ulteriore evoluzione dell'artista come disegnatore e incisore. Fu infatti l'opera grafica, più che la pittura – il numero dei suoi dipinti restò piuttosto scarso – a dargli, ancor vivente, fama internazionale, mentre nel XVI sec. l'Europa intera ne copierà gli innumerevoli disegni e le incisioni su legno e su rame. Prima sua testimonianza artistica oggi conservata è un *Autoritratto* a punta d'argento (1484: Vienna, Albertina), che peraltro fornisce la splendida dimostrazione della sua precocità in tali tecniche. Nel 1486, dopo aver piegato con difficoltà la volontà del padre, **D** inizia l'apprendistato di pittore nella bottega di Michael Wolgemut, discepolo di Hans Pleydenwurff, che era stato uno dei fervidi propagatori dell'arte dei Paesi Bassi in Germania, in particolare di quella di Van Eyck. I pochi quadri eseguiti dal giovane **D** in quel momento, benché caratterizzati in senso piuttosto decorativo, recano l'impronta dello stile monumentale del suo maestro (*Cimitero di San Giovanni*, 1489 ca., acquerello e guazzo: Brema, KH).

I viaggi di studio Nella primavera del 1490, una volta terminato l'apprendistato, **D** lascia Norimberga per effettuare un viaggio da «adepto» di quattro anni. Poiché le notizie fanno difetto, si possono soltanto avanzare ipotesi sulle tappe di questo viaggio. E. Panofsky suggerisce che il giovane maestro abbia esitato tra Colmar, donde irradiava la fama universale di Schongauer, e la regione di Francoforte e Magonza, ove, sembra, operasse il non meno celebre, ma misterioso, Maestro del Libro della casa. Tuttavia l'interpretazione dei documenti e l'analisi stilistica delle opere di questo periodo (influsso di Geertgen tot Sint Jans e di Dirk Bouts) fanno supporre che **D** abbia proseguito il suo viaggio fino ai Paesi Bassi per studiarvi le opere dei pittori nella cui tradizione era stato educato: Van Eyck e Van der Weyden. Torna sui suoi passi nella primavera del 1492 e si ferma a Colmar. I tre fratelli di Schongauer, morto l'anno precedente, lo ricevono cordialmente e lo raccomandano al loro quarto fratello, Georg, che abita a Basilea. Qui, anche grazie alla racco-

mandazione del suo padrino, il celebre editore Anton Koberger, **D** è introdotto negli ambienti umanistici, dove viene immediatamente apprezzato ed instaura un rapporto di amicizia con Johannes Amerbach. L'attività svolta da **D** durante questi anni di viaggio è soprattutto grafica: disegni e progetti di xilografie ove si amalgamano gli influssi dello stile di Schongauer e la libertà inventiva del Maestro del Libro di casa. *San Girolamo che guarisce il leone* (1492), frontespizio dell'edizione delle lettere di san Girolamo dovuta a N. Kessler, è l'unica incisione certa di questo periodo, ma è probabile che **D** lavorasse all'illustrazione di altre edizioni, come il *Terenzio* di Amerbach o la *Nave dei folli* di Bergmann von Olpe. A questa fase risale anche il suo primo *Autoritratto* dipinto (1492: Parigi, Louvre), capolavoro di acuta introspezione, analisi lucida e spassionata del proprio genio: «Il mio destino progredirà secondo l'Ordine Supremo», egli scrive al di sopra del suo capo.

Primo viaggio in Italia Nel 1493 è a Strasburgo, poi, l'anno successivo, di nuovo a Norimberga, dove sposa la figlia del patrizio Hans Frey prima di ripartire, questa volta per Venezia. Tale secondo viaggio assume, in ragione della formazione che fino ad allora egli aveva ricevuta, un'importanza del tutto eccezionale. Infatti, per la maggior parte dei contemporanei di **D**, le fonti vive dell'arte restavano Bruges e Gand, il Rinascimento veniva in generale considerato un movimento esclusivamente italiano, che agli artisti tedeschi offriva soltanto un repertorio di motivi decorativi tratti dall'antichità. Invece, **D** vi scorgerà il luogo di un vero e proprio rinnovamento del pensiero e della visione artistica, e si dedicherà appassionatamente allo studio della vita e dell'arte veneziana, facendo schizzi dal vero, frequentando le botteghe, copiando Mantegna, Credi, Pollaiuolo, Carpaccio, Bellini, assimilando a poco a poco le nuove concezioni estetiche, in particolare nel campo della prospettiva e del trattamento del nudo. Accanto all'interesse per le teorie artistiche, egli s'interessò anche alle cose naturali, curiosità che soggiace all'insieme di tutta la sua opera, e che egli sublimerà alla fine della sua carriera. Così realizza, principalmente durante il suo viaggio di ritorno in patria, una serie di vedute autonome dei paesaggi che attraversa (1495: Italia settentrionale, Tirolo): il *Wehlsch Parg* (Oxford, Ashmolean Museum), il *Colle alpino* (Escorial); lo *Stagno nel bosco*

(Londra, BM); la *Veduta di Arco* (Parigi, Louvre). Questi acquerelli freschi e liberi, che emozionano per la loro modernità, la loro coerenza, l'impiego espressivo del colore, vanno accostati per la visione concreta e l'esperienza diretta della natura, contrapposte alle concezioni tradizionali puramente astratte, a studi come il *Granchio* (1495: Rotterdam, BVB), il *Gran ciuffo d'erba* (1503: Vienna, Albertina) o la *Cornacchia azzurra* (1512: ivi).

La maturità Nel 1495 **D** ritorna a Norimberga e, grazie al mecenatismo di Federico il Saggio – grande elettore di Sassonia –, si apre dinanzi a lui un periodo d'intensa produttività. Sul piano stilistico realizza allora la fusione tra la lezione italiana e l'apprendistato nella tradizione germanico-fiamminga, mentre, dal punto di vista iconografico, dà prova di eclettismo: il ritratto umanistico col suo messaggio antropocentrico, temi biblici, allegorie filosofiche, scene di genere, satire... Accanto ad una serie impressionante d'incisioni, tra le quali splende una delle meraviglie dell'arte tedesca, il ciclo dell'*Apocalisse*, realizza fino al 1500 una dozzina di dipinti. Il primo polittico, commissionato da Federico, venne concepito da **D** ma eseguito da aiuti (i *Sette Dolori*, 1496: Dresda, GG; e *Mater Dolorosa*, 1496: Monaco, AP); il secondo, noto col nome di *Altare di Wittenberg* (1496-97: Dresda, GG) è interamente di mano del maestro. Per la *Vergine in adorazione dinanzi al Bambino*, **D** riprende lo schema delle natività fiamminghe, mentre la precisione del modellato, gli elementi di natura morta in primo piano e la prospettiva architettonica spoglia del piano di fondo ricordano Mantegna o Squarcione l'insieme della composizione, dal disegno duro ma senza rigidità e dalle tonalità cromatiche spente, sprigiona un'atmosfera di grave pietà, che non è senza parentela, come indica Panofsky, con le *Pietà* di Giovanni Bellini. Le tavole laterali (*Sant'Antonio* e *San Sebastiano*), più tarde, sono stilisticamente più morbide ma il loro realismo, e la carne paffuta dei putti, contrastano con la spiritualità della tavola centrale. Contemporaneamente a questi altari, **D** fece il *Ritratto di Federico il Saggio* (1496: Berlino-Dahlem). Ogni elemento decorativo o descrittivo viene abbandonato a favore della penetrazione psicologica; la forma spoglia diviene l'unico veicolo espressivo della tensione interiore del personaggio. In confronto con quest'opera magistrale, il ritratto di *Oswolt Krel* (1499: Monaco, AP) segna un certo regresso: moltiplicazione

degli elementi compositivi, apertura su una prospettiva di paesaggio, valorizzazione un poco enfatica del personaggio e costruzione tradizionale fondata sul contrasto complementare tra rosso e verde. Nell'intervallo **D** aveva realizzato alcuni ritratti (*Ritratto del padre*, *Caterina Fürleger*), dei quali conosciamo soltanto le repliche, nonché la *Madonna Haller* (1497 ca.: Washington, NG), alla maniera delle *Madonne* di Giovanni Bellini. Cinque anni dopo l'*Autoritratto* del Louvre di Parigi egli riprende lo studio del proprio volto (*Autoritratto*, 1498: Madrid, Prado), e si può qui misurare, nel portamento altero e un tantino orgoglioso, nell'eleganza agghindata delle vesti e nella sapiente composizione della posa e della decorazione, tutto il cammino percorso da colui che, a ventisette anni, comincia ad essere riconosciuto come il massimo artista della sua generazione. Posteriore di due anni, l'*Autoritratto* di Monaco (1500: AP) è assai più conturbante, e il suo mistero non verrà probabilmente mai svelato. **D** vi si rappresenta frontalmente come una sorta di Cristo sorto dalle tenebre, monumentalmente spoglio, con le lunghe trecce dorate, che provocavano i sarcasmi dei veneziani, ricadenti simmetricamente sulle spalle. Identificazione del genio dell'artista col genio creatore divino, professione di fede nel classicismo rinascimentale, o monumento idealizzato alla propria stessa gloria? L'ultima opera di questa trionfale epoca giovanile è un *Compianto su Cristo morto* (1500 ca.: Monaco, AP). Improntata ancora dalla gravità austera di Wolgemut, questa composizione trascende quanto il suo schema potrebbe serbare di arcaico o di angusto, spalancando, sopra l'anatomia di Cristo e sull'impianto piramidale dei personaggi, il paesaggio ideale di una cosmica Gerusalemme.

