

Immersi nel "ritorno alla pittura" dei nostri anni Ottanta, ancora una volta siamo chiamati a confrontarci con la "tempesta di colori" della Brücke con sguardo disincantato, meno disponibile ad una cieca esaltazione del movimento; ma anche con atteggiamento comprensivo verso la storia che permise e sollecitò — e non soltanto in Germania — quelle arrischiate ingenuità, quella fede nella potenza espressiva dell'arte primitiva, quelle vertigini di colore.

MAURO PRATESI

DEGAS E L'ITALIA

Roma, Villa Medici. 1° dicembre 1984-10 febbraio 1985

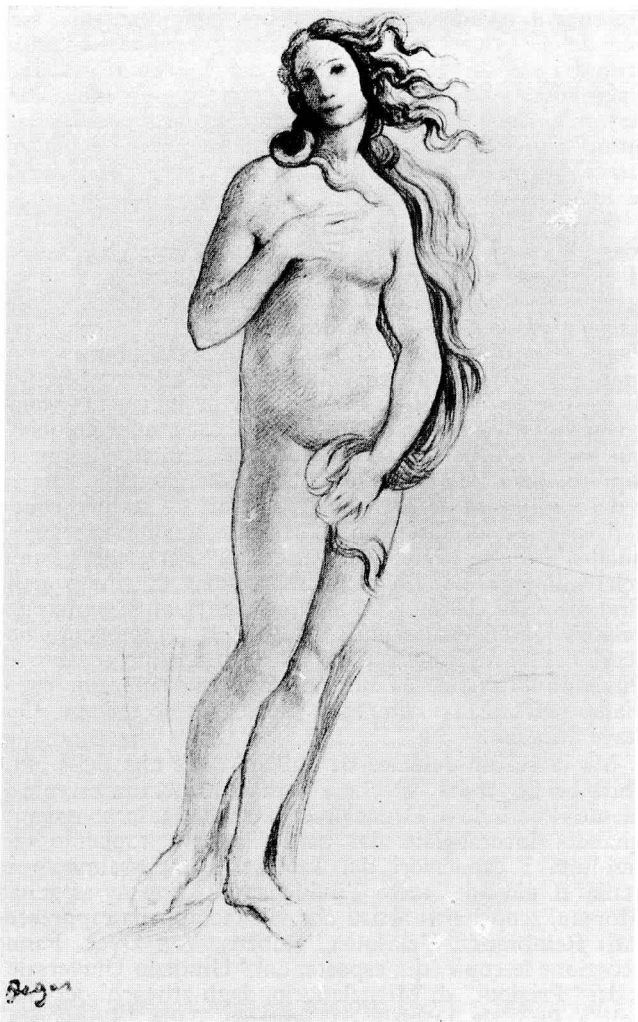
"Nessun'arte è meno spontanea della mia. Quello che faccio è il risultato della riflessione e dello studio dei grandi maestri; di ispirazione, spontaneità, temperamento io non so niente. Bisogna rifare dieci volte, cento volte lo stesso soggetto. Nulla in arte deve sembrare casuale, nemmeno il movimento" (A. VOLLARD, *Degas*, Parigi 1924). Il Degas che annota questi pensieri nei suoi anni più maturi non è l'artista che forse ci aspetteremmo di incontrare a Villa Medici nella mostra a lui dedicata e circoscritta al periodo italiano — dal 1856 al 1860 —: periodo di tirocinio, di studi assidui dall'antico, di contatti diversi con l'ambiente artistico italiano e insieme con i giovani borsisti francesi che regolarmente giungevano a Roma. Dunque un "Degas senza tutù" — come ha recentemente scritto Briganti recensendo la mostra su *La Repubblica* (dicembre 1984) —, senza ballerine, né modelle che si pettinano mollemente allo specchio, senza donne al bagno né fantini dalle bluse variopinte. Al contrario la mostra organizzata dall'Accademia di Francia, in occasione del centocinquantenario della nascita del pittore, intende mettere a fuoco l'importanza della formazione classica e del tirocinio in Italia dell'artista, e il suo atteggiamento nei confronti della tradizione, rivedendo quel concetto di "modernità", con cui spesso si è ambiguamente esaurito il problema della cultura artistica nella seconda metà dell'Ottocento francese. I principali biografi ed esegeti hanno difatti tradito per il periodo italiano dell'artista un imbarazzo storicamente comprensibile, che ha comunque contribuito ad oscurare il significato profondo di quegli anni di maturazione, gettando falsa luce anche sul valore dei rapporti avuti a Roma con Moreau, Bonnat, Delaunay e con lo stesso ambiente artistico italiano. A dissipare questa diffidenza contribuisce dunque il florilegio di Villa Medici, che raccoglie circa venti quadri e sessanta disegni — opere eseguite in Italia o influenzate da maestri italiani —, e due dei preziosi *carnets*, folti di paesaggi, immagini di viaggio, ricordi e curiosità annotate dall'artista con scrupolo e freschezza di sensazioni.

