

PIERA GIOVANNA TORDELLA

DEGAS*L'altro volto della danza*

ABSTRACT: The essay will focus on Degas as 'cruel' painter, draftsman and sculptor of ballet dancers. In this essay, the Degas's poetics, philosophy, aesthetic of dance are dealt with as a specific stage of European thought on art and poetry. In particular, they are analysed in the light of the theories developed in Europe in the second half of 19th century and in the first half of 20th century in relation with the art criticism, philosophy, literary criticism, visual thought. Degas was not a painter alone, but a sculptor, photographer, and poet. Late in his career, Degas turned to poetry as a new language for his artistic expression. Degas valued a multi-faceted form of art, as expression of the doctrine of Synaesthesia, which has been carefully examined and characterised from several vantage points. The creative efforts of the artist were the result of a conscious effort to search for means to revolutionise the philosophical-literary, the figurative thinking that dominated about classical dance. The essay deals with this specific aspect of Degas's thought about dance, which can be also considered as medium of communication with social and political implications.

KEYWORDS: Degas; Aesthetic of dance; Realism; Huysmans; Revue Musicale.

Pour moi qui n'avais jamais été attiré que vers les tableaux de l'école hollandaise où je trouvais la satisfaction de mes besoins de réalité et de vie intime, ce fut une véritable possession (Huysmans 1883a, 127).

L'incontro inedito (1876) con il realismo sottilmente e non meno angosciosamente drammatico che di Degas innerva il mondo coreutico e non solo, amplifica e per taluni aspetti inasprisce la profondità e la densità del discrimine 'politico' e linguistico costantemente denunciato da Huysmans tra i pittori accolti annualmente nei Salons ufficiali e i Refusées (Impressionnistes e Indépendants) necessariamente obbligati a esporre in sedi private.

Les Impressionnistes, les Indépendants, ces artistes, de quelque nom qu'on les désigne, sont les seuls qui aient vraiment osé s'attaquer à l'existence contemporaine, les seuls qui aient tenté, comme les écrivains naturalistes, de mettre leurs personnages dans le milieu qui leur est naturel, les seuls, qu'ils fassent des danseuses comme M. Degas, *de pauvres gens* comme M. Raffaëlli, des bourgeois comme M. Caillebotte, des filles comme M. Manet, *des pourtours des Folies-Bergère* comme M. Forain, qui aient donné une vision particulière et très-nette du monde qu'ils voulaient peindre (Huysmans 1883b, 173).



Fig. 1. Edgar Degas, *La lezione di danza*, Washington, National Gallery, inv. 1995.54.6.

Nel confronto inevitabilmente immediato con la recensione al Salon del 1880, il commento dello stesso Huysmans alla quinta esposizione degli artisti indipendenti, allestita al numero 10 di rue des Pyramides, concreta sulla carta gli approdi di una ormai storicizzata incompatibilità, di uno sguardo altro sul mondo al quale Degas concorre non marginalmente con temi — vedi le danzatrici dell’Opéra — allora apparentemente alieni per contenuti e contorni a possibili sconfinamenti ideologici sottesi da una lingua di lì a poco non solo più figurativa. Elemento primo di raccordo tra esperienza fruitiva e traduzione scrittoria, l’aggettivo “lugubre”¹ compendia con stringente, epigrafica intensità e incisività, in tutta la propria latitudine semantica, il processo esegetico attraverso il quale Huysmans attua la ricezione soggettiva, l’elaborazione estetica di quella specifica transizione testimoniata, nell’aprile 1880, al suo ingresso sulla scena parigina, da una tela di Degas — *La lezione di danza*, circa il 1879 (Washington, National Gallery, inv. 1995.54.6; fig. 1) — cadenzata come raramente nel corpus concentrato sulla danza da uno sviluppo compositivo/narrativo risolto in senso univocamente orizzontale. La quinta esposizione degli artisti indipendenti, come è noto sotto più aspetti tormentata non solo da profonde divergenze e ormai da non più mascherate o mascherabili inconciliabilità teoriche e stilistiche tra i diciannove artisti che vi partecipano, acquista nei confronti di Degas, attraverso Huysmans, una valenza critica non transitoria che recupera la natura più profonda e totalizzante di un linguaggio — pittorico, disegnativo e grafico — destinato in Degas a coinvolgere non solo la dimensione rappresentativa coreutica. Una visione del mondo nutrita, più che da un realismo non circostanziato, da un determinismo positivista prossimo a Taine. Una ricerca analitica impietosamente oggettiva che Huysmans — ormai prossimo, in totale avversione al determinismo positivista, alla migrazione dal naturalismo zoliano al decadentismo estetizzante di *À rebours* (1884) — avrebbe potuto, più semplicemente ma meno sottilmente, aggettivare

¹ “Ce peintre [Degas] amateur de ballerines ne semble concéder qu’à contrecœur son attention à la scène. A l’aérien, au féérique, au lumineux dont elle est, de longue date, le lieu, sont substituées la pesanteur et l’obscurité d’une arrière-scène lugubre” (Ducrey 1996, 32).

come tragica. Ciò che invece egli acutamente non fece, riservando all'immagine giunta nel 1995 alla National Gallery di Washington per dono di Paul Mellon² — l'epiteto che più sobriamente e lapidariamente denota senso di oppressione, angoscia e tristezza.

Un autre de ses tableaux est lugubre. Dans l'immense pièce où l'on s'exerce, une femme git, la mâchoire dans ses poings, une statue de l'embêtement et de la fatigue, pendant qu'une camarade, les jupes de derrière bouffant sur le dossier de la chaise où elle est assise, regarde, abêtie, les groupes qui s'ébattent, au son d'un violon maigre (Huysmans 1883a, 129).

