



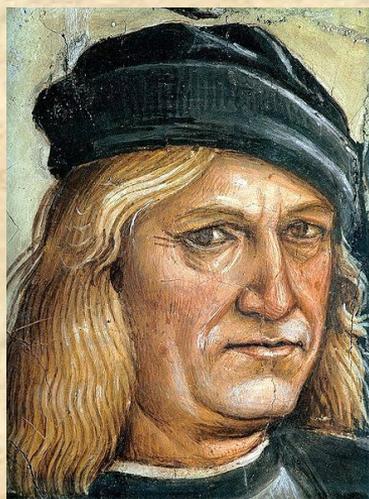
**Hilaire German**  
**Edgar Degas**  
Parigi 19 luglio 1834  
Parigi 27 settembre 1917

Figlio di un banchiere, **Edgar Degas** dopo aver compiuto regolari studi classici si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza.

Nello stesso periodo cominciò ad interessarsi alla pittura.

Frequentò corsi di pittura tenuti da Lamothe, un discepolo di Ingres, per poi entrare all'École de Beaux-Arts nel 1855.

L'istruzione artistica fu supportata dallo studio delle opere degli antichi maestri esposti al Louvre, dei maestri fiorentini, in particolar modo Luca Signorelli, Botticelli e Raffaello, che studiò in Italia, dove visse dal 1856 al 1859.



**Luca Signorelli**,  
nasce **Luca d'Egidio di Ventura** o  
**Luca da Cortona**, a Cortona fra il 1445  
ed il 1450



**Sandro Botticelli**,  
vero nome  
**Alessandro di  
Mariano di Vanni  
Filipepi**  
Firenze, 1° marzo  
1445 – Firenze, 17  
maggio 1510



**Raffaello Sanzio** nasce il 6  
aprile del 1483 nella città di  
Urbino, nelle Marche.

Fin da giovane mostrò un carattere difficile:

**...era irascibile, irrequieto e insicuro.**

Il suo sguardo, lo vediamo anche nei suoi autoritratti giovanili, era triste e malinconico.

La morte prematura della madre, quando egli aveva soltanto tredici anni, nonché la severa educazione familiare, avevano contribuito, certamente non in modo positivo, alla formazione della sua personalità.

Del resto, circa il suo carattere, lui stesso ammetteva:

***"Ero o sembravo duro con tutti, per una specie d'impulso alla brutalità che mi veniva dal mio dubitare e dal mio cattivo umore.***

***Mi sentivo così fatto male, così sprovveduto, così fiacco, mentre mi pareva che i miei calcoli d'arte fossero così giusti.***

***Tenevo il broncio a tutti e anche a me stesso."***

Degas era un solitario, anche se a volte lui stesso se ne crucciava.

Viveva spesso rinchiuso nel suo studio, totalmente preso dal suo lavoro e dai suoi esperimenti con le più disparate tecniche pittoriche.

Gli unici svaghi che si concedeva erano il teatro e la frequentazione degli amici più intimi: **Manet, Moreau, Paul Valpinçon, Boldini, i Rouart e gli Halevy.**

Il rapporto con le donne fu di semplice tolleranza.

Strano, perché per un'intera vita ne studiò i movimenti, le attitudini, con minuziosa, ossessiva attenzione.

Delle donne diceva agli amici che «... **era bene che esse si interessassero alla frivolezza della moda, perché altrimenti, in mancanza di tale interesse, avrebbero resa più difficile la vita degli uomini.**»



La graduale perdita della vista iniziata dall'età di circa sessant'anni e i gravi problemi economici dovuti ad errate speculazioni finanziarie del fratello Achille, lo resero ancora più cupo e solitario.

Degas è solitamente annoverato fra i grandi pittori impressionisti.

Tuttavia, non tutte le opere che eseguì, possono essere ricondotte al grande movimento dell'**Impressionismo**, soprattutto quello che sperimentò

*un nuovo uso della luce*

*il confronto con i soggetti all'aperto*

*la ricerca della prima impressione visiva del soggetto*

*che troverà infine il giusto metodo nel lavoro “en plein air”.*

I pittori impressionisti si dedicheranno infatti alla ricerca di **effetti cromatici luminosi dell'insieme** che saranno sostenuti dall'applicazione di una tecnica pittorica consona, fatta di **rapide pennellate di colore che non fissano i dettagli.**

Per Edgar invece non è così.

Ai dipinti all'aperto egli preferiva

**«... ciò che non si vede più nella memoria ...»**

tanto che un giorno dirà a Camille Pissarro:

**«Voi avete bisogno di una vita naturale, io di una fittizia.»**

Pur facendo parte ufficialmente degli impressionisti e nonostante fosse uno dei principali animatori delle mostre, Degas non si integrò mai completamente nel movimento.

**I personalissimi tratti distintivi del fare pittura,  
il suo modernismo imbarazzante**

non sfuggì all'osservazione dei critici di allora.

Ma nonostante ciò, fu il meno controverso degli artisti francesi dell'epoca.

Gli inizi della carriera vedono impegnato Degas a sperimentare un po' tutti i generi.

Fra tutti, il **paesaggio** è tuttavia quello a lui meno confacente, anche se non mancano nel repertorio delle opere, una serie limitata degli stessi, eseguiti a pastello.

Il **ritratto**, al contrario, sembra attrarlo maggiormente.

In questi quadri, gli elementi accessori assumono a volte tanta importanza che le opere appaiono a metà strada tra il **ritratto** stesso e la **natura morta**.



*La famiglia Bellelli*

1858-1867

Olio su tela 200 x 250 cm

Musée d'Orsay Parigi

Agli inizi del 1860, a fianco dei ritratti, Degas affronta il genere della **pittura storica** in maniera molto personale, pur non abbandonando la pittura di genere, quella legata alle corse dei cavalli, alla danza, all'opera, ai caffè-concerto, e alla vita quotidiana in generale.

**Giovani spartani che si esercitano 1860-62**  
olio su tela 109×154,5 cm  
National Gallery Londra



**Carrozza alle corse 1872**  
olio su tela 36,5×55,9 cm  
Museum of Fine Arts, Boston

La **danza** infine, sarà il soggetto che segnerà indelebilmente la carriera del pittore.

Degas si recava sul posto per osservare e cogliere al meglio i più minuti dettagli, dipingendo le ballerine mentre si preparavano, dietro le quinte e durante le loro esibizioni.

Dotato di grande creatività e di un acuto spirito di osservazione, fece ricorso a volte a **effetti luminosi fortemente espressivi e ad inquadrature audaci e ingegnose**, si potrebbe dire, di **taglio fotografico**.

*Ballerine dietro le quinte* 1897 c.a  
Pastello 67×67 cm  
Museo Puškin, Mosca



Di ritorno a Parigi dopo un viaggio a New Orleans (USA), nel 1874 Degas inizia a frequentare il **Café Guerbois**, all'epoca luogo di ritrovo degli artisti parigini.



**Café Guerbois**  
**Viale di Batignolles, oggi Avenue de Clichy**



**A Cotton Office in New Orleans 1873**  
**Olio su tela cm.73x92**  
**Musee des Beaux-Arts, Pau, France**

Il Café Guerbois, sito al numero 11 del viale di Batignolles, oggi Avenue de Clichy, a Parigi, era un locale frequentato a partire dal 1863 da Manet e dagli artisti che avrebbero di lì a poco dato origine al movimento impressionista.

Il locale, descritto anche da Émile Zola nel romanzo «*L'opera*», era di proprietà di Émile Bellot, che nel 1873 posò per il quadro di Édouard Manet intitolato *Le bon bock* (Il buon boccale di birra).

In: [https://it.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9\\_Guerbois](https://it.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_Guerbois)



*Le bon bock di Manet*  
(Émile Bellot)

