

ANGELO TURCO

EDGAR DEGAS: DALLO SPAZIO PUBBLICO AL PAESAGGIO.  
PER UNA GEOGRAFIA CONFIGURATIVA DELLA  
*BELLE ÉPOQUE*

*Notre personnalité sociale est une création  
de la pensée des autres.*

Marcel Proust

*Spazio pubblico e società ludica.* – “Je voudrais être illustre et inconnu...”. Riprendo questa citazione di Edgar Degas (1834-1917), con cui R. Crisci-Richardson (2015) apre il suo pionieristico lavoro, per cogliere un aspetto dell’artista e della sua arte, con tratti anche paradossali<sup>1</sup>. Tale aspetto riguarda il fatto che l’illustre Degas, se non proprio sconosciuto, è certo

---

<sup>1</sup> Alla maniera di M. Le Lannou (1949), faccio le mie preliminari confessioni. Questo saggio si nutre di una riflessione durata molti anni, con la progressiva articolazione dell’idea di geografia configurativa e una sempre più documentata messa a punto della relazione tra arte e territorialità emozionale. Il mio nomadismo parigino si è alla fine strutturato come transumanza, insieme obbligata e amata, tra il Musée Carnavalet e il Musée d’Orsay. Quanto a Degas, debbo dire che coltivo una precoce ma fedele ammirazione per questo artista, che non credo di poter estendere con eguale intensità ad altri impressionisti, fatta eccezione per Courbet e Toulouse-Lautrec, posto che questi due pittori possano dirsi “impressionisti”. Nel corso di una vita, ho contemplato Degas dovunque ho potuto, in mostre tematiche (Impressionismo, Parigi, Culture visuali) o specificamente dedicate all’artista. Restano molto vive le atmosfere della grande esposizione del Musée d’Orsay, attualmente al Metropolitan Museum of Art di New York (Des Cars e altri, 2023). Ed è con piacere che ho visitato a Parma, mentre lavoravo a questo saggio, l’esposizione di Palazzo Dalla Rosa Prati, dedicata a *Edgar Degas e i suoi amici*, dove ho potuto reincontrare alcune delle opere di cui parlo qui, prime fra tutte *René-Hilaire Degas* e i monotipi che illustrano la “Maison Tellier” di Maupassant (Sanfo, 2023). Sperando infine che Degas, a cui «piaceva parlare di pittura ma non sopportava che se ne parlasse» (Valéry, 1999, p. 112), incuriosito dalla geografia qui proposta, riesca a perdonarmi.

messo in ombra se trsguardato con il prisma della geografia: avendo riguardo, cioè, al contributo che egli ha dato alla costruzione del processo di territorializzazione<sup>2</sup>.

Lo studio di Crisci-Richardson ha il grande merito di recuperare alla iconicità degassiana l'idea di uno spazio che costruisce significati degli eventi, situazioni e persone dipinte, senza limitarsi ad esserne lo sfondo. Una *agency* spaziale peraltro spesso sottaciuta, implicita: lo spazio più che un contenente attivo è un contenuto inerte del dipinto senza che si riveli né come segno né come simbolo e, in buona sostanza, senza propriamente generare altro che "disposizioni". Il mio intento è più specifico. Evocando un Degas "sconosciuto", voglio riferirmi al fatto che l'artista "fa" geografia, ossia conferisce significati territoriali agli spazi che attraversa e che rappresenta. Più precisamente Degas partecipa con la sua arte per un verso alla "*artialisation*", che è un ingrediente culturale essenziale alla costruzione della territorialità configurativa (Roger, 2009; Berque, 1994, 2019; Mazza, 2017); per altro verso al rafforzamento dello spirito del tempo, quello che è a tutti noto come *Belle époque*<sup>3</sup>, attraverso la geografia di cui si dota la società coeva, nella sua triplice articolazione: costitutiva, configurativa e ontologica. Questa geografia, come tutte le geografie, è un esito e una condizione del processo collettivo: è plasmata dallo spirito del tempo, e ne alimenta le pulsioni. Il paradosso risiede precisamente nel fatto che, per

---

<sup>2</sup> In questo studio, ove non diversamente specificato, farò riferimento ai dipinti a olio. Considero Degas, convenzionalmente, un pittore impressionista (oltre che realista, come forse lui avrebbe preferito in via esclusiva), sia pure – o forse proprio per questo – il più "classico" e, tra gli eretici, "il più eretico", come dice L. Giudici (2002). Di sicura utilità, per l'identificazione delle opere degassiane di seguito citate, il catalogo digitale di Michel Schulman: <https://www.degas-catalogue.com/fr/index.html>.

