

Modelli sommersi nelle *Petites filles Spartiates* di Edgar Degas: un guerriero e un *enfant chantant*

Laura Castellano

Università degli Studi di Napoli

Federico II

Dottorato di ricerca in Scienze
storiche, archeologiche
e storico-artistiche

Il contributo ripercorre la genesi formale delle *Petites filles Spartiates* (1860) di Edgar Degas partendo dall'esegesi di Theodore Reff; individua nuovi e puntuali modelli scultorei, pittorici e testuali, di cui l'artista si è servito per 'costruire' l'opera, tra le più enigmatiche della sua produzione. Il dipinto, frutto di un credibile assemblaggio dei riferimenti scelti, conferma l'esorcizzazione dell'archeologia, la libera interpretazione delle fonti storiche e il rifiuto delle immagini stereotipate tipiche del '*Degas's Mind*'.

The essay traces the formal genesis of Edgar Degas's *Petites filles Spartiates* (1860) starting reviewing Theodore Reff's analysis and it identifies some new and punctual models referring to sculpture, painting and literature that the artist exploited to 'build' the picture, one of the most enigmatic of his production. The painting, like a result of a credible editing of selected references, confirms the exorcism of archeology, the free interpretation of the historical sources and the denial of the typical stereotyped images of '*Degas's Mind*'.

Keywords: Degas, *Petites filles Spartiates*, modelli, copie, Theodore Reff

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana39
ISSN 2784-9597

Modelli sommersi nelle *Petites filles Spartiates* di Edgar Degas: un guerriero e un *enfant chantant*

Laura Castellano

Quando Degas, nel 1880, programmava di esibire le *Petites filles Spartiates provoquant des garçons* (1860) alla quinta mostra dell'Impressionismo,¹ la sua produzione di dipinti a soggetto storico era un ricordo giovanile lontano poco meno d'un ventennio. La data stessa del 1860, deliberatamente arretrata da Degas di circa quattro anni rispetto alla realizzazione effettiva del dipinto, faceva capo, infatti, al momento del suo remoto concepimento, sebbene l'opera avesse subito consistenti rimaneggiamenti fino al 1864, ma probabilmente anche più tardi, a ridosso di quella presentazione annunciata nell'Ottanta.

Già Henri Loyrette aveva preso in considerazione la frequenza con la quale Degas meditava sulla 'scelta' cronologica di certe sue opere,² associandola al desiderio del pittore di legarle a un'esperienza ampia, in cui l'aspetto costruttivo della composizione potesse essere inteso come sintesi di quel tempo di gestazione lungo e lento che aveva preceduto la creazione. «Le goût de l'étude», diceva pure Daniel Halévy, «a toujours été une passion pour Degas, et en même temps qu'une passion, un danger; il arriva que les études, par leur nombre, missent en danger l'œuvre même à laquelle elles étaient destinées».³ È stato questo il caso delle *Petites filles Spartiates* (Londra, National Gallery), da considerarsi, per il motivo perfettamente spiegato da Halévy, un tutt'uno con i suoi tre studi preparatori a olio e con i numerosi disegni (almeno 37) a matita, penna o acquerello, noti a partire dalla prima delle quattro vendite dall'atelier del pittore, tenute presso la galleria parigina Georges Petit tra il 1918 e il 1919. D'altro canto, l'opera stessa, anche per com'è stata condotta nelle sue diverse fasi, obbliga a dare un peso 'positivista' al ruolo degli schizzi che l'hanno preceduta, proprio perché rivelatori del processo di creazione che Degas finì col considerare esso stesso opera d'arte.

Prima della morte, infatti, Degas non si era mai separato da quell'opera giovanile,⁴ che rappresentava un prezioso frutto della sua esperienza formativa in Italia, terminata giustappunto nel 1860 e raccolta negli schizzi prodigiosi dei suoi taccuini. Ma vent'anni dopo, per ragioni ancora oggi oscure, le *Petites filles Spartiates*, benché annunciate, non furono esposte alla mostra impressionista, suscitando qualche prevedibile malcontento. «Nous ne verrons ni sa *Danseuse*, ni ses *Jeunes Filles*



1. Edgar Degas, *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, olio su tela. Londra, The National Gallery. Crediti: Creative commons The National Gallery.

2. Edgar Degas, studio per *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, olio su tela. Chicago, The Art Institute. Crediti: Open Acces image (CC0) The Art Institute of Chicago.

Spartiates, ni d'autres œuvres encore qu'il nous avait annoncées», aveva scritto Gustave Gœtschy, il quale, a tal proposito, definiva Degas «un artiste qui produit lentement, à son gré et à son heure, sans souci des expositions et des catalogues»,⁵ già lasciando trapelare quanto il pittore preferisse dedicarsi ai lenti, difficili e spesso ingrati preparativi necessari alla produzione di un'opera, non ammettendo scorciatoie nell'esercizio, a costo di trascorrervi tutta una vita. Questo il motivo per cui le *Petites filles Spartiates* si possono considerare un'opera in costante *fieri*; come tradiscono, d'altro canto, quei numerosi pentimenti

e rifacimenti visibili solo attraverso le fotografie a raggi-x della tela ‘definitiva’, che risulta parecchio alterata, specialmente rispetto allo studio preparatorio a olio dell’Art Institute di Chicago, in cui la scena di fondo è dominata da una scarna architettura, assente nel dipinto di Londra (figg. 1, 2).⁶

Un’interessante lettura del dipinto, probabilmente influente anche sulla fortuna di cui esso ha goduto dalla seconda metà del Novecento, è stata offerta da Theodore Reff, nella sua impresa di gettar luce sulle copie realizzate da Degas negli anni di formazione.⁷ La capacità di riutilizzo dei modelli classici scelti da Degas per la sua composizione, svelata dall’individuazione puntuale di alcuni di questi, ha messo allo scoperto quei meccanismi metodologici applicati dal pittore per l’esecuzione del dipinto – e di conseguenza di molti altri – contribuendo alla comprensione di ciò che lo stesso Reff ha poi battezzato «the Artist’s Mind».⁸