Édouard Manet: *Al Café Guerbois*

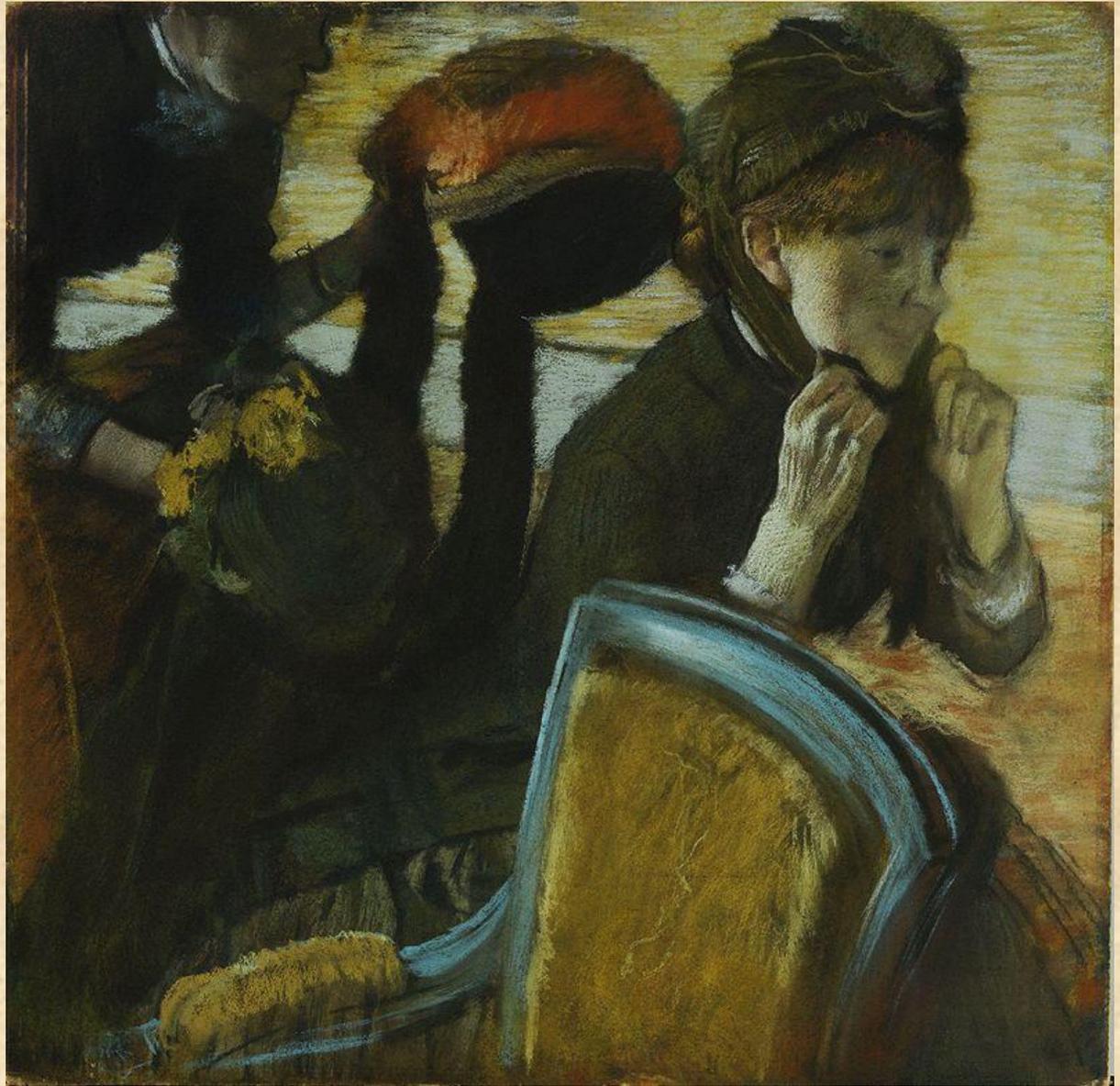
Malgrado il ruolo di capofila che occupava con **Manet** tra gli artisti del **Café Guerbois**, al di fuori dalla cerchia degli addetti ai lavori Degas non era ancora molto conosciuto.

Alla seconda mostra, Degas viene invece finalmente notato dai critici, che si dividono però su due fronti.

A turno viene **lodato** o **denigrato** per il **realismo** del suo lavoro, a seconda del filone interpretativo al quale ciascun critico d'arte appartiene.

Alcuni temi nuovi, come le **stiatrici**, le **modiste** o le **donne alla toeletta**, fanno la loro apparizione in questo periodo.

Così pure le **sperimentazioni tecniche**, per la ricerca di mezzi originali e inconsueti.



*Dalla modista 1882*

Pastello 67×67 cm

Museum of Modern Art, New York



**Le stiratrici 1884 c.a**  
**Olio su tela 76 x 81**  
**Museo d'Orsay Parigi**



Di lì a poco egli presenterà una serie di lavori, eseguiti a volte con l'aggiunta dei pastelli, a testimonianza di **una libertà di fattura davvero innovatrice.**

**Ragazza che si asciuga 1885  
Tecnica mista**

Le sperimentazioni sulle tecniche pittoriche portano Degas a sottrarre **l'olio di lino** ai pigmenti, per sostituirlo probabilmente con la **trementina**.

Lo scopo era quello di ottenere un colore che possedesse la maggiore chiarezza cromatica possibile e al tempo stesso un pigmento che seccasse rapidamente, permettendo esecuzioni veloci alla maniera impressionista.

La **trementina** (dal greco *terebinthos*, terebinto in italiano, un albero dalla cui linfa la trementina era originariamente distillata) è una resina vegetale oleosa, fluida, chiara, e volatile.

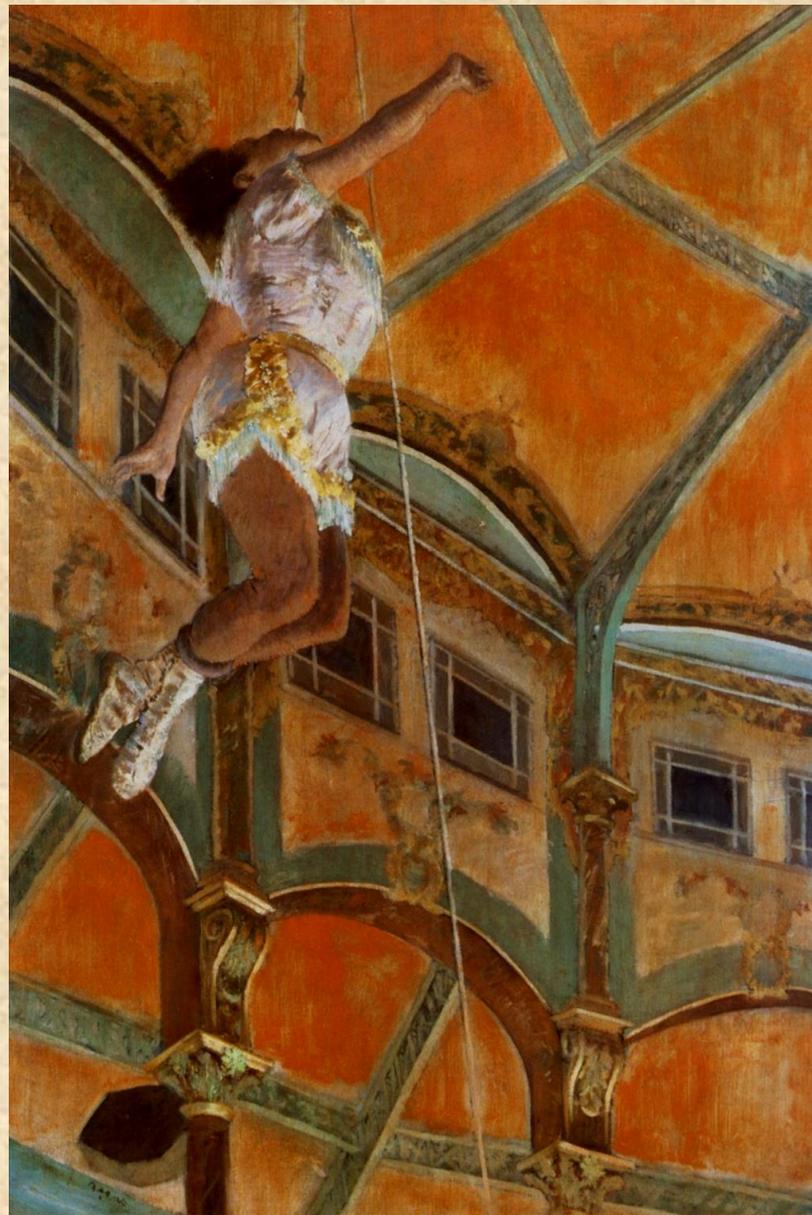
Si ottiene tramite procedimento di incisione da alberi appartenenti al genere delle *pinophyta*; l'incisione può essere fatta nella pianta viva, oppure nel durame di una pianta morta. In gergo la trementina liquida che trasuda dagli alberi viene chiamata *gemma*, mentre quella indurita *barras* e *gallipot*.

In: <https://it.wikipedia.org/wiki/Trementina>

Le innovazioni tecniche vanno di pari passo con le innovazioni formali.

Degas realizza infatti soggetti ritratti da **punti di vista audaci**, con riprese dall'alto o dal basso, si veda «*Miss Lala au cirque Fernando*».

Il lavoro a pastello, gli permette inoltre di creare **effetti luminosi, vibrazioni di luce sui corpi e un cromatismo molto originale**, che applicherà, per esempio ai nudi molto realisti eseguiti nel 1886.



