

“La grazia si trova nell’ordinario”: Degas e la figura umana

Xavier Rey

Degas, un impressionista della figurazione umana

Benché Degas sia tra i partecipanti più fedeli alle otto mostre, organizzate tra il 1874 e il 1886, che oggi vengono comunemente definite “impressioniste”, è probabilmente l’esponente più originale di quel gruppo di artisti d’avanguardia attivi nell’ultimo quarto dell’Ottocento. Lui, che negli ultimi anni di vita si compiace di affermare, con un umorismo caustico rimasto negli annali, che gli impressionisti dovrebbero essere “fucilati”¹, dipinge in effetti, a differenza dei colleghi, assai pochi paesaggi. Preferisce concentrarsi sulle scene di vita moderna e si specializza in particolare sugli effetti della luce artificiale negli interni. Mentre nel 1877 Renoir espone *Ballo al Moulin de la Galette* e Monet *La Gare Saint-Lazare* (entrambi a Parigi, al Musée d’Orsay), Degas presenta *La lezione di danza* e provoca un piccolo scandalo con scene raffiguranti donne intente alla toilette: *Donna che esce dal bagno* e soprattutto *Nudo accovacciato visto di spalle*². Come indicano tali scelte, la rappresentazione della figura umana, in particolare quella dei volti e corpi anonimi che Degas prende a modello, occupa un posto del tutto particolare nella sua opera. Questo predominio della figura nell’ambito di una carriera estremamente lunga e prolifica consente di analizzare, in prospettiva cronologica, le successive posizioni assunte dall’artista nei confronti della corrente naturalista che domina in Francia dalla fine dell’Ottocento fino alla prima guerra mondiale. L’altra grande peculiarità della sua ricerca artistica è la molteplicità delle tecniche utilizzate nel corso della sua attività. La riflessione sulla rappresentazione del corpo da parte di Degas costituisce dunque l’occasione per esplorarne la pittura e la scultura, ma anche le incisioni e soprattutto i pastelli che lo hanno reso celebre.

La formazione classica attraverso il nudo e “Scene di guerra nel Medioevo”

Lo studio della figura umana è alla base della formazione accademica che Degas intraprende all’inizio della carriera, negli anni cinquanta dell’Ottocento. Le numerose copie di originali antichi da lui eseguite – soprattutto al Louvre e nel Gabinetto delle stampe della Biblioteca nazionale, o durante il suo primo viaggio in Italia, tra il 1856 e il 1859 – testimoniano di un incessante lavoro sull’esercizio classico del nudo. Da Firenze riporta un commovente disegno tratto dalla *Nascita di Venere* di Botticelli e, in precedenza, ha copiato i tratti dello *Schiavo morente* di Michelangelo ammirato a Parigi³. Come confesserà a Vollard negli ultimi anni di vita: “Bisogna copiare e ricopiare i maestri; solo dopo aver dato prova di essere un buon copista ci si può permettere di ritrarre un ravanello dal vero”⁴.

Questa fedeltà alla tradizione dell’anziano artista, divenuto l’araldo universalmente celebrato della modernità e della rottura con le formule del passato, dimostra che i nudi giovanili – gli studi di figure dal vero – hanno avuto un’influenza determinante su quelli realizzati in seguito e sino alla fine della sua attività. Gli esercizi di rappresentazione del corpo nudo sono in effetti estremamente utili per imparare la volumetria, la proporzione, l’articolazione e l’equilibrio tra le figure. Il nudo classico, idealizzazione delle forme secondo i canoni antichi, è dunque naturalmente al centro di due dipinti di genere storico che Degas realizza per farsi conoscere agli inizi della carriera. Ma l’autore dà già prova in queste opere di una visione assai personale del corpo, come dimostra la prepotente modernità di *Esercizi di*

giovani spartani – rimaneggiato probabilmente intorno al 1880 quando il pittore ha ormai definitivamente preso a modello il mondo contemporaneo⁵ – e soprattutto delle donne seviziate in *Scene di guerra nel Medioevo*. Le convulsioni di queste ultime sono in realtà il frutto di una rivisitazione assai personale dell'arte di numerosi autori, Botticelli e Michelangelo tra gli antichi, da Delacroix a Puvis de Chavannes tra i contemporanei, senza dimenticare Ingres, il suo maestro assoluto.