Si è aperto, così, l’approccio interpretativo più efficace e dominante di tutta una certa produzione di Degas, in riferimento soprattutto ai dipinti di genere storico e ai ritratti, ma in particolare delle *Petites filles Spartiates*, che di fatto si presenta come il frutto di un assemblaggio di frammenti ricomposti nel tempo, sulla base degli ‘oggetti’ copiati a Parigi e tra Napoli, Roma e Firenze. Che il dipinto fosse elaborato sulla meditazione di tre blocchi distinti, da analizzare in altrettante scene separate, ognuna attingente a fonti diverse e indipendenti, è la base su cui si è poi appoggiato anche Devin Burnell, che, con logica impeccabile, nel contempo ripristinava la cronologia dei vari studi preparatori, ognuno dei quali trovava, così, una coincidenza proprio con i diversi ‘pezzi’ studiati dal pittore.⁹ Più semplicemente: a ogni blocco i suoi studi, a ogni studio la sua fonte.

La complessità formale e contenutistica del dipinto fa dunque i conti anche con la natura e con la reperibilità dei riferimenti scelti da Degas, il quale sembra aver utilizzato, per la realizzazione della composizione, una campionatura di studi di sculture, da un lato, e, dall’altro, il sostegno di fonti letterarie puntuali, impiegate, verosimilmente, come diretta ispirazione della scena: un incitamento alla lotta da parte di fanciulle spartane ai loro avversari di sesso opposto, come prevedeva la tradizione educativa della loro cultura, cui erano rigidamente sottoposti i ragazzi, sorvegliati dai loro maestri e dalle loro madri. Il contenuto delle *Petites filles Spartiates* deriverebbe dunque, com’è stato ampiamente commentato, dalla *Vita di Licurgo* di Plutarco,¹⁰ a conferma di una robusta conoscenza che Degas doveva avere dei testi e degli autori classici, peraltro già ricordata da Halévy. «Les jeunes filles

de Sparte, [...] avaient coutume de provoquer les jeunes hommes à la lutte», avrebbe parafrasato lo stesso Degas nei ricordi dello scrittore, che riportava la frase di Licurgo che lo avrebbe ispirato.¹¹

In un taccuino utilizzato perlopiù a Parigi tra il 1859 e il 1864, Degas lasciava un'altra traccia interessante, testimone dell'incubazione del dipinto: «Jeunes filles et jeunes garçons luttant dans le Plataniste, sous les yeux de Lycurgue vieux à côté des mères. (Il y a dans le dessin [du Louvre] une sanguine de Pontormo représentant des vieilles femmes assises et disputant en montrant quelque chose)». ¹² Quel disegno a cui Degas faceva riferimento, esposto al Louvre dal 1860 – oggi attribuito a Polidoro da Caravaggio –, ¹³ avrebbe però un legame squisitamente analogico con il dipinto poi da lui realizzato. Degas rifletteva, forse, su un diverso modo di lottare, contrapponendone uno verbale, evocato dal disegno cinquecentesco del Louvre, a uno fisico e per certi aspetti più spontaneo, tipico dell'antica cultura spartana. Già sembrava chiara, comunque, la scelta esatta del tema da rappresentare, mentre una ricerca di tipo formale si stava, invece, appena avviando.

Un riferimento più puntuale, dapprima segnalato da Douglas Cooper nel 1954,¹⁴ poi confermato da Martin Davies, Phoebe Pool e Carol Salus,¹⁵ trova però riscontro in una fonte non antica, il *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* dell'abbé Jean-Jacques Barthélemy, pubblicato per la prima volta nel 1788 in un'edizione in otto volumi. Si ricava, da quell'opera, un passo del XLVII capitolo, che avrebbe potuto ispirare più esattamente il pittore: «Les filles de Sparte ne sont point élevées comme celles d'Athènes [...] on leur apprend [...] à lutter entre elles, à courir légèrement sur le sable, à lancer avec force le palet ou le javelot, à faire tous leurs exercices sans voile et à demi nues, en présence des rois, des magistrats et des tous les citoyens, sans en excepter même les jeunes garçons, qu'elles excitent à la gloire, soit par leurs exemples, soit par des éloges flatteurs, ou par des ironies piquantes»;¹⁶ e continua, nel capitolo successivo, «[les Spartiates] furent les premiers, après les Crétois, à se dépouiller entièrement de leurs habits dans les exercices du gymnase»,¹⁷ trovando di nuovo una corrispondenza puntuale con il dipinto.

Il *Voyage* di Barthélemy, che dovette avere una diffusione ampia,¹⁸ quantomeno proporzionale a quella tendenza della cultura francese che, proprio dal Settecento, metteva in colloquio stretto i testi moderni con quelli dei classici, avrebbe potuto attrarre Degas per i rimandi a un passato reale e documentabile, che si sovrapponeva in modo del tutto armonico alle 'invenzioni'. Nel testo una narrazione di tipo scientifico, di umore ancora neoclassico e dunque ricca di rimandi de-



3. Eugène Delacroix, studio per *Jeunes filles de Sparte s'exerçant à la lutte*, 1840 circa, matita su carta lucida. Parigi, Département des arts graphiques (inv. RF 3713, recto). Crediti: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – photo Michel Urtado.