I capolavori e il secondo viaggio in Italia Durante questi anni, e soprattutto a partire dal 1500, l'interesse di **D** per i fondamenti razionali dell'arte va crescendo. Il primo viaggio in Italia gli aveva fatto prendere coscienza dell'impossibilità di una creazione artistica totale senza conoscenze teoriche: l'incontro con Jacopo de' Barbari e la scoperta, nel 1503, dei disegni di Leonardo gliene daranno la conferma. In questo stato d'animo realizza, tra il 1502 e il 1504, il famoso *Altare Paumgartner* (Monaco, AP). La tavola centrale reca una *Natività* concepita secondo le norme gotiche tradizionali; ma, per la prima volta, **D** razionalizza la costruzione della decorazione applicando

con estremo rigore le leggi della prospettiva. Nello stesso tempo le severe ante laterali, ritratti di Luca e Stefano Paumgartner e di san Giorgio con sant'Eustachio, sono frutto di sapienti studi proporzionali. Ancor più notevole l'*Adorazione dei magi*, dipinta nel 1504 per Federico il Saggio (Firenze, Uffizi), nella quale lo studio della prospettiva e delle proporzioni viene condotto con una precisione difficilmente superabile, essendo la direzione del punto di fuga orientata diagonalmente, secondo un movimento che sarà caratteristico dell'arte barocca. Per la composizione sapiente dei contrasti e il dialogo naturale dei personaggi con l'ambiente, **D** supera quella sorta di mistico calore che impregnava il *Compianto su Cristo morto* o, ancor più l'*Altare Paumgartner*, e giunge qui a una sintesi limpida che ricorda irresistibilmente Leonardo. Nell'autunno del 1505 riprende la via di Venezia per fuggire la peste che infuria nella sua città natale, ma anche perché avverte la necessità di sperimentare il colore confrontandosi con le ricerche dei pittori veneti. La sua fama di disegnatore-incisore lo aveva preceduto, e venne ricevuto con onore negli ambienti culturali e politici veneziani. I pittori, ad eccezione di Giovanni Bellini, manifestarono invidia, anzi vera e propria ostilità. Irritato nel vedersi criticato sul piano del colore da coloro che copiavano i suoi motivi grafici, **D** lancia loro una sorta di sfida col primo incarico che ricevette al suo arrivo: la *Festa del Rosario* per la chiesa della colonia tedesca (1506: oggi a Praga). L'opera, costituendo il punto d'arrivo e la sintesi della sua precedente evoluzione, è probabilmente l'espressione maggiore della sua carriera. La composizione deriva ampiamente, ancora una volta, dalle «sacre conversazioni» di Bellini ma **D** sostituisce all'aspetto solenne, angelico e meditativo delle rappresentazioni tradizionali del tema un'atmosfera effervescente, coordinata, come nelle composizioni di Stephan Lochner, intorno alla piramide centrale – vergine, pontefice e imperatore – e poeticamente equilibrata dall'etereo paesaggio sullo sfondo. Più ancora della struttura, è qui il colore che conferisce alla composizione il suo ordine supremo. Trattato morbidamente, con modellati flessibili e suggestioni luminose, esso realizza il contrasto e l'unità profonda della luminosità del colore «veneziano» e del grandioso lirismo ereditato dai pittori renani del xv sec., che domina il cerimoniale della scena. Accanto a questo capolavoro, altri dipin-

ti, di minor mole ma non di minor qualità, attirano l'attenzione. Citiamo: la *Vergine del canarino* (1506: Berlino-Dahlem), testimonianza dell'attenzione che **D** dedicava al problema del colore-luce, nonché dell'ascendente che Giovanni Bellini esercitava su di lui; *Gesù tra i dottori* (1506: Lugano, coll. Thyssen), contrasto espressivo tra la bellezza di Cristo adolescente e l'aspetto decrepito, talvolta caricaturale dei dottori, la *Giovane veneziana* (1505: Vienna, KM), incompiuta, ma di una delicatezza e di un calore di toni che ricordano Carpaccio, infine un ritratto in chiaroscuro su fondo marino luminoso, la *Donna al mare* (1507 ca.: Berlino-Dahlem). Sul piano teorico, questo secondo soggiorno a Venezia fu di fondamentale importanza. Avendo scoperto la potenza autonoma del colore e la sua capacità espressiva, **D** cercò di elaborare un colore assoluto, che doveva trascendere quel che a lui sembrava troppo specifico nel «chiaroscuro» veneziano, e nel contempo si sforzò di cercare con l'ausilio di Euclide, di Vitruvio e di numerosi studi sul corpo umano, il segreto matematico dell'ideale formale classico. Punto culminante di queste sue ricerche è l'*Adamo ed Eva* del Prado di Madrid (1507), che può essere considerata, nella sua incomparabile armonia astratta, l'opera che esprime la sintesi dureriana dell'ideale di bellezza.

Il mecenatismo di Massimiliano I; viaggio nei Paesi Bassi; testamento spirituale Tornato a Norimberga, **D** esegue un altare su un tema assai popolare a quell'epoca in Germania, il *Martirio dei Diecimila* (1508: Vienna, KM), poi un'*Adorazione della Santa Trinità* (1511: ivi). Tali opere hanno in comune una composizione fondata sul moltiplicarsi dei personaggi e, in particolare nella *Santa Trinità*, la composizione è basata sulla costruzione sferica – copernicana – dello spazio: ciò conferisce a queste opere un carattere visionario che annuncia Altdorfer Bruegel, Tintoretto e certi maestri barocchi. Esse tuttavia non segnano un progresso degno di nota nell'evoluzione di **D**. Infatti, fuori del clima veneziano, egli tende a ritornare al supporto grafico delle opere precedenti, e i suoi colori perdono un poco del loro splendore e della loro morbidezza. D'altro lato, a partire dal 1510, **D** si dedicò soprattutto all'incisione, che considerava un'«igiene» nei confronti della pittura. Compagno allora la *Grande* e la *Piccola Passione*, la *Vita della Vergine*, poi, nel 1513-14, i suoi capolavori, *Il Cavaliere*, *la Morte e il Diavolo* e *la Malinconia*.

Trovato sin dal 1512 un nuovo mecenate nella persona dell'imperatore Massimiliano I, sarà incaricato dal Consiglio Ristretto di Norimberga di numerose missioni diplomatiche. Così, assiste nel 1518 alla dieta di Augsburg e in questa occasione esegue un certo numero di ritratti nella grande tradizione della città (*Massimiliano I*, 1519: Vienna, KM). *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* (1519: New York, MMA) è l'opera più notevole di questa fase in cui l'artista dipinse poco ma è interessantissima perché, con la sua composizione delicata con tonalità bianche smorzate, impegna **D** su una strada manierista che si era già manifestata a partire dallo «stile decorativo» (Panofsky) di *San Filippo* e di *San Giacomo* (1516: Firenze, Uffizi). La morte di Massimiliano e la prospettiva di difficoltà finanziarie lo condussero nel 1520 alla corte di Carlo V per far rinnovare il suo vitalizio. Restò nei Paesi Bassi quasi un anno, incontrando Carlo V, Margherita d'Austria, Cristiano II, ma soprattutto Erasmo, Quentin Metsys, Patinir, Luca di Leida, B. van Orley, e studiandovi i maestri fiamminghi, i Van Eyck a Gand, Van der Weyden e Van der Goes a Bruxelles, la *Madonna* di Michelangelo a Bruges. Tuttavia l'attività creativa rallenta. La morte di Massimiliano segnava la fine del «grande periodo» di **D**, che l'esplosione della Riforma (1519 ca.) e poi la guerra dei contadini nel 1525 turbarono definitivamente: «**D** è in cattiva forma», nota allora l'amico Pirkheimer. Aveva preso partito per Lutero e, quando gli giunse la falsa notizia dell'assassinio del grande riformatore, ripose tutte le sue speranze in Erasmo, le sue inquietudini si rispecchiano: nella sua *Visione di sogno* (1525, acquerello: Vienna, KM) in cui l'umanità è travolta dai flutti di un secondo diluvio. Da allora il suo lavoro risentirà profondamente di questo stato d'animo, **D** sarà uno dei primi apostoli dell'arte commisurata alla teologia semplice ed austera dei Riformati. «Quando ero giovane, – confida a Melantone, – incidevo opere svariate e nuove; oggi [...] comincio a considerare la natura nella sua purezza originaria e a comprendere che l'espressione suprema dell'arte è la semplicità». In questa prospettiva, la sua ultima opera monumentale, i *Quattro Apostoli* (Monaco, AP), assume un valore di testamento spirituale. Insieme, i quattro personaggi incarnano l'uomo le sue età e i suoi umori: nell'anta sinistra Giovanni, giovane e sanguigno, è accompagnato da Pietro, flemmatico e con la schiena curvata dagli anni; a

destra, l'impulsivo Marco con Paolo, grave e irremovibile. Il colore, con modulazioni plastiche, completa il messaggio esoterico dell'opera mediante un contrasto tra gli accordi complementari caldi, rosso-verde, azzurro e oro, e le tonalità fredde, bianco e grigio-azzurro. Queste figure apparizioni fuori del tempo, sono, per l'intensità della loro presenza spirituale, le incarnazioni, i sostegni e i garanti di una fede e di una morale nuove, di quell'ideale universale e profondamente naturale che fu l'ideale del maestro di Norimberga.

D è autore di un certo numero di trattati teorici ideati a partire dal 1512-13 e messi a punto negli ultimi anni della sua vita: *Istruzione per misurare con riga e compasso*, comparsa nel 1525, *Trattato delle fortificazioni* (1527) e i *Quattro Libri delle proporzioni del corpo umano* pubblicati sei mesi dopo la sua morte. Tali opere, che Panofsky paragona, per importanza, alla Bibbia di Lutero dovevano far parte di un'enciclopedia teorica dell'arte che avrebbe avuto il titolo di *Alimento degli apprendisti pittori* e il cui scopo era di conferire un ordine, fondato sull'ordine universale della natura, alla pratica, alla conoscenza e al significato dell'arte. (bz).

Dürer, Hans

(Norimberga 1490 - Cracovia 1538). Fratello minore e allievo di Albrecht Dürer, **D** collaborò forse con lui nell'illustrazione del *Libro di preghiere* di Massimiliano I, poi si recò a Cracovia, ove fu pittore presso la corte di Sigismondo I (1529). La mancanza di notizie esatte sull'artista determina molte riserve, da parte della critica, circa l'identificazione delle sue opere. Beenckem gli attribuisce *San Girolamo nel deserto* (1526: conservato a Cracovia) e *San Giorgio* (ivi), quattro quadretti della *Vita della Vergine* (Vienna, coll. Bondy), l'*Annunciazione* (Augsburg, chiesa di San Giacomo). Lo distingue, così, dal monogrammista H.D., collaboratore di Albrecht nel *Libro di preghiere* dell'imperatore. Lo stile di **D**, poco sensibile ai problemi che interessavano il fratello, è più vicino al gotico tardo e alla scuola del Danubio. (sr).

