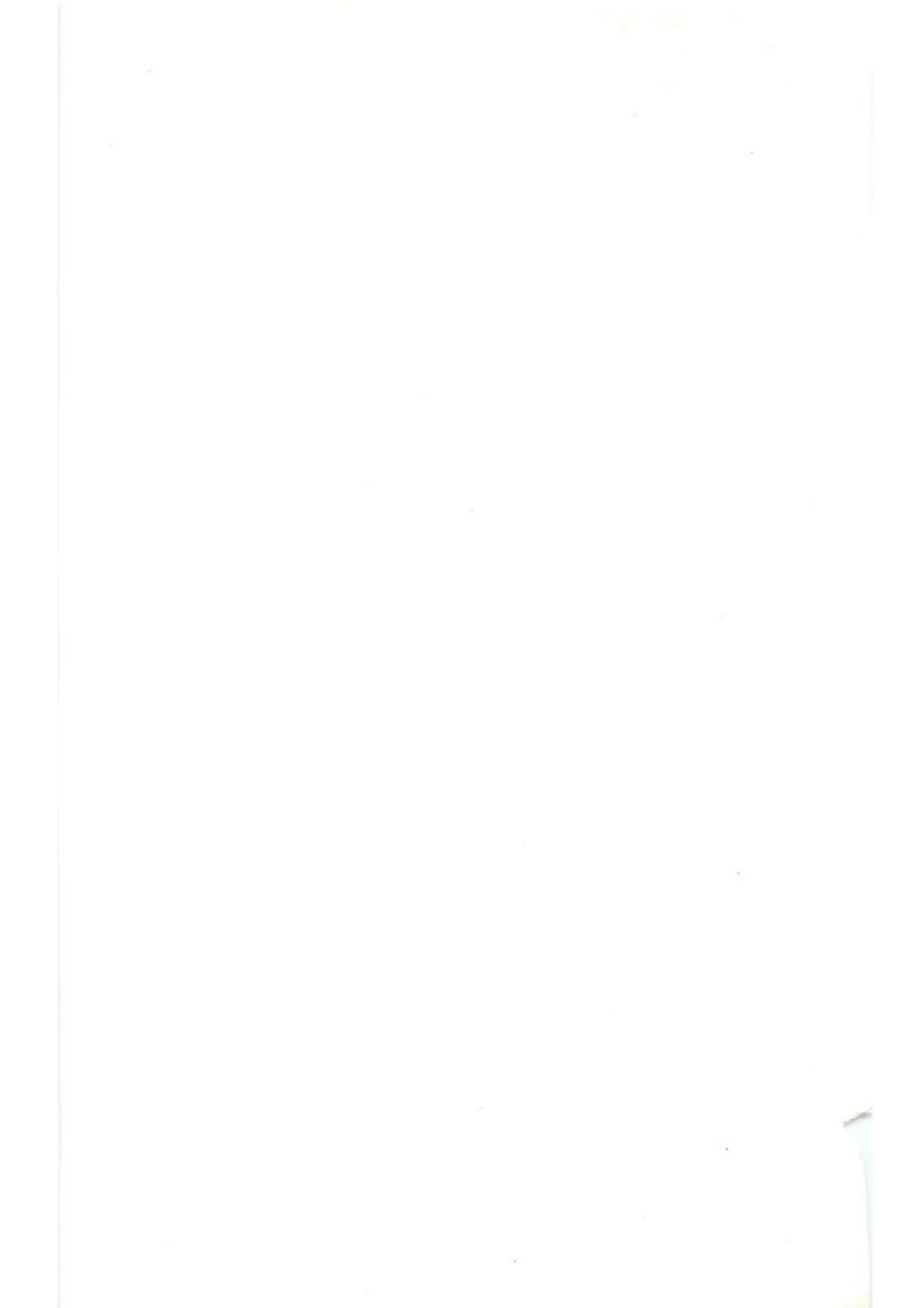


DEGAS

L'Unità

Elemond Arte

Degas



Degas

L'Unità

Elemond Arte

Testi di Virginia Bertone

L'Unità

Direttore Renzo Foa

Vicedirettore vicario Piero Sansonetti

Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice L'Unità S.p.A.

Emanuele Macaluso, presidente

Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,

Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,

Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,

Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,

Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura

Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori

e abbonati dell'Unità

© 1992 by **Elemond Arte**,
Milano

Elemond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

Il successo incontrato dalla collana dei maestri italiani antichi, che l'Unità ha presentato ai suoi lettori in collaborazione con Elemond Arte, ci ha spinto a proseguire l'iniziativa rivolgendoci alla pittura moderna. Inoltrandosi nel nostro secolo, però, non sarebbe stato possibile limitarsi a considerare l'arte italiana. Non soltanto perché i centri maggiori dell'arte europea si spostano fuori dalla penisola, ma anche perché lo stesso fenomeno dell'arte moderna assume via via una dimensione sempre più internazionale. Forse nessun linguaggio, come quello delle immagini, ha contribuito a dare un volto unitario alla civiltà contemporanea. E oggi, come non era mai accaduto in passato, l'arte è penetrata nella coscienza collettiva e in un vastissimo sistema di mercato e di comunicazione.

Scegliendo i maggiori esponenti dell'arte

moderna, dall'Impressionismo al Novecento, abbiamo voluto proporre ai nostri lettori alcuni fra i valori più consolidati, senza entrare nel dibattito ancora aperto che riguarda gli ultimissimi anni. Si tratta infatti di grandi pittori che ormai possiamo considerare a tutti gli effetti dei maestri, e che fanno parte con pieno diritto della storia dell'arte occidentale. Anche questi volumi rispondono alle caratteristiche di agilità e di completezza che avevano contraddistinto i precedenti: un profilo storico-biografico sintetico ma aggiornato scientificamente, un'antologia critica selezionata, una traccia bibliografica essenziale. E anche in questa occasione, infine, il percorso delle immagini è corredato da un commento che consente una lettura puntuale e ravvicinata delle opere.

aprile-giugno 1992

l'Unità

Già usciti

Giotto
Leonardo
Tiziano
Michelangelo
Raffaello
Caravaggio
Mantegna
Piero della Francesca
Bellini
Giorgione
Masaccio
Carpaccio
Giulio Romano
Guercino
Canaletto
Lotto
Veronese
Tintoretto
Correggio
Botticelli
Van Gogh

I prossimi volumi

Picasso
Cézanne
Renoir
Gauguin
Toulouse-Lautrec
Kandinskij
De Chirico
Miró

I volumi pubblicati

possono essere richiesti a

L'Unità / Ufficio arretrati

Via dei Taurini, 19

00185 Roma

Tel. (06) 444901 / 44490390

Degas

Formazione e attività giovanile (1853-1873)

I primi vent'anni della carriera di Degas sono stati spesso considerati da una certa tradizione critica come una sorta di lungo apprendistato, di lento sviluppo della sua arte che, muovendo dai maestri antichi – sia pure con qualche elemento di modernità – e dalla pittura storica, giunge sino alla rivelazione del realismo degassiano, dopo il ritorno da New Orleans nel 1873. Studi più recenti hanno invece sottolineato come nelle opere di quegli anni, troppo spesso trascurate, sia già presente l'appassionata e tenace ricerca formale e tecnica che caratterizza l'intera opera di Degas.

Le notizie sugli anni della formazione dell'artista sono scarse, provenienti per lo più dai *Carnets* dello stesso Degas e da scarse fonti d'archivio. Nato a Parigi il 19 luglio 1834, è il figlio maggiore di un banchiere di origine italiana, Auguste de Gas, e di Célestine Musson, di origine creola. La passione del padre per l'arte gli consente di frequentare spesso il Louvre e d'incontrare alcuni dei primi collezionisti parigini: Lacaze, Marcille, Soutzo (che gli insegna la tecnica dell'acquaforte) e soprattutto Edouard Valpinçon. Entrato nel 1845 al liceo Louis-le-Grand, Degas non si distingue particolarmente nel disegno: meglio di lui fanno Henri Rouart e Paul Valpinçon, suoi condiscipoli insieme ad Alfred Niauxdet e Ludovic Halévy. Diplomatosi nel 1853, sceglie senza esitazioni la sua strada: dopo pochi giorni risulta registrato come copista al Louvre, e riceve l'autorizzazione a copiare anche nel Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale. Contemporaneamente frequenta, su consiglio di Léon Cogniet, suo insegnante al liceo, lo studio di F.-J. Barrias; dell'apprendistato presso quest'ultimo non si riscontra però, nella sua opera, alcun particolare ricordo se non, forse, in alcuni studi su soggetti storici eseguiti nel

1856-57. Ben altro peso ha l'insegnamento di Louis Lamothe, discepolo di H. Flandrin, che gli trasmette l'ammirazione per Ingres e l'adesione ai suoi precetti: l'amore per il disegno, il culto dei maestri italiani, il gusto quasi artigianale per il lavoro ben fatto. Presentato dallo stesso Lamothe, Degas entra nel 1855 all'École des Beaux-Arts, che lascia però dopo soltanto sei mesi, forse respinto dall'accademismo della scuola, certo allettato dalla possibilità – che la famiglia benestante gli offre – di effettuare un viaggio in Italia, pur rinunciando al Prix de Rome. La forte influenza di Ingres, di cui copia numerose opere esposte nella retrospettiva dell'Esposizione Universale di quell'anno, è però bilanciata dalla predilezione paterna per gli italiani del XV e XVI secolo e dalla frequentazione di G. Soutzo, che lo incoraggia ad affrontare i temi del paesaggio e gli fa scoprire Corot e gli incisori fiamminghi del XVII secolo: la prima opera significativa di Degas, l'*Autoritratto* (tav. 1) del 1855, pur muovendo dai modelli di Ingres se ne distingue nettamente.

Nel 1856 Degas è in Italia, per visitare la famiglia d'origine e per studiare i maestri italiani; a caratterizzare la sua permanenza che – salvo una breve interruzione nei primi mesi del 1858 – durerà fino all'aprile del 1859, è l'incontro con Gustave Moreau, che lo guida nello studio di Carpaccio, Tiziano, Veronese, come di Raffaello e Michelangelo. Per suo tramite Degas conosce opere di van Dyck e Rubens, ma anche Chassériau e soprattutto Delacroix, le cui ricerche sul colore lo interessano e lo influenzano profondamente, favorendone l'affrancamento dai modelli di Flandrin. Da Moreau Degas trae anche il gusto della sperimentazione continua sul piano tecnico, che non lo abbandonerà più, e probabilmente ancora a Moreau si deve il suo avvio all'uso dei pastelli. Metafora dell'amicizia e del legame con Mo-

reau è probabilmente il dipinto *Dante e Virgilio* (ubicazione ignota), che nel 1858 Degas invia al padre. L'ascendente di Moreau, che è ben chiaro nell'allontanarsi di Degas da Lamothe e nell'ammirazione che manifesta per le opere di Delacroix esposte al Salon del 1859, si attenua però rapidamente nella sua pittura, e la *Semiramide costruisce Babilonia* (tav. 4) è indicativa in tal senso.

Il 1859 è l'anno che segna il passaggio di Degas ad un atteggiamento professionale verso il mondo dell'arte; rientrato a Parigi, lascia la casa paterna per aprire un proprio studio in rue Laval, un vasto spazio che gli consente di dedicarsi, nei primi anni sessanta, a tele di grande formato, tra le quali *La famiglia Bellelli* (tav. 3). Iniziato durante il soggiorno napoletano nel 1858 e forse esposto al Salon parigino del 1867 il dipinto presenta soluzioni inedite ed anticonformiste, a partire dalla scelta di ritrarre il gruppo nel proprio ambiente domestico, in attitudini semplici e quotidiane. La figura paterna, tradizionalmente posta al centro, qui è colta di lato, quasi di spalle, mentre in posizione centrale è la figlia minore del barone Bellelli, con una gamba curiosamente piegata sotto la gonna, atteggiamento quasi provocatorio rispetto alla tradizione accademica. Le tensioni psicologiche tra i personaggi raffigurati, che lasciano trasparire il lutto e la gestazione della baronessa o l'esilio del barone, confermano le straordinarie capacità d'introspezione dell'artista.

Nel corso degli anni sessanta Degas si immerge nell'ambiente artistico e letterario parigino, che influenza grandemente la sua opera. Conosciuto nel 1862 Manet – che lo avvicina al Louvre incuriosito nel vederlo copiare Velázquez direttamente incidendo sul rame – è da questi introdotto nella sua cerchia di conoscenti, che saranno i principali modelli dei ritratti eseguiti dopo il 1865. Dal 1866 iniziano le ri-

nioni nel celebre Café Guerbois e Degas vi partecipa assumendo un ruolo di primo piano. Più che ai futuri impressionisti, egli è vicino agli esponenti letterari del realismo e del naturalismo: Duranty, con il quale stringe un'importante amicizia, Zola, Duret. L'attenzione che già l'artista dedicava alle scene di vita contemporanea — le prime corse di cavalli risalgono al 1860 — trova corrispondenza nell'estetica espressa da Duranty e ancor più chiaramente dai Goncourt in *Manette Salomon*, pubblicato nel 1867.

La fitta produzione del ventennio 1853-73 è caratterizzata dal coesistere di differenti tematiche, in cui si preannunciano le principali direttrici delle sue future ricerche. Delle duecento opere eseguite nel corso di questi anni poco meno della metà sono costituite da ritratti. Tale prevalenza si spiega non tanto con la necessità di guadagno, poco sentita da Degas grazie alle possibilità economiche della sua famiglia, quanto piuttosto con il sincero interesse dell'artista per questo genere, che egli indaga costantemente e che continuerà a praticare per tutta la vita. La sua principale attenzione è volta al rapporto tra la figura e lo sfondo, con soluzioni che si fanno via via più complesse: dall'*Autoritratto* (tav. 1) del 1855 ai ritratti di familiari eseguiti durante il soggiorno in Italia fino al 1859, alla serie di ritratti di artisti realizzati tra il 1865 e il 1872, nella costante ricerca, come egli stesso annota nel 1859, di "una composizione che dipinga il nostro tempo" attraverso l'inserimento delle figure tra elementi che parlino del loro stato sociale e descrivano il loro ambiente o professione.