scrittivi e filologici, si unisce a una composizione di paesaggi letterari, pensati allo scopo di produrre, attraverso l'effetto estetico evocato, un coinvolgimento emotivo e sensoriale, già preludente alle tendenze romantiche. L'argomento del *voyage* è perciò uno strumento che funge da cornice, mentre la trasmissione di un linguaggio nuovo conquista effettiva centralità, invertendosi i ruoli di 'contenuto' e 'contenitore', così come accade nelle *Petites filles Spartiates*, in perfetta corrispondenza con il *modus operandi* applicato al dipinto da Degas. Una comparazione che forse diviene ancora più convincente alla luce del fatto che proprio quel testo era presente nella biblioteca della residenza napoletana di Edgar, come si apprende dall'inedito inventario dei beni di René-Hilaire Degas, nonno del pittore, stilato giustappunto a Napoli nel 1862.¹⁹

Se da una parte, dunque, un primo interesse al tema della 'contesa', in senso più ampio, già era stato contemplato da Degas a Parigi in quell'appunto sul taccuino utilizzato al Louvre intorno al 1860, ecco che lo stesso viene rimeditato attraverso Barthélemy a Napoli, nel marzo dello stesso anno,²⁰ se non durante le sue visite di poco precedenti.²¹ Tuttavia, non si è mai spiegato in che modo e con quale peso quei soggiorni nella città partenopea poterono contribuire alla realizzazione delle *Petites filles Spartiates* e, più in concreto, quali riferimenti formali, riconducibili all'Italia, possano essere effettivamente riscontrati nel dipinto.



Per l'esperienza italiana di Degas, intanto, non secondario fu quell'ascendente intellettuale e coloristico che il pittore subiva direttamente da Gustave Moreau, il quale, nello stesso periodo, stava lavorando ai primi studi della sua grande composizione del *Tyrtée chantant pendant le combat*, celebrando il poeta spartano che, guarda caso, decantava a sua volta la vittoriosa gioventù della Grecia.²² L'interesse parallelo dei due pittori per la realizzazione di una composizione di genere storico, che attingeva agli episodi dell'antichità meno frequentati, si univa, a sua volta, sotto il comune denominatore del modello Delacroix. Risulta infatti curioso, laddove non potesse considerarsi direttamente incisivo, ricordare che dal 1838 il pittore di Saint-Maurice contemplava per la decorazione della volta della biblioteca del Palais Bourbon a Parigi sia un *Tyrtée conduisant les Spartiates*, cui si sarebbe ispirato Moreau, sia una scena, probabilmente sollecitante per Degas, rappresentante giovani spartane che si esercitano nella lotta, idea poi abbandonata.²³ L'ipotesi che Degas avesse potuto vedere il disegno preparatorio di quella scena, oggi al Louvre, è stata spesso scartata. Tuttavia, non può passare inosservato il fatto che Degas possedeva due disegni di Delacroix, rispettivamente di un *Cicéron* e un *Saint Jérôme*,²⁴ preparatori per la contemporanea decorazione della biblioteca del Palais du Luxembourg, presentati alla grande vendita di dipinti, disegni e incisioni del pittore, tenutasi nel febbraio 1864 presso l'Hôtel Drouot. Sebbene non acquistato, in quell'occasione Degas doveva almeno aver visto e notato quel progetto che portava l'esatto titolo di *Jeunes filles de Sparte s'exerçant à la lutte* (fig. 3), ma che il suo autore aveva preferito poi utilizzare per un'altra composizione.²⁵ L'iconografia scelta e poi scartata da Dela-

4. Edgar Degas, studio per il fondo delle *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, matita su carta lucida. Ubicazione ignota. Dal *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4a vendita], Georges Petit, Paris, 1919, p. 87, lotto 92.

5. *Marbre Choiseul*, 410 a.C. circa, particolare, marmo. Parigi, Musée du Louvre (inv. N1736). Crediti: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – photo Daniel Lebé.

croix poteva allora rappresentare per Degas una conferma dell'idea da lui vagheggiata poco prima in autonomia, a meno che egli non ne fosse venuto a conoscenza già in precedenza, possibilmente tramite Gustave Moreau.

Trovare un'esatta corrispondenza formale a un soggetto così poco usuale, fu forse il motivo della lentezza esecutiva del dipinto, se si considera il metodo 'matematico' – per usare un'espressione di Paul Valéry – con cui Degas elaborava le sue composizioni più complesse. Si sommavano, in questo caso, un'eco di Delacroix, un interesse spiccato per l'Antico, l'esercizio sul nudo accademico, e una scelta sapiente dei modelli ispiratori, tutti accortamente rivestiti di umori e forme contemporanee. Alcune delle citazioni dal repertorio classico, più o meno puntuali, sono state abilmente individuate da Reff,²⁶ e in parte integrate da Burnell²⁷ che, adottando l'esegesi del suo predecessore, distingueva nella composizione delle *Petites filles Spartiates* almeno tre blocchi separati, quindi tre riferimenti distinti, successivamente ricomposti: il gruppo di figure sul fondo; le figure femminili in primo piano a sinistra; i fanciulli in primo piano a destra, probabilmente eseguiti in questo ordine anche dal punto di vista cronologico. Rimeditando su quanto affermato, si può tuttavia proporre qualche nuova considerazione proprio in rapporto ai modelli selezionati da Degas per la realizzazione del dipinto.