Dall'idealizzazione delle forme al tipo ideale

Scene di guerra nel Medioevo attesta già l'originalità di Degas in rapporto ai suoi contemporanei. Ma è in seguito che il pittore abbandona completamente i canoni classici e risponde all'appello del naturalismo teorizzato dal critico Edmond Duranty, che esorta alla rappresentazione del mondo contemporaneo: "Forse un giorno la donna francese reale, con il suo naso all'insù, sfratterà la donna greca in marmo dal naso dritto"⁶. Il dipinto *Interno* (noto anche come *Lo strupro*) è il primo capolavoro – rappresentativo della "cifra speciale dell'individuo moderno" e concentrato su "uno stato sociale"⁷ ben preciso – di un artista che abbandona da allora qualsiasi eleganza pittorica. Questo "quadro di genere", come lo definiva lo stesso Degas, che pare riecheggiare i romanzi di Zola⁸, non è tanto la narrazione di una storia particolare – mai svelata dall'autore – quanto un'evocazione più generale della tensione tra i sessi, trasposta da Sparta nella moderna e sordida Parigi ottocentesca. L'atteggiamento dell'uomo e la prostrazione della donna, che volge al primo la schiena seminuda, raccontano, almeno quanto l'atmosfera opprimente della stanza, cosa accade tra i due personaggi. Spogliando le donne Degas non cerca affatto il dettaglio grottesco, ma il tipo fisico della donna del suo tempo. "Per meglio ricapitolare le proprie scelte controcorrente, la sceglie grassa, corpulenta e tarchiata, [...] annegando la grazia dei contorni nei rotoli di adipe"⁹, spiega Huysmans riguardo al fisico delle bagnanti di Degas. Renoir, da parte sua, a proposito delle scene di postribolo che il collega realizza tra il 1870 e il 1880 conclude che "in Degas si trova lo spirito della donna di bordello, si trovano tutte le donne di bordello riunite in una sola". Nel lodare *La festa della tenutaria* aggiunge che "solo Degas può dare a un tale soggetto un'aria di festa e al contempo l'eleganza di un bassorilievo egizio"¹⁰. Sono certamente questa morfologia e questo spirito che i commentatori dell'epoca riconoscono, meglio del pubblico d'oggi, nel *Nudo accovacciato visto di spalle*.

Un destino che accomuna prostitute, cantanti e ballerine

Anche se per ragioni di decenza egli espone assai poche delle sue scene di postribolo¹¹, l'impegno deduttivo di Degas – sempre teso a individuare negli esempi osservati una regola generale – ne fa uno dei più degni rappresentanti¹² del naturalismo, corrente che rifiuta la piatta registrazione della realtà, ma vuole invece rivelare le norme che disciplinano il funzionamento della società utilizzando come chiave i progressi scientifici. Il tipo della popolana in Degas si distingue, da quel momento, per il naso all'insù già riconoscibile sul volto della protagonista di *Interno*¹³, identificata così come donna del popolo in opposizione all'uomo in abito borghese. Nel tentativo di collegare i dati fisici allo status sociale Degas si rifà alle teorie razziali che, sulla base delle scienze sociali, nascono nella sua epoca.

Le prostitute delle case di tolleranza o le *Donne fuori da un caffè la sera*, dalla condotta necessariamente immorale, si conformano dunque allo stereotipo caratterizzato da una fronte sfuggente che ricorda i primati. È proprio il profilo scimmiesco della *Ballerina di quattordici anni* a scandalizzare il pubblico in occasione della sua esposizione nel 1881; la scultura non

può che rammentare a tutti che le figuranti dei teatri hanno in genere origini popolari e, almeno nell'immaginario collettivo, sono destinate a prostituirsi con i frequentatori dei teatri e dei circhi. Questa caratterizzazione fisica aveva già raggiunto il culmine in *Mademoiselle La La al Circo Fernando*, che nel 1879 offrì all'artista il tipo di una donna di colore impegnata in un'attività acrobatica.