<sup>3</sup> Che qui considero nella sua consueta forma estesa, tra la pace di Francoforte, con cui si chiude la guerra franco-prussiana, e lo scoppio della prima guerra mondiale, nel 1914. Annotiamo veloci che in questo periodo stereotipato come spensierato e progressivo (nelle scienze e nelle arti, perlomeno), l'Europa della seconda Rivoluzione industriale conosce sul suo territorio solo guerre "minori" (per tutte, quelle balcaniche o quelle britanniche contro l'Irlanda), mentre costruisce un nuovo ordine mondiale su base coloniale, specialmente in Africa e in Asia (la Conferenza di Berlino sull'Africa è del 1884-1885). L'imperialismo europeo si espande sulla punta delle baionette che inchiodano i territori alle geografie della dominazione, rispondenti a logiche eterocentrate (per tutti, Suret-Canales, 1962) e vincolano le popolazioni ai testi giuridici discriminatori che vengono indicati complessivamente come "codici dell'indigenato".

quanto di grande interesse<sup>4</sup>, particolarmente geografico, il libro di Crisci-Richardson per essere il primo a porre al centro dell'indagine storico-artistica una problematica spaziale, non è qualcosa che ha a che fare con il processo di territorializzazione, cioè con la forma territoriale dell'azione sociale: è l'idea secondo cui ogni società costruisce la "sua" geografia, che poi usa funzionalmente ed impiega come corpo mediale (per riprendere ancora un'espressione di Berque) nella tessitura delle relazioni che danno contenuto e assetto valoriale al pensiero e all'agire caratteristici di una certa epoca e dei sentimenti che l'attraversano. L'analisi di Crisci-Richardson, con ragguardevole merito, rimane tuttavia ancorata all'influenza culturale che dall'esterno, se posso dire, sovradetermina l'opera artistica, e cioè quella degli autori che hanno ispirato Degas. Intende quindi gli spazi soprattutto come gioco di una cardinalità Nord-Sud<sup>5</sup>, che si riversa poi in vario modo sulle composizioni visive e tutto sommato sugli stili delle opere dagassiane. Ha intimamente a che fare con il complesso "regime scopico" della pittura di Degas – il che non è poco, ovviamente – ma assai meno con la *geographicité* della sua arte, come direbbe Dardel (1990).

Nella seconda metà dell'800 nasce – o piuttosto si afferma – la *société des loisirs* (*leisure society*), che qui sarà indicata anche come "società ludica" (Huizinga, 2002): nuove manifestazioni collettive, nuove attitudini nel concepire e vivere la comunità, nuovi modi di stabilire le relazioni interpersonali, nuove maniere di esplorare (e di mettere in mostra) il proprio corpo, la propria attività esteriore, lavorativa, associativa, amicale, galante, infine la propria interiorità emotiva. Molto si è scritto sull'avvento della società ludica (Corbin, 2010; Dumazedier, 1962; Veal, 2019). In particolare si è insistito sul fatto che dalla fine del XIX secolo la nuova figura del salariato, titolare di un impiego con obblighi temporali ben definiti<sup>6</sup>, ha

---

<sup>4</sup> Una serrata disamina delle ricche intuizioni e dei limiti dimostrativi di questo libro, certo inaggrabile per chi si occupa di Degas, è condotta da Whitmore (2016).

<sup>5</sup> Leggasi precipuamente Italia e Olanda, per l'influenza delle tradizioni pittoriche e dei diversi Autori. Ma un non trascurabile asse può stabilirsi anche tra una componente culturale napoletana della famiglia (su cui insiste particolarmente P. Valéry) e una componente originaria bretone, messa alquanto intuitivamente in accordo da Crisci-Richardson con una sorta di inclinazione "inglese" dell'artista, cogliibile non solo attraverso certi temi raffigurativi particolarmente pregnanti, come il mondo dei cavalli, ma altresì come stigma di talune sue propensioni politico-culturali di marca conservatrice.