Nel catalogo della quarta vendita dell'atelier Degas, salta all'occhio un singolare disegno, un ricalco di un insieme di figure che sembra ripro-



6. Eugène Delacroix, studio per *Lycurgue consulte la Pythie*, 1853-1845, pastello su carta grigia. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (inv. RF 32259 recto). Crediti: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – photo Michel Urtado.

durre un frammento di fregio di aria vagamente classicheggiante.²⁸ Il gruppo rappresentato corrisponde in modo inequivocabile a quello che abita la scena di fondo delle *Petites filles Spartiates* (fig. 4). Secondo Reff, che ignora quel disegno, il gruppo è frutto di un assemblaggio che unisce il riferimento a un generico corteo femminile, «unmistakably neo-classical in origin»,²⁹ e una parziale copia da un pezzo invece riconosciuto, ovvero il cosiddetto *Marbre de Choiseul* del Louvre (fig. 5), di cui Degas aveva eseguito anche uno studio dal vero.³⁰ Una riproduzione grafica di questo rilievo antico, probabilmente l'unica cui Degas avrebbe potuto attingere per la sua copia su carta lucida, è presente in un'aggiunta al terzo volume del *Musée des Antiques* di Jacques Bins, corredato dalle incisioni di Pierre Bouillon,³¹ di cui esistevano esemplari sciolti anche presso la biblioteca dell'École des Beaux-Arts,³² accessibile a Degas. Assai curioso è che il *Marbre*, rinvenuto nel 1788, è stato ampiamente studiato dallo stesso abbé Barthélemy, autore del *Voyage* ispiratore di Degas.³³ Una coincidenza che il pittore potrebbe aver registrato, qualora avesse consultato il grande e diffuso *Manuel de l'histoire de l'art* del Comte de Clarac, dove compare un riferimento allo studio di Barthélemy nella breve descrizione dedicata alla stele.³⁴ La figura selezionata e 'prelevata' dal bassorilievo di Choiseul, per i suoi attributi, quali la tunica e il bastone tipico del «vieux», farebbe pensare che Degas fosse stato alla ricerca di un Licurgo per com'era descritto nelle sue fonti di riferimento, e per cui si sarebbe compiuta la sua idea iniziale di rappresentare un «Lycurgue vieux à côté des mères», come aveva appuntato nel suo taccuino utilizzato al Louvre. Un Licurgo, peraltro, molto simile a quello che ancora una volta aveva meditato Delacroix per la decorazione del Palais Bourbon (fig. 6), il cui pastello preparatorio era stato concesso nel 1842 a Théophile Thoré per un album pubblicato con la *Société des gens de lettres*,³⁵ dunque accessibile, e probabilmente osservato da Degas con un certo interesse.

Ma i due bambini che si azzuffano sulla sinistra del corteo femminile, peraltro visibili assai meglio nella versione preparatoria di Chicago, derivano in modo puntuale dall'affresco di Benozzo Gozzoli, nel Camposanto di Pisa, raffigurante *Abramo e gli adoratori di Belo* – come rivela il peculiare intreccio delle gambe (figg. 7, 8, 9, 10) –, che Degas aveva attentamente copiato in un disegno dal vero, come attesta, sul foglio, l'annotazione autografa «Pise 1859» (Brema, Kunsthalle).³⁶

Sorprende però che, secondo Loyrette, per la rappresentazione dei fanciulli in primo piano «Degas abandoned all specific reference to ancient Greece, suppressing the archeological details and, as often been noted, modeling the faces of the children of the streets of Paris».³⁷ A

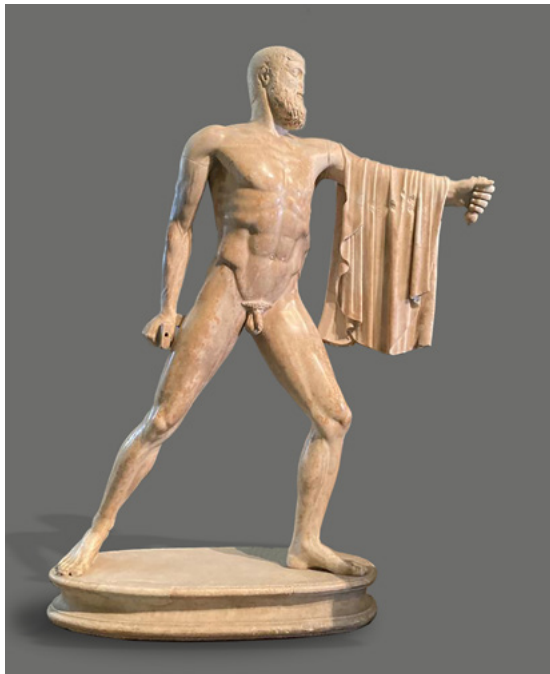
7. Benozzo Gozzoli, *Due fanciulli che lottano*, particolare dell'affresco raffigurante *Abramo e gli adoratori di Belo*, 1468-1484. Pisa, Camposanto. Crediti: Foto Brogi, Archivi Alinari, Firenze.

8. Edgar Degas, copia da *Abramo e gli adoratori di Belo* di Benozzo Gozzoli, 1859, particolare, matita su carta azzurra. Brema, Kunsthalle. Crediti: Kunsthalle Bremen - Die Kulturgutscanner – ARTOTHEK.

9. Edgar Degas, studio per *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, particolare, olio su tela. Chicago, The Art Institute. Crediti: Open Access image (CC0) The Art Institute of Chicago.

10. Edgar Degas, studio per il fondo delle *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, particolare, matita su carta lucida. Ubicazione ignota. Dal *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4a vendita], Georges Petit, Paris, 1919, p. 87, lotto 92.