Tuttavia lo spirito ribelle di Degas si manifesta nell'ambiguo collegamento che si compiace di creare tra la donna borghese e la prostituta. Anche se il bagno è all'epoca ancora generalmente associato alla prostituzione¹⁴, l'abbondanza di tempo libero, che distingue la borghese e la prostituta dall'operaia e dalla contadina, concede alle esponenti delle prime due categorie la possibilità di rilassarsi nell'acqua. Questi due tipi di donna condividono di conseguenza la stessa corpulenza derivante dalla mancanza di attività fisica. Mentre la donna di *Nudo accovacciato visto di spalle* è chiaramente una prostituta nella sua alcova, la *Donna che esce dal bagno* può essere sia una cortigiana in un locale di lusso dotato di inservienti, sia una rappresentante dell'alta società – all'avanguardia nell'igiene – che dispone del proprio bagno personale¹⁵.

Resta il fatto che, attraverso le sue scelte fisionomiche, Degas dà espressione artistica ad alcune tesi scientifiche di grande risonanza, come la teoria dell'evoluzione delle specie di Charles Darwin. Egli non analizza forse le origini biologiche e sociali della degenerazione collegando prostituzione e criminalità? L'artista accresce in effetti lo scandalo provocato dalla *Ballerina* accostandola alle sue *Fisionomie di criminali* (Collezione privata e Belgrado, National Museum) in cui l'associazione tra il carattere spigoloso dei volti e il comportamento criminale è direttamente mutuato da Lavater. Vuole forse dimostrare che l'adolescente è condizionata alla devianza perché rivela le stesse stimmate fisiche tipiche dei degenerati?¹⁶ Si è tentati di intravedervi una tesi premonitrice dell'opera del celebre criminologo Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, pubblicata nel 1895. Gli stessi difetti fisici si ritrovano in seguito nei corpi di tutte le lavoratrici raffigurate da Degas, che si tratti di *Piccole modiste* o di *Stiratrici*. Malgrado il ricorso a modelli minuziosamente scelti in alcune scene di genere – come l'amico artista Marcellin Desboutin ed Ellen Andrée in *Al caffè* (Parigi, Musée d'Orsay) – è la fisionomia della gente comune che il pittore preferisce mettere in mostra. Il pubblico vi scorgerà quindi, per deduzione, l'evocazione della piaga dell'alcolismo che avvelena la plebe parigina.

Degas e il corpo femminile

Oltre alle considerazioni di carattere sociale va posta la questione della maniera in cui Degas rende i corpi, specialmente quelli delle donne nude che costituiscono una parte considerevole della sua opera. Ancora oggi il modo in cui il pittore rappresenta le donne può stupire: spesso ritratte di spalle, esse sembrano sorprese e vulnerabili dinanzi all'artista e allo spettatore. Naturalmente, come quasi sempre in Degas, questa particolare posa è una reminiscenza di un dipinto assai ammirato – in questo caso la *Bagnante di Valpinçon* (Parigi, Musée du Louvre) di Ingres¹⁷ – ma egli accentua al massimo l'effetto di realtà che dà alla scena un disturbante risvolto voyeuristico. Nella *Donna alla toilette che si asciuga il piede* egli accentua l'effetto di intrusione nell'intimità della bagnante tracciando una striscia astratta sul lato destro del pastello, come a raffigurare una porta o un paravento dietro al quale viene a collocarsi il nostro sguardo indiscreto. "Voglio guardare attraverso il buco della serratura"¹⁸ confida d'altronde l'artista, come per suggerire che ambisce a creare nelle sue rappresentazioni, almeno quelle degli anni 1870-1880, l'illusione di un'estrema immediatezza.

La sua presa di distanza è dunque effetto di misoginia, di impotenza o di disinteresse? Secondo una sua modella, Alice Michel, Degas “non è mai stato particolarmente incline a far baldoria”¹⁹. Ma a quanto pare non ha neppure cercato di denigrare il gentil sesso, come potrebbero far pensare Gustave Geffroy e Joris-Karl Huysmans con i loro commenti sull’assenza di compassione nello sguardo del pittore (il secondo evoca addirittura un’“attenta crudeltà” e “un odio paziente”²⁰ dell’artista nei confronti delle sue donne al bagno); Degas, in effetti, rimprovera così Boldini: “Quando lei dipinge una donna, la disonora; [...] Ma che strana idea ha lei dell’umanità!”²¹. Egli è inoltre un’eccezionale compagnia per le donne della propria cerchia, e un collega benevolo per Berthe Morisot e Mary Cassatt. Forse non è corretto neppure concludere che “nessuno ha amato altrettanto la donna e che il lato ‘giansenista’ della sua natura spiega questa sorta di crudeltà utilizzata nel rappresentare la donna intenta alla toilette personale”²².