*Mademoiselle La La al Circo Fernando* 1879  
olio su tela 117,2×77,5 cm  
National Gallery Londra

Dice allora a proposito dei suoi nudi:

**«Finora il nudo è stato presentato in pose che supponevano la visione da parte di un pubblico. Ma le donne non sono persone semplici... lo le mostro senza civetteria, allo stato di bestie che si lavano.»**

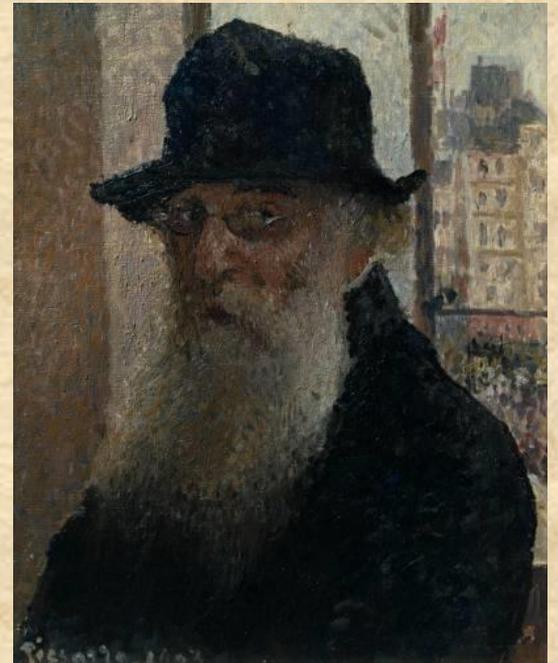


*“ ... È per questo motivo che spesso è stato accusato di misoginia: per la volontà deliberata di insultare la bellezza delle donne piuttosto che per l'estremo desiderio di una implacabile veridicità anatomica, quale traspare dal suo approccio. ...” [1]*

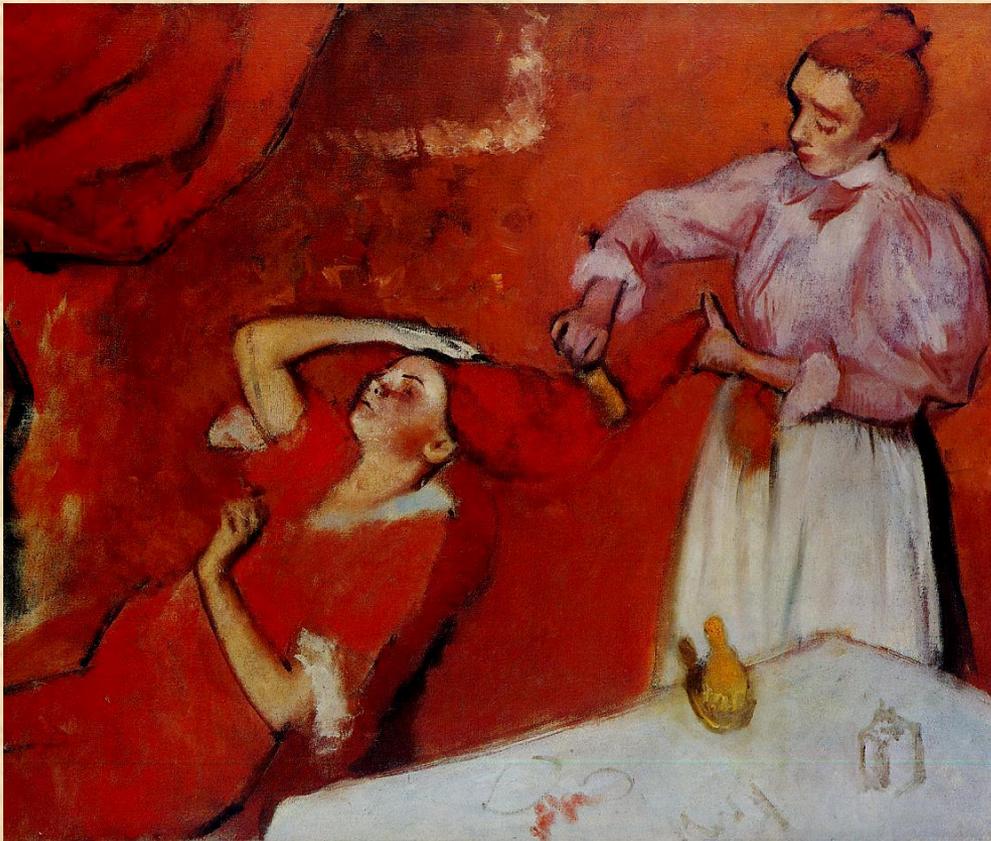
[1] In: [https://it.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Degas](https://it.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas)

**« È un uomo terribile, ma franco e leale. »**

*Camille Pissarro*



## Periodo 1887-1912



*La Coiffure (La pettinatura)* 1896 c.a  
olio su tela 114 x 146 cm

The Trustees of the National Gallery, Londra

Per circa trent'anni e ormai prossimo agli 80 anni, Degas non smette comunque di rinnovare la sua arte.

Sempre affascinato dalle danzatrici e sempre di più dalle donne alla toeletta che si lavano, si pettinano o escono dal bagno.

Per questi soggetti tende a **privilegiare i colori vivi e intensi** contrapponendoli, senza paura di sfociare in armonie violente.

L'evoluzione cromatica della tavolozza si è spiegata spesso con l'aggravarsi delle sue condizioni di vista, perché affetto da cecità progressiva.

Tuttavia, ad una più attenta analisi si riscontra che l'uso di questi **colori audaci è inscindibile dalla potenza espressiva della linea.**

Infatti, il ricorso a volte ad un veloce bozzetto sottostante fatto a carboncino o la consueta stesura di disegni preparatori, sono indicatori certi di uno studio attento della struttura formale e compositiva.

## La scultura

A partire dal 1880, Degas si dedica alla scultura

Si tratta di modelli molto realistici eseguiti in cera dipinta, a dimensione naturale, che in seguito completa con altri materiali: capelli, tulle per il tutù ecc.

I temi trattati nelle sculture sono molto simili a quelli dei quadri, come la serie delle ballerine o dei nudi femminili.

Le sculture giunte a noi, vennero successivamente in parte restaurate, alcune fuse in bronzo, anche in diverse copie per ciascuna.

I primi tentativi di scultura, marginali rispetto agli oli su tela, daranno l'avvio ad un nuovo corso che si svilupperà nel decennio successivo.





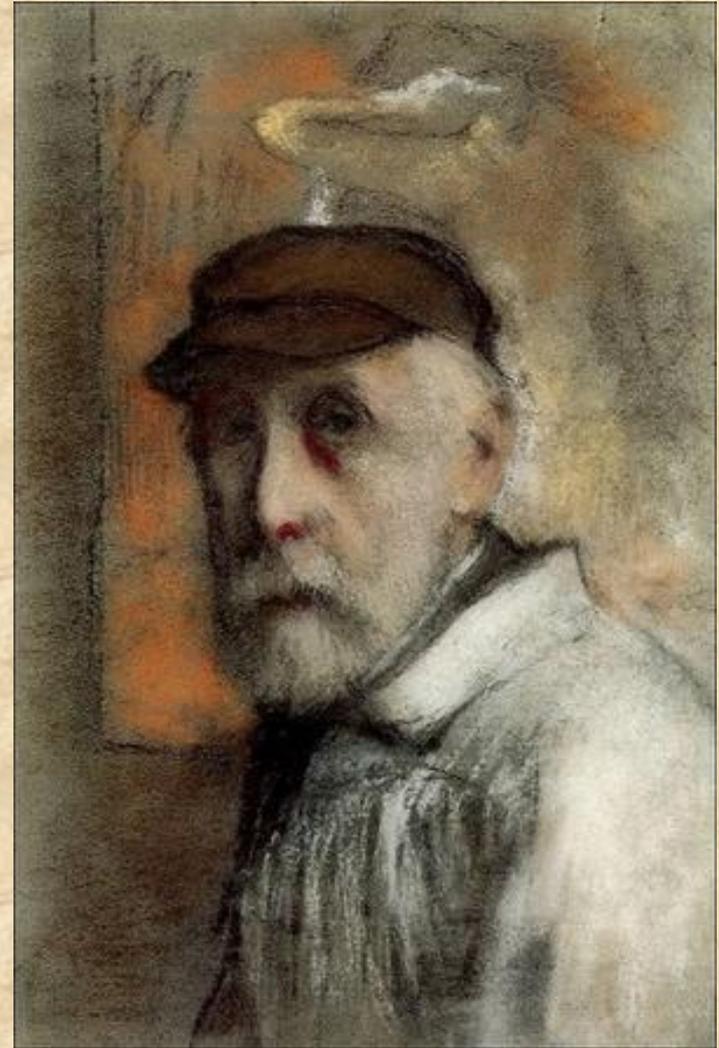
**Cavallo al galoppo 1880**  
**Bronzo h.41 cm**  
**Parigi Musée d'Orsay**

Degas muore a Parigi il 27 settembre 1917.

Anche se celebre, Degas resta a tutt'oggi il meno amato degli impressionisti.

In vita il pittore ebbe a dire:

**« Vorrei essere famoso e sconosciuto »**



## LA PRODUZIONE ARTISTICA

Il tema delle corse dei cavalli è ricorrente nell'opera di Degas, un artista che si ispira alla vita quotidiana dei suoi contemporanei.

Durante la seconda metà del XIX secolo l'ippodromo diventa un luogo di socializzazione molto alla moda, frequentato dalla ricca borghesia parigina.

Degas che appartiene alla buona borghesia, condivide la passione per le corse, svago aristocratico di origine britannica e come artista è attratto da questo tema, per le possibilità che lo stesso offre di studiare le **forme e il movimento**.

Negli anni compresi tra il 1866 e il 1868, dipinge  
**“La sfilata”**,  
anche conosciuta con il titolo di  
**“Fantini davanti alle tribune”**,  
una delle prime pitture che affrontano questo tema.

Degas riproduce la stessa atmosfera che si respira su un campo da corse, soprattutto la fase eccitata dell'imminente partenza, suggerita dall'incedere nervoso del purosangue al centro in fondo.

La scelta, solo in apparenza banale, di questo preciso istante, testimonia la volontà di limitare il **ruolo del soggetto in quanto tale** nella pittura.