suggerire cautela rispetto a un'interpretazione così 'avanguardistica' di una scena che risulta covata in buona parte in Italia, peraltro quando in Degas era ancora dominante un certo ascendente ingresiano, marcatamente volto allo studio dell'Antico, è l'identificazione nella composizione di due riferimenti scultorei rilevati rispettivamente in un modello napoletano antico e in uno fiorentino quattrocentesco. Il primo, che è forse il più evidente, sembra aver ispirato la fanciulla spartana in gonna azzurra sulla sinistra della tela, dov'è chiara una puntuale meditazione sullo schema dell'*Aristogitone*, parte del noto gruppo dei *Tirannicidi*, conservato al Museo archeologico di Napoli e di cui esisteva una copia in gesso anche all'École des Beaux-Arts.³⁸ Lo scatto in avanti della gamba e del braccio sinistri della fanciulla, teso a provocare gli avversari maschi, la posizione arretrata della gamba e del braccio destri, così come la torsione del busto, sembrano coincidere in modo esatto con la posa immobilizzata e sospesa nel suo climax di tensione dell'*Aristogitone* (figg. 11, 12).³⁹ La scelta di Degas, difficile da ritenersi casuale, sarebbe stata volta, così, anche a ottenere un equilibrio tra le immagini visibili e i contenuti rappresentati, dal momento che l'episodio evocato dal gruppo attribuito a Kritios è tradizionalmente interpretato come inizio di una civiltà liberata e democratica, dunque anche aperta a quelle ambiguità tipiche del linguaggio polisemantico spesso adottato da Degas, rilevato in questi termini già da Linda Nochlin.⁴⁰ La fortuna e la diffusione dello schema, alle quali ha contribu-

11. Edgar Degas, *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, particolare, olio su tela. Londra, The National Gallery. Crediti: Creative commons The National Gallery.

12. Kritios, *Aristogitone* dal Gruppo dei *Tirannicidi*, copia del II sec. a.C., marmo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Crediti: archivio dell'autore.

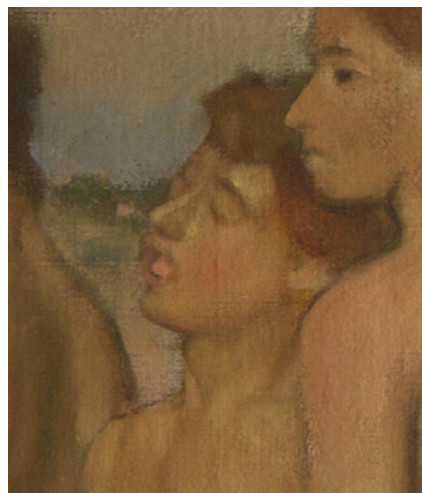
ito, a suo tempo, l'istituzione del culto dei Tirannicidi, osservato sin dalla fine del VI secolo a.C., è testimoniata dall'ingente reiterazione del modello anche tra i prodotti ceramici attici, e poi apuli, sui quali il gruppo statuario è stato adattato pure a scene d'altro tipo, che alla base avessero attinenza con la lotta.⁴¹ È il caso delle figure di lottatori che decorano il cosiddetto *Vaso dei Persiani*, esemplare a figure rosse rinvenuto a Canosa, poi acquistato dalle collezioni reali del Museo Borbonico, raffigurante scene di un'amazzonomachia, dove lo schema viene tipicamente adottato e replicato. Ugualmente accessibili a Degas erano poi quei calchi in gesso delle metope del Partenone esposti alla gipsoteca dell'École des Beaux-Arts, messi a disposizione degli artisti per l'esercizio delle copie. In particolare, un celebre frammento appartenente al cosiddetto ciclo della *Centauromachia*, di cui erano reperibili all'École anche incisioni,⁴² è altrettanto fedele al modello in questione e fu ampiamente studiato da Degas, com'è possibile osservare dalle pose che faceva assumere ai suoi modelli, visibili dagli studi preparatori del dipinto (figg. 13, 14). Che quello di Degas sia stato uno studio eseguito dal vero a Napoli sull'*Aristogitone*, a Parigi sulla copia dell'esemplare fidiaco, o che questo sia stato sostenuto da una riproduzione grafica di un'opera cui aderisse il *tipo* tirannicida, o anche che sia stato frutto di una rielaborazione mnemonica sui modelli scelti, ne appare comunque palese una dipendenza, quantomeno analogica.

Più puntuale, sebbene sommersa, è l'identificazione del secondo modello, scovato nel volto di uno dei fanciulli in primo piano sulla destra del dipinto: un altro studio di scultura elaborato in più modi e a più riprese sia dal vero, a Firenze, che a Parigi, presso l'École des Beaux-Arts. Di Degas già sono noti alcuni oli e disegni, conservati al Musée d'Orsay e al Département des arts graphiques del Louvre, di una delle

13. Edgar Degas, studio per *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, matita su carta. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (inv. RF 11691 recto). Crediti: © RMN (Musée d'Orsay) – photo Stéphane Maréchalle.

14. Fidia, *Scena da una Centauromachia* dal Partenone, 447-438 a.C., marmo. Londra, The British Museum (inv. 1816.0610.6). Crediti: Creative Commons British Museum.





teste dei *Cantori con rotulo* di Luca Della Robbia, allora agevolmente visibili agli Uffizi, e di cui esisteva una copia in gesso all'École.⁴³ È altresì possibile ipotizzare che il pittore possedesse nel suo studio parigino un calco di questo *enfant chantant*, tratto verosimilmente da quelli dell'intera serie delle formelle della *Cantoria*, eseguiti nel 1835 dal formatore fiorentino Antonio Banchelli.⁴⁴ Ad ogni modo, nel dipinto londinese la testa del secondo da destra dei quattro fanciulli spartanici, sembra scaturire proprio dal modello robbiano, a voler introdurre nella scena un altro tassello-testimone della parziale gestazione italiana dell'opera: che sia stato questo realizzato *in loco*, o che sia stato recuperato a Parigi, attraverso la copia che aveva a disposizione. Gli occhi chiusi, la bocca aperta e catturata nel momento dell'emissione di un suono, di un canto, in un caso, e di un grido di lotta, nell'altro, tradiscono ancora una volta la dipendenza da un modello preesistente, stavolta quattrocentesco (figg. 15, 16, 17).