Probabilmente Degas prestava fede al luogo comune dell’effetto devastante dell’amore femminile sull’ispirazione – incarnato in *Manette Salomon* dai fratelli Goncourt – e non rinunciava mai a porre una distanza clinica tra se stesso in quanto artista e il corpo delle sue modelle ridotte allo stato di bagnanti anonime. La celebre confessione: “forse ho ecceduto nel considerare la donna come un animale”²³, può dunque indicare sia una repulsione per l’altro sesso, sia una certa indifferenza nei confronti dei suoi soggetti, umani o animali, in un esercizio di sublimazione artistica.

La donna senza pubblico “è la bestia umana che si prende cura di se stessa”²⁴, diceva il pittore con crudezza. In definitiva Degas è stato probabilmente tanto misogino quanto la sua epoca; Maupassant non ha forse scritto: “l’amore, questa funzione bestiale, è divenuto [nelle mani della donna] una terribile arma di dominio”²⁵?

Il corpo umano alla ricerca del movimento

L’interesse di Degas per il movimento è percepibile fin dalle sue prime tele, come dimostra il gruppo di quattro ragazzi a destra in *Esercizi di giovani spartani* intorno al 1860; la loro danza rituale sembra addirittura anticipare i celebri balletti a venire. Il confronto tra la versione oggi all’Art Institute di Chicago – considerata anteriore – e quella conservata alla National Gallery di Londra mostra già in effetti la libertà dell’artista rispetto alle fonti classiche nella spontaneità dei gesti. Il movimento appare uno degli assi principali delle ricerche artistiche di Degas, che si interessa alle innovazioni tecnologiche del suo tempo – la fotografia e il cinema, di cui segue i progressi nella scomposizione del movimento indagata da Marey e Muybridge²⁶ –, ma cerca di ricrearne l’effetto restando fedele allo studio anatomico dei personaggi vestiti (come le ballerine), unica garanzia della massima precisione del risultato finale. I vari movimenti delle ballerine – tanto quelli delle figure principali quanto i gesti insignificanti dietro le quinte – sono resi con grande eleganza in *Prove di balletto in scena*.

Il desiderio di evocare insieme l’equilibrio e il movimento spinge fin dagli inizi l’artista verso la scultura, il mezzo più adatto per riprodurre con rigore i muscoli e il loro guizzare, siano essi quelli dei cavalli (come in *Cavallo al galoppo sulla zampa destra*, ripreso quasi alla lettera sullo sfondo del *Défilé*), o quelli delle ballerine (come nella serie dei *Grandi arabeschi*).

“Più invecchio, più mi rendo conto che per giungere, nell’interpretazione dell’animale, a un’esattezza così perfetta che doni la sensazione della vita, bisogna far ricorso alle tre dimensioni. [...] Accade lo stesso nell’interpretare la figura umana, soprattutto quella in azione. [...] La verità non si può ottenere che con l’aiuto della scultura [perché] modellare una forma costringe a non trascurare nulla”²⁷, assicurava il pittore alla fine dei suoi giorni.

La costante evoluzione stilistica di Degas si traduce in un disegno sempre più ampio e libero, che coglie il movimento attraverso la giustapposizione dei tratti di carboncino, come altrettanti fugaci istanti in successione: gli stiramenti delle *Due ballerine in riposo* sembrano così ricomporsi sullo sfondo giallo. In altre composizioni sono varie figure raggruppate a incarnare ciascuna le fasi di un gesto o lo stesso gesto osservato da un angolo diverso; il movimento di *Ballerine in blu* nasce per esempio dal trattamento sfumato, *flou*, dello sfondo e della prospettiva²⁸.

Tramite tali artifici Degas riesce, negli ultimi anni di attività, a suggerire il ritmo in maniera assai più evidente che nelle composizioni precedenti, come *La lezione di danza*. Accade lo stesso con i movimenti sincronizzati nella serie delle *Ballerine russe*, la cui tecnica pare averlo particolarmente impressionato nel 1899. La dissezione del gesto, sempre più approfondita, e la libertà nell'interpretare l'anatomia conducono tuttavia Degas fino a raffigurare corpi pressoché "smembrati" o a proporre pose incomprensibili, come quella dalla *Donna che si asciuga* nella serie *Dopo il bagno*.