<sup>6</sup> Questa disciplina del lavoro costituisce, come è ben noto, una delle rivendicazioni

del tempo libero a disposizione, non solo per i suoi divertimenti ma altresì per lo sviluppo della sua propria personalità e finalmente per il suo riposo (Beck, Maalouf, 2005). La *société des loisirs*, anche grazie all'avvento di un turismo che si intensifica nel corso della *Belle époque* prima di farsi "di massa" (Battilani, 2001; Towner, 1996; Cacérès, 1973), non è una istituzione in senso stretto, o per dire in modo più chiaro, una macro-istituzione. Piuttosto, è un «universale culturale» (Turco, 2012, p. 15 ss.), basato su una miriade di micro-istituzioni, che si nutre di immaginario, di aspirazioni e di pratiche concrete.

Qual è la forma territoriale di queste nuove modalità e fondamenti dell'agire sociale? La società ludica è una conquista civilizzazionale che mobilita tutte le dimensioni della geografia. Non solo, dunque, quella legata alla territorialità costitutiva, che appronta l'intelaiatura materiale, simbolica e organizzativa della *leisure society*, ma altresì quella legata alla territorialità configurativa – a cui fa principalmente riferimento questo saggio – e alla territorialità ontologica (Turco, 2013).

Molti aspetti dunque concernono la rifunzionalizzazione degli spazi (urbani e non), altri riguardano la diffusione topica, cioè la ri-configurazione degli ambiti di vita<sup>7</sup>, tutti hanno a che fare, infine, con lo spazio pubblico e ne investono la riqualificazione.

Quest'ultimo diventa il cardine della nuova geografia, il simbolo geografico di quello "spirito del tempo" che non a caso viene chiamato *Belle époque* e si afferma con particolare forza e compiutezza in Francia anche sulla scia di una tradizione di "maniere" che da secoli fanno dell'*esprit français* il referente primario dell'Europa, il "modo di essere" europeo per eccellenza (Chabod, 2022). Viene dunque, lo spazio pubblico, investito

---

più importanti del movimento sindacale (e, in Francia, della CGT), concernente la giornata di 8 ore cui si somma il riposo domenicale e quello della cosiddetta "settimana inglese". Le "ferie pagate", dal loro canto, arriveranno in Francia per il settore privato nel 1936, e quindi piuttosto tardi rispetto alla Germania (66% dei salariati, con periodi diversi, già nel 1908), all'Austria, all'Italia e, tra la fine degli anni '20 e la prima metà degli anni '30, con diffusione un po' in tutta Europa.

<sup>7</sup> Molti semplici posti diventano "luoghi" e diversi luoghi diventano "ambienti", come si vedrà più oltre, a proposito del già richiamato "urbanismo vegetale" di matrice haussmanniana, realizzato in così larga parte da Adolphe Alphand. In senso generale, su questi processi di diffusività configurativa (come il *landscaping* o l'*empaysagement*) si può vedere Turco, 2010.

non solo dalle esigenze funzionali, pratiche, operazionali, ma dalla potente carica immaginativa del nuovo agire sociale.

Intanto, lo spazio pubblico, nella società ludica, viene “fruito” e viene “significato”. Per dir meglio, viene significato perché viene fruito e, allo stesso tempo, viene fruito in quanto significato. La fruizione si esprime attraverso modalità plurime, che andremo a vedere nei prossimi paragrafi attraverso la pittura degassiana.