Duret, Théodore

(Saintes 1838 - Parigi 1927). è piuttosto raro che un collezionista rediga la prefazione del catalogo dell'asta che ne disperderà la collezione. Fu quanto peraltro fece **D** quan-

do 42 dipinti della sua collezione furono messi in vendita presso Georges Petit il 19 marzo 1894. Tra essi figuravano sei Manet: *Dal padre Lathuille* (Tournai, MBA), il *Riposo* (Providence, Rhode Island School of Design), il *Torero che saluta* (New York, MMA), il *Porto di Bordeaux* (Zurigo, coll. Bührle), la *Giovane donna col cappello nero* (Parigi, coll. priv.) e il *Ritratto di Albert Wolf* (New York, Guggenheim Museum, coll. Thannhäuser); spiccavano inoltre otto Degas tra cui un pastello, *Conversazione dalla modista* (Berlino Est, NG) e le *Ballerine rosa* (Copenaghen, NCG), tre Cézanne, sei Monet, tra cui i *Tacchini* (Parigi, MO). Per intervento di Mallarmé, lo stato acquistò, sempre in tale vendita, la *Fanciulla in abito da ballo* di Berthe Morisot. Infine, vi figuravano quattro paesaggi di Pissarro anteriori al 1880, un Puvis de Chavannes (il *Sogno*: Parigi, MO), tre Renoir, tre Sisley, tra cui il bel *Ponte di Hampton Court* (Colonia, WRM). Citiamo inoltre opere di Courbet, Cals, Boudin, Jongkind e Whistler, che **D** apprezzava molto. Considerando che **D** possedeva anche il proprio ritratto dipinto da Manet nel 1868 (oggi a Parigi, Petit-Palais), opera che non figura nella citata vendita, si comprende che si trattò di uno dei primi sostenitori della pittura detta «impressionista». Giornalista repubblicano, fondatore nel 1868 del giornale «La Tribune», a cui collaborava E. Zola, impegnato nella gestione del ministero della Difesa è più noto per la serie di articoli che dedicò alla difesa dei suoi amici pittori. Prima di tutti Courbet, di cui possedeva in particolare, l'*Amazzone* (New York, MMAJ; poi, dal 1870, Manet e i suoi amici, cui dedicò studi generali (il famoso opuscolo sui *Peintres impressionnistes* del 1878, e l'*Histoire de l'Impressionnisme* del 1904) e monografie. I consigli moderati che, in veste di critico, dava durante le riunioni del caffè Guerbois e più tardi della Nouvelle-Athènes furono sempre accompagnati, durante gli anni difficili, da aiuti materiali ai pittori, ogni volta che gli era possibile. Legato al celebre finanziere Cernuschi, con il quale aveva visitato l'Oriente e l'Estremo Oriente, dal 1873 **D** fece conoscere ai suoi amici pittori opere cinesi e giapponesi di grande valore. Nella prefazione al catalogo dell'asta (causata da un rovescio di fortuna) della sua collezione, **D** proseguì una vecchia polemica, che nel 1894 sembrava ormai vittoriosa: si trattò infatti della prima vendita di opere moderne che raggiungesse quotazioni elevate: i *Tacchini* di Monet (che avevano fatto

parte della coll. Hoschedé) ebbero il rialzo maggiore, seguiti dal *Torero che saluta* di Manet e dal Puvis de Chavannes, che **D** considerava una delle opere più importanti dell'artista. Riprese più tardi l'attività di collezionista, acquistando opere di Toulouse-Lautrec di Van Gogh, dei *nabis* (Vuillard ne fece il ritratto). Ricordiamo infine che **D** riconosceva il genio di Ingres e ne possedeva il bel *Ritratto di J. A. Moltedo* (oggi a New York, MMA). (*ad*).

Duride

(attivo ca. 500-470 a. C.). Conosciamo oltre duecento piccoli vasi attici a figure rosse (soprattutto coppe) decorate da **D**, una trentina dei quali firmati. I vasi più numerosi e più belli sono quelli del suo periodo di mezzo (490-480 ca.); qui egli dipinge, in uno stile notevolmente uniforme, le medesime scene (episodi epici danze e banchetti) del Pittore di Brigo, suo contemporaneo. Ma all'opposto di lui, forse per influsso della scultura dell'epoca, dedica maggiore attenzione all'atteggiamento di ciascun personaggio che al movimento generale: a suo proposito si è potuto parlare nel contempo di tendenze arcaiche e di classicismo. Il suo capolavoro è senza dubbio un coppa al Louvre di Parigi, l'interno della quale presenta il gruppo, molto studiato ma molto espressivo, di *Eos che porta il corpo del figlio Memnone*; l'esterno, che mostra *Combattimenti tra Greci e Troiani* può apparire freddo accanto a quello della celebre coppa del Pittore di Brigo, nello stesso museo. Le opere più tarde di **D** sono influenzate dagli inizi dello «stile libero». (*cr*).

Durrieu, Paul

(Strasburgo 1855 - castello di Durrieu (Larrivière, Landes) 1925). Si formò come paleografo; fu poi conservatore al dipartimento di pittura del Louvre a Parigi. Ha lasciato un'opera considerevole di storico medievalista e di conoscitore d'arte. Dedicò alla miniatura francese e fiamminga dal 1350 al 1520 numerosi articoli – volti a far conoscere un manoscritto o un documento d'archivio, o a raggruppare l'opera di un miniatore anonimo – e monografie fondamentali. Le sue principali ricerche riguardano gli artisti del duca di Berry (*Heures de Turin*, 1902; *Très Riches Heures*, 1904; *Très Belles Heures de Notre-Dame*, 1922), re Renato, il Maestro di Rohan, Fouquet (*Antiquités judaïques*, 1907; *Boccace de Munich*, 1909), il Maestro di Boucicaut (*Le*

Maître des Heures du maréchal de Boucicaut, 1906, *Les Heures du maréchal de Boucicaut*, 1914), nonché la scuola «di Gand e Bruges», che egli ricostituì e battezzò. Partecipò nel 1904 alla mostra dei primitivi francesi; nella *Histoire de l'art* di André Michel fornì le prime esposizioni sintetiche della pittura francese del XIV e XV sec. (1908 e 1912); nel 1921 pubblicò la prima opera generale su *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*. I suoi studi hanno consentito ad un settore specializzato come quello della pittura di manoscritti, sino ad allora trascurato, di integrarsi definitivamente nella storia dell'arte. (nr).

Durro

Sul frontale proveniente dalla chiesa di **D** (Spagna, provincia di Lérida), oggi a Barcellona (MAC), si dispiega un singolare programma iconografico: su fondi uniti, quattro pannelli sono dedicati ai barbari supplizi patiti da santa Giulietta e san Ciro; nella mandorla centrale la santa, nella posa della Vergine Madre, tiene il bambino san Ciro sulle ginocchia. La semplicità della composizione, a gruppi simmetrici di tre personaggi, le riuscite ma facili opposizioni dei fondi, ora chiari (giallo, arancio) ora grigio-azzurri, la schematizzazione estrema dei tratti delle pieghe e dei profili fanno generalmente ritenere questo *antependium* un'opera popolare del XII sec., derivante dalla bottega di Urgel. J. Ainaud ritiene che possa essere più antica, pur riconoscendo che l'arcaismo ha potuto «prolungarsi in alcune regioni dei Pirenei». (jg).

Durrow, Libro di

Manoscritto dei Vangeli scritto in maiuscole irlandesi di tipo arcaico che apparteneva, fino alla Riforma, al monastero di **D** (contea di Offaly, Irlanda) e si trova ora alla Trinity College Library di Dublino (ms 57). Miniato verosimilmente alla fine del VII sec., è uno dei più antichi evangelari decorati di stile irlandese. All'inizio presenta diverse pagine di cui una porta i simboli degli evangelisti e i canoni di concordanza inquadrati da ornamentazioni a intreccio. Ogni Vangelo è introdotto da tre pagine miniate; la prima con il simbolo dell'evangelista, le altre due sono poste l'una di fronte all'altra: una pagina coperta di decorazioni a intreccio spirali e, in un caso, animali simili a quelli dell'oreficeria sassone e una pagina di testo con grandi iniziali ugualmente decorate di spirali e intrecci. I

diversi elementi decorativi si mescolano poco tra loro. Sono disegnati con nettezza, senza grande complessità, in uno stile a volte pesante e strano ma molto armonioso. I colori principali (rosso, verde e giallo) mirano anch'essi all'effetto immediato. (*fb*).

Dusart, Cornelis

(Haarlem 1660-1704). Pittore e incisore, dal 1679 fu membro della ghilda di Haarlem, questo implica che egli dovette entrare nella bottega di Adriaen van Ostade verso il 1675. Le sue prime opere manifestano infatti un fortissimo influsso di Van Ostade, fin quasi alla contraffazione (esempi a Lipsia: *Danza di contadini*; a Dresda, GG: la *Vendita del latte*, 1679, ex coll. Six). I legami tra i due artisti sono così stretti che è assai probabile che Adriaen, alla fine della sua vita, affidasse a **D**, quadri incompiuti da portare a termine, di sua mano o del fratello Isaac; la vicinanza stilistica è tale che è difficile distinguere la parte dovuta a Van Ostade nei numerosi disegni e quadri ereditati dal maestro, che furono venduti nel 1708 dopo la morte di D. Non va neppure trascurata l'influenza di Steen, quale ad esempio dimostrano la *Disputa* (1697: Dresda, GG) o la copia in disegno della *Scena di commercio* di Cambridge (Parigi, coll. Lugt). Anche qui è possibile che **D** abbia ridipinto o integrato quadri di Steen, come fece certamente nel *Ciarlatano di Amburgo*. Imitatore di Van Ostade senza grande originalità, se ne distingue per la maggiore animazione e per una sorta di espressività caricaturale che dà felici risultati nel disegno e nell'incisione, tecniche in cui si manifesta il lato migliore del suo talento. Come Bega, **D** è testimone del permanere di un certo «arcaismo rustico», che lega Brouwer e Teniers a Steen e a Van Ostade, fino a XVIII sec. inoltrato, rispetto alla pittura fine e preziosa dei Mieris e dei Werff o all'accademismo classico di Lairese.