**Fantini davanti alle tribune 1869-1872**  
**Olio e trementina su tela 46x61 cm**  
**Parigi Musée d'Orsay**

Degas **assegna importanza e precedenza alla luce e al disegno**, mostrando più interesse per le figure dei fantini e per i cavalli che essi montano, che al momento della partenza vera e propria della corsa, quello dello start iniziale alle gabbie.

Tralascia volontariamente molti elementi che consentirebbero di identificare subito il luogo dove si svolge l'azione o i proprietari dei cavalli, come ad esempio il colore delle casacche.



Gli elementi in diagonale, i forti contrasti di luce segnati soprattutto dalle ombre che inseguono i cavalli, sottolineano con forza la prospettiva fino al punto di fuga situato al centro, mettendo in risalto il fantino e la frenesia del cavallo.

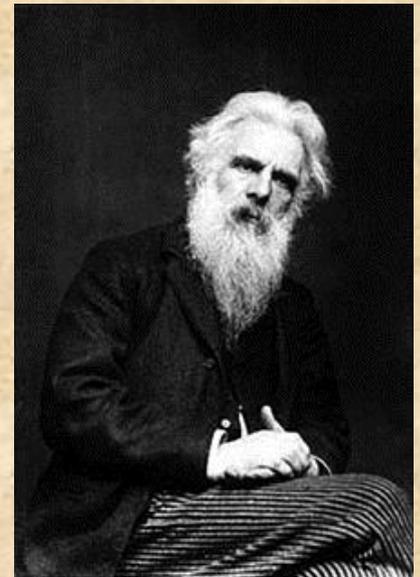


A proposito di movimento ...

**Eadweard Muybridge (Kingston upon Thames, 9 aprile 1830 – Kingston upon Thames, 8 maggio 1904).**

**Pioniere della fotografia del movimento.**

**Battezzato Edward James Muggeridge, cambiò il cognome prima in Muygridge, infine in Muybridge.**



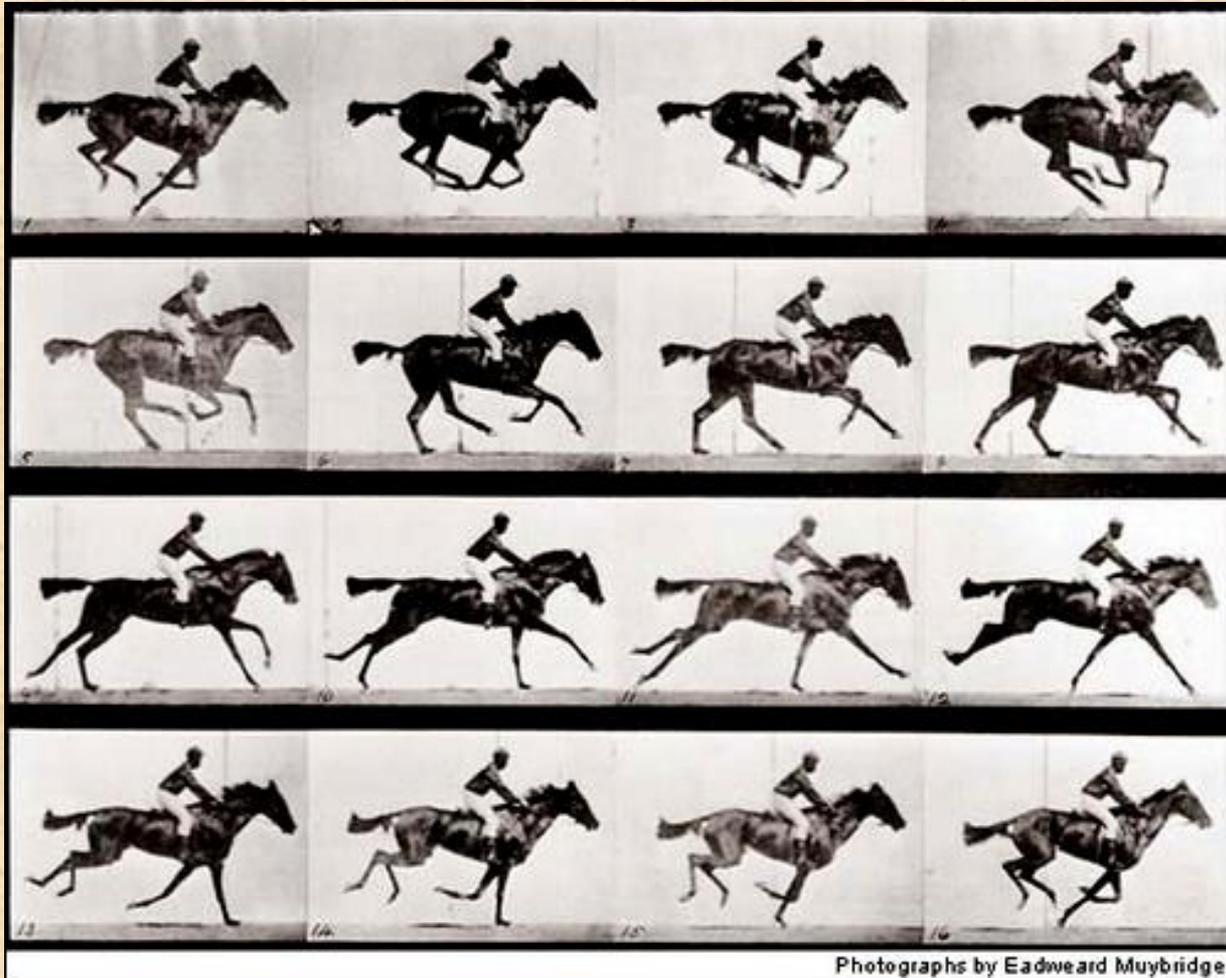
**Si interessò alla fotografia realizzando delle immagini del Parco Nazionale di Yosemite e di San Francisco, che vennero pubblicate con lo pseudonimo di “*Helios*”.**

**Nel 1872 il governatore della California Leland Stanford chiese a Muybridge di confermare una sua ipotesi, ovvero che durante il galoppo di un cavallo esiste un istante in cui tutte le zampe sono sollevate da terra.**

**Nel 1878, Muybridge fotografò con successo un cavallo in corsa utilizzando 24 fotocamere, sistemate parallelamente lungo il tracciato.**

**Ogni singola macchina veniva azionata da un filo colpito dagli zoccoli del cavallo.**

La sequenza di fotografie chiamate *The Horse in motion*, mostrò come gli zoccoli si sollevassero dal terreno contemporaneamente, ma non nella posizione di completa estensione, come era comunemente raffigurato.



**Eadweard Muybridge**  
*The Horse in motion*  
16 di 24 fotogrammi

**Era infatti convinzione comune che il cavallo si staccasse completamente da terra nella posizione di massima estensione, e questa situazione fu spesso raffigurata nei dipinti e disegni degli inizi del 1800, come nel dipinto di Théodore Géricault. *Derby di Epsom del 1821***



**Théodore Géricault  
Derby di Epsom 1821  
olio su tela 92 cm × 123 cm  
Musée du Louvre Parigi**

**I risultati di Muybridge sconvolsero questa visione e influenzarono l'attività dei pittori, che si affidarono sempre più al mezzo fotografico per meglio riprodurre quello che l'occhio umano non vede o confonde.**

**L'analisi forse più attenta del movimento catturato da Muybridge venne portata a termine da Edgar Degas, che studiò a fondo tutte le posizioni assunte dal cavallo.**



**La classe di danza  
del signor Perrot  
1873-1875  
Olio su tela 85x75 cm  
Parigi Musée d'Orsay**

Quest'opera appartiene al tema delle ballerine, tra le prime del pittore a mostrare questo soggetto, che si sviluppa in diversi quadri dopo il 1874 poiché, a causa della morte del padre, perse l'agiatazza economica e dovette iniziare a vendere i suoi quadri per vivere.

Il soggetto era particolarmente gradito ai collezionisti e il pittore, essendo un assiduo frequentatore di opere, balletti, spettacoli teatrali, ne conosceva bene le caratteristiche.

Il dipinto raffigura un gruppo di giovani ballerine ad una lezione di danza impartita dall'anziano ex danzatore e ora coreografo **Jules Perrot**, in una sala dell'Opera in rue Le Peletier.

L'immagine coglie un attimo a caso fra i mille possibili della lezione, per cui è possibile trovare espressioni naturali e spontanee, come il parlottio delle ragazze sullo sfondo o la smorfia di fastidio della ragazza che si gratta la schiena a sinistra.

Quest'ultima in particolare è la modella di 14 anni **Marie van Goethem**, che fu il soggetto dell'unica scultura esposta volontariamente da Degas.





**Ballerina vestita 1880-18881**  
**Bronzo dalla cera originale h.99 cm**  
**Parigi Musée d'Orsay**



Nella scomoda posizione del capo, inclinato come nella scultura di cera, c'è la figurazione del ruolo che fu assegnato alla ballerina, da "**ratti della danza**", come venivano così chiamate le danzatrici di seconda fila.



Contrariamente alla tecnica impressionista il pittore usa sia il nero, per esempio nel nastro della ragazza in primo piano, sia il bianco nel tutù di tutte le ballerine.

Nessuno dei personaggi risulta in posa, tutti sono ritratti nei propri atteggiamenti, con gesti naturali e informali.