A tempo stesso, tuttavia, la fruizione è una parte costitutiva della società ludica. L’“universale culturale” è un potente progetto sociale ed in quanto tale modella lo spazio pubblico attraverso reificazioni: pensiamo ai *Grands Boulevards* parigini e più ampiamente alla viabilità haussmanniana, o alle scenografie monumentali come la Tour Eiffel, o all’urbanistica vegetale, con la creazione dei *Bois*, che imprimono concretamente alla geometria urbana l’asse Est (Bois de Vincennes) - Ovest (Bois de Boulogne). Oppure attraverso destinazioni d’uso, con tutto quanto ciò comporta in termini di riassetto dei valori monetari degli spazi privati e, quindi della rendita urbana. Ma non solo. Le nuove pratiche fruibili investono lo spazio pubblico di nuovo senso, con ricadute civili e politiche di spessore epocale. La fruizione dei *loisir* infatti, nel mentre esprime una idea nuova e centrale del “vedere ed essere visti” – e quindi del “regime scopico”, come si diceva – rimette in gioco una dialettica del corpo che viene esposto, da solo o in compagnia, nell’atto di fare certe cose e non altre, di farle così e così, e non in altro modo. E vale, quel corpo, certo per la sua fisicità, ma anche perché viene coperto e, dunque, per la sua grazia vestimentale. Ciò che si indossa e come lo si indossa: è la moda, l’eleganza, il dandismo. Lo stesso *flâneur*, questa figura baudeleriana così acutamente lavorata da G. Simmel (2007) e W. Benjamin (1997), tra gli altri, realizza la sua vocazione cosmopolita e modernizzante nel “nuovo” spazio pubblico, senza il quale sarebbe del tutto impensabile: “*Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi: voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde*” (Baudelaire, 2010). Beninteso nella società ludica, appare un ulteriore elemento di significazione dello spazio pubblico, dato dall’irruzione della donna, come avremo modo di vedere più dettagliatamente.

*Edgar Degas, malgré-lui? Dallo spazio pubblico al paesaggio.* – È opinione alquanto diffusa che gli impressionisti, nella loro creazione artistica, non

avevano intenti documentali o pedagogici, o polemici o narrativi<sup>8</sup>. Blandamente didascalici, o descrittivi, si limitavano a cogliere l'impressione del momento, senza profondità storica o ideologica. La realtà, qui ed ora: come la vedo, come la "sento". Credo di potere accettare questo punto di vista, a patto che non lo si prenda alla lettera o in un senso troppo stretto. In ogni caso, "l'impressione impressionista" ritrae il reale, lo consegna ad uno sguardo, costruisce un modello comunicativo, mette in modo o si inserisce in un "regime scopico", ri-componendolo senza sosta nella poetica del singolo artista, nei suoi fondamenti iconici<sup>9</sup>.

Non è possibile attardarsi qui sulla natura dello spazio pubblico e le sue concrete caratteristiche (Berdoulay, 1997; Berdoulay, Gomes, 2010), se non per ricordare che si tratta di uno spazio fruitivo per eccellenza e, in quanto tale, volto a promuovere la partecipazione piuttosto che l'esclusione, l'apertura piuttosto che la chiusura, l'eguaglianza sociale piuttosto che la discriminazione o la segregazione, il contropotere delle masse piuttosto che il potere delle *élites*. Anche se, come ben si comprende, nessuna delle pratiche antagoniste, pur escludibile a priori, può essere di fatto storicamente esclusa. Si ritornerà su questo punto a proposito dell'irruzione della donna sulla scena pubblica, anche attraverso la pittura di Degas. Quel che importa, ora, è cercare di mettere a fuoco i processi attraverso i quali lo spazio pubblico assume caratteristiche configurative: e quindi paesistiche, topiche, ambientali.

Spazio fruitivo per eccellenza, abbiamo detto, lo spazio pubblico riceve precisamente dalla fruizione le codificazioni semantiche che lo denotano e lo connotano, unitamente agli impulsi sintattici e pragmatici che da ciò si sprigionano. E dunque, nel dominio sintattico, come si compongono le cose che vi accadono in un orizzante di coerenza o, ancor più, di armonia? E ancora, nel dominio pragmatico, come avviene il riconoscimento delle pratiche che vi si svolgono, generando sentimenti di appartenenza, emulazioni, profili identitari? Quando si fa paesaggio – o luogo, o ambiente – lo spazio pubblico si specifica nella sua essenza territoriale. Incrementa la

---

<sup>8</sup> Né politici o ideologici. Esprimevano idee conservatrici se non apertamente reazionarie, liberali se non apertamente rivoluzionarie. Degas, per dire, è un nazionalista che si arruola nella guerra franco-prussiana (come Manet), diventando poi un antisemita antidreyfusardo membro della *Ligue de la patrie française* (come altri pittori, ad esempio Auguste Renoir).

