

A fianco, nell'ordine:
Degas: *Ballerina di quattordici anni*;
Cavallo al galoppo;
lo scultore
in una foto del 1915



A Firenze una mostra dedicata alle sculture di Edgar Degas

Le statue segrete

di GIULIANO BRIGANTI

FIRENZE — Nell'aprile del 1881, alla sesta mostra degli Impressionisti (l'ultima che si tenne da Nadar, in Boulevard des Capucines 35) Degas espose, insieme a sette dipinti, per lo più pastelli, una scultura di cera: la *Piccola ballerina di quattordici anni*. Era una statua policroma e polimaterica: le scarpette, vere scarpette, erano di seta rosa; il corsetto di garza giallo pallido, con sei bottoncini ricoperti di seta dello stesso colore; il tutù di tulle bianco; i capelli erano veri capelli annodati sulla nuca in una treccia stretta da un nastro di raso chiaro.

Nel 1881 gli Impressionisti non scandalizzavano più nessuno, o quasi. Il gruppo del resto si era già scisso: Renoir, Monet, Sisley e Cézanne non parteciparono a quella mostra e, in generale, si può credere che Zola avesse ragione quando affermava che gli Impressionisti, in quanto tali, avevano cessato di esistere. E così, anche la sconcertante statua, poco più piccola del vero (esattamente tre quarti del naturale) e che difficilmente può definirsi impressionista, visti i tautologici inserti di realtà, se stupì il pubblico e la critica non si può dire che suscitasse scandalo, come forse si sarebbe potuto supporre.

La parrucca della bambola

Del resto, la sua struttura polimaterica e la sua policromia la collocavano in quel genere di scultura super-realistica, per lo più in cera, che va dagli impressionanti esempi della statuaria religiosa manierista e barocca spagnola (e questa parentela fu suggerita naturalmente da J.K. Huysmans), e non solo spagnola, fino alle figure del presepio napoletano delle quali Degas possedeva alcuni esemplari. Una tradizione che durava ancora nel XIX secolo e che aveva trovato la sua estrema e degradante espressione nel museo delle cere di Madame Tussaud. E bisogna aggiungere che la scultura polimaterica e policroma negli anni dall'Ottanta al Novanta, forse sulla scia di certe nuove scoperte archeologiche, era molto in voga al livello accademico; costituiva anzi, come scrisse E. Pottier sulla *Gazette des Beaux-Arts* (citato da Camesasca) «la nouveauté des Salons».

Ma c'era naturalmente una grandissima differenza fra la straordinaria fanciulla-ballerina di Degas, così tenera e viva, e i prodotti compositi della scultura dei Salons. Quei fragili vestitini fatti in casa (cuciti magari dalla fedele Zoè), quelle scarpette vere da bambina, quella parrucca comprata in un negozio di bambole di rue Saint-Denis, non possono essere paragonati all'elmo classico che Rodin ordinò a un fabbroferraio per metterlo in testa alla sua *Bellona*, agli stampi di vere armature

che Gérôme, per metafisica maniacale pignoleria, applicava ai suoi gladiatori prima di fonderli in bronzo, ai gioielli e ai preziosi accessori intarsiati in certi ritratti o figure femminili, o alla pretesa di ritornare al crisoelefantino di Charles Simart.

Nel ricorrere a quel polimaterismo estremamente povero e deliberatamente «antiartistico», in quel suo modo di colorire e di trattare la cera, Degas voleva proprio dimostrare di fare qualcosa di opposto alla scultura da Salon e affermare la propria distanza dal realismo accademico. Era affascinato dalla possibilità di combinare un realismo estremo, illusivo (quasi un parallelo plastico del realismo fotografico), un realismo della superficie, con la forza scultorea e l'intenso valore formale della struttura, con la qualità estremamente sensibile del modellato. Come se volesse conferire la concretezza del reale alle eterne ragioni formali e traslate del valore estetico.

La *Piccola ballerina di quattordici anni* fu la prima scultura (e anche l'ultima) che Degas espose al pubblico; ma era già da molti anni che modellava, prima in creta, poi in plastilina e infine con la cera:

probabilmente dagli inizi degli anni Sessanta. E continuò fino al 1911 e forse anche oltre. Non considero mai le sue piccole sculture il frutto di un'attività secondaria o strumenti ausiliari per la sua pittura, come un tempo anche si suppone. Secondo John Rewald, cui dobbiamo il primo importante contributo critico moderno a Degas scultore, l'artista «già nel 1880 dedicava un tempo quasi eguale alla scultura, agli oli, ai pastelli e ai disegni».