Chi si aggiusta i capelli, chi ha le braccia conserte, chi allunga le gambe, chi appoggia il viso alla mano a sottolineare l'affaticamento per la lezione.



Degas affermò infatti che amava rappresentare i soggetti come se ...

***«...si guardassero dal buco della serratura».***





Sulla parete di sinistra si può notare una finestra attraverso la quale si intravede appena un paesaggio urbano.

L'interno è reso spazioso dalla **visuale prospettica** che sfonda lo spazio verso destra.

Le linee diagonali del parquet inquadrano la struttura portante dell'opera e individuano un punto di fuga situato all'esterno della scena.



La figura del maestro **Perrot**, isolata al centro della scena, controlla il passo della ballerina di turno.

Il taglio fotografico e la sensazione di estensione oltre i margini della tela, suggeriscono la

**transitorietà del momento immortalato**

e la volontà di

**superare la pittura accademica, fatta di immobilità.**





**La prova 1877 c.a**  
**Olio su tela 68x103 cm**  
**Glasgow Art Gallery UK**

L'impostazione è realizzata sui momenti che precedono il balletto: **attimi di sforzo fisico, tensione, noia, pausa, riposo che costituiscono la realtà dei "rats", le ragazze di seconda fila del balletto.**

Si ricollega, quindi, al **tema generale del balletto classico**, che il pittore esamina come spettatore dalla platea o dal palco dell'Opéra, oppure da dietro le quinte, occhieggiando verso il palcoscenico, curiosando nelle sale di prova o nei camerini.



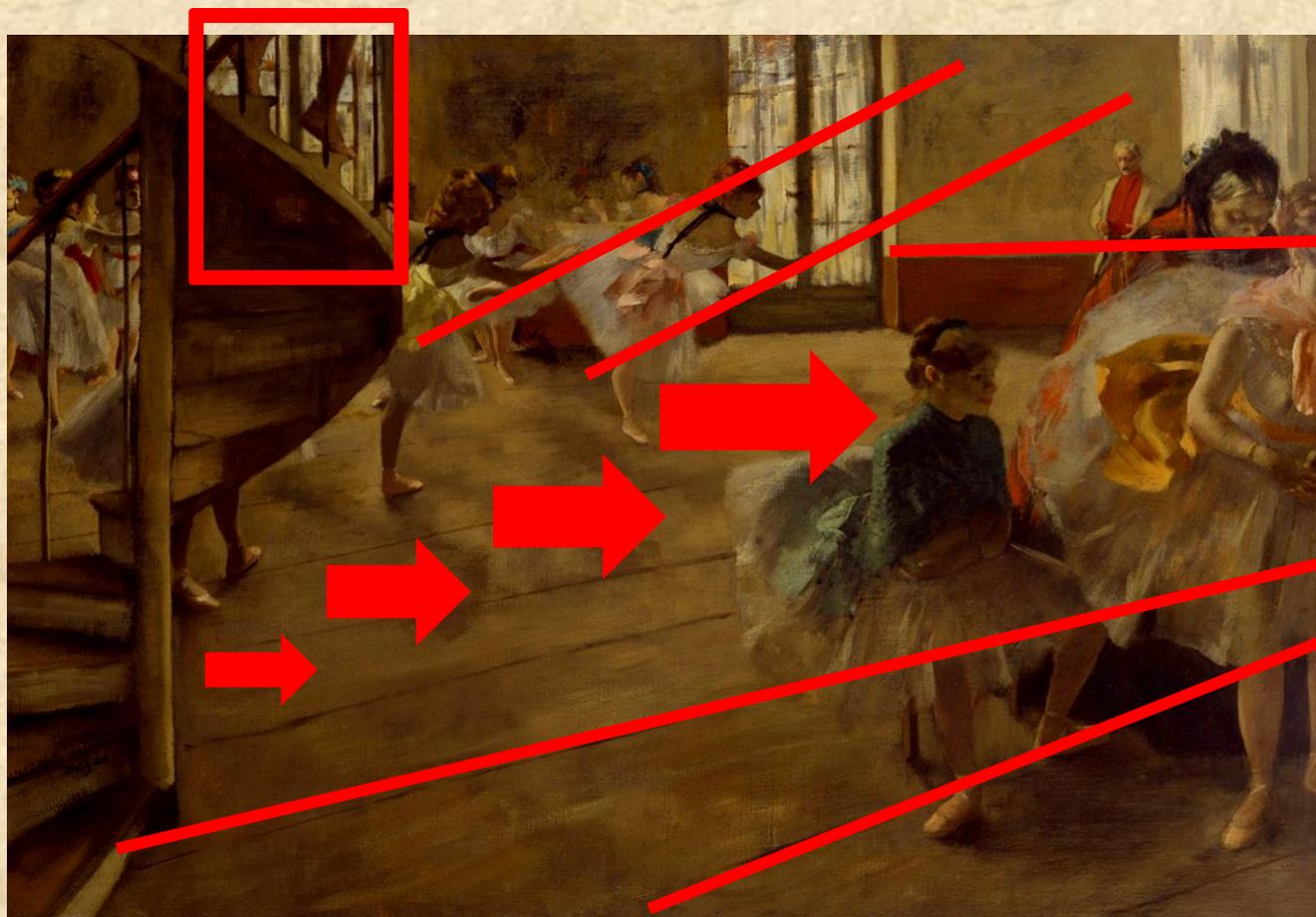


**L'osservazione della realtà senza metterla in posa** cogliendola di nascosto, è realizzata con un taglio audace e un punto di vista inconsueto, in questo caso alto e spostato verso destra.

Degas viene spinto a tale scelta dal rifiuto verso la prospettiva geometrica rinascimentale e lo schema visivo centralizzato tipici dell'arte accademica.

Il movimento rotatorio è impresso dalla scala a chiocciola a sinistra, inquadrata solo parzialmente e bruscamente troncata, perché priva di parte degli scalini. In alto, si scorgono soltanto i piedi di una ballerina che sta scendendo.

Una serie di linee diagonali suggeriscono di osservare verso destra: quelle delle doghe del parquet, delle braccia protese delle ballerine sul fondo, dello zoccolo della parete.





Qui sono le note cromatiche più vivaci: il rosso della camicia del maestro e quello dello scialle della donna anziana, intenta ad aggiustare il costume di una ragazza, mentre un' altra ballerina la sta osservando, seduta in momentaneo riposo con i piedi divaricati secondo la posa usuale delle danzatrici.

I toni tenui dei tulli, il roseo incarnato della pelle, l'azzurro dello scialle della ballerina seduta e quelli più scuri dei nastri annodati dietro al collo, sono delicati e amalgamati dalla morbida luce che filtra attraverso le finestre.

Una luce naturale, reale e per nulla teatrale, imprime maggior rilievo al movimento verso destra, già dettato dalla **disposizione dell'impianto prospettico**, attraverso la delimitazione a sinistra di zone in ombra e a destra di zone completamente in luce.





La resa attraverso le pennellate della diversa consistenza dei materiali, si evidenzia efficacemente nella solidità venata e quasi rugosa del parquet e nella leggerezza impalpabile del tulle dei vestiti delle ballerine.



**Cantante di caffè concerto 1878**  
**Pastello e tempera su tela**  
**53x41 cm.**  
**Cambridge Fogg Art Museum**  
**Massachussets USA**