D va distinto dal pittore di storia e di ritratti (amico di Rembrandt) Christian Dusart, che lavorò ad Amsterdam tra il 1642 e il 1671 e vi morì nel 1682 ca. Quest'ultimo è autore di un *Giovane uomo con candela* (1645: Amsterdam, Rijksmuseum). (*jf*).

Düsseldorf

Il secolo L'importanza artistica di **D** nel XIX sec. poggiò quasi esclusivamente sull'accademia, trasformata nel

1819. L'attività del primo direttore Cornelius fu poco efficace, ma nel 1826, con la nomina del suo successore W. Schadow, che l'organizzò secondo principî idealistici, vennero chiamati da Berlino J. Hübner, C. Sohn, E. Bendemann, T. Th. Hildebrandt e C. F. Lessing. Benché **D** dal 1820 in poi abbia fatto parte della Prussia e si sia così trovata strettamente legata a Berlino, la sua scuola è profondamente originale. Con Schadow, Hübner, Hildebrandt, Sohn e Bendemann vi si coltivò un certo genere di pittura di storia ispirato agli ideali nazareni, nel quale il pensiero assumeva valore primario nell'impegno degli artisti. Mentre Schadow, Hübner e Bendemann riprendevano i temi dalla Bibbia e dall'allegoria, Sohn e Hildebrandt si ispiravano soprattutto a testi mitologici o letterari. Più tardi Lessing contrappose a tale concezione della pittura di storia una tendenza realista che ebbe i suoi seguaci. Lessing, soprattutto paesaggista, fondò la scuola di **D**, attestante una predilezione per gli effetti drammatici d'atmosfera. Dal 1831 insegna all'accademia di **D**, unitamente a Lessing, J. W. Schirmer, altro influente pittore di paesaggi, che avrà per allievo Böcklin. Mentre però Schirmer resta fedele alla concezione del paesaggio idealizzato, A. Achenbach prepara intorno al 1835 la fioritura di un movimento realista che conterà tra i suoi rappresentanti anche Oswald, suo fratello minore. D'altronde Lessing aveva dipinto paesaggi dal vero sin dal 1832. La scuola di **D** ha prodotto inoltre gran numero di pittori di genere. I più apprezzati furono quelli umoristici, A. Schrödter e J. P. Hasenclever, nel ritratto si cimentarono Schadow, Hübner, Hildebrandt, Sohn, Bendemann e Leutze. Nella seconda metà del XIX sec. il paesaggioerberà un livello qualitativo relativamente elevato, ma la pittura di storia è caratterizzata dalla piattezza dei suoi prodotti. Le teorie di Schadow erano antiquate, e nel 1858 Lessing si stabiliva a Karlsruhe. Il realismo dello scorcio del secolo si esprime nei quadri di storia di E. von Gebhardt. Il ruolo dominante svolto dall'accademia nella vita artistica di **D** spiega lo scarso contributo dato dagli artisti della città allo sviluppo dell'impressionismo. (*hbs*).

Il secolo La città di **D** ha goduto, dalla fine degli anni '50, oltre che di una formidabile prosperità industriale e commerciale, di un'intensa attività culturale che l'ha posta all'avanguardia dell'attualità artistica: la vitalità del commercio d'arte, l'apertura di numerose gallerie, la crea-

zione nel 1962 di una fiera di importanza internazionale, la costituzione di importanti raccolte pubbliche e private ne sono le più notevoli manifestazioni. Accanto al tradizionale Kunstmuseum, la nuova Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, creata nel 1961 dalla regione della Renania settentrionale - Vestfalia e operante dal 1962 grazie a fondi notevoli ha costituito una collezione d'arte del xx sec. tra le più prestigiose (140 dipinti, settanta pittori). Quanto alla Städtische Kunsthalle, aperta dal 1967, essa dedica un ruolo privilegiato all'attualità internazionale, con le serie di mostre *Prospect* (che presentano regolarmente, dal 1971, le produzioni d'avanguardia delle gallerie straniere), e più particolarmente si concentra sulle opere di grandi artisti americani (mostre di Rothko, Frank Stella, Christo). Le gallerie di **D**, anch'esse ampiamente aperte agli apporti internazionali, e per la maggior parte d'avanguardia – citiamo Denis-René - Hans-Mayer, Art in Progress, Eat Art (collegata al ristorante di Daniel Spoerri), Konrad Fischer, Gerry Schum e Schmela – concedono peraltro notevole spazio agli artisti della città. La mostra *Düsseldorf, Stadt der Künstler*, organizzata nel 1971, presentava in tutta la loro ricchezza e varietà le loro opere, in particolare di Ackermann, Joseph Beuys, Robert Filliou, Kalinowski, Konrad Klapheck, Norbert Kricke, Heinz Mack, Otto Piene, Gerhard Richter, Norbert Tadeusz. Benché non si sviluppi una tendenza dominante, il clima di **D** sembra favorevole alla formazione di gruppi che, in alcuni casi, hanno influsso internazionale: intorno a Gunter Uecker, Heinz Mack ed Otto Piene, che nel 1957 costituiscono il nucleo iniziale del gruppo Zero (prima mostra Night Exhibition, The Red Picture, di Piene e Mack nel 1958; tre festival Zero in occasione della pubblicazione dei tre numeri della rivista, 1958-61; prima mostra del gruppo, Museo Haus Lange a Krefeld, 1962. comparsa del manifesto *Zero, der neue Idealismus*, Gall. Diogene, Berlino, 1963), si raggruppano Hans Richter, Palermo, Manzoni, Pol Bury, Aubertin, Lucio Fontana e soprattutto i nuovi realisti Arman, Tinguely, Raysse, Spoerri, raccolti sin dal 1961 da Yves Klein (stretto collaboratore del teatro di Gelsenkirchen). A **D** inoltre il gruppo Fluxus, animato da Beuys, trova fin dal 1959 un terreno fecondo quanto Colonia (manifestazioni Neo Dada in der Musik, 1962, Kammerspiele, Düsseldorf Fluxus Concerts, 1963, Staatliche Kunstakademie;

Joseph Beuys Fluxus Demonstration, 1964, Landesstudio). (*alb*).

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Nella primavera del 1960 la regione della Renania settentrionale - Vestfalia, di cui **D** è capoluogo, acquistò dalla coll. G. David Thompson a Pittsburgh negli Stati Uniti 88 opere di Klee. Questo complesso venne esposto permanentemente nel castello barocco di Jägerhof e, nel 1961, costituì il nucleo della Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, la cui attività ebbe inizio nell'autunno del 1962. Essa si è data lo scopo di acquisire dipinti del xx sec. a partire dalla generazione di Klee, compresi i *fauves* (Derain, *Barche a Collioure*, 1905), i cubisti e gli espressionisti, fino alle tendenze contemporanee. Non si tratta di una presentazione storica esaustiva dell'arte del nostro secolo, ma di un confronto fra opere di qualità esemplare: questo è l'unico criterio decisivo. Il museo è una creazione *ex nihilo*, e il suo sviluppo non si lega ad alcuna caratteristica nazionale, regionale o locale, è concepito su un piano risolutamente internazionale. Tra il 1962 e il 1971 si sono aggiunte alla coll. Klee (91 tra quadri e disegni) e alla coll. Bissier (58 pezzi), lasciata dall'artista in eredità al museo, 105 opere di 56 artisti diversi. Quasi tutti gli artisti noti del xx sec. sono rappresentati da opere importanti, in particolare Picasso, con nove dipinti eseguiti tra il 1909 e il 1963 (*Fernande*, 1909; *Bottiglia e bicchiere*, 1912, collage; *Natura morta con teschio di bue*, 1942); ma altri pittori hanno già più di due opere nel catalogo del museo: Braque (quattro pezzi: *La Ciotat*, 1907; *Arpa e violino*, 1912); Ernst (quattro pezzi); Gris (tre: *le Tazze di tè* 1914); Kandinsky (tre: *Composizione n. 4*, 1911); Kirchner (tre); Léger (quattro: *Contrasti di forme*, 1914; *il Soldato con la pipa*, 1916); Magritte (tre); Miró (quattro: *Nudo allo specchio*, 1919; *Personaggi ritmici*, 1934); Mondrian (tre); Schwitters (sei). La *Notte* di Beckmann (1918-19) è stata acquistata nel 1963; il *Ritratto di Max Jacob* di Modigliani nel 1965; e *Plumes* di Picabia nel 1976. La generazione del dopoguerra è rappresentata da opere fondamentali francesi, americane, tedesche, inglesi, italiane e spagnole. Nel 1965 le nuove acquisizioni sono state per la prima volta presentate al pubblico nello Jägerhof. Il castello era divenuto troppo angusto, e la coll. Klee doveva entrare nei magazzini, o viaggiare in una serie di mostre itineranti. L'intera col-

lezione, Klee compreso, è stata presentata nel 1968 nella Städtische Kunsthalle di **D**, nel 1970 al Kunsthaus di Zurigo e nel 1974 alla Tate Gallery di Londra. Nel 1970 la regione decise la costruzione di un nuovo edificio: inaugurato nel 1986, il nuovo museo, opera dell'architetto Otto Weitling, presenta l'insieme delle collezioni, comprese le acquisizioni recenti di opere di Bacon (*Uomo in blu*, 1954), Bonnard (*Terrazza a Vernon* 1928 ca.), Chagall (*Autoritratto con i pennelli* 1909), Dubuffet (*René Drouin*, 1946), Max Ernst, Sam Francis, Giacometti, Kandinsky (*Composizione X*, 1939), Kirchner, Klein, Matisse, Mondrian (*New York City II*, 1942-44), Rothko, Rouault, Schlemmer, Schwitters (*Piccola casa del marinaio*, 1926), Stella, Tanguy Twonbly, Warhol. (*ws*).