Quando giunse a Napoli il 17 luglio 1856 Degas era un giovane pittore di 22 anni, reduce dagli insegnamenti di Barrias e di Lamothe, nonché della Scuola delle Belle Arti, e dunque impegnato nell'indiretta influenza di Flandrin. Arrivato l'anno successivo a Roma entrò in contatto con i *Prix de Rome* di Villa Medici (Lévy, Chapu, Delaunay) e con altri artisti francesi che li gravitavano, per esercitarsi nel libero studio del nudo nelle ore della cosiddetta "*académie du soir*". Come ben evidenzia il contributo al catalogo di Henry Loyrette, per quel gruppo di artisti fu di indubbia importanza la

presenza di Schnetz, allora direttore dell'Accademia: storico della "vita popolare dell'Italia" e appassionato ai primitivi italiani del Duecento e del Trecento, indirizzò i suoi borsisti ai soggetti di costume e di genere, ora elevati a dignità storica, e, per altro verso, ai grandi pittori gotici italiani, incoraggiando vivamente i giovani artisti a copiarne e studiarne le opere, per poi tradurle in un linguaggio pittorico aggiornato.

"Non sono mai stato tanto commosso — appunta così Degas nel '58 nel suo *Carnet*, reduce dalla visita al ciclo assiate di Giotto —, non rimarrò qui, ho gli occhi pieni di lacrime". E accanto all'impressione forte lasciata da Giotto, potremmo ricordare la scoperta di Piero della Francesca ad Arezzo, importante per comprendere le qualità di sintesi, di rarefazione compositiva, di misterioso e ieratico silenzio che permeano il grande quadro di 'Semiramide alla costruzione di Babilonia', qui esposto. L'elaborazione lunga e difficile di questo dipinto, peraltro incompiuto, è testimoniata dal numero e dalla intensità degli studi preparatori — studi di nudo e di pannello, forse superiori nella qualità allo stesso quadro —, che svelano la varietà di riferimenti assunti ecletticamente da Degas: l'impressione di Piero della Francesca, la classica disposizione a fregio, reminiscenze velate di architetture antiche come il Tempio dei Dioscuri nel Foro Romano, ma anche il remoto incanto di Puvis de Chavanne ed un indistinto esotismo, che ritroviamo nell'amico e compagno del soggiorno italiano, Gustave Moreau.

Ma lo studio dei maestri italiani, oltre che delle antichità egizie, assire, greche e romane, riguarda essenzialmente il periodo di Degas precedente al soggiorno italiano, quando, incoraggiato dal padre, andava copiando con assiduità i capolavori del Louvre. Paradossalmente in Italia il giovane, sotto l'influenza di Tourny, Bonnat, Moreau, scoprì altri artisti che vi sono appena rappresentati: Rembrandt, Velasquez, Rubens, Van Dyck. Fanno eccezione le copie, qui esposte, dal 'Giudizio Universale' e dai 'Prigioni' di Michelangelo, dagli affreschi del Gozzoli a Pisa, da Daniele da Volterra, dalla 'Primavera' del Botticelli (fig. 8), dal Mantegna. La scoperta della Italia resta dunque per Degas, come per Moreau, una esperienza sconvolgente per la loro formazione artistica, ma comunque difficilmente valutabile. Scrive infatti Moreau nel '57 ai suoi genitori: "Io sono, dopo la mia partenza da Parigi, sotto l'impressione di una grande sensibilità. Non ho mai sentito qualsiasi cosa tanto vivamente"; e ancora: "c'è un gran rumore entro di me, un gran movimento di idee e di sentimenti" (catalogo, p. 29). Anche per Degas l'avventura italiana significò una simile rivoluzione interiore, ma non solo per il diretto contatto con la grande tradizione artistica, bensì per i contatti, gli stimoli, il confronto con altre parallele vicende. Grazie a Moreau, ad esempio, il giovane poté superare l'influenza di Flandrin e di Lamothe, orientandosi non solo su ricerche grafiche, ma anche sullo studio del colore. Così Degas moltiplica le ricerche tecniche, valendosi ora dell'acquarello — per ottenere "il tono compatto e lo aspetto dolce dell'affresco — ora della tempera lummeggiata ad acquarello" — per imitare gli effetti degli affreschi ad olio —, e infine del pastello, che impiegò largamente nei vari bozzetti de 'La famiglia Bellelli' e di 'Semiramide', e che poi amò utilizzare fino agli estremi anni di attività. E non mancano, nella mostra attuale, esercizi attenti eseguiti a grafite, a mina di piombo, ora sottilissima, ora più grassa e sgranata, a matita e tempera bianca, dove il segno si fa più ampio e rapido; e ancora



8 - ZURIGO, COLLEZIONE MARIANNE FEILCHENFELDT
EDGAR DEGAS: VENERE (DA BOTTICELLI) (MINA DI PIOMBO)

bozzetti vari e schizzi di paesaggi romani con il taglio sublime alla Valancienne, resi ad olio o ad acquarello.