Circoscritto agli anni 1860-65 è il suo interesse per la pittura di storia, ma anche in questo genere egli introduce elementi di contemporaneità: *La figlia di Jefe* (1861-64, Northampton, Smith College) contiene una critica mascherata alla politica di

Napoleone III in Italia, *Semiramide* (tav. 4) l'implicita disapprovazione degli interventi urbanistici del barone Haussmann, *Scena di guerra nel Medioevo* (tav. 7) è una denuncia delle crudeltà commesse durante la guerra di Secessione americana dai soldati nordisti contro le donne di New Orleans.

Negli anni immediatamente successivi al 1865 si scalano i primi soggetti ispirati alla vita contemporanea, le corse di cavalli ed il mondo dello spettacolo. Temi ricorrenti e caratterizzanti la sua opera, a cui l'artista si avvicina in anticipo su Manet e sull'ambiente del Café Guerbois, attraverso lo sviluppo della ricerca iniziata nei dipinti di soggetto storico e nei ritratti. Nel lavorare ai primi campi di corse, Degas prosegue lo studio sui cavalli già presente nella *Semiramide*, con grande attenzione per l'opera di Géricault e De Dreux; al mondo del teatro lo conduce il desiderio di eseguire un ritratto dell'amico suonatore di basso Désiré Dihau, rappresentato nell'*Orchestra dell'Opéra* (tav. 10). L'ardita impaginazione della scena, volta a porre in risalto il musicista, determina il problema posto dall'illuminazione della ribalta, risolto rispettando il contrasto tra la forte luminosità del palcoscenico e la penombra del primo piano. Un po' più tardi, con *Al balletto* (1872, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut), il ritratto di gruppo diventa scena di genere, lo studio si approfondisce e l'artista, introdotto da Dihau nel mondo che sta dietro la scena, inizia la ricerca sulle ballerine, i loro esercizi quotidiani, i loro atteggiamenti, la tensione, gli sforzi.

Nel frattempo Degas dipinge un quadro che resta unico nella sua arte, *l'Interno*, noto anche con il secondo titolo di *Le viol* (tav. 9): dipinto di intenso contenuto emotivo, il cui soggetto, secondo quanto suggerito da recenti contributi, pare ispirato al romanzo nero *Thérèse Raquin* di Zola,

pubblicato con enorme successo nel 1867. L'elevazione del quotidiano al rango fin'allora tenuto dalla pittura storica rivela una presa di posizione che presenta strette affinità con Manet. Comune appare l'aspirazione a ritrarre in forma epica i contemporanei, aspirazione che si traduce in esiti talvolta fortemente contrastanti, di cui sono esempio la raffigurazione di solido equilibrio della *Famiglia Bellelli* e l'inquietante descrizione, senza affettazione della tensione irriducibile che impronta la scena, pressoché coeva, di *Interno*.

Alla diversità dei soggetti affrontati nel corso di questo ventennio si accompagna la sorprendente varietà delle tecniche usate, che rivelano l'ansia sperimentale di Degas. La pittura ad olio, cui si adatta con difficoltà perché mal si concilia con la sua notevole rapidità di esecuzione; la pittura *à l'essence* (colori ad olio disseccati e poi diluiti con solventi) su carta; l'acquarello; l'incisione; la scultura; soprattutto il pastello, tecnica che gli consente la rapidità desiderata e che Degas innova profondamente raggiungendo livelli di assoluta maestria.

Nel 1872 Degas parte, con il fratello René, per New Orleans. Nelle sue lettere esprime un'immediata nostalgia di Parigi e dichiara l'impossibilità di "fare indifferentemente arte di Parigi e arte della Louisiana" non potendo conoscere a fondo le abitudini e l'ambiente in cui si trova. "Non si ama e non si fa dell'arte che con ciò di cui si ha abitudine", scrive a Henri Rouart; cionostante dipinge, oltre ai numerosi ritratti di famiglia di notevole bellezza, due versioni dell'*Interno dell'ufficio dei Musson* (tav. 13).

Le esposizioni impressioniste e il "realismo scientifico" (1874-1881)

Sono anni di grande difficoltà nella vita di Degas. Nel 1874 muore il padre, lasciandogli una difficile eredità: la sua banca è

sull'orlo del fallimento, e lo sforzo per onorare gli impegni costringe l'artista ad assumersi pesanti obblighi finanziari; nel 1875 il fratello Achille, tornato da New Orleans, viene condannato a sei mesi di prigione per aver sparato al marito della sua vecchia governante, che lo aveva aggredito, ferendolo; nel 1876 la famiglia è perseguita per debiti; nel 1878 l'altro fratello, René, abbandona a New Orleans la moglie Estelle Musson, e questo causa una rottura con Edgar che durerà quindici anni; nello stesso anno, infine, la sorella Marguerite, a cui era molto legato, emigra in Argentina: non la rivedrà più. Forse anche per reazione e per trovare conforto, l'attività di Degas è intensissima. Il 27 dicembre del 1873 forma - con Monet, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, Cézanne e altri - la Società anonima cooperativa degli artisti pittori, scultori, incisori ecc., che ha per oggetto l'organizzazione di esposizioni indipendenti, la vendita delle opere esposte e la pubblicazione di un giornale d'arte. Nella primavera dell'anno successivo è impegnato a fondo nell'allestimento della prima esposizione; scrivendo a J. Tissot per invitarlo a partecipare, sostiene con forza la necessità che il movimento realista si mostri separatamente, in un "Salon realista che sia distinto" dall'esposizione ufficiale.

La prima esposizione della Società anonima, inaugurata nell'aprile del 1874, ha scarsissimo successo di pubblico, ed ostili sono la maggior parte dei critici: tra essi Louis Leroy, che conia, con intento denigratorio, l'appellativo di "impressionisti". Ciononostante la fama e la reputazione di Degas crescono costantemente: pressoché sconosciuto al pubblico per tutti gli anni sessanta, nel 1872 aveva venduto per la prima volta tre dipinti a Durand-Ruel, che ne acquisterà altri nell'anno successivo, così come J.-B. Faure che anzi, nell'ottobre, gli commissiona la *Scuola di*

ballo (tav. 17). In occasione della già menzionata esposizione del 1874, è tra i pochi che ottengono giudizi favorevoli (che nelle successive edizioni si ripeteranno ed accresceranno): J. Claretie scrive che “il più notevole di questi pittori è il signor Degas”, e molti esprimono valutazioni analoghe. Spicca, tra le opere presentate in questi anni, *L'assenzio* (tav. 21), esposta nel 1877.

Il ruolo di protagonista che la critica tende a far assumere a Degas nell'ambito delle annuali esposizioni impressioniste – Arthur Baignères lo definisce “il pontefice della setta degli intransigenti impressionisti” – viene vissuto con disagio dall'artista, preoccupato che ciò impedisca il riconoscimento delle sue ambizioni realiste. Per la quarta esposizione (1879) propone che ci si presenti come “gruppo di artisti indipendenti, realisti ed impressionisti”; sui manifesti l'iscrizione sarà solo “Artisti Indipendenti”, ma la distinzione sarà accolta da numerosi critici. All'interno del gruppo il tentativo di dividere realisti ed impressionisti ha per effetto di allontanare artisti come Renoir, Sisley, Monet: nell'esposizione del 1881 Degas ed i membri da lui introdotti formano il nucleo principale; il realismo attira finalmente l'interesse dei critici.

Il realismo di Degas è apparentato non solo alla tendenza letteraria rappresentata dai Goncourt, Zola, Duranty, Halévy, ma anche all'evoluzione scientifica di quegli anni. Nei *Carnets* si trova menzione della rivista scientifica “La Nature”, che nel 1878 pubblica gli studi di “fisiologia grafica” di E.-J. Marey, professore di storia naturale, e presenta uno studio sulle ricerche fotografiche di E. Muybridge sulle andature del cavallo. L'influenza di quelle ricerche sull'arte di Degas è testimoniata dalla serie di stampe *L'uscita dal bagno* (1879-80), presentata all'esposizione del 1880, in cui l'immagine è sviluppata attra-

verso oltre venti stati successivi. Lo stesso sforzo di analisi e scomposizione del movimento è riconoscibile nelle figure delle ballerine, cui Degas dedica buona parte della sua attività negli anni settanta, e nell'attenzione posta nell'isolare ogni movimento, andatura, postura dei cavalli nei numerosi dipinti che li hanno per soggetto. Il legame con la scienza dell'epoca è ancora più evidente nel trattamento delle fisionomie, chiaramente influenzate dalle teorie di Darwin sull'espressione delle emozioni e dalle ricostruzioni di uomini ed animali preistorici eseguite in quegli anni da L. Lépici. Il procedimento, caratteristico della scienza fisionomica, di “servirsi dell'animale per illuminare l'uomo”, è utilizzato da Degas nelle sue rappresentazioni di prostitute, cantanti, ballerine, i cui caratteri “animaleschi” denotano debolezza, sensualità, scarsa intelligenza, ma testimoniano anche l'adesione dell'artista alle teorie che sostengono l'esistenza di somiglianze fisionomiche tra persone che svolgono lavori tra di loro simili. In queste opere Degas impiega spesso la tecnica del monotipo, appresa dallo stesso Lépici, ad esempio nella serie delle *Scene di case chiuse*: disegna, con colori ad olio od inchiostri, su lastre di metallo sulle quali poi interviene con pennelli, stracci ed altri inchiostri fino ad ottenere una matrice da cui ricavare, al torchio da acqueforti, stampe su carta umida che infine rialza o copre a pastello. Può così ottenere una rapida composizione d'insieme da rielaborare successivamente. Utilizza anche, rivalizzandoli, procedimenti tradizionali come lo stesso pastello, che innova profondamente attraverso contaminazioni con la *gouache* e la tempera e con metodi particolarissimi di umidificazione e fissaggio.

Nella sesta esposizione impressionista (1881) figurano due pastelli, intitolati entrambi *Fisionomia di criminale* (oggi di ubicazione sconosciuta): sono studi fisiono-

mici di P. Abadie e di due suoi complici, condannati a morte in un processo per omicidio che aveva fatto sensazione in Francia tra il 1879 ed il 1880. I critici sono impressionati dall'evidenza sui volti dei segni del vizio e dell'atavismo criminale; ma ancor più sensazione fa la comparsa, nella stessa esposizione ma parecchi giorni dopo l'apertura, della scultura *Ballerina di quattordici anni* (tav. 26), la cui evidente somiglianza, nei tratti del volto, con i membri della banda Abadie proietta un'ombra di vizio criminale sull'ambiente che si estende dietro i palcoscenici teatrali. Accolta come un'opera "etnografica", la scultura risulta tanto più inquietante in quanto si presenta come modello della società francese contemporanea, e la sua modernità è accentuata dall'uso di materiali – cera, tessuto e crine – del tutto inconsueti, in una rappresentazione così crudamente realista da essere offensiva. È il punto più alto del realismo di Degas: negli anni successivi la sua osservazione della vita parigina sarà meno meticolosa; le sue opere, pur nel ripetersi dei soggetti, si faranno più introspettive.

Il suo "realismo scientifico" spinge Degas a dedicare particolare attenzione anche ai problemi legati alla presentazione delle sue opere, dall'illuminazione – naturale ed artificiale (è molto interessato, ad esempio, alle possibilità offerte dalla luce elettrica) – alle cornici dei quadri, che dal 1879 vuole di forme e colori diversi così che possano, come spiegherà più tardi Monet, sostenere e completare il dipinto.

I pastelli. Il colore e la luce (1881-1890)

Fino al 1884 le composizioni di Degas – cavalli da corsa, ballerine, modiste – restano nella linea tracciata a partire dal 1873: l'abbondanza di figure ed accessori; il punto di vista spesso elevato, che consente un angolo visuale spiovente, di grande effetto; la tavolozza ricca di colori brillanti

ed intensi. Si conferma anche la preferenza per i pastelli, così come per i soggetti, che si sono ormai diffusi nella cultura popolare attraverso il romanzo naturalista dei Goncourt, di Zola, di Huysmans. Degas prosegue nello studio realistico degli esseri umani, pur abbellendoli con i suoi colori. Dalla metà del decennio, però, la sua arte tende alla semplificazione e ad una maggior attenzione alla forma umana, con uno stile che richiama modelli classici, particolarmente nei nudi a pastello: la figura domina l'intera composizione, la tecnica è meno complessa, i colori si attenuano talora fin quasi alla monocromia, torna in evidenza il disegno. Nei nudi degli anni 1883-84 c'è un chiaro legame con l'opera di Manet, che per i suoi pastelli si era a sua volta ispirato ai dipinti di Degas presentati all'esposizione degli impressionisti del 1877; ma in quella del 1886 Degas espone una serie di nudi che rinnegano completamente tale estetica, un gruppo di dieci opere raggruppate come "Suite di nudi di donne che si bagnano, si lavano, si asciugano, si pettinano o si fanno pettinare". Questi quadri fanno sensazione; i critici si concentrano su di essi al punto di trascurare il capolavoro esposto da Seurat, la *Domenica alla Grande-Jatte*; molti sono disgustati dall'aspetto laido di alcune figure, dal sordido universo che rappresentano, altri ne sono entusiasti. L'elemento di grande innovazione è dato dalla fusione di colore e disegno, ottenuta con la stesura dei pastelli a strisce verticali che fanno risaltare le tonalità per contrasto; ripresa esasperata del tratteggio usato da Chardin, con la stessa funzione – e risultati simili – che i piccoli punti di colore hanno in Seurat. Il colore assume altrettanta importanza che la linea, ma la tecnica di Degas è molto più vicina alla maniera di Seurat che a quella di Monet o Cézanne, e corrisponde al modo in cui l'artista usa anche i monotipi, intervenen-

do a pastello su una struttura di relazioni tra toni di grigio e nero. Il combinarsi della linea con una tavolozza che si orienta in senso antinaturalista ed usa colori inconsueti e brillanti – blu elettrico, giallo cromo – per mettere in rilievo le superfici piane e decorative, conduce Degas ad uno stile espressivo vicino ai principi del simbolismo, coerente d'altronde con la volontà dell'artista di dipingere il mondo non come lo vede ma come lo conosce per esperienza: "Va molto bene copiare quel che si vede: molto meglio disegnare quello che non si vede più, se non nella memoria; è una trasformazione in cui l'immaginazione collabora con la memoria, e così non si riproduce se non quello che vi ha colpiti, cioè l'essenziale".