Espressione inequivoca di noia, fastidio (*embêtement*) e fatica, la danzatrice con il busto avvolto in uno scialle rosso nella sezione sinistra della piccola tela di Washington (33x88cm) appare cristallizzata nella stasi del corpo in parte celato dal taglio non convenzionale dell'immagine indotto dal punto di stazione non meno inusuale del pittore, e nell'immobilità della testa china, sostenuta dalla mano sinistra serrata. In ciò ad anticipare i pugni sui quali, con un gesto carico di rassegnata, repressa, ormai passiva insopportazione, appoggia il mento la ballerina al centro della tela oggi a Yale (*Prova di ballo*, Yale University Art Gallery, inv. 1952.43.1; fig. 2), analoga nella orizzontalità e nella stratificata variazione dei piani dell'assetto compositivo, ma cronologicamente dibattuta.



Fig. 2. Edgar Degas, *Prova di ballo*, Yale University Art Gallery, inv. 1952.43.1.

La cristallizzazione dell'attimo, la cattura di un gesto che ancora una volta “échappe au temps” per divenire simbolo di una quotidiana sopravvivenza a sé stessi, viene programmaticamente quanto genialmente concepita e suggerita da Degas nella progressione del suo percorso, stravolgendo il concetto arcaico della *facilitas difficilis* attraverso il richiamo alla logorante ripetitività gestuale delle danzatrici in fase di prova o di attesa. Una cristallizzazione, ancora, rispetto alla quale, sino al disincantamento decostruttivo operato da Giacomo Balla con le ricerche sulla dinamica del movimento

² Il Musée d'Orsay (RF 30013) ne conserva uno studio preliminare, *Danseuse assise sur une chaise, de trois quarts à droite*.

organico nell'ambito della poetica futurista, la cultura figurativa agisce con razionalizzata consapevolezza prima guardando, poi trascendendo e dunque disattendendo l'edificio filosofico diderotiano che nell'*Essai sur la peinture* aveva individuato nella scelta/sublimazione di un segmento temporale infinitesimale — vissuto o unicamente pensato o ancora metastoricamente immaginato — una tessera nodale nell'azione intellettuale di determinazione del contenuto iconico.³

E l'idea, ovvero l'*eidōs*, agisce ponendo dichiaratamente in primo piano il tema della noia, terreno di riflessione nella cultura europea come luogo legato all'emarginazione della dimensione sentimentale, alla sottrazione alle passioni, implicite nel ruolo guida esercitato dalla ragione nella coscienza filosofica illuministica (Voegelin 2005, 69-75). Già insita nell'accezione inclusiva del termine *embêtement*, la noia, relata alla danza definita "un travail mécanique pénible," viene nuovamente evocata da Huysmans, sempre in seno alla mostra del 1880, nel commento ad altra opera degasiana concepita per porre ancora in campo ciò che gli spettatori e "les abonnés de l'Opéra" non dovevano vedere né tantomeno percepire

l'ennui d'un travail mécanique pénible, le regard scrutant de la mère dont les espoirs s'aiguisent quand le corps de sa fille se décarcasse, l'indifférence des camarades pour des lassitudes qu'elles connaissent, sont accusés, notés avec une perspicacité d'analyste tout à la fois cruel et subtil (Huysmans, 1883a, 129).

E quando si torna in scena, anziché apparire "fleurs légères" come *Les vaines danseuses* di Paul Valéry (Valéry 1989, 70-71), le danzatrici riprendono, ancora secondo Huysmans — e il riferimento primo è la tela di Washington — "leurs dislocations de clowns," in attesa che un destino per lo più segnato da condizioni sociali tendenzialmente disagiati e da desideri inappagati di successo, trasformi le più in "ouvreuses, chiromanciennes ou marcheuses," dunque in maschere, chiromanti, se non, come nel caso di Marie van Goethem (la "petite danseuse de quatorze ans") e di altre, in prostitute.

Mais les voici maintenant qui reprennent leurs dislocations de clowns. Le repos est fini, la musique regrince, la torture des membres recommence [...] M. Degas, en attendant qu'elles deviennent ouvreuses, chiromanciennes ou marcheuses, les pique, toutes vives, devant la rampe, les attrape à la volée pendant qu'elles bondissent ou font la révérence des deux côtés, envoyant avec les mains des baisers au public (Huysmans 1883a, 129-130).

Huysmans, come è stato scritto di recente, "envisage les différentes *Danseuses* de Degas non comme des scènes figées, autonomes et juxtaposées, mais comme une succession de tableaux mettant en scène les mêmes personnages" (Jeannerod 2011, 348). Personaggi di una commedia umana di fronte alla quale, secondo Coquirot, "le

³ "Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre" (Diderot 1795, 68: cap. V, *Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai*); Tordella 2012, 137.

déterminé misogyne⁴ qu'était Huysmans se détend [...] à son aise!" e induce "à fouiller les tares physiques de la femme, à la montrer batracienne et simiesque!" (Coquiote 1912, 81-82). Scimiesca, come già in Edmond de Goncourt.⁵

Da un punto di osservazione altro, la distanza siderale di approccio interpretativo amplifica proprio perché tale l'attenzione sull'analogia critica che approssima Huysmans a Charles Ephrussi, nota fonte di ispirazione accanto a Charles Haas per lo Swann proustiano, amico di Degas sino alla svolta antisemita dell'artista collegata allo scoppio dell'affare Dreyfus nel 1894.