**Bevitori di assenzio 1876**  
**Olio su tela 92x68 cm**  
**Parigi Musée d'Orsay**

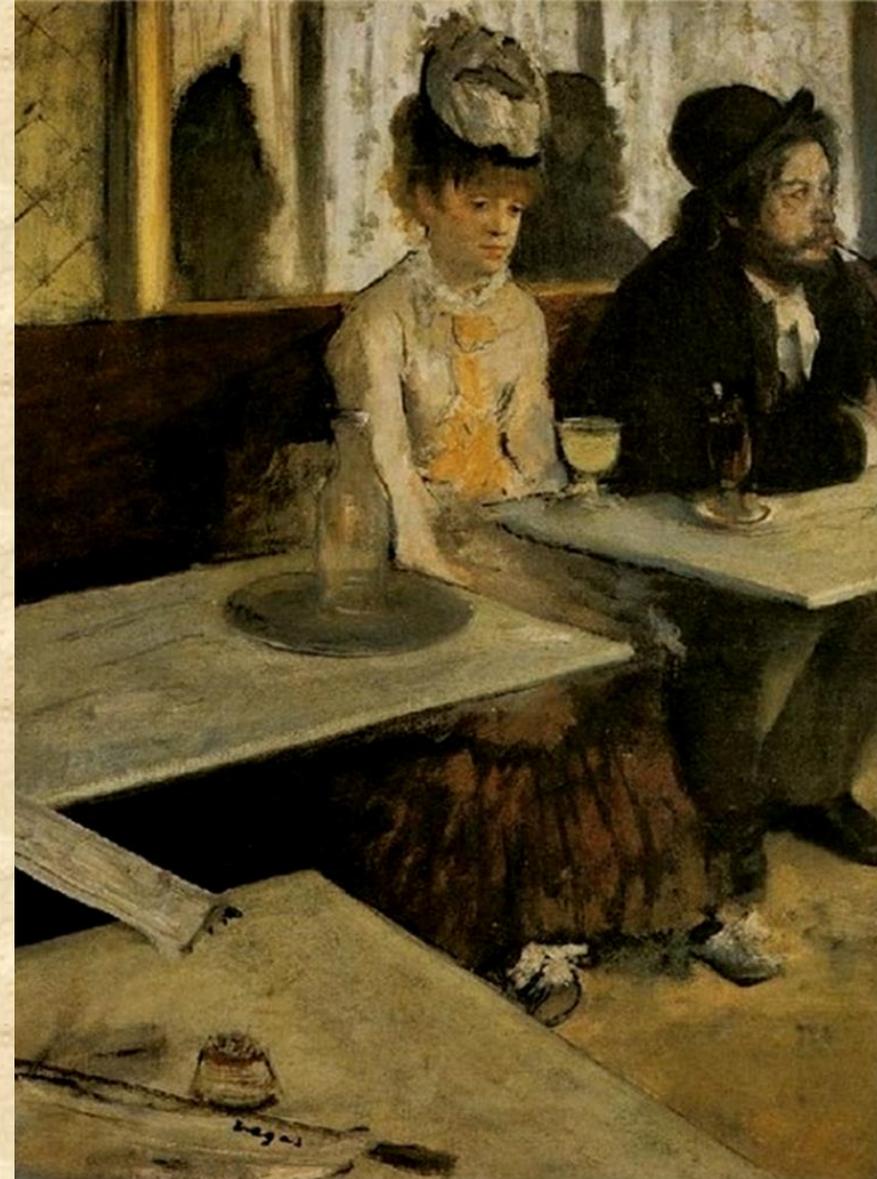


La scena raffigurata si svolge nel **Café de la Nouvelle Athènes**, in **Place Pigalle** a Parigi e i soggetti dipinti sono l'attrice **Ellen Andrée** e l'incisore **Marcellin Desboutin**, rappresentati come inebetiti dal consumo di assenzio.<sup>[1]</sup>

In realtà i due soggetti, amici del pittore e noti nell'ambiente *bohémien* di Parigi, non erano dediti all'alcool addirittura quasi astemi.

Come dichiarato dall'attrice anni dopo, solo nel suo bicchiere c'era dell'assenzio ma per ragioni sceniche così come l'atteggiamento alienato dei due era ovviamente una finzione richiesta da Degas.

[1] **Assenzio: distillato ad alta gradazione alcolica a base di *Artemisia absinthium* oltre che altre sostanze vegetali, soprattutto anice verde, molto diffuso tra la popolazione francese e svizzera del tempo, poi proibito per i suoi effetti stupefacenti.**





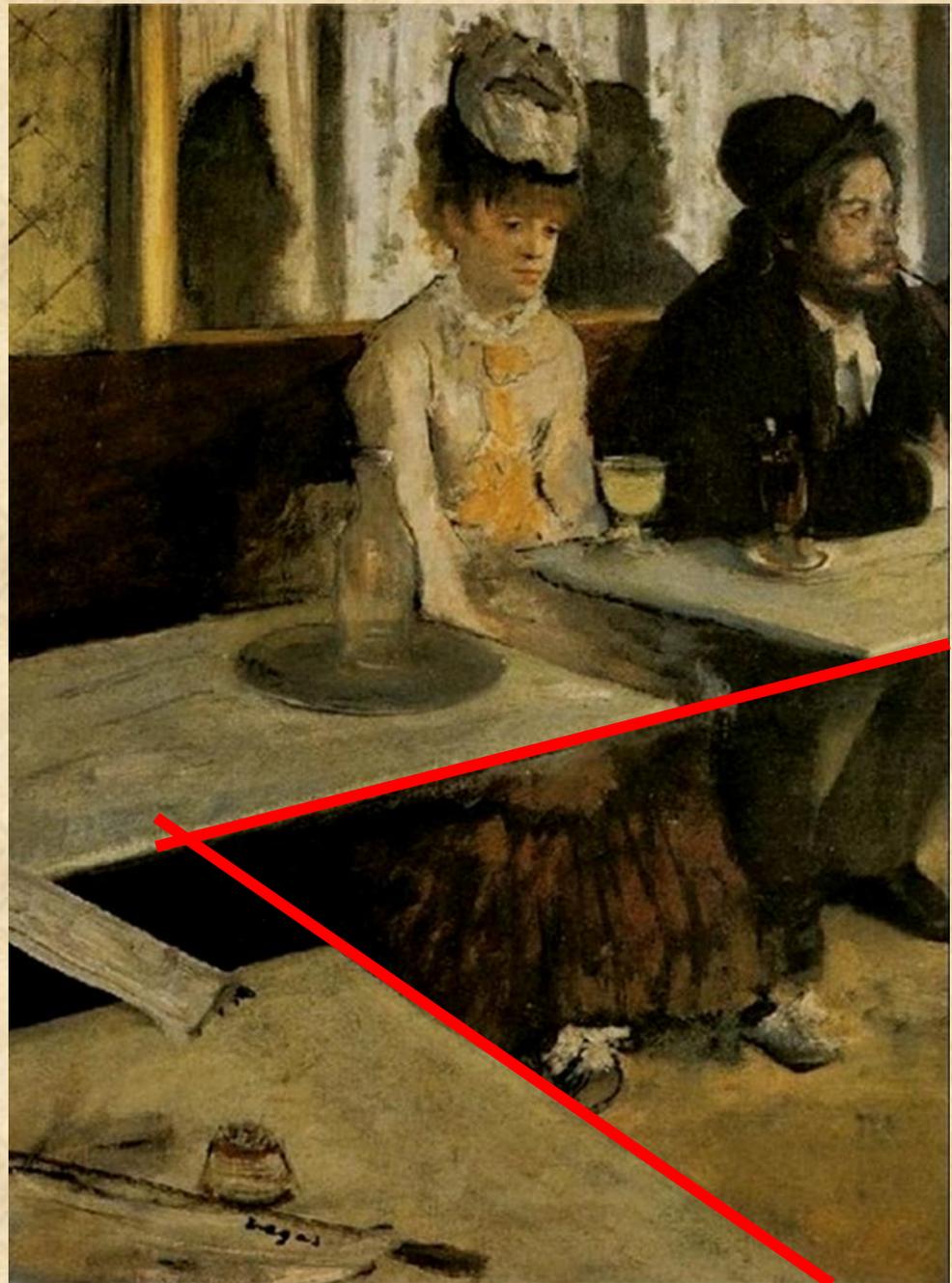
L'intorpidimento di una coppia, collocata in disparte e consumata dall'effetto del distillato non fa che sottolineare il tema dell'isolamento e dell'emarginazione, consumata in una spazialità pittorica che risulta per metà vuota.

Pur essendo seduti uno accanto all'altro, i personaggi sembrano lontanissimi fra loro con lo sguardo perso nel vuoto, quasi fossero una coppia di estranei.

Le due solitudini non si incontrano, nemmeno con lo sguardo, immerse in un'atmosfera che accentua il senso di oppressione e di pesantezza.

Come nel dipinto  
«**La classe di  
danza**» la  
prospettiva ha  
ancora un valore  
predominante.

In questo caso  
sottolineata dal  
tavolo e  
dall'inquadratura  
tipica dello stile di  
Degas.





Gli abiti dei personaggi danno l'idea del loro ceto sociale.

La donna non è certo una borghese.

Infatti dà l'impressione che possa essere una donna di facili costumi.

Mentre l'uomo è il tipico ***clochard***, appellativo di uomini che apparivano come dei *barboni*, ma che in realtà erano artisti, che non esponevano più i loro quadri perché dipingevano solo per un'esigenza creativa.