Dopo il 1886, deluso dalla reazione della critica ai suoi nudi, Degas non partecipa più ad alcuna mostra, rifiutando anche l'invito all'Esposizione Universale del 1889; abbandona la vita mondana per rinchiudersi in una cerchia limitata di amici, scrittori, artisti, collezionisti. Può così dedicarsi alle sue passioni più vere: dipingere, frequentare assiduamente l'Opéra, rileggere i libri più amati, continuare ad arricchire la sua collezione di dipinti, disegni e stampe, che occuperà un intero piano della grande casa di rue Victor-Massé in cui si trasferirà nel 1890. Nel 1888 lavora intensamente alla scultura di cavalli, in cui riversa la straordinaria capacità di riconoscere ed isolare il movimento scomponendolo in istanti fissati quasi fotograficamente, in equilibri dinamici ed intensi, che caratterizza le opere pittoriche sullo stesso soggetto e gli studi sulle ballerine. Nel frattempo continua a produrre opere di minore ambizione e maggior rifinitura – che egli stesso definisce "articoli" – destinate alla vendita: scene di corse e ballerine, soprattutto, ma anche bagnanti.

Alla fine del decennio, l'artista assillato dai debiti nei primi anni ottanta è ormai li-

bero dalle preoccupazioni economiche: non più ansioso di guadagno, vende selettivamente a parecchi mercanti; il favorito dei critici naturalisti suscita gli entusiasmi dei simbolisti; l'uomo che era stato così in vista nei caffè del mondo artistico parigino vive ritirato nell'ombra serena della sua casa.

Il periodo tardo. Verso l'isolamento (1890-1912)

Per gli ultimi anni di attività di Degas disponiamo di fonti molto scarse: non abbiamo i suoi *Carnets*, che presumibilmente interrompe intorno al 1886, né gli scritti dei critici dato che l'artista smette di esporre; le sue lettere sono numerose ma spesso superficiali e le testimonianze dei contemporanei sono più attente all'uomo ormai avviato alla vecchiaia che all'artista ancora attivo. Risulta difficile anche stabilire quando Degas cessi di lavorare: l'ultima opera datata è del 1903; alcune testimonianze ci dicono che disegna ancora nel 1914, altre che lavora con difficoltà già nel 1910. È certo comunque che smette di dipingere nel 1912, quando è costretto ad abbandonare la casa di rue Victor-Massé, che viene demolita.

Nell'ultimo periodo Degas privilegia sempre più gli aspetti astratti della sua arte: il colore diventa spesso dominante, mentre si accresce anche il vigore espressivo della linea, che acquista autonomia ed indipendenza; anche la tessitura si trasforma, divenendo più immediata espressione della volontà dell'artista, che adesso lavora spesso direttamente con le mani, segnando con le sue impronte monotipi, dipinti e sculture. I nudi di questi anni si caricano di grande sensualità, non più temperata dall'ironia – o dalla misoginia di cui lo accusa Huysmans – degli anni precedenti: una sensualità esotica, espressione di un senso del mistero nutrito dalle visioni del Medio Oriente tratte dalle *Mille*

e una notte, che l'artista dichiara di leggere continuamente, e dalla passione per l'arte araba e i tappeti orientali.

Nel 1890 Degas compie un viaggio in Borgogna, per visitare gli amici Jeannot, con Albert Bartholomé: in questa occasione realizza i primi paesaggi su monotipo. Prodotti dell'immaginazione assai più che rappresentazioni di ciò che vede, questi monotipi sono importanti per più ragioni: danno una impressione di moto, secondo Degas stesso ispirata da ciò che vede dai treni; non vi si dà alcuna importanza alla gravità ed all'equilibrio, cui solitamente è affidata l'impressione della stabilità; la dimensione umana è del tutto assente, così come qualsiasi prospettiva, con un effetto forte di alienazione; sono infine ambigui, perché ricchi di allusioni a sensazioni diverse da quelle visive (temperature, suoni) e per la frequente difficoltà di comprendere se la distesa di colore nella parte alta rappresenti il mare o il cielo.

In apparente contraddizione con la ricerca espressa nei paesaggi, nello stesso anno 1892 in cui realizza numerosi monotipi, Degas, ospite dei Valpinçon in Normandia, dipinge due quadri che rappresentano interni di Ménil-Hubert (tavv. 33-34) nei quali particolare attenzione è dedicata allo studio della prospettiva. Anche in questi dipinti, di una solidità totalmente estranea ai monotipi, la figura umana è esclusa e dove è presente, come in un quadro dello stesso periodo raffigurante una classe di danza, appare meno importante che la definizione degli spazi. Tutte le opere sono accomunate da un'impressione di melanconia e di alienazione che precorrono la direzione che l'arte di Degas prenderà a metà del decennio: l'esplorazione, dolce ma franca e senza attenuazioni, della solitudine e del dolore. Affascinato dalle possibilità offerte dalla fotografia, acquista una macchina e non si limita alle riprese, ma interviene nello sviluppo e

nell'ingrandimento, così come nel ritocco delle stampe. Lavora di preferenza in interni, di notte, usando le lampade per creare un chiaroscuro teatrale. Compone anche, attraverso sovraimpressioni talora forse involontarie, fotografie di una stupefacente complessità ed ambiguità. Tra i documenti d'archivio donati nel 1920 alla Bibliothèque Nationale da René de Gas si trovano tre lastre fotografiche rappresentanti una ballerina, virate in arancione e verde per effetto della solarizzazione. La posizione delle ballerine è riprodotta in diversi disegni e nel grande dipinto *Quattro ballerine che si rassettano tra le quinte* (1896-99, Washington, National Gallery), in cui l'artista riproduce anche i colori solarizzati delle lastre al collodio. Nello stesso dipinto emerge l'ispirazione teatrale delle opere dei tardi anni 1890: i colori sono forti, le linee brutali, gli spazi irreali e scenografici, i movimenti energici, quasi frenetici. I corpi delle ballerine hanno ormai perduto la capacità di danzare: riposano, salutano, aspettano e nei rari casi in cui danzano il movimento è collettivo, il talento singolo assente. Bagnanti e danzatrici dei primi anni del Novecento sono ormai corpi infermi, pesanti, pallidi e malinconici ricordi delle giovani ritratte fino al 1880.

Degas è sempre più isolato, per sua scelta ma anche per effetto delle sue prese di posizione. L'antisemitismo espresso all'occasione del caso Dreyfus – tanto irriducibile da spingerlo nel 1899 a rifiutare a Julie Manet un disegno per una pubblicazione di poesie di Mallarmé, perché l'editore è tra i sostenitori di Dreyfus – gli aliena le simpatie di molti e lo conduce alla rottura con la famiglia Halévy, che frequentava dagli anni del liceo. Ormai quasi cieco, ma ancora capace di lottare per liberarsi dai canoni della tradizione ed innovarla, nelle sue ultime opere esprime la solitudine, l'angoscia, la frustrazione, pre-

correndo l'ansia e l'alienazione del secolo che nasce.

L'eredità

L'influenza di Degas sugli artisti della sua generazione è stata indubbiamente ampia. Anche dopo il suo ritiro dalle esposizioni e dalle discussioni dell'ambiente artistico parigino a metà degli anni ottanta, non si arrestano le reciproche influenze che lo legano a Cézanne, Puvis de Chavannes, Seurat, Renoir; è noto l'incoraggiamento e l'insegnamento – pur se non ebbe mai allievi – che da lui ricevettero Gauguin, Mary Cassatt, Bartholomé, Toulouse-Lautrec, Forain, Raffaelli, ed ancora artisti come De Nittis, Zandomenghi, Boldini, gruppo che a lungo Degas cercò di promuovere nelle esposizioni della Società degli artisti indipendenti, e Sic-

kert. Ma soprattutto Degas ebbe un ruolo centrale di catalizzatore nell'evoluzione del movimento moderno, legando il passato non solo, come notò J.-E. Blanche, al presente, ma anche al futuro, anticipando molti dei cambiamenti che avrebbero segnato il Novecento.

Nei due anni successivi alla sua morte, avvenuta il 27 settembre 1917, hanno luogo diverse vendite, promosse dalla galleria Georges Petit, attraverso cui vengono messi sul mercato quadri, pastelli ed opere di grafica provenienti dal suo studio. La grande retrospettiva svoltasi nel 1931 all'Orangerie di Parigi avvia le numerose esposizioni dedicate a Degas nel nostro secolo, sino alla recentissima grande antologica svoltasi a Parigi-Ottawa-New York (1988-89), occasione per importanti revisioni e nuove indicazioni critiche.

Antologia di scritti

Ieri ho trascorso la giornata nello studio di un pittore bizzarro, certo Degas. Dopo molti tentativi, prove, ricerche spinte in tutti i campi, si è innamorato del moderno; e, nel moderno, ha messo gli occhi sulle stiratrici e sulle ballerine. In fondo, la scelta non è poi tanto malvagia, c'è del bianco e del rosa, della carne di donna in un accappatoio e nel tulle, il più affascinante pretesto per colori biondi e teneri. Ci mette sotto gli occhi, nelle loro pose e nelle loro espressioni di grazia, stiratrici e poi stiratrici [...] parlando il loro linguaggio e spiegandoci tecnicamente il colpo di ferro "appoggiato", il colpo di ferro "circolare", ecc.

Sfilano in seguito le ballerine [...]. È il ridotto della danza e, contro la luce di una finestra, le forme fantastiche di gambe di ballerine che scendono una piccola scala, con la violenta macchia di rosso d'uno scialle in mezzo a tutte quelle bianche nuvole che si gonfiano, con il contrasto volgare di un ridicolo maestro di ballo. E si ha davanti a sé, colto nella realtà, il grazioso attorcigliarsi dei movimenti e dei gesti di queste piccole fanciulle-scimmie.

Il pittore mostra i suoi quadri di tanto in tanto, accompagnando la spiegazione con la mimica di uno sviluppo coreografico, con l'imitazione, secondo il gergo delle ballerine, d'una delle loro *arabesques*. Ed è davvero divertente vederlo, sulle punte, con le braccia in alto, unire all'estetica del maestro di ballo l'estetica del pittore, mentre parla di "toni tenero-fangosi" di Velázquez e dei "profili" di Mantegna.

Un tipo originale, questo Degas, un malato, un nevrotico, un oftalmico sino al punto d'aver paura di perdere la vista; ma, con ciò, un essere eminentemente sensibile e ricettivo al contraccolpo della natura delle cose. Sinora è la persona che ho visto cogliere meglio, nella traduzione della vita moderna, l'anima di questa vita.

Però arriverà mai a qualcosa di completo?

Ne dubito. È uno spirito troppo inquieto. E poi, è concepibile che, volendo rendere con sensi così delicati creature e creato, invece di ambientarli nello scenario rigoroso del ridotto di danza dell'Opéra, si faccia disegnare da uno specialista architetture alla Panini?

(E. e J. de Goncourt, *Journal*, 13 febbraio 1874)

Come riuscir a parlare di questo artista essenzialmente parigino, di cui ogni opera racchiude tanto ingegno letterario e filosofico quanto arte della linea e scienza del colore? Con un segno, egli rivela di più e più in fretta tutto ciò che si può dire di lui, perché le sue opere sono sempre spirituali, raffinate e sincere.

Non cerca di far credere a un candore che non possiede; al contrario, la sua sapienza prodigiosa prorompe ovunque; la sua ingegnosità, così attraente e peculiare, dispone i personaggi nel modo più impreveduto e piacevole, restando sempre vera e naturale.

Ciò che Degas odia di più, del resto, è l'ebbrezza romantica, la sostituzione del sogno alla vita: in una parola, l'ubriacatura. È un osservatore; non cerca mai esagerazioni; l'effetto viene sempre raggiunto attraverso la realtà stessa, senza calcolature. Questo fa di lui lo storico più prezioso delle scene che presenta.

Non si ha più bisogno di andare all'Opéra dopo aver visto i pastelli dove sono raffigurare le ballerine.

I suoi studi sui caffè concerto rendono meglio l'effetto che il luogo stesso, perché l'artista ha una sapienza e un'arte che noi non possediamo [...].

Che arte nelle figure di donna accennate nel fondo, con abiti di mussola, dietro i ventagli, e anche negli spettatori attenti, in primo piano, tutti con il capo levato, il collo teso, che si divertono a una canzone volgare accompagnata da gesti grossolani!

Questa donna – si può indovinare – è un contratto fradicio d'acquavite: sbaglio?

Il gesto di questa cantante che si protende verso il pubblico è straordinario: inevitabilmente, il risultato di un successo. Questa donna non ha ciò che gli attori chiamano "tremarella": no, interpreta il pubblico, lo interroga, sapendo che esso risponderà secondo i propri desideri, amante del despota di cui lusinga i vizi.

Poi, ecco alcune donne sulla soglia d'un caffè, di sera. Ce n'è una che fa schioccare l'unghia contro i denti, dicendo: "Nemmeno questo", che è tutto un poema. Un'altra stende sul tavolo la grande mano guantata. Nel fondo, il boulevard, dove il movimento va diminuendo lentamente. È ancora una straordinaria pagina di storia. La piccola ballerina che regge un bouquet, i coristi, le ballerine con le gonne blu sono altrettanti capolavori che non si ammireranno mai abbastanza.

Degas ha presentato alla mostra [1877] un ritratto di donna eseguito alcuni anni fa. È una meraviglia come disegno; bello come il più bello dei Clouet, il più grande dei primitivi.