Nel recensire la mostra di rue des Pyramides sulla *Gazette des Beaux-Arts*, della quale sarebbe divenuto proprietario nel 1885 e redattore capo dal 1894, Ephrussi richiama infatti, all'interno di una meditata, intersecata varietà di angolazioni esegetiche, la cifra clownesca delle danzatrici degasiane denunciata da Huysmans e declinata in pantomima da Paul Mantz.⁶ Una frequentazione critica e collezionistica, quella della poetica impressionista e della filosofia figurativa di Degas, costante in anni che vedono lo storico di Odessa eminentemente concentrato sullo studio dei disegni düreriani⁷ e al tempo stesso attore di una raccolta significativa (non solo numericamente) di dipinti impressionisti, nobilitata dalla restituzione letteraria di Jules Laforgue (1860-1887). Già suo segretario, allora e sino al 1886 a Berlino come lettore dell'imperatrice Augusta, scrivendo a Ephrussi il 6 dicembre 1881, il grande poeta e prosatore franco-uruguayano ne evoca infatti e descrive unicamente sul filo della memoria, con precisione chirurgica avvolta da/stemperata in una sorta di nostalgia contemplativa, la collezione di maestri impressionisti. Serrato l'elenco che coinvolge Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Berthe Morisot, Mary Cassat, Manet e anche un sempre più defilato e convintamente autoemarginato Degas, artefice di quelle che con acume critico pari alla lucidità mnemonica Laforgue definisce "les danseuses nerveuses."⁸ Intuizione non meno intrigante e profonda di quella che in *Propos de Peintre. De Ingres à Degas* — Proust

⁴ Circa la presunta misoginia degasiana, si veda Broude 1977.

⁵ Il riferimento è al passo nel quale, in visita il 13 febbraio 1874 allo studio di Degas, di fronte alle *Danseuses* Edmond de Goncourt sottolinea "le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles-singes" (De Goncourt 1891, 111).

⁶ "Malheureusement M. Degas, qui a eu une première manière florentine, et qui a toujours cherché le caractère, a une tendance à tomber dans le caricatural. Ce qui reste vrai chez lui, c'est la pantomime, et aussi la lumière. La vue d'une longue galerie profonde où des fillettes en robe de gaze s'exercent aux difficultés de la danse académique est enveloppée d'une atmosphère transparente et fine" (Mantz 1880, 3).

⁷ Il volume *Albert Dürer et ses dessins* viene infatti edito a Parigi nel 1882. Si veda anche Tordella 2016, 104-105.

⁸ "Chaque ligne de votre beau livre me rappellerait tant de souvenirs! Surtout les heures passées à travailler seuls dans votre chambre où éclatait la note d'un fauteuil jaune. Et les impressionnistes! Deux éventails de Pissarro bâtis solidement par petites touches patientes. De Sisley, la Seine avec poteaux télégraphiques et ciel de printemps. Ou une berge des environs de Paris avec un voyou bucolisant par les sentiers. Et les pommiers en fleurs escaladant une colline de Monet. Et la sauvageonne ébouriffée de Renoir, et de Berthe Morisot un sous-bois profond et frais, une femme assise, son enfant, un chien noir, un filet à papillons. Et encore de Morisot une bonne avec son enfant, bleu, vert, rose, blanc, soleil. Et de Renoir encore, la parisienne aux lèvres rouges en jersey bleu. Et cette très capricieuse femme au manchon, une rose laque, à la boutonnière, dans un fond spirituellement fouetté de neige. Et la danseuse de Mary Cassatt, en jaune, vert, blond, roux, fauteuils rouges, nu des épaules. Et les danseuses nerveuses de Degas, et le Duranty de Degas et le Polichinelle de Manet avec les vers de Banville!" (Dufour 1904, 2 nota).

prefatore — guida Jacques-Émile Blanche a designare *cruel* il disegno di chi, Degas, ne fu maestro e amico (Blanche 1919, 294). L'immagine fotografica che nel dicembre 1895 vede ancora Degas immortalare sé stesso accanto a Jules Antoine Taschereau e a Blanche appoggiato allo schienale della sua poltrona, apre a un contesto privato, a un legame non ordinario con il ritrattista, critico e scrittore, parte dell'universo proustiano⁹ condiviso da Ephrussi. Al quale, dalle pagine della *Gazette des Beaux-Arts* si deve, in una condizione intellettuale ancora densa di istanze classicistiche, la radicalizzazione di un confronto oppositivo tra la fascinazione intellettuale, l'estatico rapimento nei confronti di un'architettura linguistica viziata da "une perspective souvent fantaisiste" e tuttavia di superiore eleganza nella caleidoscopica interazione di qualità cromatiche, valori di tono, variazioni sospese di luci e ombre, audacia di scorcio, "force étonnante de dessin,"¹⁰ e la sgradevole gravidanza realistica di quella "laideur des figures" che accomuna "petites danseuses, grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables, repoussants." Danzatrici ammorbrate da "attitudes disgracieuses," "vulgarités voulues," a materializzare gli esiti di un'azione analitica sistematicamente attesa e analogamente governata, in modo solo apparentemente contraddittorio, dal concetto metatemporale di "observation spirituelle."

[...] il [Degas] choisit des types de petites danseuses, grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables, repoussants; il leur donne des mouvements sans harmonie, et, sur ce sujet bizarre, il répand un fin coloris, une lumière délicate qui caresse le plancher et le décor; la valeur des tons est d'une justesse étonnante, qui met chaque chose à son plan, malgré une perspective souvent fantaisiste; l'atmosphère artificielle du théâtre n'a jamais été plus savamment rendue; jamais on n'a mieux fait frissonner les jupes vaporeuses et légères du corps de ballet; le peintre reste distingué dans la laideur des figures. [...] Dans l'*Examen de danse*¹¹ et dans les *Deux Danseuses* (car M. Degas a une prédilection connue pour les sujets chorégraphiques), quelles attitudes disgracieuses, quels membres anguleux et disloqués se déhanchant avec des mouvements de clown qui n'a jamais songé que Terpsichore est une Muse! Une danseuse, surtout, se frotte les jambes comme ferait un masseur de quelque hammam.¹² En dépit de ces vulgarités voulues, il faut bien louer une hardiesse de raccourcis, une force étonnante de dessin dans ces bras tendus et dans ces mains même si peu indiquées; une observation spirituelle, dirigée uniformément sur les misères intimes des prêtresses de l'art harmonieux de la danse (Ephrussi 1880, 486-487).