Ma l'insieme dei riferimenti italiani impiegati nel dipinto o sollecitanti per la sua realizzazione si convalida, nel suo complesso, con quanto osservato da Degas all'esordio del soggiorno romano, nell'ottobre 1856.⁴⁵ Nel taccuino che il pittore aveva con sé in quell'occasione,⁴⁶ uno schizzo a inchiostro bruno immortalava una copia dalla *Flagellazione di Sant'Andrea* del Domenichino, realizzata con ogni probabilità *in loco*, nell'oratorio intitolato al medesimo santo presso la chiesa di San Gregorio Magno al Celio, assai fedele all'affresco e di sintetica efficacia (figg. 18, 19). Lo schizzo, tra i pochi 'incorniciati' da Degas come a volerne fissare le proporzioni delle figure nello spazio, proprio nell'organizzazione di questo trova una consonanza convincente con l'intera scena delle *Petites filles Spartiates*: un gruppo statico e compatto

15. Luca Della Robbia, *Cantore con rotulo*, 1431-38, particolare della *Cantoria*, marmo. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Crediti: archivio dell'autore.

16. Edgar Degas, copia da Luca Della Robbia, *Cantore con rotulo*, 1858, matita su carta. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (inv. 43211 recto). Crediti: © RMN (Musée d'Orsay) – photo Thierry Le Mage.

17. Edgar Degas, *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, particolare, olio su tela. Londra, The National Gallery. Crediti: Creative commons The National Gallery.

popola il fondo in lontananza, mentre le due schiere di figure dinamiche in primo piano contribuiscono all'equilibrio globale della quinta. In modo più particolare risalta, nello schizzo, l'insistenza grafica sulla figura del soldato in posa scattante sulla sinistra, a dimostrazione di quanto, specie a quell'altezza cronologica, Degas fosse alla ricerca di «narrative details»⁴⁷ sempre più vigorosi ed espressivi, evidentemente congeniali anche alla puntuale meditazione del dipinto londinese.

La scena rappresentata, dunque, nella quale per ogni soggetto è possibile ricavare un contesto d'esecuzione e d'ispirazione del tutto indipendente da ciascuno degli altri 'frammenti', perde coerenza nella visione d'insieme solo se non si considera quell'esorcizzazione dell'archeologia, quella libera interpretazione delle fonti storiche e quel rifiuto delle immagini stereotipate che invece sono tipici del 'Degas's Mind'. Le *Petites filles Spartiates* sono il perfetto esempio di una composizione classica rivestita di modernità, forgiata dal gusto di Degas, inteso nel senso letterale di 'arte del saper scegliere' tra ciò che già esiste, ma riproponendolo in forme nuove.

Non a caso, una connessione con Puvis de Chavannes può ora essere evocata, ed estesa a tutti i dipinti di soggetto storico realizzati da Degas entro la prima metà degli anni Sessanta. Mentre Moreau aveva esercitato un'influenza attiva e trainante su Edgar, che proprio in quegli anni finì col mostrarsi sempre più aperto a ricerche e sperimentazioni coloristiche, senza tuttavia sganciarsi da un rigore disegnativo dotto, quella con Puvis era piuttosto un'affinità, che metteva a nudo quegli obiettivi comuni a entrambi, analoghi ma paralleli, specialmente di tipo compositivo. Sia in Degas che in Puvis, una volta desemantizzate, le figure, disposte in gruppi isolati, riescono a essere autonome e allo stesso tempo sineddochi all'interno della stessa scena. Ciò è visibile nelle *Petites filles Spartiates*, nella *Sémiramis construisant Babylone* o nella *Scène de guerre au Moyen Age*, e in opere di Puvis come *La Rivière* (1864)

18. Edgar Degas, copia da Domenichino, *Flagellazione di Sant'Andrea*, 1857, particolare, inchiostro bruno su carta. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (RF 5634, 2). Crediti: © RMN (Musée d'Orsay) – photo Stéphane Maréchal.

19. Domenichino, *Flagellazione di Sant'Andrea*, 1608-1609, affresco. Roma, chiesa di San Gregorio Magno al Celio. Crediti: archivio dell'autore.





(fig. 20), dove le ambientazioni, scarne ma evocative di una dimensione precisa, alludono a una realtà descrivendola solo nei suoi punti salienti, e dove i soggetti appaiono come dei frammenti indipendenti fluttuanti, se guardati singolarmente, ma indispensabili parti del tutto, poiché disposti in modo rigoroso e imm modificabile ai fini del funzionamento narrativo della scena. A tal riguardo, viene spesso riportato questo lucido giudizio di Degas su Puvis: «Personne comme lui, n’a trouvé la place juste des personnages dans une composition. Cherchez à déplacer une de ses figures d’une ligne, d’un point, vous n’y arriverez pas: c’est impossible».⁴⁸

Che quella di Puvis e di Degas fosse un’intuizione vincente, lo si apprende dalla loro fortuna contemporanea e poi postuma; entrambi avevano saputo «ottenere, con mezzi materiali minimi, il massimo effetto; essere sublimi nelle idee, semplici nell’espressione».⁴⁹ Con le *Petites filles Spartiates*, e con le sue altre poche tele di storia, Degas metteva in atto, in definitiva, quei presagi che lo avrebbero reso esempio irreversibile per la modernità: aveva trovato un perfetto equilibrio tra la pittura ‘privativa’ del maestro lionese, costruita per sottrazioni, e quella opposta visionaria e soverchiante di dettagli di Moreau, così come aveva saputo occupare un canale espressivo intermediario, nelle sue infinite sperimentazioni, tra la limpidezza disegnativa di Ingres e la rudezza coloristica di Delacroix.

20. Pierre Puvis de Chavannes, *La Rivière*, 1864 circa, olio su carta adagiato su tela. New York, The Metropolitan Museum. Crediti: Open access.

¹ Così l'opera figurava nel *Catalogue de la 5^{me} exposition de peinture*, Morris, Paris, 1880, p. 7, n. 33.