Il piccolo gruppo di artisti francesi che si raccoglieva intorno a Villa Medici si dimostrò pregiudizialmente chiuso a qualsiasi rapporto con l'ambiente romano contemporaneo. In quegli anni Roma è infatti ricordata dal Taine nel proprio *Viaggio in Italia*, come una città di provincia "mal tenuta, male sistemata, barocca e sporca" (M. TAINE, *Viaggio in Italia*, Paris 1966; ed. cons. Paris 1965, p. 24). Una città — aggiunge About nel 1861 (E. ABOUT, *Rome Contemporaine*, Paris 1861, p. 62) — che "possiede un piccolissimo numero di veri artisti e una pleiade di fabbricanti che vivono sulla reputazione dei loro antenati". Non mancano inoltre i severi giudizi di Moreau, Delaunay, Henner, il quale confessa di essere rimasto a Roma per ben cinque anni "senza aver visto un solo quadro moderno" (catalogo, p. 25). Ma rispetto all'intransigenza dei giovani *pensionnaires* francesi la disposizione di Degas si mostra assai più complessa, tanto che vien quasi fatto di aprire un nuovo e parallelo capitolo intitolato l'Italia e Degas, per studiare e verificare la risonanza che la presenza dell'artista francese ebbe nello

ambiente romano e fiorentino di quegli estremi anni Cinquanta.

Sappiamo delle frequentazioni di Degas del caffè Michelangelo proprio negli anni di nascita della "macchia", dei suoi contatti con il senese Visconti (entrambi si trovarono a copiare un ritratto di giovane donna del Pontormo, agli Uffizi), con Zandomeneghi, con Banti e in seguito con Boldini. Vien fatto inoltre di ricordare lo stupore con cui Mussini accoglieva nel '56 i disegni che l'allievo prediletto Cassioli gli inviava da Roma, e dove il maestro riconosceva caratteri stilistici nuovi, un'intensità nel tocco e un'inconsueta libertà nell'impostazione delle figure, colte in pose sciolte e spregiudicate, che possiamo riferire inizialmente a Degas, poi a Moreau e agli altri giovani *Prix de Rome*; insomma una profondità di analisi unita ad una grazia e ad una "facilità" di cui il maestro, nella sede appartata, non conosceva l'origine.

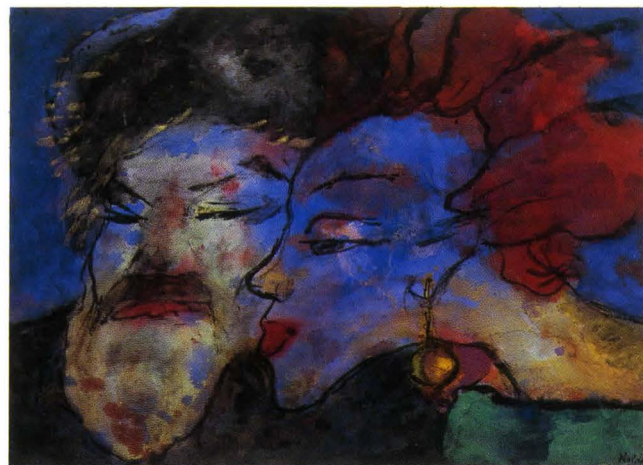
Le ricerche di Degas negli anni italiani si volgono infatti verso un'indagine accurata e approfondita del nudo, della natura, come della grande tradizione figurativa, astenendosi da ogni concessione sentimentale e patetica, ed orientandosi al contrario verso una disposizione rigorosamente analitica e sperimentale: gli studi dall'antico e dal vero assumono, nel tempo, caratteri sempre più particolari, il segno diviene più ardito e sintetico, ma senza tradire l'iniziale disposizione analitica. Questo poteva essere il nucleo dell'esempio che Degas offriva ai giovani artisti toscani che giungevano a Roma: un linguaggio colto e internazionale che, pur concedendosi a nuove spregiudicate impostazioni nel ritratto e nel nudo, adottava i tempi lenti, le pause, la rarefazione necessari a una indagine attenta quanto inesauribile, in contrasto con la turbinosa fluenza e con l'assolutismo dei recuperi intuitivi romantici. Vediamo in tal senso non discordi, ma, al contrario, strettamente analoghe le prime ricerche macchiaiole: penso alle lunette per l'oratorio di Modigliana, del 1858, dove Lega realizzò composizioni ferme, rarefatte, prive di impatto emotivo, che richiedevano dunque tempi lenti di lettura; e così pure gli studi attenti, rigorosi di Abbati e di Sernesi, la loro disposizione all'analisi nelle forme semplici, nei panneggi sintetici, ma indagati con grande sottigliezza mentale, oltre che nello studio della tradizione. L'incontro e l'interesse reciproco tra Degas e l'ambiente macchiaiolo possono essere giustificati da questa riposta affinità nei confronti della ricerca artistica, che, come è già stato indagato, trova ragione nello sperimentalismo di matrice "positiva", diffuso, oltre che in Francia e in Germania, nella Firenze tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Possiamo ad esempio ricordare l'importanza dello storico positivista Pasquale Villari — interessato particolarmente alle arti figurative —, il quale diffondendo l'interesse per un'indagine critica acuta e profonda, sottolineava la necessità di evitare le "vuote generalità" e invitava a "leggere in un tocco ardito di pennello un moto concitato dell'animo" e dunque — azzardando un'ipotesi più che plausibile — in un tocco lento e sottile una disposizione alla profondità dell'analisi.