Städtisches Kunstmuseum Della galleria dei principi elettori, trasferita a Monaco durante le guerre napoleoniche, resta a **D** solo un assai ridotto numero di dipinti, tra cui due Rubens: *Venere e Adone* e l'*Assunzione*, soli resti delle quaranta tele del maestro raccolte dal principe Giovanni Guglielmo (1658-1716). Dopo questa irreparabile perdita, le uniche collezioni esistenti a **D** erano quelle dell'accademia di pittura e disegno, creata nel 1757 dall'elettore Carlo Teodoro; acquisita nel 1778, la coll. priv. del primo direttore dell'accademia, il principe Lambert Krahe, ne costituiva il nucleo iniziale. Conoscitore esperto, professore all'Accademia di San Luca a Roma e a Firenze, Krahe aveva raccolto durante il suo soggiorno in Italia, unitamente ad alcuni dipinti, un complesso eccezionale di disegni e di stampe, particolarmente delle scuole barocche italiane. Oltre dodicimila disegni di tutte le scuole, e ventitremila stampe, entrarono così nell'accademia. Questo primo fondo, fortunatamente conservato a **D** e in seguito notevolmente ampliato, fa della collezione del Kunstmuseum una delle più importanti d'Europa (disegni di tutte le scuole dal xv al xx sec.). I trattati del 1816 annesero alla Prussia il granducato di Berg, di cui **D** era capitale. Le raccolte di pittura dell'accademia assunsero allora una certa estensione. Nel 1823 si arricchirono di trenta dipinti olandesi ed italiani provenienti dalle antiche collezioni rimaste nel castello di Bensberg e di alcune opere inviate dal museo di Berlino. Inoltre, ciascun accademico era tenuto a donare una o più tele proprie. D'altro canto, la Società delle belle arti, fondata nel 1846, riusciva a creare nel 1913 un museo municipale, formato essenzialmente da

opere tedesche del XIX sec. (nazareni, scuola di D, Koch, Rethel, Menzel, Corinth). Nel 1932 l'accademia vi depositava le proprie collezioni a titolo di prestito a lungo termine. Il Kunstmuseum era così definitivamente costituito. Come tutti i musei tedeschi, nel 1937 anche quello di D perse le sue raccolte d'arte moderna; si è impegnati a ricostituirle, essenzialmente con opere nazionali (Marc, Macke, Jawlensky, Kirchner, Nolde, Dix). Il museo viene inoltre arricchito dall'acquisto di opere contemporanee (gruppo Zero, Klein, Spoerri, Rainer). (gb).

Dussieux, Louis-Etienne

(Lione 1815 - Versailles 1894). Giunto giovane a Parigi, vi effettuò studi prolungati; frequentò gli ambienti artistici e letterari e partecipò alle manifestazioni della gioventù romantica. Pubblicò anzitutto *L'Art considéré comme symbole de l'état social* (1838), poi si orientò verso la storia. In tale campo gli si devono numerose opere di carattere compilativo che gli valsero la fama di «volgarizzatore coscienzioso». Nel campo della storia dell'arte, pubblicò *Recherches sur la peinture en émail* (1839-40), che attirò l'attenzione dell'accademia; *Artistes français à l'étranger* (1852); *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages d'Eustache Le Sueur* (in collaborazione con A. de Montaiglon, 1852). Collaborò alle «Archives de l'art français» e fu tra gli editori dei *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (2 voll., 1854). (sr).

Dūst Muḥammad

Calligrafo, pittore e critico persiano (metà del XVI sec.). Al servizio del principe safavide Abū l-Fath Bahrām Mīrzā, eseguì per quest'ultimo, nel 1544, un album di dipinti e di opere calligrafiche (Istanbul, Topkapı Sarayı, Hazine 2154), con una prefazione in cui è tracciata una piccola storia della pittura. Questa storia, relativamente fittizia per quanto concerne il periodo precedente agli Ilkhanidi, diventa interessante a partire dall'avvento di questa dinastia (XIII sec.). Secondo l'autore, l'arte moderna, così come veniva concepita in Persia nel XVI sec., prende avvio sotto gli Ilkhanidi. Dopo la fine di questa dinastia, i Gialairidi ne portarono a compimento il programma, ed è al loro mecenatismo che dobbiamo le opere più importanti della seconda metà del XIV sec. Nel 1393

Timūr conquistò Baghdād; iniziò allora un nuovo periodo per le arti del libro, alle quali s'interessò in particolar modo la scuola timuride. **D** ci rende noto che il pittore Ā qā Mīrak, ritrattista senza uguali, era anche il confidente di Shāh Tahmāsp, e che Sultān Muḥammad al-Harawī, pittore e calligrafo sotto Shāh Ismā'il, era il principale artista di Tabrīz. (so).

Dutilleul, Roger

(Lilla 1874 - Parigi 1957). Consigliere referendario alla Corte dei conti, costituì una notevole collezione di pittura, pur non essendo dotato di mezzi finanziari. Fu tra i primi clienti del mercante Kahnweiler; contemporaneamente a Gertrude e Leo Stein, a Sergej Scukin, Herman Rupf, Wilhelm Uhde, Vincent Kramar e André Lefèvre, e con un fiuto che gli fece compiere le scelte più sagaci, si specializzò nelle opere dei cubisti: tranne i quadri di Juan Gris, che non apprezzava, acquistò alcune tra le più importanti opere di Braque, Léger, Picasso, Modigliani. Alla sua morte la collezione passò intera al nipote Jean Masurel, che l'accrebbe notevolmente e ne fece una fondazione aperta al pubblico. (alb).

Dutuit

Collezione attualmente conservata al Museo di belle arti della città di Parigi (Petit-Palais); venne costituita dai fratelli **Eugène** (Marsiglia 1807 - Rouen 1880) e **Auguste** (Parigi 1812 Roma 1902). La loro passione per il collezionismo si risvegliò sin dalla giovinezza, favorita dai mezzi ricevuti dal padre, industriale specializzato nella fabbricazione di stoffe di cotone e nella tintura di tessuti. Le loro scelte riguardavano forme d'arte disparate per natura e finalità: antichità, oggetti d'arte di ogni epoca, libri, monete, dipinti, disegni, stampe. Questi tesori si accumularono nella casa di famiglia di Rouen, ove Eugène, avvocato, membro del consiglio municipale e a questo titolo promotore di opere sociali, curava la redazione del suo *Manuel de l'amateur d'estampes*. Auguste, che era pittore, viveva a Roma. Con testamento del 10 settembre 1898, associando alla propria generosità il fratello e la sorella, lasciò alla città di Parigi tutte le sue collezioni, che dovevano costituire il primo fondo del museo del Petit-Palais. I complessi di dipinti, disegni e stampe erano assai importanti. Si possono principalmente citare opere olandesi e fiammin-

ghe del xvii sec.: paesaggi di campagna o urbani (Ruisdael, Van Goyen, Van de Velde, Potter, Pieter Neefs), scene d'interno (Metsu, la *Toeletta*, *Donna al clavicembalo*), alcune opere di Rubens e di Teniers; la pittura francese del xvii e xviii sec. è rappresentata da Poussin, Boucher, Hubert Robert, Vernet; la pittura italiana da G. B. Tiepolo (*Alessandro e Bucefalo*). Disegni olandesi del xvii sec., disegni francesi e italiani del xviii sec. e dell'inizio del xix sec. (Watteau Boucher, Fragonard, Greuze, Lépicié, Guardi, Canaletto) completano queste serie. Infine, è notevole la collezione di stampe formata essenzialmente da Eugène D, è costituita da oltre diecimila pezzi. Predominano la scuola fiamminga e la scuola olandese, l'opera incisa di Rembrandt e di Luca di Leida vi compare al completo, ma vi si trovano anche incisioni italiane (Marcantonio Raimondi), francesi, tedesche (Dürer, Schongauer). (gb).

Duveen, Joseph

(Hull 1869 - Londra 1939). Primo Lord D of Millbank, esordì col padre, che commerciava in porcellane orientali, mobili e oggetti d'arte. Rapidamente comprese il vantaggio che poteva trarre dalla vendita di quadri ai ricchissimi americani della nuova generazione. Così acquistò, senza badare al prezzo, opere fondamentali (come *The Blue Boy* di Gainsborough, ceduto dal duca di Westminster nel 1921), e comperò in blocco numerose collezioni di prim'ordine (coll. Oscar Hainauer a Berlino nel 1906 e coll. R. H. Benson (pitture italiane) a Londra nel 1927). Non si interessò ad opere posteriori al 1800, il suo successo dipendeva dalla rarità di quanto offriva, spesso rilanciava sull'offerta di qualsiasi altro mercante, persino se era poi costretto a vendere in perdita. Il suo successo consistette soprattutto nel persuadere gli americani che egli era il solo a poter procurare loro dipinti di valore. Commerciante geniale, D lusingava l'amor proprio dei clienti e sapeva sempre perfettamente quale tela convenisse proporre loro (per esempio un *Condottiero* attribuito ad Andrea del Castagno a J. P. Morgan); aveva anche cura di fornire certificati d'origine ed *expertises*, e a tale scopo si valse per oltre trent'anni di Berenson, con cui ebbe una strettissima collaborazione e concluse un autentico accordo commerciale per la spartizione dei profitti. D è all'origine della collezione di dipinti inglesi di H. E. Hunting-

ton, e vendette anche a Julius Bache, H. C. Frick, Samuel Kress, Andrew Mellon e Joseph Widener capolavori di tutte le scuole; gran parte delle tele italiane attualmente in America vennero comperate per suo tramite. Contribuì con numerosi doni all'arricchimento delle collezioni nazionali inglesi, in particolare offrendo i *Bambini Graham* di Hogarth, e finanziò la costruzione di numerose grandi sale della Tate Gallery, nonché della sala dei marmi di Lord Elgin al British Museum di Londra. (jh).

Duveneck, Frank

(Covington Ky. 1848 - Cincinnati 1919). Nato negli Stati Uniti da genitori tedeschi, studiò pittura a Monaco dal 1870 al 1873. Vi acquisì grande abilità tecnica, senso della materia e degli effetti di luce; e li utilizzò nei dipinti di genere, nei ritratti e nelle decorazioni. Malgrado il successo riportato negli Stati Uniti, tornò a Monaco nel 1878 per fondarvi una scuola di pittura. Visse poi a Firenze e a Venezia; trascorse l'ultimo venticinquennio della sua vita a Cincinnati, il cui Art Museum conserva parecchie sue opere. (sc).