Il titolo originario dato da Degas al dipinto fu

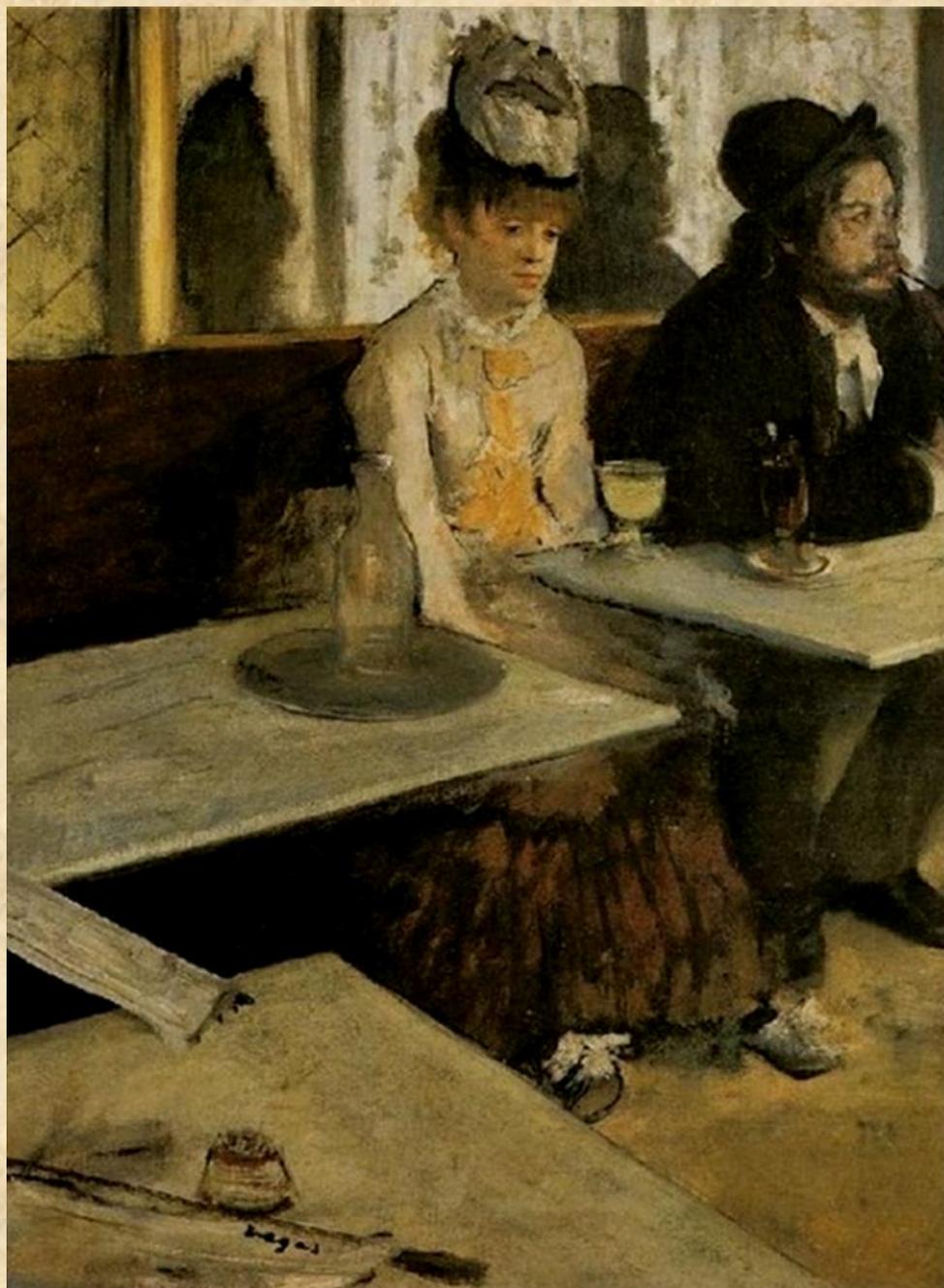
**«*Dans un café*»**

mentre il più conosciuto titolo

**"*Assenzio*"**

gli venne attribuito per comodità dai galleristi londinesi.

**È il ritratto degli aspetti più problematici e tristi della *Belle Époque*.**



Due esempi significativi di nudi femminili sono «**Donna nella tinozza**» (1885) e «**Donna nella tinozza che si spugna la nuca**» (1886)



**La tinozza 1885-86**  
pastello su cartoncino 69,9 x 69,9 cm  
Farmington Hill-Stead Museum CT - USA

**Donna che si spugna nella tinozza che si spugna la nuca 1896**  
Pastello su cartone 60x83 cm  
Parigi Musée d'Orsay





**Donna nella tinozza che si spugna la nuca 1896**  
**Pastello su cartone 60x83 cm**  
**Parigi Musée d'Orsay**

I lavori di Degas che ritraggono figure femminili intente a lavarsi o ad asciugarsi sono tra i più originali e formidabili esempi di nudo che ci abbia offerto l'arte del XIX secolo.

È l'artista stesso a sottolinearne la forza innovativa:

***"Il nudo è sempre stato ritratto in pose che presuppongono lo sguardo del pubblico, mentre le mie donne sono persone semplici e oneste, interessate soltanto al proprio corpo: è come guardarle dal buco della serratura".***



Nell'ultima mostra degli impressionisti del 1886, Degas espose un gruppo di dieci lavori, descritti nel catalogo come

**«... donne che fanno il bagno, si lavano, si asciugano, si strofinano, si pettinano o si fanno pettinare».**



Alcuni visitatori rimasero esterrefatti e scandalizzati dalle pose inconsuete, altri ne furono conquistati. **Joris-Karl Huysmans**, romanziere e critico d'arte, elogiò invece

***«...l'indimenticabile autenticità del disegno, straripante di lucido e controllato ardore e di gelida febbre».***

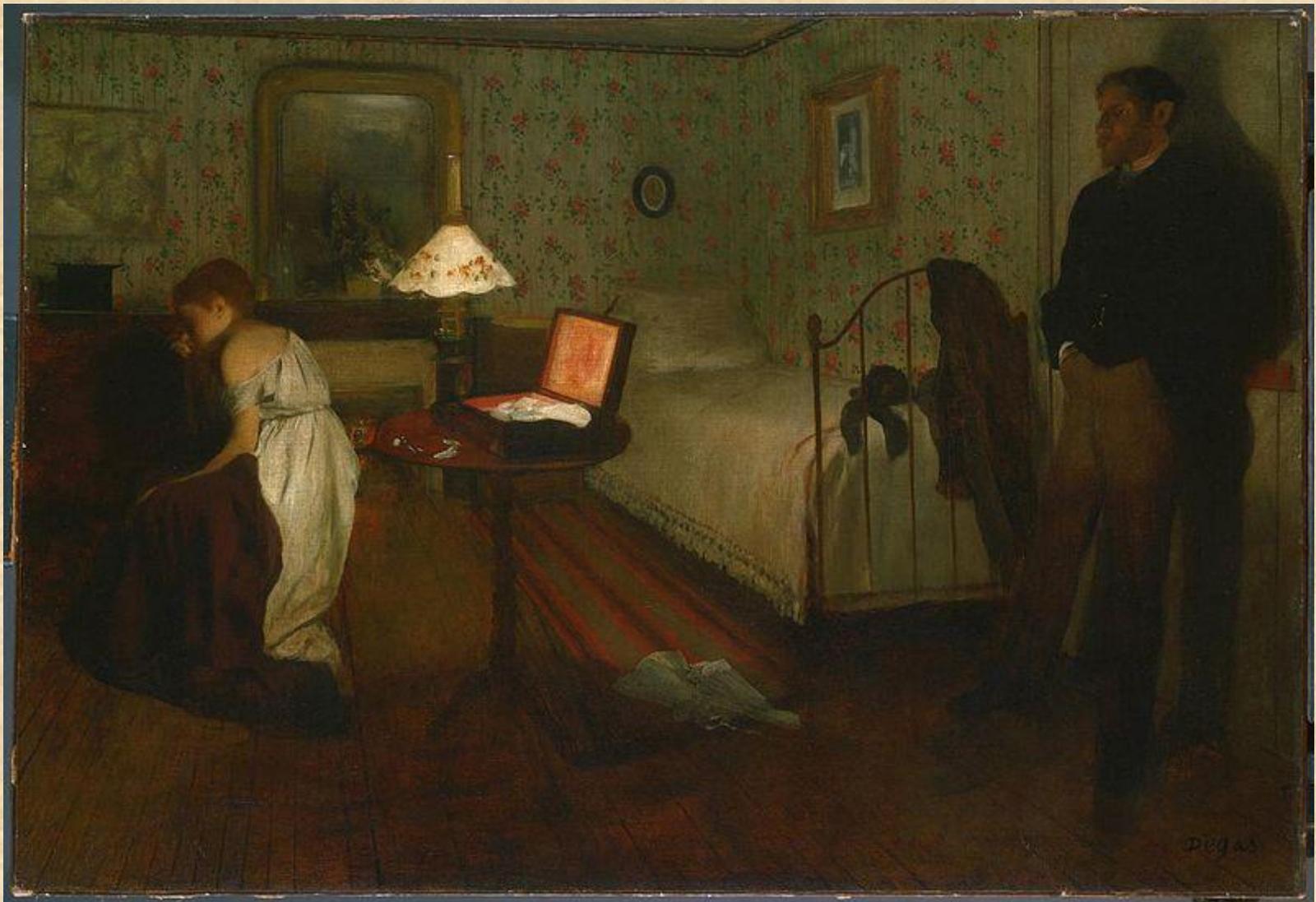




**Il broncio 1871**  
**Olio su tela 32x46 cm**  
**Metropolitan Museum of Art NYC**



**Edmond Duranty 1879**  
**Pastello e tempera 100,6x100,6 cm**  
**Glasgow Burrel Collection**



**Lo stupro 1874**  
**Olio su tela 81x116 cm**  
**Philadelphia Museum of Art**  
**Pennsylvania USA**

Il titolo francese **“Le viole”** indica esplicitamente che la violenza è il tema centrale del dipinto, una scena particolarmente cruda.

La sordida figura di uomo con la barba, vestito con abiti scuri è appoggiata contro il muro dove viene proiettata la sua ombra.

Sembra un mobile, grande, statico, sordo, con un orecchio appuntito che impaurisce.

Scruta la ragazza terrorizzata che cerca riparo dall'altra parte della camera.





Lei è una ragazza giovane, vestita di bianco, innocente, impaurita e indifesa.

Il suo corpo magro trasmette la sua fragilità e la distanza tra i due personaggi mostra che sicuramente non si vogliono bene.

C'è paura.

La luce accesa in mezzo alla camera illumina la scena e il grande specchio prezioso ci dice che questa è la camera della ragazza, come pure il beauty case aperto e inondato dalla luce.

I mobili preziosi, ci indicano che la ragazza è ricca o quanto meno figlia di una famiglia benestante.