Sebbene l'esposizione di Degas sia relativamente limitata, è sufficiente per rilevare come l'artista non viva sul proprio passato e come egli partecipi sempre al grande movimento artistico, né più né meno dei suoi amici. Le sue costanti ricerche, che troviamo in tutte le opere, con una incredibile varietà, gli danno abbastanza lustro, tanto che noi non sentiamo nessun bisogno di difenderlo.

(G. Rivière, *Exposition des Impressionnistes*, in "L'impressionniste", aprile 1877)

Nell'epoca stessa nella quale Manet percorreva l'Italia, un altro, Edgardo Degas, si affaticava nei musei del nostro paese; esso, cominciati appena i primi studi, vagheggiava, nella stupenda collezione del Louvre, le eleganti e magre venustà dei

quattrocentisti; e quando per ragioni di famiglia, ed attratto dal desiderio venne in Toscana, si trovò proprio nel suo centro, fra i suoi antenati artistici Masaccio, Botticelli, Gozzoli e Ghirlandaio. Il suo culto diventò furore, ed una massa di disegni attesta lo studio coscienzioso fatto da lui, per appropriarsi tutte le bellezze e gli insegnamenti dell'arte da loro posseduta. Credendo di aver trovato la buona via, bastò, non so se in Italia o in Francia, un quadro de' più classici che si possono immaginare: "Le giovani Spartane che eccitano i giovani alla corsa, che decideva, com'era legge di quel popolo, della loro sottomissione". Quel quadro sinceramente cominciato, e protratto fino ad un certo punto, rimase abbandonato e non finito, per la stessa ragione di sincerità che lo aveva fatto principiare. Degas, uomo di finissima educazione, moderno in tutte le manifestazioni della sua vita, non poteva fossilizzarsi in un passato d'ordine composito, il quale ricostruito dai frammenti non è mai quello che era, e non può essere quello che è; giuoco di rompicapo alla Chinese, dove si può risultare eccellenti come Gérôme, ma non artisti che sentano il palpito della vita attuale.

Il Degas, studioso più per la propria soddisfazione che per la mania di offrire delle tele alla ammirazione del pubblico, fu ferito dallo sforzo e dalla specialità del movimento che fanno le stiratrici quando lavorano, e dal giuoco simpatico della luce nelle loro botteghe prodotto dalla grande quantità di bianchi, che da per tutto vi si trovano attaccati. Quelle bianche camicette scollate, un boccone di collo, riflesso da tutti i bianchi circostanti, il disegno ed il colorito dei bracci, mossi dall'azione singolare di chi tiene il ferro, dopo una prima osservazione diventarono il punto di partenza di una serie di studi profondissimi e belli, e costituirono in gran parte l'opera sua.

Come il giorno le stiratore erano il suo soggetto, lo furono la sera le ballerine del *Foyer de l'Opéra* e noi troviamo pure nelle cartelle di questo maestro una serie di studi mirabilissimi, che hanno servito e servono alle sue graziose composizioni.

Non dobbiamo dimenticare che il grande Leonardo da Vinci, girando per le campagne, studiava di continuo le umane deformità, e disegnava saporitissime caricature; la parentela fra lo studio del bello e quello del brutto è intima; e Degas, per l'indole sua, doveva maritare e contemplare questi due sentimenti in una originalità tutta sua propria, per la quale il sentimento del vero dei primitivi si investisse della luce e dello scintillamento fosforescente dei nostri tempi.

(D. Martelli, *Gli impressionisti*, conferenza al Circolo filologico di Livorno, 1879)

Perché dici che Degas ha scarse reazioni maschili? Egli vive come se fosse un modesto notaio e non pensa alle donne, certo: e, sapendosi che prima le amava e le frequentava molto, si penserebbe che, una volta cerebralmente malato, dovesse diventare incapace anche in pittura.

Invece la pittura di Degas è virile e spersonalizzata proprio perché egli ha accettato di non essere altro, quanto a sé, che un modesto notaio cui ripugna di darsi bel tempo. Egli osserva, dunque, gli animali umani più forti di lui eccitarsi e fare l'amore, e li dipinge bene, proprio perché egli stesso non si concede la pretesa di fare altrettanto.

(V. Van Gogh, *Lettera B-14 a Émile Bernard*, inizi dell'agosto 1888)

Nell'opera di Degas – e di chi altri? – la pelle umana vive una propria vita espressiva. Attraverso le difficoltà di scorci follemente ellittici, i segni di questo crudele e sagace osservatore illustrano la meccanica di tutti i movimenti; di una creatura in

moto, esse registrano non soltanto il gesto essenziale, ma le più impercettibili e vaghe ripercussioni miologiche: da cui nasce questa definitiva unità del disegno.

Arte di realismo e che pertanto non procede da una visione diretta, dato che, quando uno si sente osservato, perde la sua semplice spontaneità di funzionamento; dunque Degas non copia dal vero: accumula una quantità di schizzi su un medesimo soggetto, e da essi la sua opera attingerà una verità indiscutibile: mai in pittura è stata evocata meno di così la penosa immagine di un "modello" che "posa".

Il suo colore è di un'abilità artificiosa e personale; egli lo renderà visibile nella screziatura turbolenta dei fantini, nei nastri e nelle labbra delle ballerine; adesso lo manifesta per mezzo di effetti nascosti, o come latenti, e il pretesto è fornito dal rosso di una capigliatura, dalle pieghe violacee di un panno bagnato, dalle iridescenze acrobatiche che rotolano sul cerchio di una tinozza.

(F. Fénéon, *Aux vitrines des marchands de tableaux*, in "Revue indépendante", febbraio 1888)

Per la prima volta nella storia della pittura, il ritratto si distacca dalla propria definizione astratta, si mescola alla vita; l'essere umano non basta più come anima e come viso, fa parte di un ambiente ed è fuggibile. Non è il riassunto definitivo di tutt'un'esistenza leggibile nel passato come nell'avvenire, ma un istante di sensibilità, fatto dei suoi lineamenti di un attimo, del vestito di quel giorno, dell'arredamento dell'interno o del luogo pubblico in cui l'occhio del pittore lo coglie al volo o durante un breve riposo. Da ciò nascono quelle composizioni insolite, che sembrano dare preminenza all'accessorio, che situano al centro dell'opera un gran mazzo di fiori, mentre un minuto viso di donna si piega con fare trasognato, in un angolo. Si

direbbe che gli sguardi del pittore siano intelligenti istantanee, in cui la vita appare senza essere né limitata né forzata e che prolungano intorno all'umanità il segreto delle sue preferenze e delle sue abitudini intime: i fiori nell'esistenza della donna, il fondo di libri e cartacce dietro il viso di uno scrittore [...].

Degas inaugura una nuova era del genio e del gusto francese, fatto di disincanto, di costrizione austera, di ripiegamento su se stessi e di breve disdegno.

Ma è anche un lirico, un ammirevole poeta, che però si rifiuta di evadere dal suo tempo, che resta fedele alla vita che passa. (H. Focillon, *Le peinture au XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1928)

Tutta l'opera di Degas è improntata alla serietà. Per quanto possano essere apparsi così piacevoli, così vivaci, la sua matita, il suo pastello, il suo pennello non si rilassano mai. La volontà predomina; il segno non è mai abbastanza vicino a ciò che egli vuole. Non tende né all'eloquenza né alla poesia della pittura; non cerca che la verità nello stile e lo stile nella verità. La sua arte è paragonabile a quella dei moralisti: una prosa delle più chiare, che racchiude o articola con forza un'osservazione nuova e veritiera.

Ha buon gioco nell'applicarsi alle ballerine: le cattura piuttosto che lusingarle; le definisce.

Come uno scrittore teso a raggiungere il massimo della precisione nella forma, moltiplica le brutte copie, cancella, procede a tentoni, e non si illude mai di aver raggiunto lo stato "postumo" del proprio pezzo, così è Degas: riprende all'infinito il disegno, l'approfondisce, lo chiude, lo avviluppa, di foglio in foglio, di calco in calco.

Ritorna a volte su questi tipi di prove; vi stende colori, mescola il pastello al carboncino: le gonne sono gialle in una, viola

nell'altra. Ma la linea, gli atteggiamenti, la prosa sono là sotto: essenziali e separabili, utilizzabili in altre combinazioni. Degas fa parte della famiglia degli artisti astratti che distinguono la forma dal colore o dalla "materia". Credo che sentisse la paura di avventurarsi sulla tela e di abbandonarsi alle delizie dell'esecuzione.

Era un eccellente cavaliere che diffidava dei cavalli.

(P. Valéry, *Degas Danse Dessin*, 1938; ed. it. Milano 1980)

Il lato materiale dell'arte lo preoccupava molto, e cercava il miglior mezzo o la migliore sostanza fissativa, la miglior tela o la migliore preparazione, peraltro senza mai arrivare a una soluzione definitiva.

Tutta la sua vita è trascorsa in ricerche, sia in campo estetico sia in campo tecnico, per ciò che riguarda l'arte.

Non si lasciava scoraggiare né dalle difficoltà né dai problemi che incontrava. Al contrario, gli piaceva affrontarli, e, forse, se non fossero esistiti, li avrebbe creati: "Felice me, che non ho trovato il mio stile, cosa che mi farebbe imbestialire!", proclamava [...].

(D. Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, Paris 1945)

Il procedimento cinetico di Degas era da molti punti di vista quello di un precursore del cinematografo. Poco importa se, come spunto iniziale, certe opere risentano o meno delle esperienze di Marey e di Muybridge o del tale o del tal altro fotografo: è certo che il metodo cinematografico utilizzato da Degas comporta più d'un procedimento tecnico. In primo luogo, la "mobilità della scala e del piano" [...]. In secondo luogo, la mobilità spaziale: così nella *Sala da ballo del Jeu de Paume*, in cui la prospettiva pluridimensionale del cinematografo è rivelata dalle angolazioni oblique e paradossali e dalla divisione del-

lo spazio. In terzo luogo, il "succedersi" delle immagini nella serie di *Ballerina che si tiene il piede*, in cui la stessa azione si ripete di opera in opera, o in *Donna con i crisantemi*, che è il risultato di una tecnica di composizione decentrata, vicina a quella di certi fotografi.

(F. Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, 1967; ed. it. Torino 1970)

Questo succedersi pressoché ininterrotto nel corso di centocinquanta anni è troppo importante perché non ci si ponga una duplice precisa domanda: quali ragioni spinsero i pittori a dilagare in un campo che in origine non era il loro? E a quali conseguenze portò la nuova attività? È evidente che essi sentirono il bisogno di sperimentare anche nella scultura le medesime novità dei dipinti con un linguaggio che fosse legato alle regole di una freddezza, scolastica accademia e che proprio questa spregiudicata ricerca di un modo espressivo inventato ex novo fruttò soluzioni che non avrebbero potuto spettare ad artisti arrivati al mestiere tradizionale. In tale produzione un posto preminente spetta a Degas [...].

Alla *Piccola ballerina* Degas giunse attraverso una serie di disegni dal vero e dopo di aver modellato la statuetta dal corpo nudo ancor più acerbo e dai capelli corti, nella quale il giuoco dei profili non alterato dall'abito, che sarà poi imposto all'opera definitiva, appare ancor più netto, energico, preciso.

La *Piccola ballerina* è un "unicum" nella produzione plastica di Degas; i problemi che egli si porrà e risolverà nelle opere successive sono tutt'altri, come tutt'altre sono le soluzioni plastiche. Nella frase di una lettera a Henri Rouart, non datata, ma del 1888, sta la chiave che, in un certo senso, spiega tutto ciò che verrà poi: "C'est le mouvement des choses et des gens qui

distrait et qui console même, si l'on peut être consolé quand on est aussi malheureux" [...]: il moto fissato istantaneamente, il corpo mal in riposo, la visione improvvisa, ma colta senza la menoma incertezza, ed esseri nervosi (che cosa di più nervoso e scattante di una ballerina o di un purosangue?), con i muscoli che affiorano sotto la pelle.

(L. Vitali, *Degas scultore*, in "I maestri della scultura", Milano 1968)

La stessa adesione alla realtà caratterizza le rappresentazioni della Parigi notturna di Degas, ad esempio il *Caffè concerto*, in cui gli effetti dell'illuminazione artificiale rafforzano il senso di vivace immediatezza creato dalla lieve obliquità dell'angolo visuale e dalle direzioni divergenti indicate dalle teste, dal fogliame e dagli strumenti. Questo tipo di struttura pittorica, che mette in risalto l'elemento fortuito e occasionale e ricusa qualsiasi significato letterario come movente di un'opera d'arte, questo modo nuovo di presentare i fatti contemporanei hanno indotto in passato qualche critico a sostenere che Manet, Degas e gli impressionisti in genere non avevano (a differenza di Daumier) alcun interesse per gli aspetti umani ed emotivi della vita urbana, e anzi non si curavano affatto dei contenuti, ma solo degli elementi puramente formali e visivi. Ma è chiaro che una simile tesi è inaccettabile nella sua stessa formulazione, in quanto presuppone che in arte possano distinguersi elementi "soggettivi" e "oggettivi", un'"espressione" e una "visione", una "forma" e un "contenuto". Ciò che caratterizza l'opera di Manet e degli impressionisti, e in genere il tardo realismo francese, è il fatto che un nuovo e diverso complesso di fenomeni, visti in maniera altrettanto nuova e diversa e richiedenti nuovi tipi di composizione e di notazione, è divenuto occasione di pittura. I realisti rifiutarono

al tempo stesso le vecchie categorie del reale e i vecchi modi di tradurle in arte, e ciò li obbligò a strutturare tutta l'arte in maniera interamente nuova. Essi trassero così le conseguenze implicite nell'affermazione di Théophile Thoré (1865) secondo cui "la missione dell'arte [...] è appunto di creare forme plastiche adeguate alle idee e ai costumi di ciascuna epoca", e anzi andarono più in là del critico, il quale si era affrettato a limitare la portata della sua tesi aggiungendo che l'arte deve conseguire tale risultato senza perdere di vista il carattere tipico ed eterno della vita universale.

