

Degas o l'ossessione della tradizione

Xavier Rey

La copia tardiva del celebre dipinto di Mantegna, *Minerva scaccia i Vizi dal giardino della Virtù*, testimonia da sola il posto riservato da Degas alla grande tradizione nell'ultima fase della sua attività. Sotto questo profilo l'artista non si distacca affatto dalla norma: da pittore dell'Ottocento qual è, si è formato grazie alla frequentazione dei musei cui ora destina i propri capolavori. Lungi dal relegarlo nel *pastiche* o nella rivisitazione di predecessori illustri, questa spinta imperiosa al confronto con la storia dell'arte ne fa "un uomo del suo tempo", nelle parole dell'amico e rivale Manet¹. Si tratta in effetti per Degas di meditare la lezione dei maestri del passato e al contempo di "avanzare senza sosta", come affermava con ammirazione Pissarro, al fine di rinvenire una formula che costituisca il nuovo punto di riferimento di quella storia: "un proprio angolino originale"², come annotava, all'inizio della carriera, in un taccuino. "Era proprio fortunato questo Rembrandt! Dipingevo Susanne al bagno, mentre io raffiguro donne nella tinozza"³, avrebbe dichiarato dinanzi a *Venere e Cupido* del maestro olandese. Un simile rammarico non allude ad altro che alla riforma – irrinunciabile alla luce dei progressi tecnici e dello sviluppo dell'etnografia che tanto lo affascinano – dei temi ancestrali dell'arte. È in questa prospettiva che le sue bagnanti dalla morale discutibile sono di volta in volta reminiscenze dell'antico *Spinario* o delle Madonne dei primitivi italiani. D'altra parte è la convinzione di vivere in un'epoca in cui la scienza domina tutti i campi dell'innovazione che probabilmente lo spinge a impossessarsi di ogni novità – come per esempio la misteriosa matita voltaica⁴ – e soprattutto a cimentarsi con tutte le tecniche fino addirittura a inventarne alcune, come il monotipo. Degas dà dunque prova di una lucidità fuori del comune, che fa di lui un genio del suo secolo.

Le metamorfosi dell'arte di Degas, le cui ascendenze ci appaiono oggi più intelligibili, erano ancora avvolte nel mistero quando, nel 1918, la vendita postuma delle opere rimaste nell'atelier rivelò il lato più inedito e radicale di una creatività caratterizzata da linee nervose e colori chiassosi utilizzati in assoluta libertà. La scelta – dalle pesanti conseguenze per i posteri – dei rappresentanti dello Stato francese cadde allora sulle opere giovanili, in cui la formazione classica ricevuta presso gli allievi di Ingres era ancora evidente. Queste sarebbero state affiancate a quelle del periodo naturalista (gli anni tra il 1870 e il 1880) già donate da Caillebotte al Musée du Luxembourg e da Camondo al Louvre. Le acquisizioni effettuate tra le due guerre proseguirono nell'impresa, concentrandosi sui lavori realizzati tra il 1850 e il 1860, come a voler sottolineare il classicismo di Degas, la sua assimilazione della tradizione antica in un contesto e con tecniche contemporanei. È stata la donazione da parte degli eredi di una serie di bronzi, fusi a partire dalle cere originali ritrovate nell'atelier, a testimoniare il lato più sperimentale del suo approccio e le sue conquiste più audaci. Dopo la seconda guerra mondiale alcune importanti acquisizioni hanno completato lo scenario dando conto degli ultimi due decenni creativi dell'artista. Grazie a queste ultime la presente mostra – che si avvale della collezione del Musée d'Orsay, erede del Louvre, e del Musée du Luxembourg – ci appare come l'evocazione equilibrata di un percorso straordinario, le cui forme richiamano al tempo stesso la fotografia e i primitivi italiani e fiamminghi.

"Rivoluzionari? Niente affatto. Noi siamo la tradizione!", asseriva il pittore alla fine dei suoi giorni con quel temperamento che gli valse la reputazione di uomo intrattabile⁵. Eppure

ciò che dà maggior soddisfazione nell'esaminare tutte le diverse fasi della carriera incredibilmente ricca di Degas – sempre che un compito così vasto sia possibile – è riuscire a ravvisare le differenti modalità del suo rapporto con la tradizione. A questo proposito, l'accostamento della *Scena da una corsa a ostacoli* (fig. 1), presentata al Salon del 1866 e ripresa successivamente, al *Fantino caduto* (fig. 2) mostra come Degas, ormai anziano, rinunci alla precisione del disegno e alla resa esatta del movimento per condensare l'azione in un'immagine più rudimentale anche nell'esecuzione, dall'efficacia tutta primitiva.

Figura di collegamento tra il classicismo ottocentesco e le avanguardie del primo Novecento, ammirato dai Nabis, da Matisse e da Picasso, Degas è un impressionista paradossale. Benché il paesaggio non sia totalmente assente dalle sue preoccupazioni, fin dai tempi delle mostre impressioniste si compiace di distinguersi dai colleghi per concludere, alla fine della sua vita: "Impressionismo non significa nulla. Qualsiasi artista coscienzioso ha sempre restituito le proprie impressioni. [...] Gli impressionisti hanno bisogno di una vita naturale, io di una artificiale"⁶. Egli ci lascia così un'opera di insondabile profondità, che suscita nell'osservatore un intenso piacere e al tempo stesso continua a stimolare la riflessione sulle sfide plastiche della rappresentazione.

¹ Tale giudizio viene riportato da A. Proust, *Edouard Manet, souvenirs*, in "La Revue Blanche", febbraio-marzo 1897.

² Taccuino 6, p. 83, 24 febbraio 1856; cfr. Th. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, 2 voll., Hacker Art Books, II ed. riveduta, New York 1985 [1976].

³ J. Fèvre, *Mon oncle Degas*, Pierre Cailler, Ginevra 1949, p. 28.

⁴ Si tratta di un procedimento di riproduzione inventato e presentato nel 1879.

⁵ Affermazione riportata da G. Moore, *Memories of Degas*, in "The Burlington Magazine", n. 19, febbraio 1918.

⁶ Dichiarazione riportata da A. Vollard, *Degas (1834-1917)*, G. Crès, coll. "Artistes d'hier et d'aujourd'hui", Parigi 1924.