Una intenzionalità analitica, risolta secondo Ephrussi in una chiave eminentemente spirituale, che conduce Degas — "le plus personnelle, le plus térébrant" tra gli artisti

⁹ Autore nel 1892 — anno successivo al loro primo incontro a Trouville — del più celebre ritratto di Proust (oggi Musée d'Orsay), cui seguì nel 1897 l'immagine ora conservata a Ginevra, al Musée du Petit Palais.

¹⁰ Non privo di interesse il paragone con ciò che scrive Huysmans ancora nella recensione alla mostra del 1880. "Aucun peintre, depuis Delacroix qu'il a étudié longuement et qui est son véritable maître, n'a compris, comme M. Degas, le mariage et l'adultère des couleurs; aucun actuellement n'a un dessin aussi précis, et aussi large, une fleur de coloris aussi délicate; [...]." Huysmans 1883a, 135.

¹¹ Denver Art Museum, inv. 1941.6.

¹² Riferimento specifico alla figura di sinistra della tela con le *Deux danseuses*, al numero 41 del catalogo espositivo del 1880. Il pastello è attualmente conservato al Shelburn Museum per dono dell'Electra Havemeyer Webb Fund, Inc. 1972-69.6.

francesi (così ancora Huysmans in *Certains*: Huysmans 1894, 22) — a individuare e a smascherare in profondità “les misères intimes des prêtresses de l’art harmonieux de la danse,” rispecchiate da quei tratti somatici “désagréables, repoussants” enfattizzati dalla trasposizione plastica. Paradigma indiscusso e indiscutibile di tale processo traduttivo, la drammatizzazione in scultura del tipo della danzatrice adolescente che, nel restituire le sembianze di Marie van Goethem, giunge in occasione della sesta esposizione degli artisti indipendenti (1881) a snidare i rari, autentici esegeti anche in senso ammirativo di Degas per il quale Odilon Redon avrebbe messo in campo il principio di indipendenza.¹³ Tra quelli, ancora Ephrussi, artefice di una recensione non firmata ma unicamente siglata, apparsa a puntate su *La Chronique des Arts et de la Curiosité*¹⁴ supplemento settimanale della *Gazette des Beaux-Arts* costantemente presieduta dalla convinzione principe di chi ne fu tra i fondatori e primo caporedattore, Charles Blanc. Ovvero che il fine dell’arte sia estraneo a processi mimetici fedelmente attuati ed esattamente ritradotti (tra quelli la fotografia).¹⁵

Un convincimento che, anche nell’implicare la dimensione fotografica, assimila Blanc a Hippolyte Taine (vedi la sezione terza della parte prima, *De la nature de l’œuvre d’art*, nella *Philosophie de l’art*, archetipo dell’estetica positivista ispirato alle idee di Auguste Comte),¹⁶ inoltre ricordato in questa sede, benché non direttamente coinvolto in versanti critici degasiani, per la presa di posizione notoriamente estrema contro il balletto,¹⁷ chiave di lettura non meno problematicamente intensa di quegli stessi versanti. Impegnato nella stesura delle *Origines de la France contemporaine* (3 voll., 1876-1894) e da breve tempo membro dell’Académie Française, nell’anno, il 1881, della sesta esposizione degli artisti indipendenti nutrita dallo scandalo suscitato dalla *Petite danseuse de quatorze ans*, Taine pubblica la *Philosophie de l’art*, silloge complessiva¹⁸ delle lezioni di estetica e storia dell’arte tenute tra il 1864 e il 1869 all’École des Beaux-Arts. Lezioni che ne videro tra gli allievi Jules Laforgue,¹⁹ in anni scanditi dalla pubblicazione delle *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge* (1867). Là dove Graindorge, alias Taine, spettatore all’Opéra, lancia un *j’accuse* violento (“Le ballet est ignoble”), per toni, contenuti e implicazioni. In scena, quella sera l’*Alceste* di Christoph

¹³ “C’est un réaliste. [...] c’est sur lui que se discutera toujours le principe de l’indépendance; [...]” Redon 1922, 93 (10 marzo 1889).

¹⁴ “Ce n’est point là, certes, la Terpsichore aux lignes classiques, c’est le rat d’opéra dans son expression moderne, apprenant son métier, avec toute sa nature et son stock de mauvais instincts et de penchants vicieux. [...] Voilà vraiment une tentative nouvelle, un essai de réalisme en sculpture. Un artiste vulgaire eût fait de cette danseuse une poupée, M. Degas en a fait une œuvre de forte saveur, de science exacte, sous en forme vraiment originale” ([Ephrussi] 1881, 127).

¹⁵ “Toutefois il appartient au peintre d’idéaler le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l’âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l’imitation n’y suffirait point, c’est que, si l’instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu’il saisit les formes, il produirait une certaine vue d’un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d’art qui est le *paysage*” (Blanc 1886, 246).

¹⁶ Taine 1895, I, 26-29 (*De la nature de l’œuvre d’art*, III). Si veda anche Marlais 1992, 33.

¹⁷ Tema variamente affrontato in collegamento a Degas. Si veda, tra altri contributi, Thomson 1995, 34-35.

¹⁸ Già progressivamente pubblicate dal 1865.

¹⁹ Destinato nella fase berlinese a ripensarne e stigmatizzarne l’impianto filosofico (Dufour 1904, 2).