<sup>9</sup> Un'idea di "regime scopico" come cantiere visuale piuttosto che come struttura iconica compiuta offre Schaller (2003).

sua densità valoriale. E il ruolo dell'arte, in questo processo, è stato riconosciuto da tempo, come *artialisaton*, come trasfigurazione estetica che incide sulle collettività demografiche, scientifiche, politiche, trasformandole in vere e proprie "comunità emozionali".

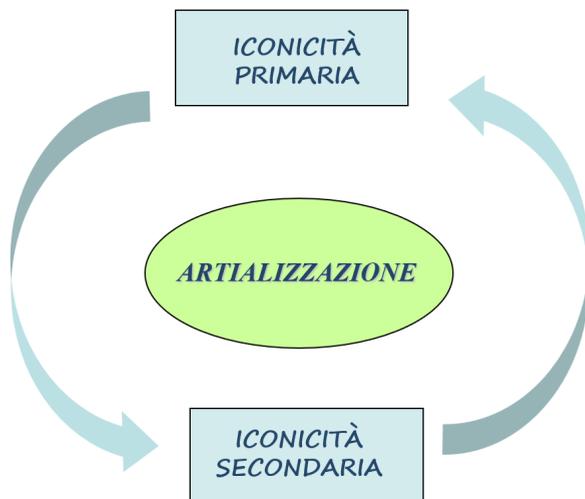
Come avviene l'*artialisaton* del nuovo paesaggio urbano? In modi plurimi, come è ovvio, che si incentrano massimamente sulla pittura e sulla letteratura, a cui va dando un contributo crescente la fotografia<sup>10</sup>e, poi, la cinematografia. Queste forme d'arte, tuttavia, producono modi peculiari di rappresentazione e sono portatrici di valenze iconiche differenti, del tutto interrelate, ma non in senso meramente sommativo. Se mi soffermo sull'arte visiva, di cui qui è questione, può essere utile il riferimento a una sorta di schema geo-eidético (*εἶδος*, "immagine") costruita a partire dalle suggestioni di Sonesson (2005) sulla duplicità iconica. Come mostrato nella figura 1, da una parte, la rappresentazione pittorica genera una sua propria qualità iconica e se ne nutre: è l'iconicità primaria, nella quale la "somiglianza" determina e precede la funzione del segno, vale a dire il dipinto nel suo complesso, o ciascuna delle sue diverse parti compositive. Dall'altra parte, raccoglie ed elabora la precedente una "iconicità secondaria", nella quale la funzione del segno rende percettibile e via via sempre più complessa la similitudine<sup>11</sup>.

Come si può immaginare un contributo di Degas alla edificazione di una geografia configurativa della *Belle époque*? Come partecipa l'artista al progetto di configurazione della territorialità che specificatamente pertiene alla società ludica? Come alimenta, seppure in modo forse non esplicito – e *malgré-lui* – l'avvento della società ludica propiziando la metamorfosi del progetto collettivo di spazio pubblico, mosso da un insieme di interessi, nel progetto comunitario di paesaggio, motivato da un insieme di valori?

---

<sup>10</sup> Come non manca di mostrare lo stesso Degas, fotografo riflessivo.

<sup>11</sup> Nella riflessione di Sonesson (2005, 2004), che qui proponiamo in una forma elaborata, l'iconicità primaria pertiene alla rappresentazione figurativa, l'iconicità secondaria pertiene alla rappresentazione testuale. Per gli scopi di questo articolo, basterà assumere la non-esclusività delle due tipologie iconiche: nel senso che l'iconicità primaria è tipica ma non esclusiva dell'immagine, mentre l'iconicità secondaria è tipica ma non esclusiva del testo.

Fig. 1 – *Fondamenti iconici della pittura degassiana: per una geografia della Belle époque*