(L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, [1971], Torino 1979)

Si è tentati di riprendere d'acchito il ritratto così brillantemente schizzato da Paul Valéry dell'artista sotto l'aspetto napoletano, sottolineando nelle opere, i suoi ragionamenti riportati, i gesti quotidiani, i segni infallibili d'italianità: perché Degas, come Poussin, come Ingres, è un poco italiano: un poco italiano come tutti quelli che hanno soggiornato a lungo in Italia, che siano passati da Villa Medici o vi siano venuti di loro iniziativa: un poco italiano come tutti quelli che, ritornati in Francia, rimpiangono il paese perduto, rivolgono alla sua arte e alla sua civiltà un'ammirazione duratura, senza sosta rinnovata dallo studio dei maestri italiani. Ma quello che era frequente e anche comune nelle precedenti epoche diventa allora un'eccezione: Degas è il solo grande pittore della seconda metà del XIX secolo ad avere stretti rapporti con l'Italia. Non sono certo trascurabili né quelli avuti con essa da Manet, né da Monet o da Cézanne ma non ebbero la stessa costanza, ampiezza e risonanza. Poiché la "passione per l'Italia" di cui parlerà la sua nipote Jeanne Fèvre, Degas non la condivide con i colleghi delle esposizioni impressioniste, ma con quelli

chiamati "accademici" o "pompieri", quelli che come Bonnat, Delaunay o Henner si ricorderanno (talvolta un po' troppo), dopo il loro rientro in Francia, dei Raffaello, dei Tiziano, dei Correggio, studiati e copiati in Italia, evocando, in occasione d'un pranzo di vecchi amici, d'un ricevimento all'*Institut* o d'una orazione funebre, il soggiorno romano, e avranno rimpianti da inconsolabili artisti mancati.

Così i principali biografi ed esegeti del pittore mostrarono spesso per il "periodo italiano" (gli anni 1856-1859) una grande diffidenza, attizzata dall'idea stupida ma ancora condivisa alla nostra epoca che un soggiorno romano è fermento di accademismo: Degas, anche se non aveva mai avuto il *Prix de Rome* e nonostante gli alibi familiari che volentieri gli venivano riconosciuti, aveva tuttavia compiuto, durante tre anni consecutivi, un viaggio che per la sua stessa ragione, la sua durata e i lavori che ne furono l'oggetto (in primo luogo il gran numero di copie), somigliava molto a quello d'un borsista dell'Accademia di Francia a Roma. Le amicizie allacciate in Italia (ad eccezione di quella con Gustave Moreau meno compromettente dal gior-

no in cui è stato scoperto in lui il maestro di Matisse e di Rouault, anzi il precursore dell'arte astratta) sono state per la maggior parte del tempo da Degas trascurate o pudicamente passate sotto silenzio: che cosa un Bonnat, un Delaunay, un Emile Lévy potevano in realtà insegnare a quel giovane pieno di talento?

L'origine sociale di Degas, la sua formazione decisamente classica, il soggiorno italiano che ne è la conclusione logica non s'accordano con l'idea così confortabilmente stabilita di pittore "moderno".

È certamente per questo motivo che constatiamo nei riguardi di numerose opere giovanili, specialmente nei dipinti, come se si trattasse soltanto di tentativi, certo interessanti ma incompiuti, di un pittore che non si è ancora trovato, di un Degas prima di Degas in attesa ancora delle rivelazioni dell'amicizia con Manet e Duranty. Così bisogna subito sottolineare l'originalità e l'acume della politica per gli acquisti dei musei francesi, troppo spesso accusati d'incompetenza dopo il "caso" Caillebotte.

(H. Loyrette, in *Degas e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma 1984-85)



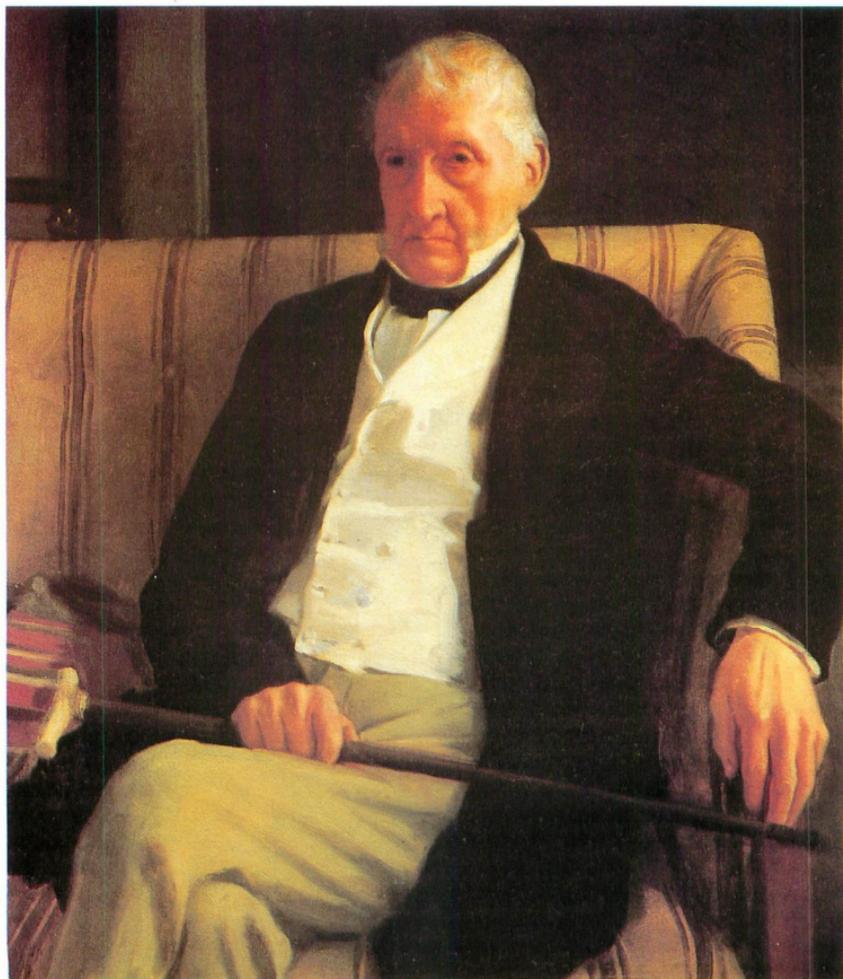
1

1. Autoritratto, c. 1855,
olio su tela, 81 × 64 cm.

Parigi, Musée d'Orsay.

Le opere giovanili in cui Degas
giunge ad una prima compiuta
espressione sono i ritratti, in cui
si riflette l'ammirazione per
Ingres, lo studio degli antichi

e il probabile interesse per
Delacroix e Courbet. Esemplare
in tal senso è questo dipinto,
in cui l'austerità dell'immagine
e la gamma sorda dei colori
favorisce il concentrarsi
dell'attenzione sul viso e sulle
mani dell'artista.





3

2. Hilaire Degas, 1857, olio su tela, 53 × 41 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Il personaggio raffigurato, nonno paterno di Degas esule a causa della rivoluzione francese a Capodimonte, offre all'artista l'occasione per confrontarsi con la tradizione del ritratto di piccolo formato in interno. Ne deriva un'immagine di grande

intensità, in cui si fondono bonomia e austerità, così come si coniugano il rigore della costruzione geometrica all'atmosfera calda di un ritratto estivo. La statura morale del modello è sottolineata dalle verticali delle bande del tessuto e dello sfondo, mentre la luce ne disegna con la sua irregolarità i dettagli fisionomici.

3. La famiglia Bellelli, 1858-1867, olio su tela, 200 × 251 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

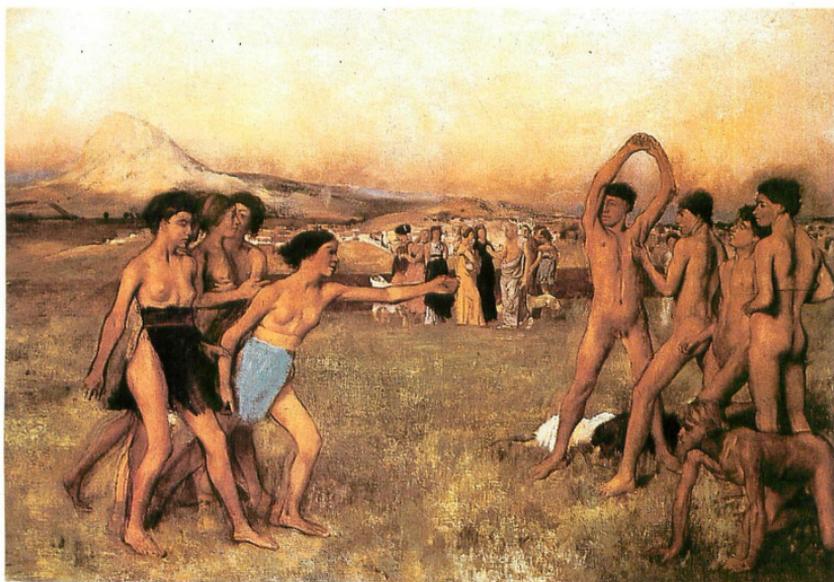
Il ritratto del barone e della baronessa Bellelli, zii dell'artista, e delle loro figlie è tradizionalmente considerato il capolavoro giovanile dell'artista. Il dipinto, forse ispirato ai disegni di gruppi familiari di Ingres, presenta soluzioni inedite e anticonformiste a partire dalla scelta di ritrarre il gruppo nel proprio ambiente domestico, in attitudini semplici e quotidiane.



4

4. Semiramide costruisce Babilonia, 1860-1862, olio su tela, 150 x 250 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

Degas non ha mai rinnegato i soggetti storici dei suoi esordi. Non è improbabile che il soggetto del dipinto sia stato suggerito da Gustave Moreau, con cui l'artista era in stretti rapporti. Appare evidente l'ascendente della pittura italiana, Pisanello e soprattutto Piero della Francesca del ciclo di San Francesco ad Arezzo, che Degas ebbe modo di conoscere durante il suo viaggio in Italia nel 1858.



5

5. Esercizi di giovani spartani, 1860-1862, olio su tela, 109 × 155 cm. Londra, The Trustees of the National Gallery.

Spunto iniziale per l'opera è stato forse un disegno del Pontormo, oggi attribuito a Paolo Calderara. La composizione spaziale si presenta ancora più essenziale rispetto alla Semiramide, mentre i giovani risultano misuratamente composti nei loro atteggiamenti di tranquilla rivalità.





7

6. Autoritratto (Degas che saluta), c. 1863, olio su tela, 92,5 × 66,5 cm. Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian. L'artista si presenta come giovane borghese ed esibisce con disinvoltata eleganza l'abito e gli accessori (i guanti e il cappello) che ne denotano la condizione sociale. È stato considerato come la risposta borghese al *Bonjour Monsieur Courbet*, ma l'atteggiamento e la resa dello sfondo paiono invece ricollegarsi a modelli della ritrattistica rimasimentale.

7. Scena di guerra nel Medioevo, 1865, olio su tela, 81 × 174 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Non è inverosimile che questa enigmatica ed affascinante allegoria, di sapore medievaleggiante, sia da ricollegare per lo spunto alle incisioni dei Disastri della guerra di Goya (1810), che la famiglia dell'artista aveva acquistato nell'edizione del 1863.





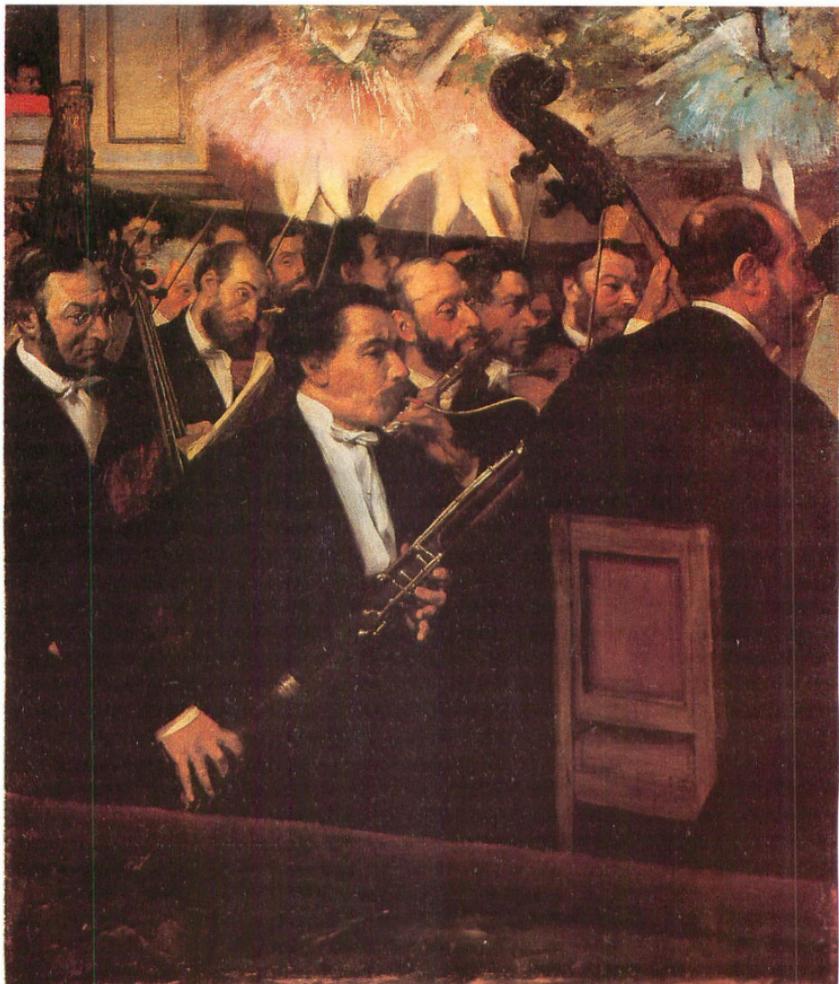
9

8. Autoritratto con Evariste de Valernes, 1865, olio su tela, 116 x 89 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

L'opera, che si ricollega alla tradizione rinascimentale del ritratto doppio, è incentrata sui rapporti di opposizione e concordanza fisica e psicologica tra i due artisti, legati da stretti rapporti d'amicizia.