Bombardamenti aerei

Ma è certo che la scultura era la sua attività meno conosciuta, quasi privata («si tratta di una faccenda mia privata», diceva appunto) se non proprio segreta. Un campo di sperimentazioni estremamente libere sul movimento nello spazio nella luce e nel tempo, un terreno di prova ove superare (e proprio nella tridimensionalità) l'esperienza naturalistica, confutando la passività dell'occhio per afferrare il dinamismo e le vibrazioni della vita, della vita del suo tempo. Ed

era proprio la sfera privata in cui compiva queste sperimentazioni che gli garantiva la migliore possibilità di raggiungere una sincerità assoluta.

Nel 1917, pochi mesi dopo la morte di Degas, il mercante Paul Durand-Ruel nell'inventariare il suo studio trovò, in mezzo al disordine e alla polvere, circa centocinquanta sculture. Erano in condizioni non buone, alcune in condizioni pessime e solo poco più di settanta poterono essere recuperate. René Degas, fratello dell'artista, e Albert Bartholomé, uno scultore di gusti accademici ma suo grande amico ed esecutore testamentario, decisero di tradurne settantadue in bronzo e di affidarle a tale scopo al fonditore Hébrard. Erano gli anni della prima guerra mondiale, e gli originali, per essere protetti da eventuali bombardamenti aerei o terrestri furono immagazzinati nelle cantine della fonderia. Solo nel 1921 cominciò il lavoro di fusione, che continuò fino al 1924. Di ogni opera furono riprodotti 22 esemplari per un totale di 1584, che arrivarono a 1606 quando nel 1930 si fuse, sempre in 22 esemplari, la ballerina vestita.

Ma la faccenda non si fermò qui:

ci furono fusioni «non ufficiali», fusioni clandestine, né mancarono i falsi, cioè imitazioni con firma apocriфа. Si sa che operazioni commerciali di questo genere sono sempre difficilmente controllabili: è un destino che ha accompagnato molti casi del genere. Ma ci furono anche delle vere sorprese: si era creduto per molto tempo che le sculture originali in cera fossero andate perse nella fusione; invece poco dopo il 1950 si sparse la voce che esse esistevano ancora nelle cantine di Hébrard, e pochi anni dopo, nel '55, un numero limitato di queste fu esposto a New York nella galleria di Knoedler.

Non si può negare che quest'ultima vicenda ponga molti interrogativi. Come mai quelle cere rimasero per tanti anni sconosciute pur essendo nel posto dove era logico che fossero? Quante ne sono state ritrovate? Sono veramente gli originali? Nemmeno la letteratura più recente, mi sembra, ha portato una definitiva chiarezza sull'argomento. Paul Mellon, il grande collezionista di Washington, comprò le cere da Knoedler e fra queste la famosa ballerina di quattordici anni che, confrontata ad una fotografia della stessa statua del 1919,

mostra il vestito completamente rifatto. E' la stessa della fotografia del '19 o l'altra fotografia dello stesso anno che la riproduce senza vesti e, sembra, anche senza treccia?

Ma i problemi che riguardano la scultura di Degas non si esauriscono negli interrogativi circa il reale numero delle riproduzioni in bronzo esistenti, o la consistenza delle cere rimaste. Riguardano anche i ritratti che l'artista modellò, di alcuni dei quali abbiamo vaghi indizi mentre per altri restano notizie più precise, ma che sono tutti scomparsi. Era davvero «una questione sua privata», per Degas la scultura, e ne sentiamo le conseguenze.

In alcuni musei si conserva la collezione completa dei 74 bronzi tirati in 22 esemplari da Hébrard: al Metropolitan di New York, al Louvre, a Copenaghen, al Museo de Arte di San Paolo. Ed è quest'ultima serie al completo che costituisce la bella mostra organizzata da Sergio Salvi a Palazzo Strozzi (fino al 15 giugno).

Donne al bagno

Accompagnata da un eccellente catalogo con vari e validi contributi che ne fanno un vero e proprio repertorio di notizie indispensabili per avvicinarsi a Degas scultore, la mostra non può che essere molto utile al pubblico italiano, perché quelle piccole sculture di cavalli, di ballerine, di donne al bagno, anche se tradotte (dopo la morte dell'artista e quindi senza il suo ultimo intervento) in una materia, il bronzo, che Degas non amava, restano pur sempre, grazie alla fusione perfetta — sulla cui fedeltà alla sensibile modellazione originale tutti concordano — un fattore indispensabile per capire Degas. Per capire quella sua ricerca di verità nello stile, e di stile nella verità; quella costante ed essenziale attenzione al disegno che si rivela nella struttura di ogni sua opera plastica; quel continuo tentare la realtà per coglierla nel movimento e nella luce, ma quasi con il timore di non poter raggiungere, lavorando sulla materia (carta, tela o cera), quella precisione ultima della forma e quella sincerità cui aspirava. «Un eccellente cavaliere che non si fida dei cavalli», diceva di lui Paul Valéry.