La figura umana ridotta all'essenza della forma

"Distintiva del talento così vigoroso, sovente astratto [...] di Degas, è la logica inesorabile del suo disegno e della sua tavolozza; [...] non rende aggraziata alcuna linea, [...] al contrario lascia che si sprigioni la pura essenza di ciascuna forma. [...] Ha applicato alla contemporaneità [...] il procedimento di semplificazione, assolutamente sintetico, dei maestri della scuola senese; Degas è un primitivo smarrito nella nostra civiltà in abito scuro"²⁹, nota Octave Mirbeau nel 1885.

Mentre Degas prosegue la ricerca di effetti realistici che diano sempre più l'impressione che la scena rappresentata sia stata catturata dal vivo – come mostra la serie delle bagnanti presentate nel 1886 all'ultima mostra impressionista³⁰ –, il romanziere e critico percepisce nel pittore l'ambizione di una sintesi tra rappresentazione della vita moderna ed esito formale, sotto il modo di una semplificazione certamente ereditata dagli inizi del Rinascimento italiano, tanto ammirato dall'artista in gioventù. Come gli piaceva sottolineare, "nessuna arte è mai stata meno spontanea della mia; essa è il frutto della riflessione e dello studio sui grandi maestri"³¹; d'altronde per fare arte Degas consigliava di "creare un falso e aggiungervi un pizzico di natura"³², ovvero di sublimare il proprio soggetto, fosse pure banale come quello di una prostituta raffigurata nell'atto di lavarsi.

Se la *Donna alla toilette che si asciuga il piede* sembra davvero sorpresa, l'arrotolarsi del corpo su se stesso offre all'artista un effetto plastico e artificiale non meno rimarchevole. Degas non smetterà in seguito di lavorare sull'impaginazione del corpo femminile entro un cerchio, specialmente nelle versioni a pastello o scolpite della *Tinozza*. Trascendendo il corpo di una donna ordinaria impegnata in un'attività particolarmente insignificante e in una posa impudica, Degas risponde in qualche modo, con quasi quattro secoli di distanza, a Leonardo da Vinci e al suo *Uomo vitruviano*³³.

Questa schematizzazione della forma umana diventa ancora più evidente quando il pittore – una volta raggiunta la fama, dagli anni ottanta – abbandona i precetti naturalisti a favore di ricerche più prettamente artistiche. Negli ultimi anni di attività propone quindi corpi dalle forme elementari – come nelle *Due bagnanti sull'erba* – già osservabili nella geometrizzazione delle natiche nella *Donna seduta sul bordo di una vasca mentre si spugna il collo*. Benché la sintesi della figura umana sconfini allora nell'astrazione – a volte in composizioni particolarmente rudimentali quali *Dopo il bagno (Donna che si asciuga)* del

Philadelphia Museum of Art, il cui sfondo rosso, come quello verde delle *Due bagnanti sull'erba*, è praticamente monocromo – essa assume tuttavia una presenza davvero impressionante, degna delle innovazioni pittoriche dei giovani artisti emergenti in quegli anni, come Matisse e Picasso³⁴.

La modernità raggiunta dall'anziano Degas nella rappresentazione del corpo umano, attesta il genio di un artista che è riuscito, anche in età assai avanzata, a spingere al limite le tecniche utilizzate, in una costante emulazione dei maestri che ammirava e di cui collezionava instancabilmente le tele³⁵. Degas appare più che mai, sotto questa luce, come il traghettatore dell'eredità del passato verso la modernità.

¹ “Se fossi nel governo istituirei una brigata di gendarmeria per sorvegliare gli individui che dipingono paesaggi dal vero...”: frase riportata da A. Vollard, *Degas (1834-1917)*, G. Crès, Parigi 1924, pp. 58-59 e 40.

² Cfr. Ch. S. Moffett et al., *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, cat. della mostra, Fine Arts Museums, San Francisco, 1986, pp. 120, 161. A proposito dell'impressione suscitata da *Nudo accovacciato visto di spalle* cfr. R. Thomson, *Degas, les nus*, Nathan, Parigi 1988, p. 74, che prende le mosse da una recensione apparsa sul “Petit Parisien” del 7 aprile 1877. Un articolo di J. Claretie, *Le mouvement parisien. L'exposition des impressionnistes*, in “L'Indépendance Belge”, 15 aprile 1877 [cit. da M. Pantazzi, *Scènes de maisons closes*, in J. Sutherland-Boggs (a cura di), *Degas*, cat. della mostra, Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi; Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa; Metropolitan Museum of Art, New York 1988-1989, p. 296], lascia pensare che Degas abbia esposto alcuni di questi monotipi nella terza mostra impressionista.