Riconosciamo questo tocco anche nei disegni e negli studi di Degas, intesi nella loro asciuttezza, scervi di invitanti concessioni psicologiche come da ogni molle indugio del pennello. Tali prove giovanili serbano traccia di una curiosità, di un interesse e insieme di un amore per l'armonia dei maestri antichi e per la vastità del loro linguaggio; motivi, questi, che, coltivati negli anni italiani, accompagneranno l'ispirazione di Degas per tutta la vita.

GIOVANNA UZZANI



1



2

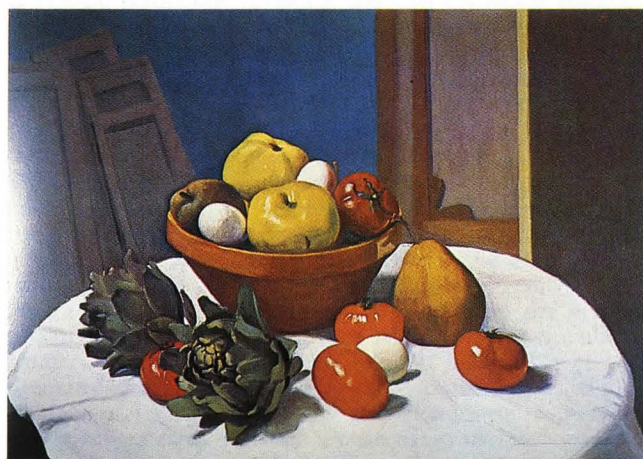
1) SEEBÜLL (HOLSTEIN), FONDAZIONE NOLDE - EMIL NOLDE
CAMALEONTI (ACQUARELLO)

2) SEEBÜLL (HOLSTEIN), FONDAZIONE NOLDE - EMIL NOLDE
COPPIA (ACQUARELLO)

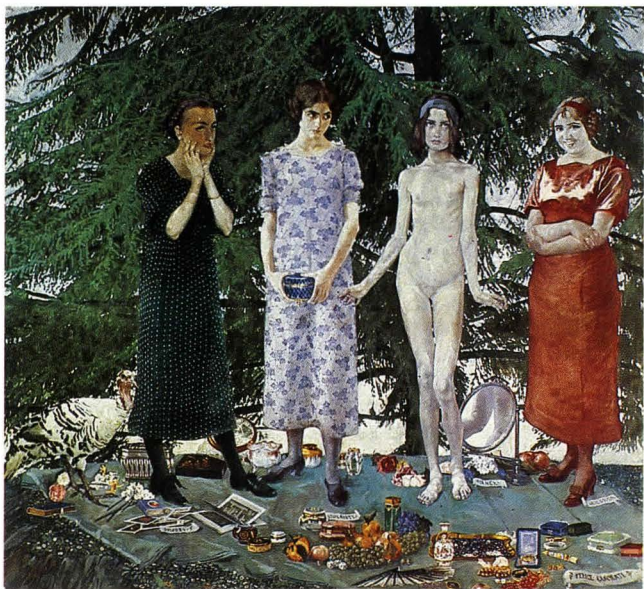
3) LOSANNA, MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS - FELIX VAL-
LÖTTON: NATURA MORTA (OLIO SU TELA)

4) VENEZIA, CA' PESARO - FELICE CASORATI: LE SIGNORINE
(OLIO SU TELA)

5) TRIESTE, MUSEO REVOLTELLA - FELICE CASORATI: MERIGGIO
(OLIO SU TELA)



3



4



5