² Un caso emblematico è quello della *Course de gentlemen. Avant le départ* (Parigi, Musée d'Orsay); cfr. Henri Loyrette, *The Gentlemen's Race: Before the Start*, in Degas, a cura di Jean Sutherland Boggs, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais-Ottawa, National Gallery of Canada-New York, Metropolitan Museum), The Metropolitan Museum of Art Publications, New York, 1988, scheda 42, pp. 101-102.

³ Daniel Halévy, *Degas parle*, Éditions de Fallois, Paris, 1995, p. 33.

⁴ Arsène Alexandre, *Degas: nouveaux aperçus*, «L'Art et les artistes», XXIX, 154, 1935, pp. 145-173: 153.

⁵ Gustave Gœtschy, *Indépendants et impressionnistes*, «Le Voltaire», 6 aprile 1880, p. 2. Questa recensione è ricordata da Michael Pantazzi in riferimento alla *Petite danseuse de quatorze ans* in Degas, cit., p. 343.

⁶ Douglas Cooper, *List of Emendation to the Courtauld Catalogue*, «The Burlington Magazine», XCVI, 613, 1954, pp. 119-122: 121; Devin Burnell, *Degas and His "Young Spartan Exercising"*, «Art Institute of Chicago Museum Studies», IV, 4, 1969, pp. 49-65: 56-57.

⁷ Theodore Reff, *New Light On Degas's Copies*, «The Burlington Magazine», CVI, 735, 1964, pp. 250-259: 256-257.

⁸ Theodore Reff, *The Artist's Mind*, Harper & Row, New York, 1976.

⁹ Burnell, *Degas*, cit.

¹⁰ La stessa fonte è stata utilizzata da Delacroix per la decorazione della biblioteca del Palais Bourbon. Tra i soggetti scelti per la rappresentazione della *Giurisprudenza*, compare un *Licurgo*, di cui si conserva uno studio preparatorio al Département des arts graphiques del Louvre (RF 322 59 *recto*), e un dipinto a olio datato 1840 all'University Michigan Museum of Art (inv. 1968/2.75). Si veda anche Anita Hopmans, *Delacroix's Decorations in the Palais Bourbon Library:*

A Classic Example of an Unacademic Approach, «Simiolus», 1987, XVII, 4, 1987, pp. 240-269.

¹¹ Halévy, *Degas parle*, cit., p. 33.

¹² Parigi, Bibliothèque Nationale de France [d'ora in poi BNF], Carnet 1, p. 202.

¹³ Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 949.

¹⁴ Cooper, *List of Emendation*, cit., pp. 120-121. Lo studioso desumeva questo ulteriore rimando letterario da Jeanne Fevre, *Mon oncle Degas*, Pierre Cailler, Genève, 1949, pp. 49-52.

¹⁵ Martin Davies, *National Gallery: French School*, National Gallery, London, 1957; Phoebe Pool, *The History Pictures of Edgar Degas and their Background*, «Apollo», LXXX, 1964, pp. 307-311; Carol Salus, *Degas' Young Spartans Exercising*, «Art Bulletin», LXVII, 1985, pp. 501-506.

¹⁶ Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, 3^a ediz., IV, De Bure, Paris, [1788] 1790, cap. XLVII, p. 197.

¹⁷ Ivi, cap. XLVIII, p. 204. Per una descrizione sulle donne spartane, si vedano nel medesimo capitolo le pagine 225-227.

¹⁸ Cfr. Huguette Krief, *Jean-Jacques Barthélemy et l'Antiquité en "figures"*, «Image et voyage», Open edition Books, DOI: 10.4000/books.pup.21712, 2020, pp. 215-225. Si veda anche la premessa del *Voyage* a partire dall'edizione del 1873 (Hachette, Paris), presentata come *Mémoires sur la vie et sur quelques-uns des ouvrages de J.J. Barthélemy écrits par lui-même en 1792-1793*.

¹⁹ Di questo documento, chi scrive ha dato un'anticipazione in una conferenza tenuta alla Société d'Histoire de l'Art Français (Parigi, INHA, 18 giugno 2022); la trascrizione, accompagnata da un saggio, uscirà sul «Bulletin de la SHAF» nel 2023.

²⁰ L'arrivo di Degas a Napoli è registrato nel «Giornale del Regno delle Due Sicilie», che annuncia il suo sbarco in città da Marsiglia il 21 marzo 1860. La

notizia, segnalata in Reff, *New Light*, cit., pp. 250-251, è stata verificata presso l'Emeroteca Tucci di Napoli.

²¹ Degas era a Napoli nell'estate del 1856 e in quella del 1857 («Giornale del Regno delle Due Sicilie», 19 luglio 1856; 4 agosto 1857). Cfr. Reff, *New Light*, cit.

²² Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Office du Livre, Fribourg, 1986, p. 86.

²³ Alfred Robaut, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, Charavay, Paris, 1885, p. 215, numeri 810, 811. Sul rapporto tra Degas e Moreau e il loro debito verso Delacroix si veda Phoebe Pool, *Degas and Moreau*, «The Burlington Magazine», CV, 723, 1963, pp. 243-268.

²⁴ *The Private Collection of Edgar Degas. A Summary Catalogue*, a cura di Ann Dumas [et al.], catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 ottobre 1997-11 gennaio 1998), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, p. 29, schede 203, 204.

²⁵ *Les baigneuses*, 1854, Hartford, Wadsworth Museum of Art.

²⁶ Reff, *New Light*, cit., pp. 256-257.

²⁷ Burnell, *Degas*, cit.

²⁸ Tale disegno, oggi di ubicazione ignota, riprodotto in controparte nel catalogo (*Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4^a vendita], Georges Petit, Paris, 1919, p. 87, lotto 92), è stato utile a Burnell per il ripristino dell'ordine cronologico d'esecuzione dei vari studi per le *Petites filles Spartiates*. Secondo lo studioso non si tratterebbe di una copia ricalcata dalla riproduzione grafica di un'opera esistente, ma di un ricalco che Degas avrebbe eseguito sulla versione di Chicago, per trasferirne la composizione del gruppo nella tela 'finale' di Londra.