Duvet, Jean

(Digione 1485 - Langres 1570 ca.). Figlio di un celebre orafo borgognone, lavorò in un primo tempo a Digione, incise a bulino, su lastre di piccola dimensione, soggetti biblici che firmò col monogramma I.D., in seguito, per influsso di incisori italiani (Marcantonio Raimondi Mantegna) e di Dürer, il suo stile subì un'evoluzione, rimanendo però sempre caratterizzato dalla tecnica decorativa e stilizzata dell'orafo. Nel 1521 si stabilì definitivamente a Langres: vi operò come orato e fornì progetti per le Entrées royales (1521, 1533); quest'ultima attività ne rafforzò il gusto dell'allegoria, esprimendo una concezione mistica della religione, spesso tinta di protestantesimo (fece parte del consiglio dei Duecento a Ginevra). Se ne conoscono solo rare incisioni firmate e datate (l'*Annunciazione*, 1520). La sua opera fondamentale, l'*Apocalisse illustrata* – serie di 28 incisioni concepita sin dal 1546, come dimostra il privilegio del 1555 – venne pubblicata a Lione nel 1561; notevole è anche la *Storia del Liocorno* (D è stato soprannominato Maestro del Liocorno), sei tavole incise intorno al 1560, fantastiche e violentemente espressive, di esecuzione particolarmente accurata, destinate

forse alla pubblicazione. Vanno collocate certamente alla fine della sua carriera alcune incisioni incompiute (*Dispe-razione e suicidio di Giuda*; *San Sebastiano, sant'Antonio e san Rocco*) dalle forme più lineari, che spiccano su sfondi chiari. Si è tentato, ma in modo poco convincente, di attribuire a **D** alcuni disegni (*Creazione del mondo*: Parigi, Louvre). Lo stile, spesso enfatico, nel quale i preziosismi si mescolano ad una certa ingenuità è la sintesi di diversi influssi: italiani, tedesche di Fontainebleau. Si tratta di un grande visionario, la cui opera originale resta isolata nell'arte del XVI sec. (*sb*).

Dux, Aymo

(attivo in Piemonte nella prima metà del XV sec.). è documentato a partire dal 1417 con pagamenti presso la corte di Ludovico d'Acaia; nel 1418 è a Ivrea e ancora nel 1422, data del pagamento per un dipinto, perduto, in duomo, in cui è detto «de papia» «habitor yporegia». Nel 1429 affresca la chiesa di Santa Maria Assunta a Macello (Pinerolo), quindi la chiesa della Missione a Villafranca Sabauda. è documentato a Pinerolo nel 1441 e 1444. Un documento di pagamento per un viaggio e un soggiorno a Milano, datato 1417, oltre alla sua origine pavese, permettono di comprenderne la maniera, evidente sia a Macello che a Villafranca, legata al primo Michelino da Besozzo, dunque in area lombarda più che jaqueriana. (*erb*).

Duyster, Willem Cornelisz

(Amsterdam? 1600 ca. -1635). Allievo di Pieter Codde, lavorò soprattutto ad Amsterdam, dove è citato nel 1625, 1631 e 1632. Dipinse soggetti di genere: *Giocatori di tric-trac* (1625-30: Londra, NG; Amsterdam, Rijksmuseum), il *Maestro di musica* (Douai, Museo della Certosa) e scene militari: i *Razziatori* (Parigi, Louvre), *Combattimento tra cavalieri e briganti* (Londra, NG), vicini allo stile di Pieter Codde e del cognato Simon Kick. **D** aggiunse ad una notevole finezza nel trattamento del chiaroscuro una grande abilità nella resa delle stoffe, impiegando una sottile gamma di grigi. (*jv*).

Dvořák, Max

(Roudnice 1874 - Hrušovany 1921). Discepolo di Alois Riegl, venne nominato professore di storia dell'arte

all'università di Vienna nel 1909; fu tra i rappresentanti più influenti della storia dell'arte della sua epoca, nella tradizione dei filosofi tedeschi del XIX sec. Nel suo volume, apparso nel 1904, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* (L'enigma dell'arte dei fratelli Van Eyck) rompe categoricamente con le antiche teorie di Van Mander. Suo intento non è soltanto stabilire una differenza tra l'arte dei due fratelli, Jan e Hubert, ma di confutare la leggenda secondo la quale l'arte di Van Eyck sarebbe nata dal nulla. Di fatto egli indaga l'ultima fase dell'arte gotica nel suo crescente naturalismo, mostrando come medioevo e Rinascimento fossero strettamente legati; **D** studia anche le prime manifestazioni della rappresentazione della natura nel XV sec. Nel 1921 appare *Oskar Kokoschka. Variationen über ein Thema* (Oskar Kokoschka. Variazioni su un tema). **D** riabilita il periodo 1520-90, detto «manierista», che di fatto egli ha «scoperto» partendo dall'evoluzione dell'arte degli espressionisti tedeschi. In *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Storia dell'arte come storia dello spirito) **D** ha chiaramente espresso la sua avversione per i problemi di una trattazione puramente formalista, e ha voluto trattare i punti più importanti dello sviluppo della storia dell'arte occidentale inserendola in una storia generale dello spirito (non separando l'arte dalla cultura). Nel 1927-28 escono i due tomi di *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* (Storia dell'arte italiana all'epoca del Rinascimento); **D** studia qui l'influsso della pittura italiana sulla pittura fiamminga; e ha lasciato studi molto pertinenti su Giotto, Michelangelo Pontormo, Tiziano e Tintoretto. Di più notevole è ritenuto il suo studio su Bruegel: **D** nota come l'arte individuale di Bruegel si contrapponga a quella del Rinascimento italiano, in particolare di Michelangelo. Mentre quest'ultimo si sforzò di realizzare un'umanità ideale ed eterna, Bruegel s'ispira alla natura limitata dell'umanità, nuova fonte di realizzazioni artistiche. Qui più che altrove **D** ha risolto la storia dell'arte in una storia dello spirito che costituisce la grandezza della sua critica: per lui la storia non è conoscenza del passato ma un modo di considerare la continuità nel tempo, essa non è definita secondo l'oggetto, ma secondo la conoscenza. La concezione storica investe il presente come il passato, e l'orientamento del presente verso il futuro; la storia è anche profezia. Tutti i grandi storici dell'arte sono stati profeti, a suo avviso; ed egli

scorge nei grandi artisti un contributo alla *Weltbewusstsein* (la «presa di coscienza del mondo»). (*law*).

Dyce, William

(Aberdeen 1806 - Streatham 1864). Dopo gli studi presso il Marischal College nella sua città natale, che gli fornirono una formazione intellettuale eccezionale per un giovane artista, il giovane scozzese arrivò a Londra nel 1824 per studiare pittura. Nel 1825 è in Italia, dove ammira Tiziano e Poussin, cui si ispira per il primo quadro esposto alla Royal Academy nel 1827, *Bacco allevato dalle Ninfe* (Aberdeen, AG). Nel corso di un secondo soggiorno a Roma si interessa ai pittori del Trecento e del Quattrocento, legandosi a Overbeck e alla cerchia dei nazareni. A partire dal 1830 fu ritrattista a Aberdeen ed Edimburgo. Un libello che egli redasse nel 1837 sull'insegnamento delle belle arti (*The Best Means of Ameliorating the Arts and Manufactures of Scotland in Point of Taste*) spinse la commissione scozzese, da poco creata a inviarlo all'estero per studiarvi i sistemi di applicazione delle arti. Protetto dal principe Alberto, in seguito a una commissione per un padiglione dei giardini del palazzo di Buckingham fu incaricato di eseguire a fresco, nel 1844, una parte della decorazione del palazzo di Westminster, al posto di William Etty. Questa attività, assieme agli affreschi della sala del castello reale di Osborne House, doveva impegnarlo fino alla morte. Membro della Royal Academy dal 1848, continuò a esporvi regolarmente, ma sostituì alle opere di ispirazione nazarena, come la *Madonna col Bambino*, esposto nel 1845 (coll. reali) o *l'Incontro di Giacobbe e Rachele* (Amburgo, KH) esposto nel 1853, dei paesaggi minuziosi in cui la descrizione tende a farsi scientifica, come la *Baia di Pegwell, Kent*, esposto nel 1860 (Londra, Tate Gall.). Questi paesaggi meticolosi rivelano il contatto con W. Holman Hunt e la confraternita dei preraffaelliti. L'AG di Aberdeen conserva numerosi quadri e disegni preparatori di D. (*wv*).

Dyck, Abraham van, detto Van Dyck di Alkmaar

(? 1635 - Amsterdam 1672). Autore di scene di genere e di ritratti, fu probabilmente allievo di Rembrandt. È citato nel 1661 ad Amsterdam e si recò probabilmente in Inghilterra. Lo stile dei suoi quadretti di genere come *Il vecchio addormentato* (L'Aja, Mauritshuis) o il *Benedicite*

(Stoccolma, NM), si avvicina a quello di Metsu e di Breckenham. La *Vecchia* (1654: Bruxelles MRBA), assai influenzata da Rembrandt, per lungo tempo è stata attribuita al maestro. (jv).

Dyck, Antoon van

(Anversa 1599 - Londra 1641).