Willibald Gluck per la prima volta rappresentata al Burgtheater di Vienna il 26 dicembre 1767 su libretto di Ranieri de' Calzabigi, e, dopo il trasferimento di Gluck a Parigi, andata in scena il 23 aprile 1776 con libretto francese di Marie-François-Louis Gand-Leblanc du Rollet tratto da Calzabigi. Variata rispetto alla versione viennese con sottrazioni e addenda in ossequio alle consuetudini teatrali parigine, l'*Alceste* apparve ampliata dall'introduzione di due balletti in più tempi; in inizio di secondo e in conclusione di terzo e ultimo atto. Due gli allestimenti dell'*Alceste* andati in scena all'Opéra sotto la direzione artistica di Hector Berlioz²⁰ in prima rappresentazione il 21 ottobre 1861 e il 12 ottobre 1866 (Weber 2012). Anno in cui, dopo il minore successo riscosso dalla prima ripresa berlioziana dall'*Alceste* rispetto a quella trionfale dell'*Orfeo ed Euridice* al Théâtre Lyrique (1859), i balletti introdotti da Gluck a Parigi furono integrati da danze di maniera a maggiore soddisfacimento del pubblico, ma, evidentemente, a detrimento filologico dello spettacolo e non solo.

Le ballet est ignoble. C'est une exposition de filles à vendre. Elles ont les gestes et les basses petites minauderies de l'emploi, la fadeur voluptueuse et voulue. Il n'y a pas dix pour cent dans un ballet de beauté vraie. Tout est provocation comme sur un trottoir; les jambes en maillot rose se montrent jusqu'aux hanches: l'attitude est celle des danseuses de corde; avec leurs vilaines pattes de grenouille moderne, avec leurs bras filamenteux d'araignée, avec leurs ronds de jambe qui sentent l'école du saltimbanque, elles s'imaginent représenter les nobles processions de la Grèce antique (Taine 1867, 13).

Pochi anni dopo, in abito di poeta, sarà lo stesso Degas — “[qui] avait déjà si implacablement rendu la déchéance de la mercenaire abêtie par de mécaniques ébats et de monotones sauts” (Huysmans 1894, 23) — a evocare, analogamente a Taine, l'immagine della danzatrice sgraziata come rana salterina (Tilby 1996, 101 nota 32) nel verso conclusivo della seconda terzina del penultimo (*Petite danseuse; Poème*, circa il 1888-1890) degli otto sonetti (*Sonnets par Degas*) dati alle stampe nel 1914 in venti esemplari per i tipi Alexis Rouart.²¹ Quattordici, come nella più antica tradizione, i versi alessandrini francesi. Altresì consueta la sequenza di due quartine e due terzine.

D'un rien, comme toujours, cesse le beau mystère.
Elle retire trop les jambes en sautant,
C'est un saut de grenouille aux mares de Cythère.
(Variante; Elle saute en grenouille et je sors de colère).

²⁰ “Les danses gracieuses ont été dessinées par M. Petipa. M. Cormon a su vaincre avec un rare bonheur les difficultés de la mise en scène. Tout y est réglé avec une intelligence parfaite des exigences de la musique, dont les metteurs en scène ne tiennent pas compte ordinairement, et avec un grand goût de l'antique. C'est la première fois que l'on voit à l'Opéra des démons et des ombres assez ingénieusement costumés et groupés pour paraître fantastiques et non ridicules” (Berlioz 1862, 210).

²¹ Esponenzialmente maggiore la diffusione dei sonetti degasiani conosciuta dall'edizione La Jeune Parque del 1946. Tra i contributi recenti su Degas poeta, Hobbs 2012; Vanrenterghem 2014.

Quanto concorre a presupporre le ragioni del rifiuto a illustrare il primo saggio dedicato da Mallarmé alla danza (*Ballets*, 1886) assunta a metafora della scrittura. Ciò che al tempo stesso contribuisce a decrittare il terreno anche cronologico nel quale in Degas sembra trovare genesi l'idea di una propria lingua poetica accompagnata negli anni da un graduale processo di rilettura critica e di apparente accostamento all'estetica mallarmeana.

In Mallarmé's aesthetic, [...] the language of dance does not express the narrative of the dancer's daily life and physical hardships, as illustrated by Degas in many of his early ballet paintings, but rather seeks to symbolize a universal state of being for the viewer. [...] When he was first asked to illustrate 'Ballets' in 1888 Degas may not have understood or appreciated Mallarmé's vague, strange, and seemingly arbitrary aesthetic. However, by 1895 his art reveals that he certainly did (Bixenstine Safford 1993, 424).²²

A distanza di qualche anno dalla morte di Degas, il quarto sonetto dell'edizione Rouart ricompare sulla *Revue Musicale* diretta da Henry Prunières (Lavoie 2009, 769-770). E in quel numero speciale — *Le ballet au XIX^e siècle* (1 dicembre 1921) — introdotto da *L'Âme et la danse* di Paul Valéry (Schneider 2015, 168-169), in una sorta di preludio a *Degas Danse Dessin* (1936) dove il testo interagisce strutturalmente con traduzioni da disegni di Degas,²³ *La Danseuse* segue il dialogo valeriano intessuto tra Socrate, Fedro e il medico Erissimaco, a sua volta introdotto da una xilografia originale di Démétrios Galanis e accompagnato da tre *Mouvements de danse* di Joseph Bernard, i cui acquarelli, trasposti su matrice in rilievo da Jacques Beltrand, ne cadenzano l'edizione lionese del 1932. Tema non banale, pressoché del tutto emarginato dagli studi contemporanei, la rivisitazione otto e novecentesca della tecnica xilografica ampiamente frequentata, indagata e diffusa da Pierre Gusman (1862-1941), fondatore nel 1911 della *Société de la gravure sur bois originale* (SGBO),²⁴ interseca anche il territorio coreutico in una tuttavia non sottile incongruenza stilistica. Esito della resistenza materica opposta dalle matrici lignee allo scavo con coltelli e sgorbie e della successiva restituzione traduttiva su carta, come in un'immagine in negativo, delle superfici risparmiare, la specificità di quell'architettura segnica contraddice infatti la libertà del gesto calcografico (in particolare dell'acquafortista) e, in esponenziale amplificazione, la eterea leggerezza, la flessuosa morbidezza, la costruita, artificiale naturalezza, lo svolgimento dinamico del gesto coreutico.