Fonte: elaborazione dell'autore

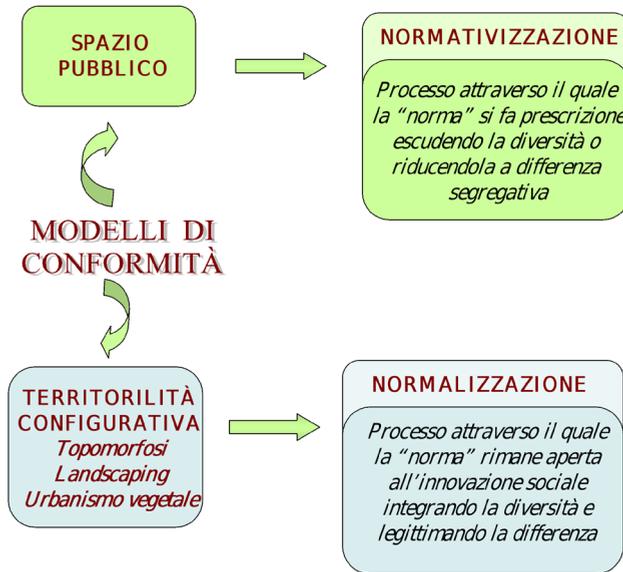
*Vedere ed essere visti: nuove modalità fruibili dello spazio pubblico.* – La società ludica è una società che dunque “conquista” il suo proprio tempo, liberandolo dagli obblighi lavorativi, certamente, ma altresì indirizzandolo verso altri tipi di attività. È, questo, un processo singolarmente sottovalutato di messa in scacco del “far niente”, con la riconquista del significato antico di *otium*. La *société des loisirs* è una società dello spettacolo. Essa appare come una sorta di «laboratorio di una cultura di massa che mischia confusamente, nel vortice dei divertimenti e dei piaceri, i sessi, le età, le classi» (Corbin, 2020, p. 155). Divertimenti e piaceri in un senso quanto mai dilatato, ricomprendendo in essi lo sport e la lettura, la cura di sé sia corporale che morale, lo sviluppo di una propria sensibilità verso le arti, l'educazione, il relax.

La *leisure society*, conseguentemente, reinventa in qualche modo lo “spazio pubblico”, in tre tempi non sequenziali ma concettuali e valoriali. Nel primo, lo sottrae, se posso dire, alla tirannia delle funzioni, e *in primis* quelle della mobilità e del mercato<sup>12</sup>. Nel secondo lo affranca dalla stretta delle scenografie architettoniche e monumentali, espressioni di poteri e di culture inaccessibili ai più. Nel terzo avvia la dotazione dello spazio pubblico di contenuti configurativi, generando – come detto – qualità ambientali,

<sup>12</sup> Così la strada, lungo la quale “ci si sposta”, si trasfigura in *boulevard*, arioso, ornato di alberi, dotato di panchine, lungo il quale si passeggia (recuperando ed esibendo la propria dimensione di *flâneur*), si commenta quel che si osserva, ci si ferma a pensare.

paesistiche, topiche. “Ricava”, si potrebbe forse dire, “estrae”, “produce” dallo spazio pubblico il paesaggio, il luogo, l’ambiente. Costruisce cioè l’officina geografica della nuova comunità emozionale, l’indispensabile cornice germinativa degli *stati d’animo* di cui la società ludica quotidianamente si nutre; delle *passioni* che, episodicamente, la rapiscono; dei *sentimenti* che coltiva con l’intento, non sempre riuscito, di tradurli in politica e quindi in Storia. Stiamo parlando della panopia di sentimenti e di passioni e di stati d’animo, –per andare dal lungo al breve momento nella declinazione emozionale – di cui la società dello spettacolo si serve per motivarsi e legittimarsi: in sintesi, per normalizzare se stessa senza normativizzarsi (fig. 2).

Fig. 2 – Tra spazio pubblico e paesaggio: il gioco delle norme



Fonte: elaborazione dell’autore

Per un verso, dunque, c’è una sorta di “apertura” dello spazio pubblico alle nuove pratiche urbane. Queste tuttavia non si svolgono su uno sfondo neutro, ma esigono e significano attraverso un loro proprio “senso” tutta una serie di “allestimenti” che costituiscono i passi preparatori del paesaggio, corrispondenti alla fase che altrove si è indicata come “scenografica”: le sistemazioni e le abitazioni, gli arredi, gli ornamenti, le simbolizzazioni urbane; tutto ciò consente una prima *mise en espace* della nuova società. È