Formazione artistica: primo periodo di Anversa Proveniente da una famiglia borghese di Anversa, perdette la madre a otto anni. Dall'ottobre del 1609 entrò come apprendista presso il pittore Hendrik van Balen. Avrebbe lasciato questo maestro all'età di sedici o diciassette anni. La fioritura precocissima del suo talento ha come cornice privilegiata Anversa, da dove si diffonde l'arte di Rubens, più anziano di lui. L'11 febbraio 1618 viene accolto come maestro nella corporazione di San Luca ad Anversa. Può allora accettare incarichi in proprio. Verso questa data diviene assistente, ma non allievo, di Rubens; questa collaborazione arricchirà la sua cultura artistica. Le prime opere di **D**, dal 1616 al 1618 ca., una serie di *Busti di apostoli* (Dresda, GG; Besançon, MBA), una *Testa d'uomo* (Aix-en-Provence, Museo Granet), uno *Studio di testa* (Parigi, Louvre), derivano soprattutto dall'estetica realista caravaggesca, per il vigore della fattura a larghi tocchi, le carni brune o rossastre, le lumeggiature. Tale produzione giovanile presenta dunque affinità con quella di Jordaens, accanto al quale **D** lavora nella bottega di Rubens. Questi realizzava allora schizzi in base ai quali **D** eseguì il *Baccanale* (Berlino-Dahlem), *Sant'Ambrogio e l'imperatore Teodosio* (Londra, NG); il *Ritratto di Jacqueline van Caestre* (Bruxelles, MRBA), per lungo tempo attribuito a Rubens, dimostra l'ascendente notevole da questi esercitato sul giovane collaboratore. Tuttavia, parallelamente al suo lavoro di assistente, **D** proseguiva la propria carriera: il *San Martino che divide il suo mantello* (chiesa di Saventhem) o il *Martirio di san Sebastiano* (Parigi, Louvre) si contrappongono, per l'assottigliarsi e l'idealizzarsi delle forme, alla violenza esaltata delle possenti masse di Rubens. **D** comincia allora la sua carriera di ritrattista. Il suo *Ritratto di famiglia* (Leningrado, Ermitage) presenta, nella disposizione delle figure e nel trattamento dei collaretti e delle stoffe, analogie con la tradizione fiamminga. Sin dal 1618-1620 si afferma il suo genio: per la prima volta il volto umano sfugge a qualsiasi forma stilistica tradizionale, in-

dividualizzandosi al massimo grado; d'altra parte gli atteggiamenti, le inquadrature riempite dai personaggi derivano da un ideale di bellezza, da un gusto nuovo per la pompa e la rappresentanza che si riscontrano in tutti i suoi ritratti: *Cornelis van der Geest* (Londra, NG), gli *Auto-ritratti* (Leningrado, Ermitage, Monaco, AP), i ritratti degli *Snyders* (New York, Frick Coll.) attestano questo dualismo. Nel 1621 **D** si recò per qualche mese alla corte d'Inghilterra dove il conte di Arundel ne aveva preparato l'arrivo. Malgrado un'elargizione di 100 sterline da parte del re, non sembra che vi abbia avuto successo; il favore della corte andava allora infatti al ritrattista Jan Mytens. Tornò ad Anversa alla fine di febbraio del 1621 e, il 3 ottobre dello stesso anno, intraprese un lungo viaggio in Italia.

Periodo italiano Il 20 novembre 1621, **D** giunge a Genova. L'anno seguente s'imbarca per Roma, dove è ricevuto dal cardinal Bentivoglio. Risiede a Venezia nell'agosto 1622. Visita tutti i grandi centri artistici: Roma, Firenze, Palermo nella primavera del 1624; si reca anche a Marsiglia. Ma, dal 1623 al 1627, fa di Genova il suo punto di riferimento, divenendo il ritrattista dell'aristocrazia e ricevendo inoltre numerosi incarichi di decorazione di chiese. L'Italia approfondisce il suo gusto istintivo per l'armonia lineare, e le sue doti di colorista. Soprattutto lo influenzano i grandi modelli veneziani. *Susanna e i vecchioni* (Monaco, AP), nonché il *Denaro di Cesare* (Genova, Gall. di Palazzo Bianco) s'ispirano a composizioni di Tiziano. Le *Tre età dell'uomo* (oggi a Vicenza) riprende probabilmente un'opera di Giorgione oggi perduta. Parallelamente, **D** subì l'ascendente della scuola di Bologna. La *Vergine del Rosario* (Palermo, Oratorio del Rosario) prolunga la poetica della scuola dei Carracci. La *Sacra Famiglia* (Torino, Gall. Sabauda) presenta l'armonia classica di un Correggio. L'originalità di **D** è maggiore nel *Cristo in croce con san Francesco, san Bernardo, e un donatore* della chiesa di San Michele presso Rapallo. Vi si nota un sentimento religioso languido, talvolta persino sensuale, mentre una fattura brillante e un colore sostenuto esaltano forme flessibili ed eleganti che già preannunciano il gusto rococò. Ma il ritrattista rinnova, durante questa fase, i modelli di rappresentanza, dipinti a Genova quindici anni prima da Rubens. Nel *Ritratto di dama genovese e di sua figlia* (Bruxelles, MPBA) o nel ritratto equestre di *Anton Giulio Brignole Sale* (Genova, Gall. di Palazzo Rosso), egli incar-

na la raffinatezza e la ricerca dell'ideale che venivano allora richieste dall'aristocrazia genovese; sfuggendo ad ogni realismo, riduce considerevolmente le proporzioni delle teste dei suoi modelli, allungandone così le proporzioni: la *Marchesa Balbi* (Washington, NG), la presunta *Marchesa Spinola Doria* (Parigi, Louvre), *Paolina Adorno* (Genova, Gall. di Palazzo Rosso). **D** fu colorista particolarmente vario: così nel ritratto della *Marchesa Cattaneo* (Washington, NG) dominano un nero bistrato e un bruno composto di rosso, nero e oro; mentre possenti accordi di rosso vivo illuminano il *Ritratto del cardinal Bentivoglio*, dipinto a Roma nel 1623 (Firenze, Pitti). Il suo influsso venne prolungato a Genova da Strozzi e Valerio Castello, e a Palermo da Pietro Novelli. Lasciando l'Italia, il pittore fiammingo forniva al Seicento i massimi modelli del ritratto. Fu durante questo soggiorno italiano, come nel suo primo periodo ad Anversa, che **D** realizzò il massimo numero di disegni. Molti sono studi preparatori per le grandi composizioni: sono conservati ad Amburgo i disegni della *Cattura di Cristo* (Madrid, Prado); altri sono studi da Rubens, come le *Sofferenze di Giobbe* (Parigi, Louvre), da Tiziano (un intero quaderno di schizzi, coll. del duca del Devonshire). Tutti sono caratterizzati dalla loro foga barocca: si tratta di rapidi schizzi eseguiti a mano libera, a penna e a pennello inchiostro: le linee vi si accavallano e si cercano nervosamente (*La cacciata dal Paradiso*: oggi ad Anversa; il *Martirio di santa Caterina*: Parigi, Louvre, ENBA). **D** disegnò meno in seguito, preferendo agli studi a penna e a pennello quelli eseguiti a gesso.

Secondo periodo ad Anversa Verso la fine del 1627 tornò ad Anversa, dove per cinque anni ricevette notevoli incarichi. Nei suoi ritratti si adeguò alle esigenze della borghesia, le sue effigi di *Pierre Stevens* (1627: L'Aja Mauritshuis), di *Snyders e sua moglie* (Kassel, SKS), differiscono da quelle dell'aristocrazia italiana, riprendono la tradizione fiamminga, nella quale il modello, rappresentato a mezza figura, conserva maggiore riserbo e semplicità psicologica. **D** concentra inoltre tutta la sua attenzione sul colore caldo dei volti di *Anne Wake* (L'Aja, Mauritshuis) o di *Martin Pepjin* (1632: oggi ad Anversa). La sua fattura acquista allora molto in leggerezza, finezza ed unità nei ritratti di *J. de Waele* (Monaco, AP) o di *Jean de Montfort* (Vienna, KM). Si assicurò un successo europeo con la pubblicazione di una raccolta d'incisioni, *Iconografia di Van*

Dyck, di cui preparò i disegni e le *grisailles*, con lo scopo di diffondere i ritratti degli uomini illustri del suo tempo. Ottanta lastre incise da Vorsterman, Bolswert Pontius comparvero nel 1636. Una seconda tiratura più completa apparve nel 1645, dopo la morte del pittore. In questa seconda serie, **D** incise di sua mano solo una ventina di acqueforti, alcuni ritratti di artisti tra cui quelli di Lucas Vorsterman, Joos de Momper, Jan Snellinck, nonché il proprio autoritratto. La pittura religiosa ha, dal 1628 in poi, un posto importante nella sua opera; esempi nelle chiese di Anversa, Malines, Gand, Courtrai, Termonde. La grazia illanguidita della sua *Adorazione dei pastori* (Termonde, chiesa della Vergine), l'*Estasi* un po' insipida di sant'Agostino (Anversa chiesa di Sant'Agostino), l'espressione di dolore sin troppo spettacolare del suo *Cristo sulle ginocchia della Vergine* (Bruxelles, MRBA) esprimono un sentimento religioso profondo, ma la loro poetica barocca oggi ci tocca meno. Tuttavia l'arte religiosa di **D** è notevole per l'eleganza delle proporzioni e la sua verità (*Vergine con donatori*: Parigi, Louvre), per la bellezza della linea inflessa del corpo di *San Sebastiano* (Monaco, AP), e più ancora per la delicatezza del colore e la leggerezza di fattura della *Fuga in Egitto* (ivi). Due quadri mitologici, *Rinaldo e Armida*, commissionato nel 1629 da Endymion Porter, agente di Carlo I d'Inghilterra (due versioni: Parigi, Louvre, e Baltimora, AM), e *Amore e Psiche* (Hampton Court), dipinto a Londra assicurarono il successo di **D** alla corte di Carlo I. La loro atmosfera poetica, la grazia e l'eleganza degli atteggiamenti, il colore caldo e ricco influenzeranno i pittori francesi del XVIII sec., come Lemoyne, Coypel, Boucher.