²² "Although other factors, including his failing eyesight and the technical experiments he engaged in with pastel, may have played a role in determining the appearance of his late works, Degas's own statements should convince us that his changed artistic directions were also the product of thoughtful deliberations and insightful choices inspired by the dance aesthetic of Mallarmé" (Bixenstine Safford 1993, 427).

²³ Per la versione italiana dovuta a Maria Teresa Giaveri, si veda Valéry 2014, 809-894.

²⁴ Circa la specifica situazione francese, si veda Gusman 1929.

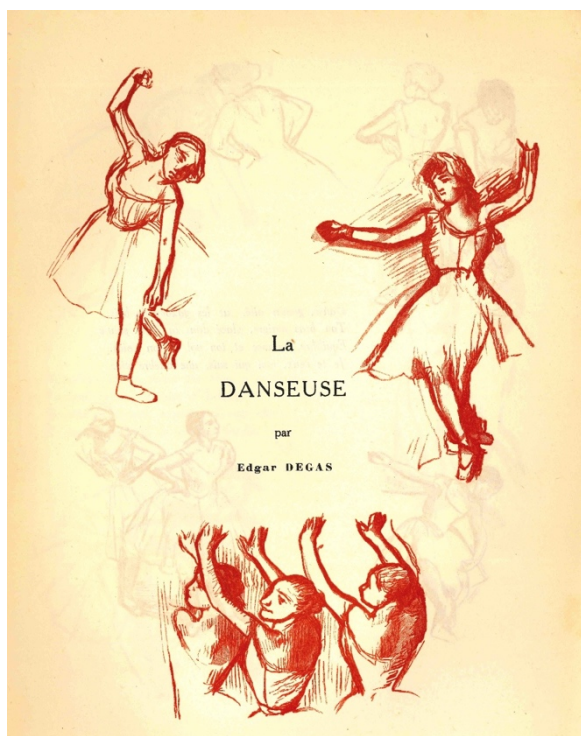


Fig. 3. Georges Aubert (da Edgar Degas), *Revue Musicale*, 1 dicembre 1921, p. 33.

Tredici — evinte da disegni, pastelli e dipinti di Degas — le immagini di danzatrici a complemento del suo stesso sonetto tradotte per la *Revue Musicale* da Georges Aubert (fig. 3) secondo il procedimento definito in francese *gravure à la sanguine*. Immagini che tradiscono la scelta di Prunières²⁵ e della *Revue Musicale* di guardare al Degas formalmente meno problematico, al cui cospetto appare comunque fortemente discutibile e straordinariamente forzato il parallelismo — “La danseuse de Renouard garde son originalité à côté de la danseuse de Degas” — istituito da Noël Clément-Janin (1905, 228) con Charles Paul Renouard (1845-1924). Quanto emerge in un impianto interpretativo che peraltro ravvisa primo motivo di interesse nella determinazione

critica di ciò che Clément-Janin definisce “instantané de dessin,”²⁶ all’interno di una lettura di Renouard fondata invece su una equivoca percezione di originalità, confliggente con l’identità di un pittore, disegnatore, incisore e litografo, in realtà incline a un oleografismo marcatamente deterioro.

A breve distanza dalla restituzione letteraria (1919) che vede Jacques-Émile Blanche, amico di Oscar Wilde e di Henry James, oltre che di Proust, declinare lo scavo psicologico degasiano sul “dessin cruel,” Clément-Janin recupera attraverso quella condizione aggettivale la latitudine drammatica, intrinsecamente immite del tema, deviandola sul terreno solo apparentemente altro della visione: “Ce n’est évidemment pas le mouvement tressaillant du maître peintre, ni cette cruelle intensité de vision qui souligne le mécanisme animal, le muscle en travail, l’effort exténuant: [...]” (Clément-Janin 1905, 228).

Ampio per stratificazione cronologica e varietà di discriminanti concettuali, l’aggettivo *cruel* descrive nel ciclico (r)accordo con Degas una precisa e specifica linea di sconfinamento da angolazioni esegetiche largamente storicizzate in direzioni meno laicamente attese. Già Paul Mantz allora intento negli studi holbeiniani condotti a stampa nel 1879 e a breve Directeur général des Beaux-Arts, nell’evocare un quesito per molti aspetti ancora irrisolto, i.e. l’assimilazione di Degas alla koinè impressionista, ne rivendica

²⁵ Si veda Chimènes, Gétreau e Massip 2015.

²⁶ “C’est un *instantané de dessin*. Cet instantané deviendra le point de départ d’une œuvre plus poussée, pour laquelle l’artiste prendra modèle, ou bien il demeurera en cette forme preste et expressive, qui est bien la note la plus personnelle du dessinateur” (Clément-Janin 1922, 140).

piena autonomia linguistica e specificità di ruolo. In ciò precorrendo la quarta esposizione al numero 28 di Avenue de l'Opéra (*Exposition faite par un groupe d'artistes indépendants, réalistes et impressionnistes*), destinata a restituire nel titolo, Degas artefice, la distinzione tangibile, non più dissimulabile tra componente realista e versante impressionista.