³ J. Fèvre, nel libro di memorie dedicato allo zio (*Mon oncle Degas. Souvenirs inédits recueillis et publiés par Pierre Borrel*, Pierre Caillé, Ginevra 1949, p. 28), precisa che egli copiava con una sorta di fervore religioso ma anche con una certa libertà. I due disegni in questione sono conservati in una collezione privata.

⁴ A. Vollard, *op. cit.*, p. 64.

⁵ La presenza di quest'opera nel catalogo attesta l'intenzione di Degas, poi accantonata, di farla figurare nella mostra impressionista del 1880.

⁶ E. Duranty, *La nouvelle peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel*, E. Dentu, Parigi 1876, p. 6.

⁷ *Ibid.*

⁸ Th. Reff accosta il dipinto a una scena – di cui tuttavia non esiste illustrazione – di *Thérèse Raquin* di Zola in *Degas. The Artist's Mind*, Metropolitan Museum of Art, Harper & Row, New York 1976, p. 204. S. Sidlauskas (*Resisting Narrative. The Problem of Edgar Degas's Interior*, in “The Art Bulletin”, n. 4, dicembre 1993, pp. 671-696) confuta ogni conclusione definitiva, mentre F. Krämer (*Mon tableau de genre: Degas's Le Viol and Gavarni's Lorette*, in “The Burlington Magazine”, n. 1250, maggio 2007) suggerisce che la principale fonte d'ispirazione di Degas vada cercata in un'incisione di Paul Gavarni, un artista che ammirava.

⁹ J.-K. Huysmans, *Edgar Degas*, in *Certains*, Tresse & Stock, Parigi 1889, pp. 22-27.

¹⁰ A. Vollard, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹¹ La prostituzione era evidentemente una ricca fonte di ispirazione per gli autori naturalisti giacché apparvero quasi contemporaneamente tre romanzi sul tema: *Marta* di Huysmans ed *Elisa* dei fratelli Goncourt nel 1876, preceduti appena pochi anni prima dalla *Maison Tellier* di Maupassant. In tali opere riecheggiano i dibattiti dell'epoca tra gli abolizionisti, che si battevano per la chiusura delle case di tolleranza, e i regolazionisti, che le vedevano come un male necessario, utile a contenere gli eccessi di tensione nella società, e quindi ne proponevano la regolamentazione.

¹² Duranty (*op. cit.*) cita nel suo celebre testo una lettera ricevuta da Degas: “Scultori e pittori hanno per mogli, per amanti, donne dal naso all'insù [...]. Ebbene, questo tipo di donna, che per il loro cuore e la loro mente rappresenta l'ideale, quello che incontra davvero il loro gusto e che realmente prediligono, [...] è assolutamente il contrario del *femminino* che si ostinano a infilare nelle loro tele e nelle loro sculture. Opere per le quali si rivolgono a una Grecia dalle donne cupe, severe, forti come cavalli”.

¹³ H. Loyrette cita una lettera a Marcel Guérin di Paul Poujaud in cui questi afferma che il naso è stato ripreso da Degas all'inizio del Novecento, poco prima della vendita dell'opera a Durand-Ruel nel 1905, ma aggiunge che lo stato dell'opera lascia supporre che i ritocchi siano stati solo marginali. Cfr. J. Sutherland-Boggs (a cura di), *op. cit.*, p. 145.

¹⁴ Il bagno, indissociabile dalla scoperta del corpo nudo e di eventuali connessi desideri devianti, è considerato in effetti con sospetto almeno fino alla prima guerra mondiale. All'inizio della Terza Repubblica, in base a principi igienisti, ne viene incoraggiata la pratica tra le prostitute, nella speranza che i lavacri tra un cliente e l'altro possano limitare la diffusione delle malattie veneree. Su questi aspetti della storia culturale si rimanda alle opere di A. Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Aubier-Montaigne, Parigi 1982, pp. 43, 209 e 210; *Les filles de joie. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Flammarion, Parigi 2010 [1978], p. 126.