Periodo inglese Il 1° aprile 1632 **D** giunge a Londra su invito di Sir Kenelm Digby. Il 5 luglio dello stesso anno riceve una pensione dal re come «principale pittore ordinario delle Loro Maestà», e viene creato cavaliere. La sua carriera londinese venne interrotta da due viaggi nelle Fiandre: a Bruxelles nel 1634, **D** fece il ritratto del *Cardinal-Infante Ferdinando* (Madrid, Prado), nuovo governatore delle Fiandre, nonché di personaggi della corte, come il *Marchese di Moncada* (Parigi, Louvre) e il *Principe Tommaso di Savoia* (Torino, Gall. Sabauda). Ancora nel 1634 realizza la *Pietà* di Monaco (AP) e probabilmente il quadro di gruppo dei *Magistrati di Bruxelles*, commissionato nel 1628 (distrutto nel 1695; schizzo conservato a Parigi, Louvre,

ENBA). Tornato a Londra nel 1635, progettava di decorare con una serie di arazzi le pareti della sala dei banchetti di Whitehall, di cui Rubens aveva in precedenza dipinto il soffitto. I cartoni di **D** erano dedicati alle cerimonie dell'Ordine della Giarrettiera, ma le difficoltà del tesoro reale indussero ad abbandonare il progetto nel 1638. **D** lasciò Londra una seconda volta nel 1640, anno del suo matrimonio con un'inglese, Marie Ruthven. Si recò ad Anversa, ove era appena morto Rubens, e a Parigi. Tornato a Londra all'inizio del 1641, si ammalò gravemente e morì il 9 dicembre 1641. Venne sepolto nel coro della cattedrale di Saint Paul, ove il re fece porre un epitaffio. Nel suo palazzo di Blackfriars, **D** si era dedicato quasi esclusivamente al ritratto. La sua produzione di circa quattrocento dipinti tra il 1632 e il 1641 presenta ineguaglianze e talvolta negligenze di fattura. La sua bottega esegue numerose repliche, applica sistematicamente alcuni effetti, dipinge i costumi e i drappeggi. Si è parlato persino di una decadenza dello stile di **D** a Londra, ma poi la critica ha riveduto questo giudizio. Di fatto, fu appunto in questo periodo che **D** ritrattista creò i suoi capolavori: il ritratto equestre di *Carlo I* (Londra, NG), quello di *Carlo I a caccia* (Parigi, Louvre), ove il sovrano è collocato in un mondo ideale, armoniosamente connesso a un grande paesaggio alla fiamminga la cui leggerezza rammenta i contemporanei acquerelli di vallate e vedute boschive (Londra, BM, coll. del duca di Devonshire). I ritratti di *Robert Rich, conte di Warwick* (1635: New York, MMA), del *Conte di Strafford* (1636: coll. di Lord Egremont), di *George Digby e William Russell* (coll. Spencer), dove il gesto manierato, il fluire di un drappeggio, il pallore di un giallo zafferano, lo splendore di un grigio argento o di un vermiglio illuminano lo stato d'animo dei modelli, come i sottili volti allungati di *James Stuart, duca di Lenox* (New York, MMA), della *Contessa di Bedford* (1640 ca.: coll. di Lord Egremont) e di *John e Bernard Stuart* (Londra, coll. Mountbatten). L'audace fattura, ormai assai libera, la sua sapienza nel raggruppamento delle figure nei *Ritratti dei figli di Carlo I* (Torino, Gall. Sabauda), o del *Principe Guglielmo II e la sua giovane sposa* (Amsterdam, Rijksmuseum), ultimo dipinto del 1641, il virtuosismo nella resa delle sete e delle stoffe, eserciteranno un influsso immenso sui ritrattisti inglesi (P. Lely, Dobson, Greenhill e Kneller) e fiamminghi (Hanneman e G. Coques). **D** ispi-

rerà i pittori francesi del XVIII sec., ma soprattutto influenzerà in modo indelebile Reynolds e Gainsborough, capifila della scuola inglese del XVIII sec. (*php*).

Dyck, Floris (Floreus) van

(Haarlem 1575-1651). Attivo a Haarlem e iscritto alla ghilda di San Luca nel 1610, si recò in Italia nel 1637 incontrandovi il cavalier d'Arpino. Dipinse soprattutto nature morte, ancora piuttosto arcaiche per l'aspetto elencativo e la resa precisa e oggettiva, paragonabili per esempio alle *Tavole apparecchiate* di Floris van Schooten o di Osias Beert. Il museo di Haarlem conserva un bell'esempio dello stile di quest'artista, che dovette certamente influenzare Pieter Claesz (*Natura morta*, 1613). (*ju*).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa	Aracy Abreu Amaral
aba	Annie Bauduin
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
abu	Andrea Buzzoni
aca	Annie Caubet
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
adg	Adriano de Gusmão
aem	Andrea Emiliani
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
ago	Annemarie Goers
aj	André Jacquemin
alb	Agnès Angliviel de La Baumelle
am	Arpag Mekhitarian
amm	Anna Maria Mura
amr	Anna Maria Rybko
an	Antonio Natali
anc	Angela Catello
app	Anne Prache-Paillard
aq	Ada Quazza
ar	Artur Rosenauer
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
av	Auguste Viatte
az	Adachiara Zevi
bc	Bernard Crochet

bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdr	Barbara Drudi
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
came	Carlo Melis
cc	Claire Constans
cdb	Carlo Del Bravo
cdr	Charles Durand-Ruel
cfs	Christine Farese Sperken
cg	Charles Goerg
cge	Clara Gelao
ch	Carol Heitz
chw	Christopher Walter
cmc	Carla Maria Camagni
cmg	Catherine Mombeig Goguel
co	Carla Olivetti
cpe	Claude Pecquet
cpi	Claudio Pizzorusso
cr	Claude Rolley
cre	Claudie Ressort
cv	Carlo Volpe
cvo	Caterina Volpi
da	Dimitre Avramov
db	Dominique Bozo
ddd	Daniela De Dominicis
dg	Danielle Gaborit
dgc	Daniela Gallavotti Cavallero
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dt	Daniel Ternois
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ec	Enrico Castelnuovo
eg	Elisabeth Gardner
elr	Elena Rama
em	Eric Michaud
en	Enrica Neri
ep	Evelyne Pomey
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
es	Elisabetta Sambo

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

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

lm	Laura Malvano
lma	Lucia Masina
lø	Leif Østby
lv	Luisa Vertova
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mb	Mina Bacci
mbe	Marie Bécet
mbo	Massimo Bonelli
mbr	Manfred Brunner
mcv	Maria Cionini Visani
mdl	Martina De Luca
mdp	Matias Diaz-Padron
mfb	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mga	Maximilien Gauthier
mgcm	Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm	Maria Grazia Messina
mha	Madeleine Hallade
mk	Michael Kitson
mlc	Maria Letizia Casanova
mlg	Maria Letizia Gualandi
mni	Mara Nimmo
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mpe	Maria Perosino
mpf	Mimma Pasculli Ferrara
mr	Marco Rosci
mri	Monique Ricour
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
ms	Maurice Sérullaz
mt	Miriam Tal
mtb	Marie-Thérèse Baudry
mtf	Marie-Thérèse de Forges
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nd	Nicole Dacos
nhu	Nicole Hubert
nm	Nelly Munthe
nmi	Nicoletta Misler
nr	Nicole Reynaud

ns	Nicola Spinosa
ok	Oldřich Kulík
ol	Olivier Lépine
orp	Orietta Rossi Pinelli
pa	Paolo Ambroggio
pb	Paul Bonnard
pdb	Pierre du Bourguet
pfo	Paolo Fossati
pg	Paul Guinard
pge	Pierre Georgel
php	Pierre-Henri Picou
pm	Peter Murray
ppd	Pier Paolo Donati
pr	Pierre Rosenberg
prj	Philippe Roberts-Jones
ps	Pietro Scarpellini
pv	Pierre Vaisse
pva	Poul Vad
pvo	Paul Vogt
rch	Raymond Charmet
rco	Raffaella Corti
rf	Rossella Fabiani
rg	Renzo Grand
rla	Riccardo Lattuada
rlm	Roberto Lamberelli
rm	Robert Mesuret
rn	Riccardo Naldi
rp	René Passeron
rpa	Riccardo Passoni
rr	Renato Roli
rs	Roy Strong
rt	Rossana Torlontano
rvg	Roger van Gindertael
sag	Sophie-Anne Gay
sb	Sylvie Béguin
sbo	Silvia Bordini
sc	Sabine Cotté
scas	Serenella Castri
sd	Suzanne Dagnaud
sde	Sylvie Deswarte
sdn	Sirarpie Der Nersessian
sg	Silvia Ginzburg
sk	Stefan Kosakiewicz
sls	Serge L. Stromberg

so	Solange Ory
spo	Sebastiano Porretta
sr	Segreteria di redazione
sro	Serenella Rolfi
ssk	Salme Sarajas-Korte
svr	Sandra Vasco Rocca
svs	Sven Seiler
sz	Stanislas Zadora
tb	Thérèse Burollet
tc	Thérèse Charpentier
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyerd
vd	Vojislav Djuric
ve	Vadime Elisseeff
vg	Viviana Gravano
wb	Walther Buchowiecki
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
ws	Werner Schmalenbach
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
xdes	Xavier de Salas
xm	Xénia Muratova
yt	Yvette Taborin
zf	Zahra Farzanah

Elenco delle abbreviazioni.

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

Fogg Museum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge Mass.
GAM	Galleria d'arte moderna
GG	Gemaldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria nazionale
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNU	Galleria nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Krollöller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
Louvre, ENBA	Ecole nationale des beaux-arts, Parigi
Louvre, MAM	Musée du Louvre, salles du Palais de Tokyo (ex Musée national d'art moderne), Parigi
MA	Museo archeologico
MAA	Museu nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museu nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museo español de arte contemporáneo, Madrid
MAC	Museu de arte contemporânea, San Paolo del Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
Marciana	Biblioteca nazionale marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja
MBA	Musée des beaux-arts, Museo de bellas artes
MBK	Museum der bildenden Künste, Lipsia
MC	Museo civico
MFA	Museum of Fine Arts

MM	Museo municipale
MM	Moderna Museet, Stoccolma
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MMB	Museum Mayer van den Bergh, Anversa
MN	Museo nazionale
MNAM	Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi
MO	Musée d'Orsay, Parigi
MOMA	Museum of Modern Art, New York
MPP	Museo Poldi Pezzoli, Milano
MRBA	Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles
MSM	Museo di San Marco
Museo	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne
Museo	Musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Museo di storia ed arte, Sondrio
Museo	Museo provinciale d'arte, Trento
Museo	Ulmer Museum, Ulm
MVK	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Basilea
NCG	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen
NG	Nationalgalerie, National Gallery, Národní Galerie
NM	Nationalmuseum, National Museum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery
ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano

PC	Pinacoteca comunale
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca nazionale
PV	Pinacoteca vaticana, Roma
RA	Royal Academy
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera
SKI	Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo
SM	Staatliches Museum, Städtisches Museum, Stedelijk Museum
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimora
WAG	Walker Art Gallery, Liverpool
WAG	Whitworth Art Gallery, Manchester
WRM	Wallraf-Richartz Museum, Colonia
Yale Center	Yale Center for British Art, New Haven Conn.