On ne sait pas exactement pourquoi Edgar Degas s'est classé parmi les impressionnistes. Il a une personnalité distincte, et, dans le groupe des prétendus novateurs, il fait bande à part. [...] C'est un observateur, un historien peut-être. [...] M. Degas est d'ailleurs un peintre cruel. Il a été visiblement ému de l'élément douloureux qui se cache sous ces oripeaux: il montre les petites danseuses aux bras indigents, [...] le sourire excessif de la chanteuse qui vient [...] remercier le public idolâtre (Mantz 1877).

Un osservatore, appunto, uno storico, forse. Un pittore crudele, eppure visibilmente turbato dalla tragedia di una quotidianità dolorosamente mediocre che si traveste da danzatrice fisicamente segnata dall'indigenza.

Un osservatore, ancora, acuto e crudele, secondo Félix Fénéon, figura centrale nel versante critico, collezionistico, editoriale parigino tra Otto e Novecento nonché esponente del movimento anarchico, indebitamente arrestato come sospetto per l'assassinio del presidente Sadi Carnot (1894).²⁷ Concentrato sull'ottava esposizione impressionista (15 maggio-15 giugno 1886) al numero 1 di rue Laffitte, anche nella più precoce messa in luce della corrente del Néo-impressionnisme di Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro, Fénéon riscrive attraverso la concettualizzazione dell'"unité du dessin" l'"art de réalisme" degasiana ricondotta alla linea quale elemento pre- e protolinguistico.

Dans l'œuvre de Degas, — et de quel autre? — les peaux humaines vivent d'une vie expressive. Les lignes de ce cruel et sagace observateur élucident, à travers les difficultés de raccourcis follement elliptiques, la mécanique de tous les mouvements; d'un être qui bouge, elle n'enregistrent pas seulement le geste essentiel, mais ses plus minimes et lointaines répercussions myologiques: d'où cette définitive unité du dessin. Art de réalisme et qui cependant ne procède pas par vision directe: [...] (Fénéon 1886, 10).

In legame diretto con Fénéon anche rispetto ai "papiers Laforgue" e, circa Degas, su una linea d'onda per più aspetti armonica pure nel ricomporre dichiaratamente il nesso critico con la dimensione coreutica, Camille Mauclair (1872-1945),²⁸ pseudonimo di Camille Laurent Célestin Faust, poeta, romanziera, critico d'arte e letterario, cofondatore del Théâtre de l'Œuvre, storico dell'arte fortemente critico nei confronti di Gauguin e di Toulouse-Lautrec, avrebbe agito in un Novecento appena avviato, indagando Degas, prima della monografia del 1937, in modo tanto epigrafo quanto

²⁷ Halperin 1988; Cahn, Peltier 2019.

²⁸ Valenti 2003, 40-41.

proporzionalmente acuto nel saggio su Louis Legrand (1863-1951), eminentemente noto come incisore all'acquaforte, apparso su *L'art et les artistes*.

Legrand a fait tout autre chose que Degas, bien que guidé par une curiosité très analogue, celle de montrer le contraste entre le labeur pénible, la vulgarité populacière de la danseuse, et la puissance d'illusion que la scène et la clarté confèrent à la chrysalide du jour devenue le féerique papillon des nuits. Degas, qui est un dessinateur de génie et un très beau coloriste de valeurs, est aussi un misanthrope à vision chagrine, spirituelle, cruelle, et volontairement très restreinte. [...] Legrand y a mis moins de méchanceté que de pitié. On dirait que Degas, avec son amour obstiné de la vérité amère, hait la danseuse parce qu'elle crée une illusion de beauté sans être belle, et se réjouit de ruiner cette illusion en révélant les tares secrètes (Mauclair 1905-1906, 162-163).

E ancora — Degas in vita — Georges Grappe (1879-1947). Conservatore del Musée Rodin (1925-1944) e critico altresì di ambito letterario, singolarmente attento alla voce critica di Mauclair nella eco di una lettura degasiana scandita dalla denuncia di un realismo crudele, brutale, tale, peraltro, da approdare a una dimensione satirica che, al di là della propria violenza intrinseca, giunge a investire le regioni dello spirito: "Tour à tour impassible, uniquement peintre, sincère jusqu'à la brutalité, indifférent à la vulgarité morale du milieu, cruellement réaliste jusqu'à la satire la plus virulente, spirituel, [...]" (Grappe 1908, 34).

Così il cimento critico dilaga ben oltre i confini e gli approdi teorizzati da Degas. Dunque, in una totale incomprensione del suo orizzonte linguistico ed estetico o, invece, nella perspicace intercettazione di un inconfessato poiché evidentemente consapevole trascendimento di quel credo che come è noto in Degas associa strumentalmente la danzatrice a "un prétexte pour le dessin." O, invece, a "un prétexte à peindre de jolies étoffes et à rendre des mouvements." Testimone e in quel momento interlocutore dell'artista, l'amico mercante, nonché laico e non banale biografo ed esegeta, Ambroise Vollard (Vollard 1924, 109-110).