9. Interno (Le viol), 1868-1869, olio su tela, 81 x 116 cm. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Opera di difficile decifrazione, questa tela si rivela molto ambiziosa sul piano pittorico, con il complesso gioco di luci

determinato dalla lampada ad olio. È stato ipotizzato di ricollegarla all'inquietante romanzo nero Thérèse Raquin, che Zola pubblicò nel 1867, per giustificare l'atmosfera ambigua e carica di tensione che permea la scena.



10

10. L'orchestra dell'Opéra,
c. 1870, olio su tela, 56,5×46,2 cm.
Parigi, Musée d'Orsay.
Il teatro costituisce il grande
tema ricorrente dell'arte di

Degas. Tra i primi risultati di
questa ricerca si colloca questo
omaggio all'amico Désiré Dihau,
suonatore di basso nell'orchestra
dell'Opéra.

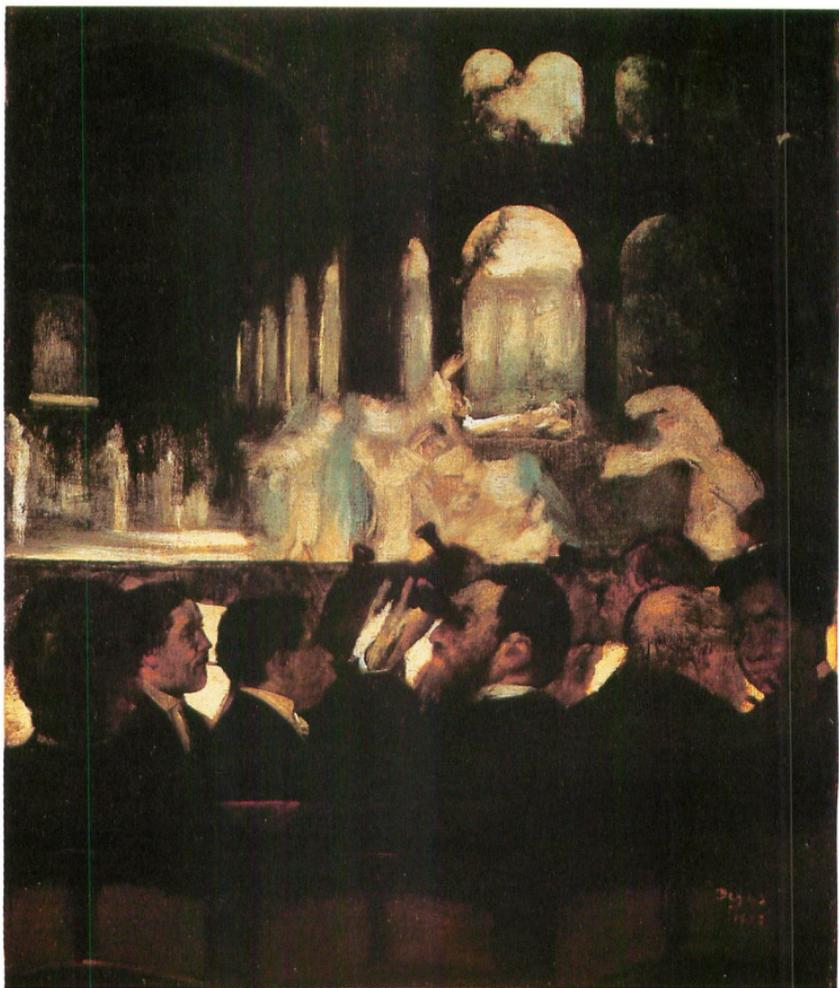


11

11. Hortense Valpinçon,
1871, olio su tela, 76×110,8 cm.
Minneapolis, The Minneapolis
Institute of Arts.

*Il delizioso ritratto della figlia
di Valpinçon si segnala per la
naturale semplicità della posa.*

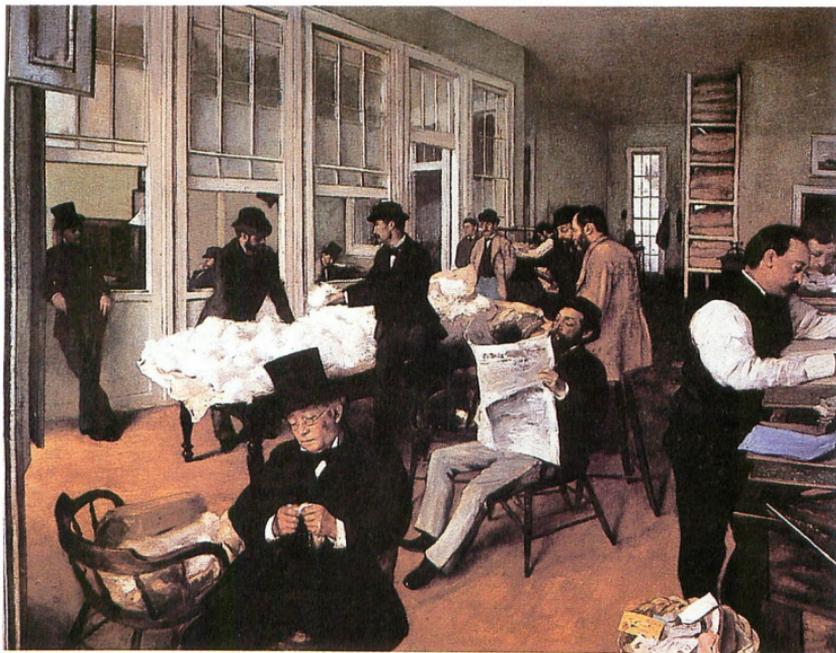
*La stesura libera con cui
l'artista rende i dettagli
dell'abito e dell'ambiente
circostante conferiscono
una singolare impressione
di immediatezza alla scena.*



12

12. Al balletto del "Robert le Diable", 1872, olio su tela, 66 x 54,3 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. Il teatro non costituisce più uno sfondo per ritratti, ma ne

diviene il soggetto. L'attenzione dell'artista si sposta dalla platea al palcoscenico in cui danzano fantasmagoriche figure illuminate, di un chiarore abbagliante.



13

13. Interno dell'ufficio dei Musson (Ritratti in un ufficio a New Orleans, 1873, olio su tela, 73 x 92 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

L'esecuzione dell'opera si inquadra nel corso del viaggio in America compiuto nel 1872 per far visita ad un fratello e ai parenti della madre, i Musson.

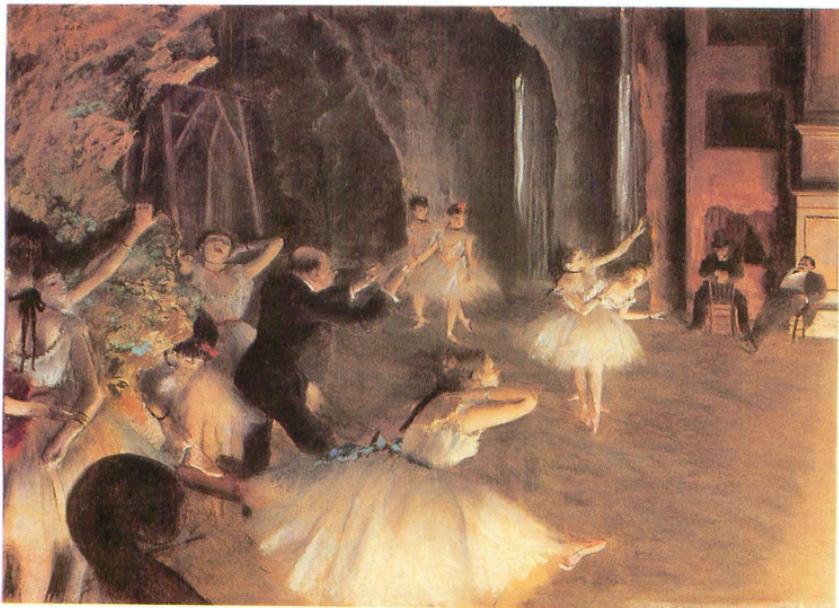
L'effetto di profondità, dilatato dalla calcolata successione delle figure, cui si accompagna la resa analitica di ogni dettaglio, offrono uno degli esiti più coerenti del realismo di Degas, non privo di riferimenti alla tradizione dei maestri olandesi e al contempo convalidato dall'esperienza fotografica.



14

14. Prova di balletto
in scena, 1874, olio su tela,
65 × 81 cm. Parigi, Musée
d'Orsay.

*Le ballerine, da vaghe
apparizioni luminose, divengono
presto fonte diretta di studio: la
tensione del corpo e la vaporosa
ampiezza del tutù in primo
piano, oltre alle linee curve
continuamente ripetute,
contribuiscono ad accrescere
la dinamica interna della
composizione.*



15

15. Prova in scena, 1874,
pastello, 53,3 × 72,3 cm.
New York, The Metropolitan
Museum of Art.



16

16. Ballerina seduta vista di profilo, 1873, disegno "à l'essence", 23 x 29,2 cm. Parigi, Musée du Louvre.



17

17. Scuola di ballo, 1874,
olio su tela, 83,8 × 79,4 cm.
New York, The Metropolitan
Museum of Art.

Degas cerca di cogliere l'infinita
varietà delle pose, gesti che si
contrastano e si equilibrano,

momenti di pausa, atti in cui la
stasi si sviluppa in moto, in un
crescendo che giunge sino
all'audace prospettiva dall'alto
e alla resa mobilissima della
ballerina che caratterizza
L'étoile (tav. 18).





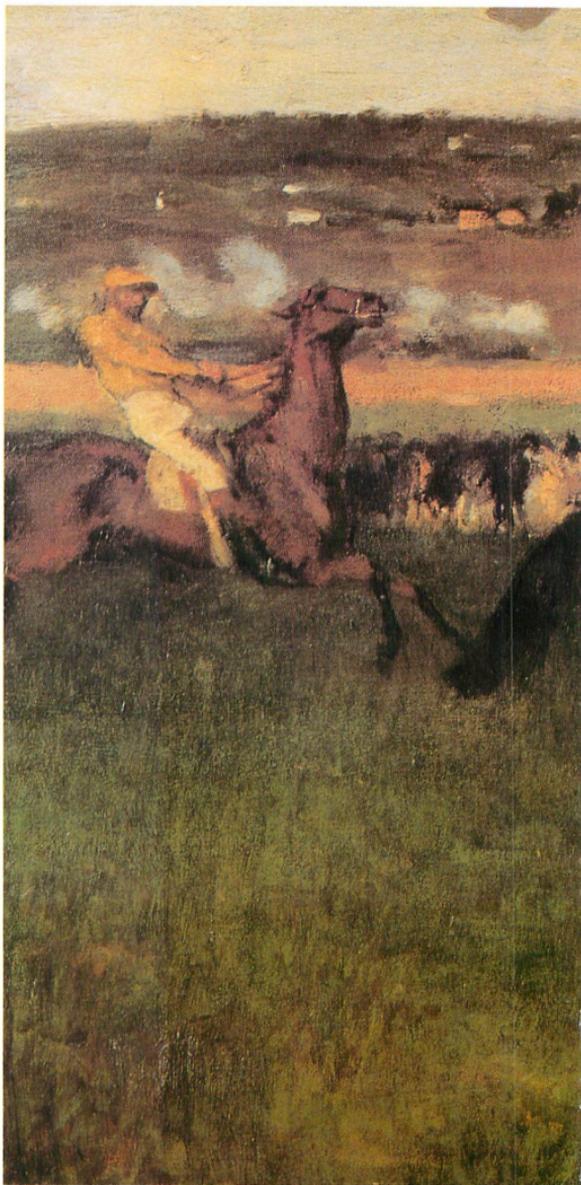
19

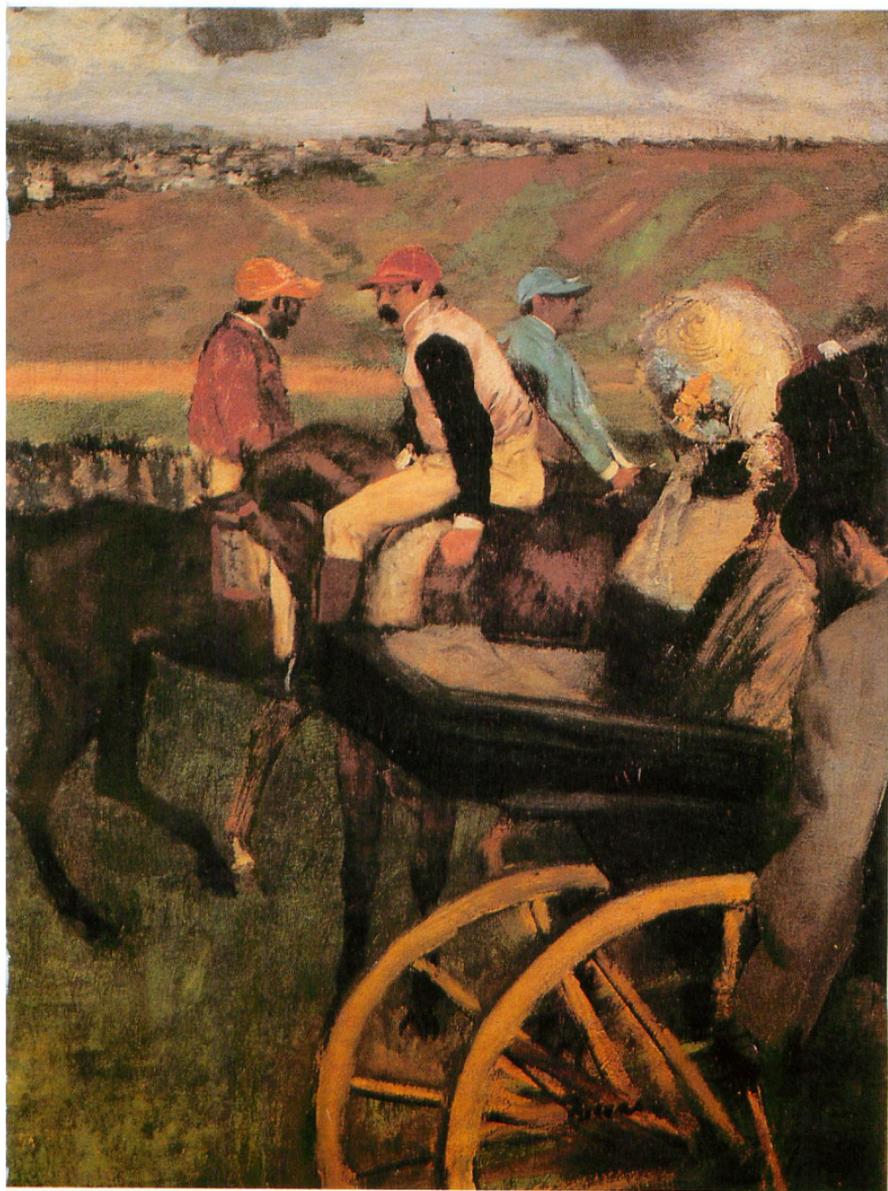
18. Ballerina (L'étoile),
1876-1877, pastello,
58 x 42 cm. Parigi,
Musée d'Orsay.