¹⁵ Un'incisione a puntasecca, *Uscita dalla vasca da bagno*, stilisticamente affine a *Donna che esce dal bagno*, avrebbe avuto per modella il fantasma del corpo nudo di un'ospite dell'amico Henri Rouart, incrociata da Degas in occasione di una cena. Cfr. R. Thomson, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶ Per limitarci alle sole reazioni dell'epoca cfr. la critica di Paul Mantz riprodotta in J. Clair (a cura di), *L'âme au corps*, cat. della mostra, Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi 1993. Per un'analisi più recente cfr. R. Kendall in *Degas and the Little Dancer*, cat. della mostra, Yale University Press e Josslyn Art Museum, New Haven 1998.

¹⁷ Il dipinto di Ingres (Parigi, Louvre) viene presentato grazie agli sforzi di Degas all'Esposizione universale del 1855, in occasione della quale viene organizzata una grande retrospettiva del maestro. La tela è così chiamata perché appartenne al padre di Paul Valpinçon, compagno di Degas presso il Liceo Louis-le-Grand di Parigi.

¹⁸ A Walter Sickert, in francese nel testo, frase riportata in *Degas*, in "The Burlington Magazine", 31 novembre 1917, p. 185.

¹⁹ A. Michel, *Degas et son modèle*, in "Mercure de France", 16 febbraio 1919, p. 470.

²⁰ J.-K. Huysmans, *op. cit.*, pp. 22-27; G. Geffroy, *Salon de 1886. VIII - Hors du Salon. Les impressionnistes*, in "La Justice", 26 maggio 1886, p. 2.

²¹ E. Degas, "Je veux regarder par le trou de la serrure", testi scelti da J.-P. Morel, Mille et Une Nuits, Parigi 2012, p. 46.

²² A. Vollard, *op. cit.*, p. 21.

²³ Affermazione riportata da W. Sickert, *op. cit.*

²⁴ G. Moore, *Memories of Degas*, in "The Burlington Magazine", n. 19, febbraio 1918, p. 64.

²⁵ G. de Maupassant in "Le Gaulois", 30 dicembre 1880.

²⁶ Degas cita nei suoi taccuini la rivista "La Nature" che nel 1878 pubblica un articolo di Marey e un resoconto degli studi di Muybridge. Cfr. Th. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, Taccuino 31, n. 23, p. 81, cit. da M. Pantazzi nella sua cronologia in *Degas*, cit., p. 217.

²⁷ Confidenze riportate dal fonditore François Thiébauld-Sisson dopo un incontro con Degas avvenuto nel 1897, in "Le Temps", 11 agosto 1931, p. 3.

²⁸ Cfr. R. Kendall, J. De Vonyar (a cura di), *Degas and the Ballet*, cat. della mostra, Royal Academy, Londra 2011.

²⁹ O. Mirbeau, *Degas*, in "La France", 15 novembre 1884.

³⁰ Il catalogo della mostra annuncia una "serie di nudi femminili che si bagnano, si lavano, si asciugano i capelli e il corpo o si fanno pettinare". Sulle ipotesi concernenti le opere che sarebbero davvero state esposte cfr. R. Thomson, *op. cit.*, pp. 130-132.

³¹ Frasi riportate da G. Moore, *op. cit.*

³² Frase riportata da E. Charles in "Renaissance de l'Art Français", aprile 1918.

³³ *Studio delle proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio* (1492 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia) simboleggiante la fede in un uomo posto al centro dell'universo, le cui perfette proporzioni costituiscono l'emblema del suo potenziale culturale e intellettuale.

³⁴ Cfr. l'"epilogo" di G. Shackelford, X. Rey (a cura di), *Degas et le nu*, cat. della mostra, Museum of Fine Arts, Boston e Musée d'Orsay, Parigi 2011-2012, p. 248.

³⁵ "Compro! Compro! Non riesco più a fermarmi", dichiara a Daniel, figlio dell'amico Ludovic Halévy, che riporta la confidenza in D. Halévy, *Degas parle* [1960], Ed. de Fallois, Parigi 1995, p. 86. Sulla sua formidabile collezione di opere di maestri antichi e contemporanei vedi Ann Dumas (a cura di), *The Private Collection of Edgar Degas*, cat. della mostra, Metropolitan Museum of Art, New York 1997.