qui che si incrocia la città haussmanniana, con l'istituzione di corrispondenze di grande significato identitario: quella ad esempio tra *Grands Boulevards*, *Grands Magasins* e *Grands Hotels*. Il codice primario che denota questi artefatti qui ha certamente a che fare con la grandezza, con la dimensione, con la vastità dei nuovi orizzonti immaginativi e consumistici che in generale si dischiudono davanti alla nuova società<sup>13</sup>. Ma il codice secondario, quello semanticamente meno retorico e più storico, meno ideologico e più realistico, ha a che fare con le pratiche connotative di una società che spettacolarizza se stessa, che guarda e si mette in mostra. Passeggia nei *Grands Boulevards*, dove su una scala incommensurabile rispetto al villaggio leopardiano, “mira ed è mirata” nei suoi modi di camminare, di vestirsi, di abbinare forme e colori, di acconciare i capelli, di sorridere, di posare lo sguardo, di porgere la mano. Di “mostrare” la poesia degli elementi naturali, come l'avviluppante sorpresa del vento della ragazza di J. Tissot<sup>14</sup>.

Fa acquisti nel *Grands Magasins*, costruendo i modelli collettivi di gusto e, specie per quanto riguarda gli abiti, di eleganza.

Infine, frequenta come *société voyageuse* proveniente dall'Europa, dalle Americhe e dal mondo, i *Grands Hotels*, vale a dire i luoghi appropriati, dove si può reciprocamente apprezzare la curiosità, la sete di conoscenza che divora coloro che amano “girare”. Sono, più specialmente, i turisti, che si rispecchiano nei luoghi che visitano ma, non meno, nelle persone che incontrano. Alle quali si mescolano condividendo modi di vivere, propensioni estetiche, filosofie del godimento.

Ed è qui che si incrocia anche l'urbanistica vegetale che il barone Haussmann confida ad Adolphe Alphand, di cui diremo più oltre. Allo stesso modo procedono gli allestimenti di impianto tecnologico avanzato, che hanno a che fare in specie con la mobilità (la prima linea della Metropolitana risale al 1900, aperta in occasione dell'Esposizione Universale) e con l'illuminazione urbana, prima a gas e poi elettrica. Parigi diventa la *ville lumière* (Vajda, 2015): non solo la tecnologica città-della-luce, la risplendente città-illuminata, ma la munifica città-luce, il destino-faro, la simbolica *capitale du monde*<sup>15</sup>. Senza dimenticare la monumentalità urbana, prima

---

<sup>13</sup> E *grand* è l'aggettivo che si applica in genere agli *établissements* che si aprono nel corso della *Belle époque*: *Grand bain*, *Grand restaurant*...

<sup>14</sup> Pittore comunardo – e per questo emigrato a Londra – amico di Degas, che lo ritrae in un celebre dipinto (D23).

<sup>15</sup> Come dice H. Heine: “Quando si annoia in cielo, il buon Dio apre la finestra e

fra tutte la Tour Eiffel che, dapprima avversata da una nutrita schiera di artisti dell'epoca<sup>16</sup>, diventa in seguito l'emblema più corposo della *citadinité*, dell'*urbanité* e della *modernité* parigina.

La fase successiva è quella della drammaturgia, s'è pure detto altrove, necessaria per passare dalla *mise en espace* della società ludica, ad una compiuta *mise en scene*. Siamo al cuore dell'*artialisazione*. Tutta una serie di pratiche sono dunque illustrate, stilizzate, "impressionate" da Degas attraverso figurazioni ritrattistiche o gestuali che mostrano i modi di essere nella e della società dello spettacolo.

La frequentazione di locali pubblici, e quindi l'impiego del tempo libero fuori delle mura domestiche, in luoghi dove si vede e ci si fa vedere, è uno dei cardini della nuova cultura del *loisir*. Spicca intanto il "caffè", dove si prende qualcosa – Degas beveva a volte un latte caldo, come ci informa il mercante d'arte A. Vollard (1924) – ci si incontra, si chiacchiera con gli amici, si fanno nuove conoscenze, si legge il giornale, si gioca al biliardo, si assiste a concerti in piena promiscuità di genere, mescolando le età e le classi sociali (D1, D2, D3 come esempi nell'*Appendice pittorica*). Nei caffè più lussuosi e reputati, del resto, i nuovi locali che appaiono sui *Grands Boulevards* tra Montmartre, Capucines e verso Madeleine e Concorde, si può anche pranzare e cenare: Café de Paris, Café Riche, Café Anglais.