19. Ballerine alla sbarra,
c. 1873, disegno, 47,4 x 62,7 cm.
Londra, The Trustees of the
British Museum.

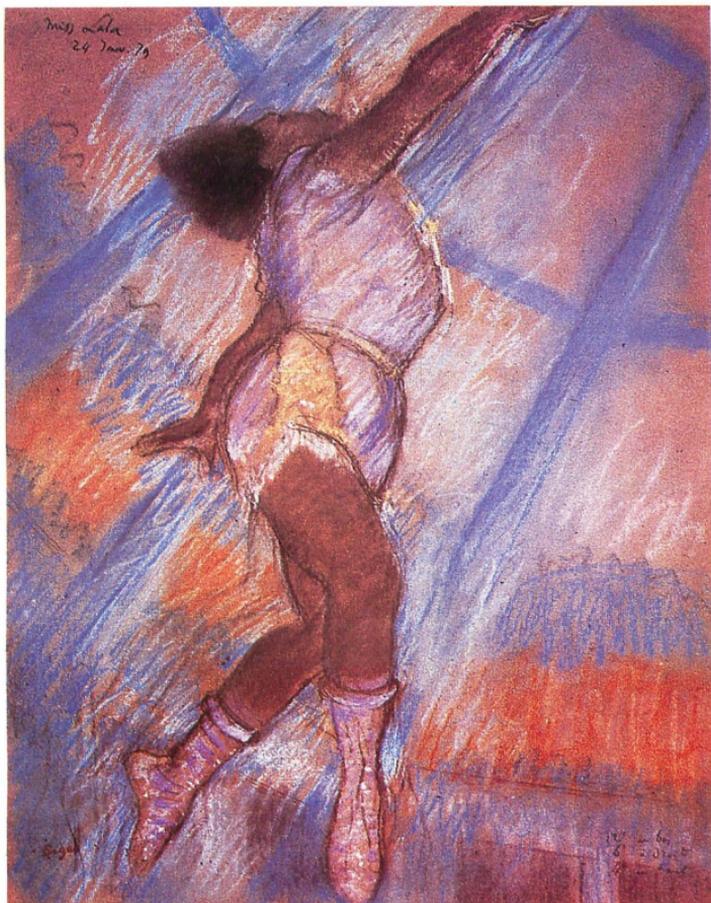
20. Carrozza alle corse,
1876-1887, olio su tela,
66 × 81 cm. Parigi,
Musée d'Orsay.

La composizione si basa su una simultaneità di movimenti vivacemente contrapposti ed esaltati dalla visione dal sotto in su. Lo scarto del cavallo a sinistra viene posto in relazione al movimento del treno sul fondo.









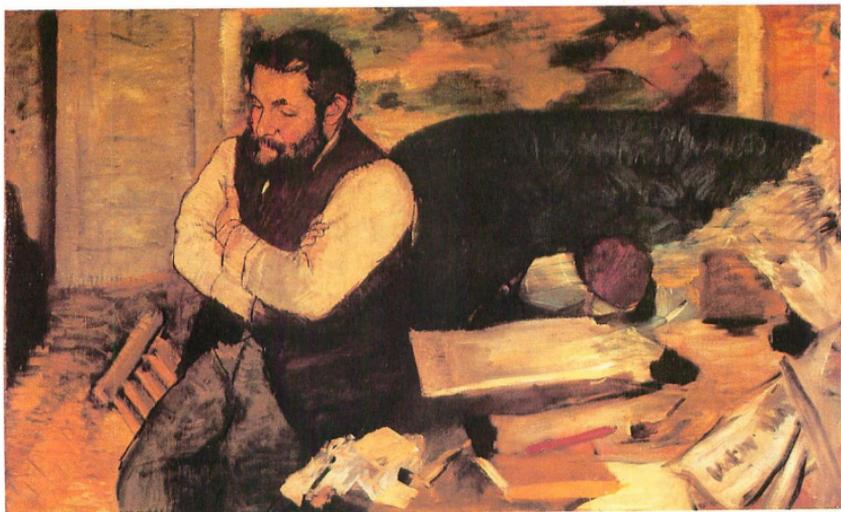
22

21. L'assenzio, 1875-1876, olio su tela, 92 x 68 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Ambientata nel ritrovio impressionista del Café de la Nouvelle Athènes, questa tela si impone come acuta e penetrante

"branche de vie". Basata sul contrasto psicologico dei due personaggi, vicini eppure remoti l'uno all'altra, si segnala per l'originalità dell'impianto compositivo e per i sottili effetti di luce.

22. Mlle La La al Circo Fernando, 1879, pastello, 61 x 48 cm. Londra, Tate Gallery.

Si tratta di uno studio per l'omonimo dipinto, in cui la figura dell'acrobata sospesa nell'aria è fissata in un ardito scorcio laterale del circo.



23

23. Diego Martelli, 1879,
olio su tela, 75,7 × 116 cm.
Buenos Aires, Museo Nacional
des Bellas Artes.

*Il ritratto dello scrittore
e critico di arte fiorentino
fu compiuto in occasione
del soggiorno a Parigi
di Martelli, nel 1878, per
l'Esposizione Universale.*

*Ne sono note due redazioni,
l'una a Buenos Aires, l'altra
ad Edimburgo; entrambe di
grande fascino e incentrate
sull'originale punto di vista
dall'alto, cui si accompagna
la superba descrizione della
natura morta sul tavolo, in
cui sono rappresentati gli
oggetti dello scrittore.*



24

24. Diego Martelli, 1879, olio su tela, 110 × 100 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland.



25

25. Tre studi di ballerine in posizione di quarta, 1879-1880, "fusain" e pastello, 48 x 61,6 cm. Chicago, Art Institute.

26. Ballerina di quattordici anni, 1879-1880, cera rossa, altezza 92,2 cm. Washington, National Gallery of Art, collezione M. et Mme Paul Mellon.

Degas fu scultore autentico, geniale inventore di forme nuove. Esemplare in questo senso il corredo di elementi reali e indumenti previsti per questa deliziosa scultura, di cui sono note due versioni in gesso e alcune prove in bronzo.





27

27. Stiratrice rivolta
a sinistra, in controluce,
1876-1877, olio su tela,
81,3 × 66,6 cm. Washington,
National Gallery of Art.

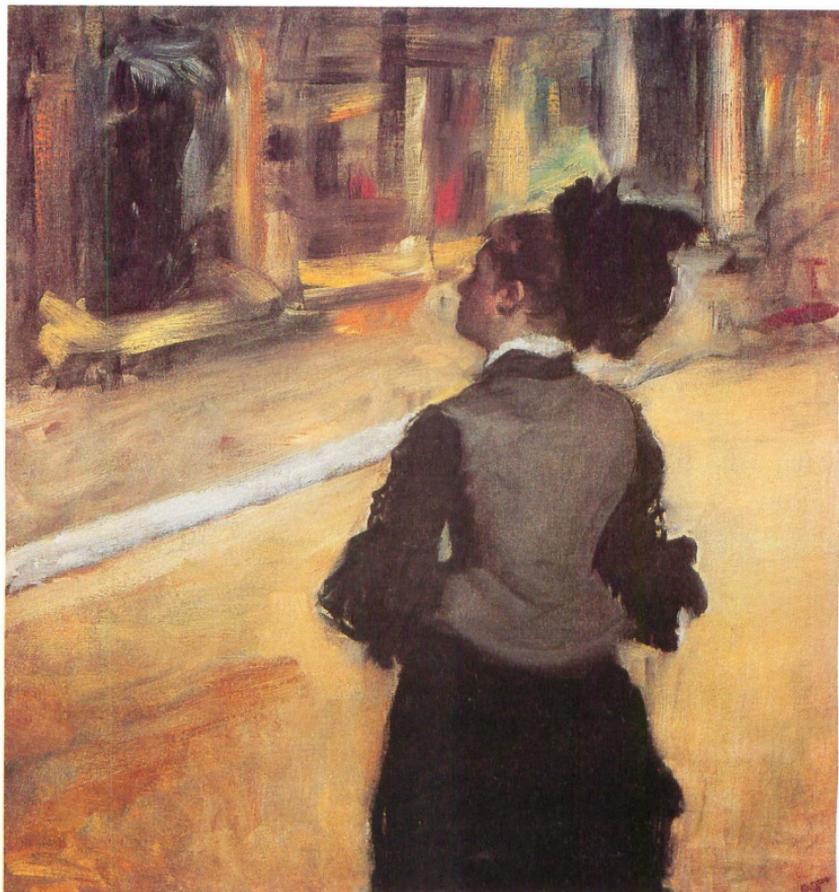


28

28. *Stiratrici*, 1884-1886, olio su tela, 76 × 81 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Il tema delle stiratrici esemplifica la tendenza

di Degas a lavorare per "serie", volgendosi reiteratamente al medesimo tema per trarne ogni possibile variazione. La resa di atteggiamenti opposti all'interno

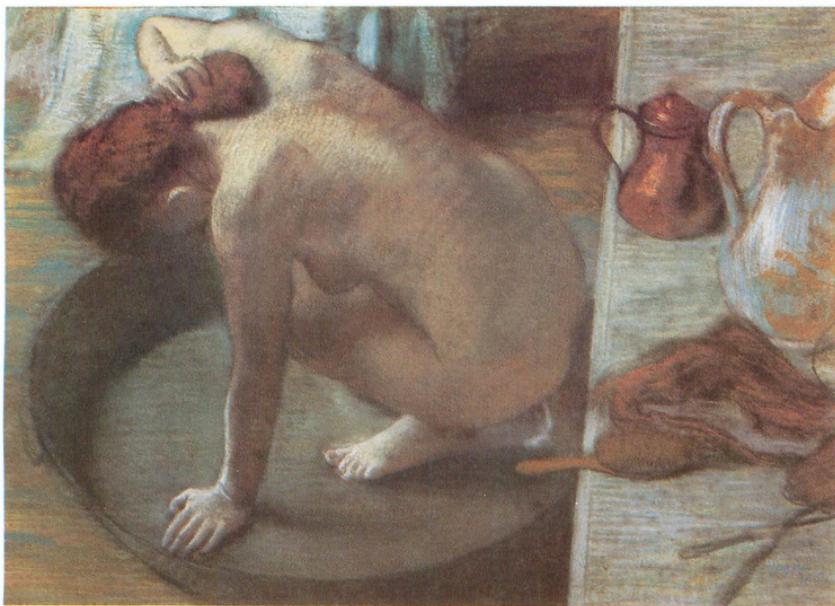
della stessa scena – l'annoiato sbadiglio a cui fa riscontro la fatica dei gesti consueti al lavoro – accresce la tensione interna all'immagine.



29

29. La visita al museo,
c. 1885, olio su tela,
81,3 × 75,6 cm. Washington,
National Gallery of Art,
collezione M. et Mme
Paul Mellon.
L'elegante figura femminile

*che si muove in una sala
d'esposizione è stata
tradizionalmente identificata
in Mary Cassatt, pittrice
statunitense che Degas
introdusse nell'ambiente
degli impressionisti.*



30

30. La tinozza, 1886,
 pastello, 60 × 83 cm.
 Parigi, Musée d'Orsay.
 Appartiene ad una superba serie
 di pastelli che furono esposti,
 non senza polemiche, nell'ultima
 mostra degli impressionisti, nel
 1886. Incentrata sul rapporto
 tra il tondo e la natura morta
 sul piano della toeletta, l'opera
 è risolta sul piano espressivo
 e prospettico utilizzando
 soprattutto il tessuto cromatico.



31

31. Donna seduta che si asciuga l'anca sinistra, c. 1900, cera rossa, altezza 36,2 cm. Washington, National Gallery of Art, collezione M. et Mme Paul Mellon. Le ricerche in campo plastico,

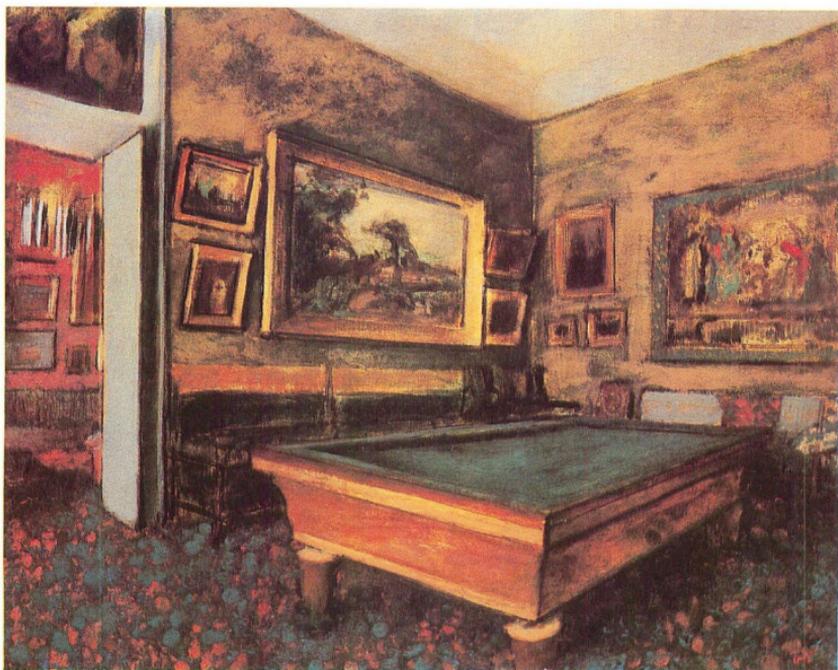
incentrate sulle tematiche delle ballerine, dei cavalli, di figure femminili in movimento, corrispondono a quelle che egli stava conducendo in pittura, verso un differente rapporto fra dinamica e volumi.