BIBLIOGRAFIA

- BERLIOZ, H. 1862. "Reprise de l'Alceste de Gluck, à l'Opéra." In *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, 198-213. Paris: Michel Lévy frères.
- BIXENSTINE SAFFORD, L. 1993. "Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period." *Nineteenth-Century French Studies* 21/3-4: 419-433.
- BLANC, C. 1886. *Grammaire des arts du dessin. La Peinture* [1867]. Paris: Librairie Renouard-Henri Laurens.
- BLANCHE, J.-É. 1919. *Propos de Peintre. De Ingres à Degas*. Paris: Émile-Paul frères.
- BROUDE, N. 1977. "Degas's 'Misogyny'." *The Art Bulletin* 59/1: 95-107.
- CAHN I., PELTIER P. (eds.). 2019. *Félix Fénéon. Critique, Collectionneur, Anarchiste*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

- CHIMÈNES, M., GÉTREAU, F., MASSIP, C. (eds.). 2015. *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*. Paris: Société française de musicologie.
- CLÉMENT-JANIN, N. 1905. "Paul Renouard." *Gazette des Beaux-Arts* 33: 222-232.
- . 1922. "Paul Renouard." *Print Collector's Quarterly* 9/2: 129-148.
- COQUIOT, G. 1912. *Le vrai J.-K. Huysmans*. Paris: Charles Bosse.
- DE GONCOURT, E. 1891. *Journal des Goncourt. Mémoires de la Vie Littéraire*. Deuxième Série, Deuxième Volume, Tome Cinquième (1872-1877). Paris: Bibliothèque Charpentier.
- DIDEROT, D. 1795. *Essai sur la peinture*. Paris: François Buisson.
- DUCREY, G. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- DUFOUR, M. 1904. *Une philosophie de l'impressionnisme. L'esthétique de Jules Laforgue*. Paris: Léon Vanier.
- EPHRUSSI, C. 1880. "Exposition des artistes indépendants." *Gazette des Beaux-Arts* Second Période 21: 486-487.
- [EPHRUSSI, C.] 1881. "Exposition des Artistes Indépendants." *La Chronique des Arts et de la Curiosité* 16 avril: 126-127.
- EPHRUSSI, C. 1882. *Albert Dürer et ses dessins*. Paris: Albert Quantin.
- FÉNÉON, F. 1886. *Les impressionnistes en 1886*. Paris: Publications de La Vogue.
- GRAPPE, G. 1908. *Edgar Degas*. Paris: Librairie artistique et littéraire.
- GUSMAN, P. 1929. *La gravure sur bois en France au XIX^e siècle*. Paris: Editions Albert Morancé.
- HALPERIN, J.U. 1988. *Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press.
- HOBBS, R. 2012. "Sonnets: Edgar Degas, Claudius Popelin, and the poetry of generic constraints." *A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 28/4 (Artists's writings, 1850-present): 384-396.
- HUYSMANS, J.-K. 1883a. "L'Exposition des Indépendants en 1880." In *L'art Moderne*, 97-139. Paris: Librairie Plon.
- . 1883b. "Le Salon officiel de 1880." In *L'art Moderne*, 141-185. Paris: Librairie Plon.
- . 1894. *Certains*. Paris: Tresse & Stock Éditeurs (II^e ed.).
- JEANNEROD, A. 2011. "Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans: Fiction ou Non-Fiction?" *Revue d'histoire littéraire de la France* 111/2: 341-356.
- . 2016. "Pratiques sérielles d'un genre médiatique: les 'Salons' de Joris Karl Huysmans." *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique* 14: 1-14.
- LAVOIE, M.-N. 2009. "Dance in Henry Prunières's *La Revue musicale*: Between the Early and the Modern." In Z. Blažeković, B. Dobbs Mackenzie (eds.). *Music's Intellectual History: Founders, Followers, and Fads*. The first conference of the Répertoire international de littérature musicale (New York City, 16-19 March 2005), 761-772. New York: RILM.
- MANTZ, P. 1877. "L'exposition des peintres impressionnistes." *Le Temps* 22 Avril.
- . 1880. "Exposition des œuvres des artistes indépendants." *Le Temps* 14 Avril.
- MARLAIS, M. 1992. *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- MAUCLAIR, C. 1905-1906. "Louis Legrand." *L'art et les artistes* 2/11: 152-164.
- REDON, O. 1922. *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Introduction de J. Morland. Paris: Henri Floury.
- SCHNEIDER, H. 2015. "Valéry und der Tanz." In G. Busch-Salmen, M. Fink, T. Nußbaumer (eds.). *Der Tanz in der Dichtung-Dichter Tanzen. Walter Salmen in Memoriam*, 167-198. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag.
- Sonnets par Degas*. 1914. Paris: Alexis Rouart.
- TAINÉ, H. 1867. *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*. Paris: Hachette.
- . 1895. *La philosophie de l'art* [1865]. 2 voll. Paris: Hachette (VII^e ed.).
- THOMSON, R. 1995. *Degas: Waiting*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.

- TILBY, M. 1996. "Le Monde vu de (trop?) près: le Degas de J.-K. Huysmans." In K. Cameron, J. Kearns (eds.). *Le champ littéraire 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, 91-102. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- TORDELLA, P.G. 2012. *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*. Firenze: Leo S. Olschki.
- . 2016. *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*. Firenze: Leo S. Olschki.
- VALÉRY, P. 1989. *Opere poetiche*, ed. G. Pontiggia. Introduzione di M.T. Giaveri. Trad. it. di M. Cescon, V. Magrelli, G. Pontiggia. Milano: Guanda.
- . 2014. *Opere scelte*, ed. M.T. Giaveri. Milano: Arnoldo Mondadori.
- VALENTI, S. 2003. *Camille Mauclair, homme de lettres fin de siècle: critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*. Milano: Vita e Pensiero.
- VANRENTERGHEM, A. 2014. "Sonnets de Degas." In M. Finck, Y.-M. Ergal (eds.). *Littérature comparée et correspondance des arts*, 167-178. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- VOEGELIN, E. 2005. *Dall'Illuminismo alla rivoluzione* [1975], trad. it. di D. Caroniti. Roma: Gangemi.
- VOLLARD, A. 1924. *Degas (1834-1917)*. Paris: Les Éditions G. Crès et C^{ie} (X^a ed.).
- WEBER, W. 2012. "The Opéra and Opéra-Comique in the Nineteenth Century Tracing the Age of Repertoire." In S. Chaouche, D. Herlin e S. Serre (eds.). *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1660-2010)*, 145-158. Paris: École nationale des chartes.