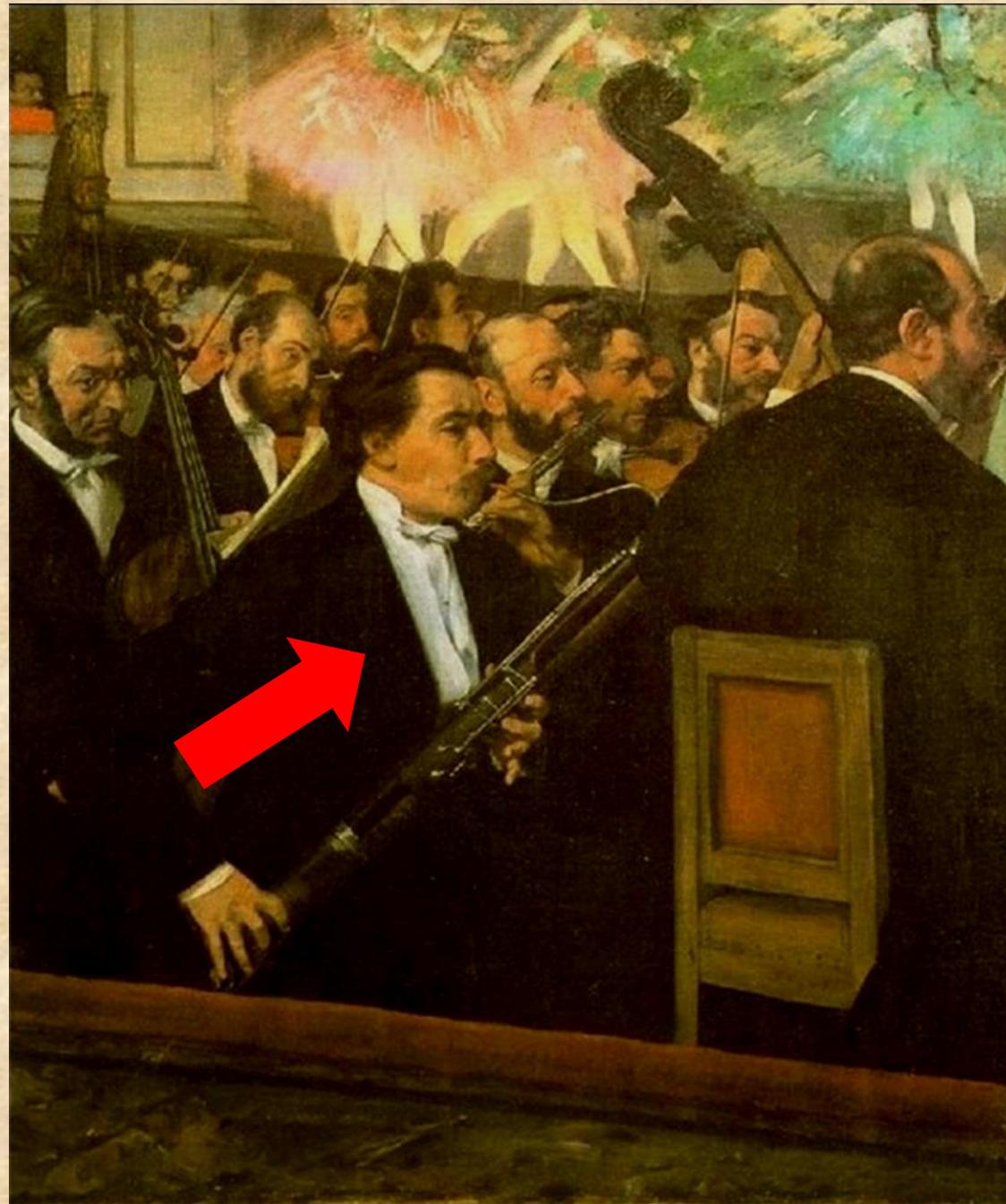
Degas sicuramente aveva un motivo per creare un quadro di questo genere.

La supposizione più ovvia, ma non confermata, coincide con l'ipotesi che forse voleva riportare il destino tragico di donne vittime delle violenze, magari consumate anche in ambiente familiare, affinché non venisse dimenticato.



**L'orchestra dell'Opéra 1870 c.a**  
**Olio su tela 56x46 cm**  
**Parigi Musée d'Orsay**

Il personaggio centrale in primo piano che suona il fagotto è il musicista **Désiré Dihau**, amico di Degas, la cui famiglia rimase proprietaria del quadro finché non fu ceduto al Museo del Louvre ed infine alla sede attuale del **Musée d'Orsay**



“**L’orchestra dell’Opéra**” è una composizione originalissima, articolata in due zone orizzontali autonome.

**Dihau** e gli altri musicisti in primo piano, sono in penombra, mentre le ballerine, illuminate violentemente dalle luci della ribalta, tanto che sembrano fantasmi, appaiono come il centro di una **sfocatura fotografica**, tagliate dal bordo superiore della tela.



Le gambe e le gonne illuminate delle ballerine formano un acceso e vivace contrasto cromatico con il gruppo dei musicisti, proiettando la luce del palcoscenico contro il pubblico al buio.





L'angolatura inconsueta offre una visione insolita della vita teatrale.

I protagonisti del quadro sono i suonatori di un'orchestra solitamente non visibile, che invece qui ruba la scena al vero spettacolo.

Il grande dipinto giovanile, risale al suo soggiorno in Italia.

Il quadro ritrae la famiglia della **zia paterna del pittore, Laura De Gas**, sposata con il barone napoletano **Gennaro Bellelli (1812 - 1864†)**, esule a Firenze per motivi politici.

L'impostazione è decisamente classica e sembra dover pagare un tributo a Diego Velázquez.

Tuttavia la lunga elaborazione parigina ultradecennale, finisce per dargli un'impronta impressionista.



La grande tensione percepibile nella rappresentazione esprime la situazione di forte conflitto che divideva i due coniugi.

Laura De Gas, vestita di nero, è in lutto per la recente morte a Napoli del padre, che viene ritratto in una sanguigna appesa dietro di lei.



La zia sembra quasi attirare a sé le due graziosissime figlie, **Giovanna e Giulia**.

**Giulia**, in particolare, guarda lontano, verso la sua sinistra, con espressione severa ed amareggiata.



La parte destra è occupata dal marito **Gennaro Bellelli**, seduto in poltrona vicino allo scrittoio, rappresentato di spalle e ritratto di profilo.

Sullo sfondo del dipinto, uno specchio bordato d'oro riflette la luce e una porta ci lascia immaginare lo spazio che prosegue oltre la scena.

Da notare infine, l'uso ragguardevole del colore nero, inconsueto fra gli Impressionisti.

Libero adattamento da: [https://it.wikipedia.org/wiki/La\\_famiglia\\_Bellelli](https://it.wikipedia.org/wiki/La_famiglia_Bellelli)



**Note bibliografiche**

Adorno Piero Mastrangelo Adriana  
Dell'arte e degli artisti - Dalla preistoria all'eta' gotica vol.1  
D'anna Ed. - ISBN 9788881047413

Adorno Piero Mastrangelo Adriana  
Dell'arte e degli artisti - Il Rinascimento vol. 2  
D'anna Ed. - ISBN 9788881047420

Adorno Piero Mastrangelo Adriana  
Dell'arte e degli artisti - Dal Seicento all'Ottocento vol. 3  
D'anna Ed. - ISBN 9788881047437

Carlo Bertelli  
La storia dell'arte  
Dalle origini all'età carolingia Vol.1  
Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori Arte  
Pearson - ISBN 9788842446644

Carlo Bertelli  
La storia dell'arte  
Dal Romanico al Gotico Internazionale Vol.2  
Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori Arte  
Pearson - ISBN 9788842446651

Carlo Bertelli  
La storia dell'arte  
Dal Rinascimento all'età della Controriforma Vol.3  
Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori Arte  
Pearson - ISBN 9788842446668

Carlo Bertelli  
La storia dell'arte  
Dal Barocco all'Art nouveau Vol 4  
Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori Arte  
Pearson - ISBN 9788842446675

Carlo Bertelli  
La storia dell'arte  
Novecento e oltre Vol.5  
Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori Arte  
Pearson - ISBN 9788842446811

Antonio Monestiroli  
La metopa e il triglifo.  
Laterza 2002  
ISBN 88-420-6652-4

Manlio Brusatin  
Storia dei colori.  
PBE 442 1983  
ISBN 88-06-05627-1

AA. VV. La fabbrica dei colori.  
Il Bagatto 1986 ISBN 88-7755-0503

Hans Belting  
La fine della Storia dell'arte o la libertà dell'arte  
Einaudi 168 1990  
ISBN88-06-11715-7

John Ruskin La natura del gotico.  
Jaca Book 72 1990  
ISBN 88-16-40072-2

Jurgis Baltrusaitis  
Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica.  
Adelphi 45 - 1993 ISBN 88-459-0963-8

Karl Rosenkranz Estetica del brutto. (II) Mulino 9 1984  
ISBN 88-15-00539-0

Edgard Wind Misteri pagani del rinascimento  
Adelphi 2 1999  
ISBN 88-459-0139-4

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)  
[www.settemuse.it](http://www.settemuse.it)  
[www.treccani.it](http://www.treccani.it)  
Ricerca immagini Google  
Altra bibliografia o sitografia non direttamente specificata o citata  
per difficoltà ad accedere alle fonti