32

32. Paesaggio, c. 1890-1892,
monotipo, olio rialzato a pastello,
25,4 × 34 cm. New York,
The Metropolitan Museum
of Art.

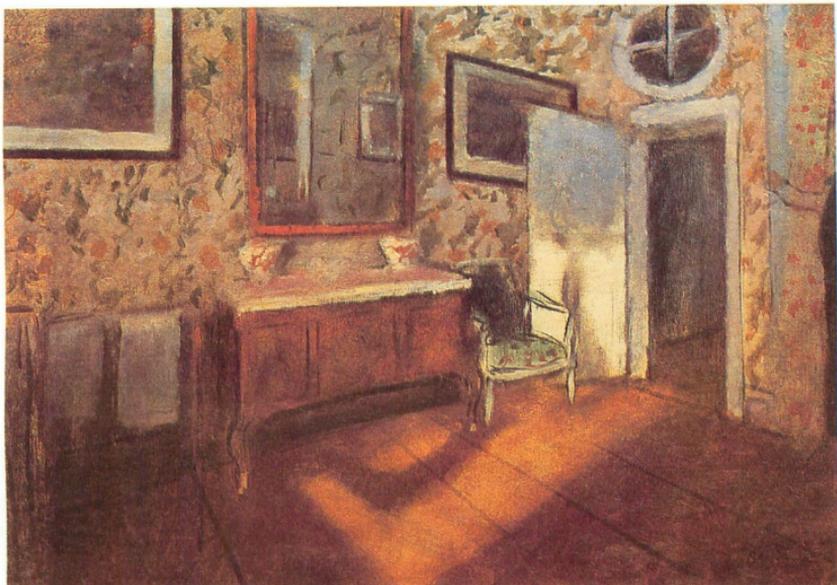
*La serie dei paesaggi su
monotipo rievoca, attraverso
immagini di grande suggestione,
il ricordo di un'escursione in
Borgogna compiuta nel 1890.*



33

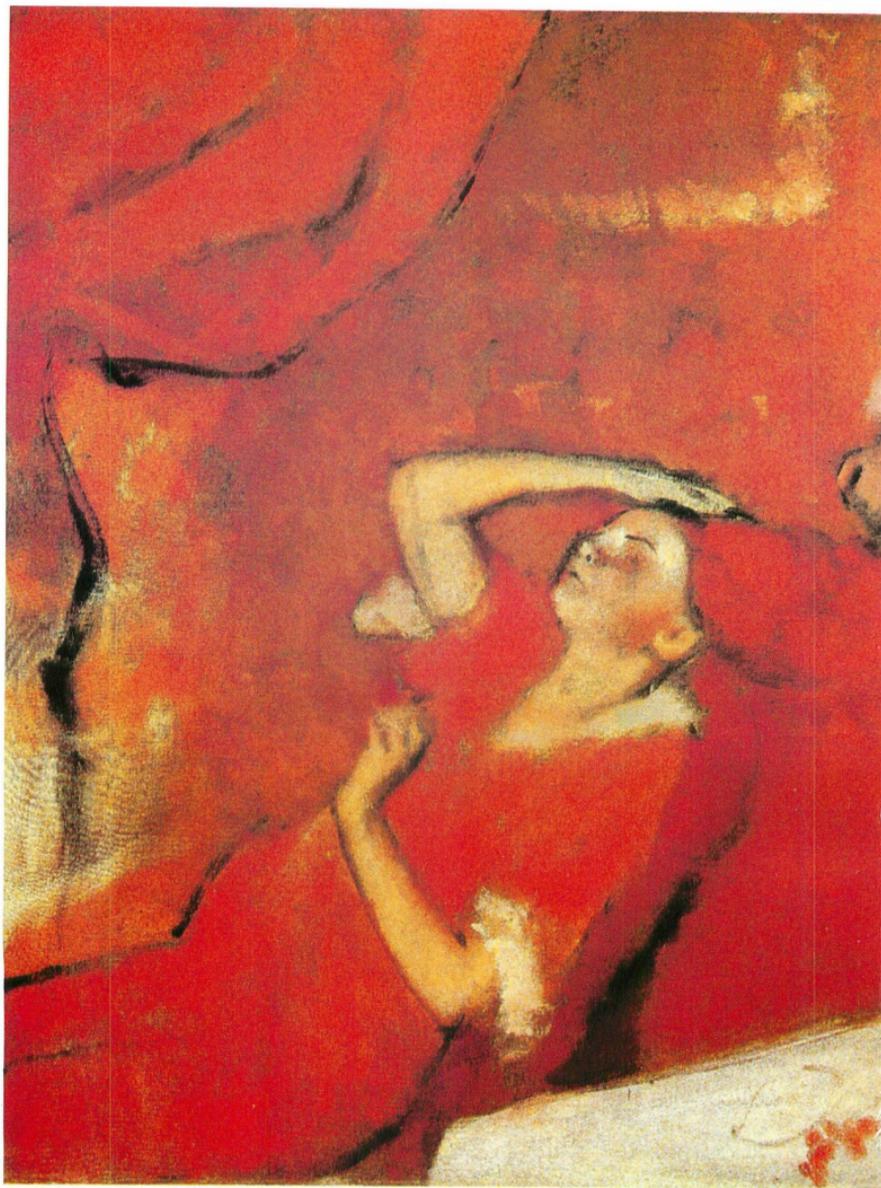
33. Sala di biliardo a Ménil-Hubert, 1892, olio su tela, 65 × 81 cm. Stoccarda, Staatsgalerie. In relazione a questo dipinto è nota una curiosa dichiarazione contenuta in una lettera di Degas a Bartholomé, del 27 agosto 1892: "Ho voluto

dipingere e mi sono dedicato a interni col biliardo. Credevo di conoscere un po' la prospettiva; invece non ne sapevo niente, e pensavo di ripiegare su sistemi di perpendicolari e di orizzontali, misurando gli angoli nello spazio, con buona volontà. Mi ci sono accamito..."



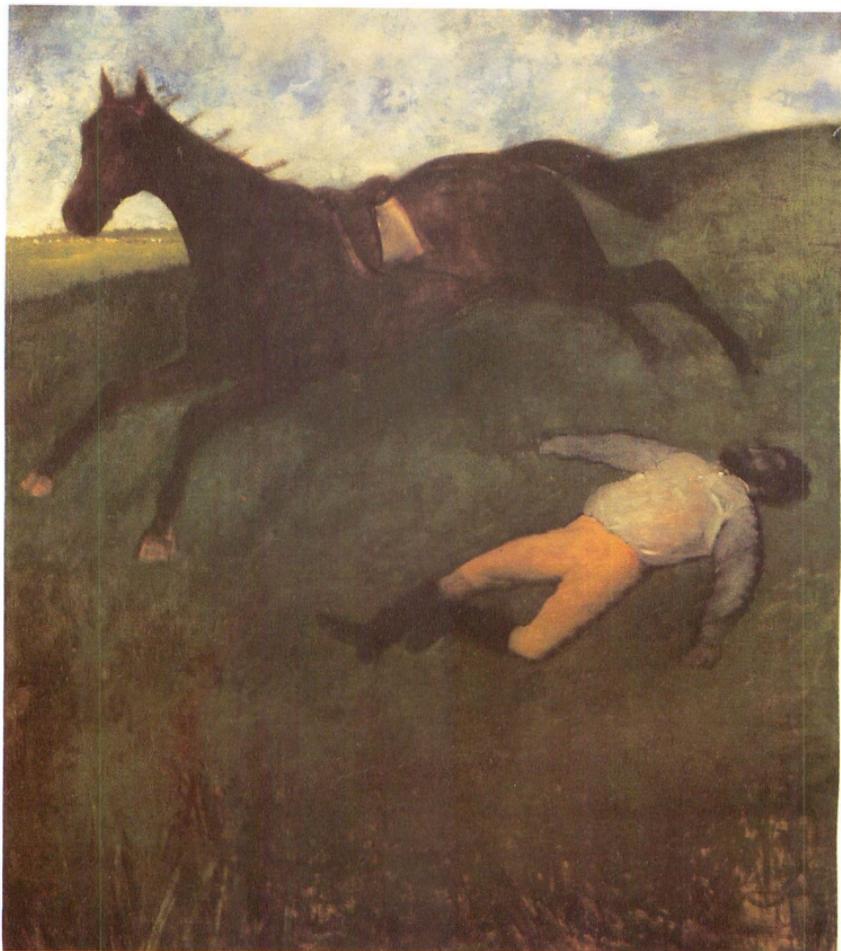
34

34. Interno a Méné-Hubert,
1892, olio su tela, 33 x 46 cm.
Zurigo, collezione privata.





35. Donna alla toeletta che si fa pettinare, c. 1896, olio su tela, 124 × 150 cm. Londra, The Trustees of the National Gallery. *Erroneamente considerata incompiuta, quest'opera, dalle straordinarie valenze espressive, appartenne per alcuni anni ad Henri Matisse.*



36

36. Fantino disarcionato
(Jockey blessé), c. 1896-1898,
olio su tela, 181 × 151 cm.
Basilea, Kunstmuseum,
Öffentliche Kunstsammlung.
Ripreso da un analogo soggetto

*del 1866, a sua volta ispirato a
Manet, il dipinto si rivela come
una riaffermazione ed una
sintesi dei primi quadri secondo
lo stile espressivo che segna la
produzione degli ultimi anni.*

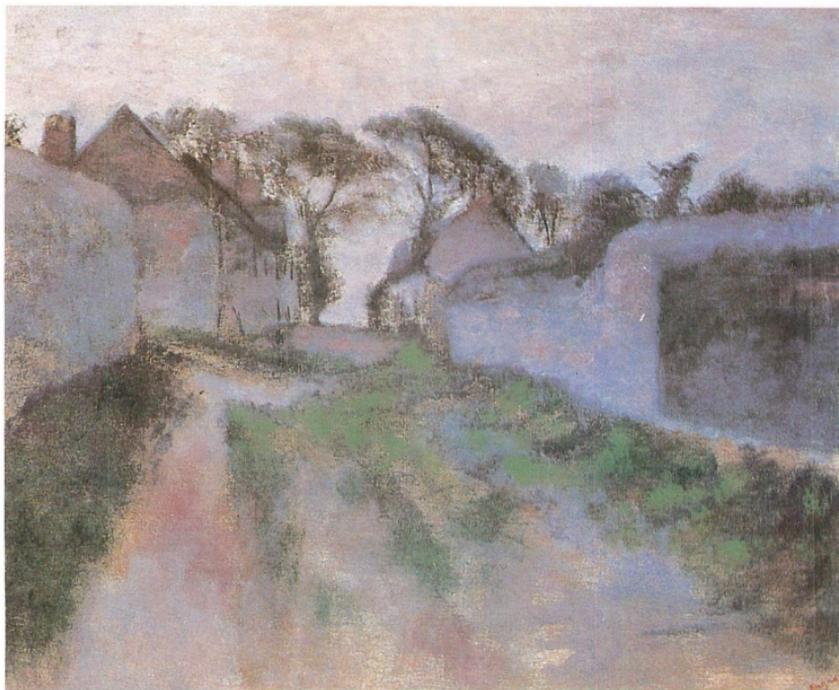


37

37. Veduta di Saint-Valéry-sur-Somme, c. 1896-1898, olio su tela, 51 × 61 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art.

Ospite dell'amico Louis Braquaval, Degas affronta di nuovo il tema del paesaggio, questa volta con più interesse per l'esatta ripresa dei luoghi a differenza di quanto avvenuto nella serie di analogo soggetto dei monotipi del 1890.



38

38. A Saint-Valéry-sur-Somme,
1896-1898, olio su tela,
67,5 × 81 cm. Copenhagen,
Ny Carlsberg Glyptotek.

**Bibliografia
essenziale**

P.A. Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, 4 voll., Paris 1946.

J. Rewald, *La storia dell'impressionismo*, New York 1946 (trad. it., 4ª ed., Milano 1973).

J. Leymarie, *Les Degas du Louvre*, Parigi 1948.

Ph. Pool, *Degas and Moreau*, in "Burlington Magazine", June 1963.

Edgar Degas. His Family and Friends, catalogo della mostra, New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, 1965.

R. Jullian, *Les impressionnistes français en Italie*, Firenze-Paris 1968.

Degas, Oeuvres du Musée du Louvre, catalogo della mostra, Paris, Musée de l'Orangerie, 1969.

F. Minervino, *L'opera completa di Edgar Degas*, Milano 1970.

C.L. Raghianti, *Un ricordo ferrarese di Degas*, in "Bollettino annuale dei musei ferraresi", 1971, vol. 1, pp. 23-27.

Centenaire de l'Impressionnisme, catalogo della mostra, Paris, Grand Palais, 1974.

S. Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, 4 voll., Paris, 1978-1981.

Degas e l'Italia, catalogo della mostra, Roma 1984-1985.

Degas scultore, catalogo della mostra, Firenze-Verona 1986.

Degas, catalogo della mostra a cura di Jean Sutherland Boggs, Paris - Ottawa - New York 1988-1989.

Referenze fotografiche
Archivio Electa, Milano
Foto Sartirana, Milano

Stampato per conto della Elemond Arte
a cura della Elemond Impianti Industriali s.r.l.