²⁹ In Reff, *New Light*, cit., p. 257. Credo si possa trattare, piuttosto, di un assemblaggio di figure assai più simili a quelle di alcune decorazioni vascolari a figure

rosse, sebbene non puntualmente identificabili. Il ritmo compositivo potrebbe ispirarsi, invece, a un fregio fidiaco del tipo delle *Panatennee*, un noto rilievo conservato al Louvre (inv. MR 825).

³⁰ Reff, *New Light*, cit.

³¹ Jacques-Benjamin Bins de Saint Victor, *Musée des antiques dessiné et gravé par P. Bouillon*, 3 voll., [Paris] 1821.

³² Si veda Eugène Müntz, *Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts*, Maison Quantin, Paris, 1889, pp. 130-135, 138-143.

³³ «Le bas-relief qui est très-dégradé, représente deux figures, l'une de femme, l'autre d'homme, placées la première à droite, la seconde à gauche d'un arbre dont les branches, dépouillées de leurs feuilles, semblent avoir été coupées presque à leur naissance». Nella descrizione Barthélemy inverte la posizione delle figure, probabilmente perché descrive la stele a memoria.

³⁴ Charles Othon Clarac, *Manuel de l'Histoire de l'Art chez les Anciens*, Renouard, Paris, 1847, pp. 211-213.

³⁵ Robaut, *L'œuvre complet*, cit., p. 224. Delacroix rappresenta un *Lycurge consulte la Pythie* (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 32259 recto).

³⁶ Il disegno, riconosciuto da Lamberto Vitali in *Three Italian Friends of Degas*, «The Burlington Magazine», CV, 723, 1963, pp. 266-273: 269, è riprodotto in *Degas e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 1 dicembre 1984-10 febbraio 1985), Palombi, Roma, 1984, p. 79. Per i due putti in lotta Reff segnalava, invece, un rilievo conservato nella sua versione originale al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Vienne, di cui Degas

ha realizzato uno schizzo da un calco al Museo di Nîmes (BNF, Carnet 15, p. 82).

³⁷ Loyrette, *Young Spartans*, in *Degas*, cit., scheda 42, p. 99. Lo studioso allude a commenti simili a questo: «Lorsqu'il [Degas] entreprit de peindre des "Jeunes filles spartiates luttant avec des jeunes gens" il oublia de leur faire une tête grecque conventionnelle et se livra résolument à la joie de fixer des types parisiens purs et, même, un tantinet montmartrois» (Max Goth, *Edgar Degas*, «Les Hommes du Jour», V, 257, 1 dicembre 1912).

³⁸ Müntz, *Guide*, cit., p. 98.

³⁹ Reff individua per la figura un riferimento antico diverso, un bassorilievo raffigurante una scena da una *Centauro-machia* (cfr. Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire Grecque et Romaine*, Leroux, Paris, 1897, p. 42, tav. 1289).

⁴⁰ Linda Nochlin, *Degas's Young Spartans Exercising*, «Art Bulletin», LCVIII, 3, 1986, pp. 486-488.

⁴¹ Per un approfondimento sugli sviluppi iconografici del gruppo dei Tirannicidi si veda Valeria Tosti, *Il sacrificio del tiranno. Nascita e sviluppo della posa dei Tirannicidi nell'iconografia attica*, «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», XC, III, 12, 2012, pp. 77-96.

⁴² Müntz, *Guide*, cit., p. 80.

⁴³ Ivi, p. 285. Cfr. anche *Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections, etc. Ecole nationale et spéciale des beaux-arts, atelier du moulage*, Impr. Nationale, Paris, 1881, p. 112. La fortuna del pezzo, da inserire in un più ampio discorso sulla diffusione del gusto dei primitivi, è confermata da un dise-

gno di William Holman Hunt eseguito a Firenze nel 1866-67 – riprodotto in Donata Levi, *Appunti sulla fortuna dell'arte robbiana nell'Ottocento inglese*, in *I Della Robbia e l'arte della scultura invetriata*, a cura di Giancarlo Gentilini, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), Giunti, Firenze, 1998, p. 125 – e da uno studio di Moreau di *Deux putti chantant* dal medesimo pergamo robbiano, datato 1858 e pertanto riconducibile al periodo trascorso a Firenze in compagnia di Degas (Parigi, Musée Gustave Moreau, Inv. Des. 4226).

⁴⁴ Gli stessi calchi erano riutilizzati in quegli anni anche per le popolari riproduzioni in bronzo della fonderia parigina Barbedienne. Per un dettagliato esame della *Cantoria* e della sua fortuna si veda la relativa scheda di Giancarlo Gentilini nel nuovo catalogo del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, a cura di Timothy Verdon, Firenze, in c.d.s.

⁴⁵ Riguardo l'arrivo di Degas a Civitavecchia da Napoli si veda il «Giornale del Regno delle Due Sicilie» del 9 ottobre 1856 (Reff, *New Light*, cit., pp. 250-251).

⁴⁶ Carnet RF 5634 (Parigi, Département des arts graphiques du Louvre).

⁴⁷ Sull'interpretazione della scelta dei soggetti copiati da Degas, si veda Theodore Reff, *Degas's Copies of Older Art*, «The Burlington Magazine», CV, 723, 1963, pp. 241-252.

⁴⁸ Paul Lafond, *Degas*, 2 voll., Floury, Paris, 1918, I., p. 142.

⁴⁹ Vittorio Pica, *L'Arte Europea a Venezia*, Pierro Editore, Napoli, 1895, p. 96.