Un secondo elemento di spicco è dato dalle arti della scena, dal teatro e, soprattutto, dall'Opéra Garnier, con le sue articolate tipologie di spettacolo: musica, canto e, naturalmente, balletto (D4, D5, D6). Quest'ultimo, come è noto, costituisce un tratto distintivo della pittura di Degas, come indice di una inclinazione personale, ma anche come parte di un progetto complessivo che consiste, se posso sintetizzare, nell'afferrare il movimento. Progetto che si estende anche ad altri soggetti degassiani<sup>17</sup>, come i cavalli. Il balletto è rappresentato sia in scena che fuori scena. In scena,

---

guarda i *boulevards* di Parigi" (Corbin, 2020, p. 157).

<sup>16</sup> Alla *protestation d'artistes* del 1887 (Turco, 2013, p. 64), dà risposta da un lato Alphand, Commissario all'Esposizione Universale del 1889, incoraggiato da E. Lockroy, Ministro del Commercio e Industria (cui fa capo l'organizzazione dell'Esposizione medesima), dall'altro lato lo stesso Eiffel, che intende mostrare con la Tour come la Francia sia non solo una terra di artisti, ma anche di "ingegneri".

<sup>17</sup> E realisti: si pensi ancora al Tissot di *Le Pont du H.M.S. 'Calcutta' (Portsmouth)* (1877) con gli abiti "fruscianti" delle *demoiselles*, o, di nuovo, a *Octobre* (1877) con la ragazza nel Parco investita da una folata di vento che tutto sommuove. E impressionisti e post-impressionisti: si pensi ad esempio a Toulouse-Lautrec.

con ballerine singole o corpi di ballo, giovanissime o più adulte, in versione classica oppure popolare, come è il caso, ad esempio, per le danze ucraine (D7, D8, D9). Fuori scena, ritraendo situazioni le più varie: legate alla professionalità della danzatrice (esercizi, allenamenti, lezioni, prove) o alla cura del corpo (bagno, toeletta, pettinatura), o alle relazioni umane che si stabiliscono nelle *coulisses* dell'Opéra. (D10, D11, D12).

Al caffè ed alla sua eventuale attività concertistica, allo spettacolo operistico, si affianca un terzo, grande elemento ludico: l'ippodromo, le corse dei cavalli. Anche qui ci troviamo di fronte a storie plurime. Si tratta di eventi ben definiti: l'agonismo ippico e quanto gli gira attorno. E dunque animali in esercizio, o in libertà, o in riposo; corse, fantini, spettatori. Ma si tratta anche di frequentazioni che si traducono in incontri, di passioni che si traducono in scambi, reciproche dichiarazioni o semplici ammiccamenti, riconoscimenti, distinzioni di classe dissimulate o, al contrario, esibite, affermazioni identitarie. Con, forse, un tocco più esclusivo di appartenenza sociale, propiziata da quel *plein air*, nella composizione paesistica, che se Degas non disdegna come pure si tende a credere da parte di qualcuno, certo non rincorre (D13, D14).

*Arti e mestieri del tempo libero.* – Conquista sociale, il *loisir* proietta nello spazio pubblico la figura femminile: a tutto campo, senza reticenze. La donna viene coinvolta profondamente nell'*empaysagement*, partecipando costitutivamente alla dialettica della figura 2: tra la normativizzazione/disciplinamento, che spinge verso la chiusura del sistema, e normalizzazione/autonomia che apre sempre nuovi percorsi. Il paesaggio femminilizzato diventa un emblema e, al tempo stesso, una straordinaria forza creatrice dei nuovi tempi: delle sue possibilità, delle sue libertà. L'estetica del paesaggio non è solo quella dei monumenti e degli ornamenti, ma incorpora la grazia di una donna che si offre allo sguardo e, con questo atto di coraggio e di sfida, si affranca dalla domesticità borghese, frantumando gli schematismi, inventando nuove posture, reclamando nuovi diritti<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Sulla donna della *Belle époque* molto s'è scritto, ipotizzato, documentato. Con riferimento all'arte visuale e particolarmente all'impressionismo *lato sensu*, si veda almeno: Broude (1997); su Degas, valga: Kendall e Pollock, (1992); sulla presunta "misoginia" dell'artista: Broude (1977), senza continuare a sottovalutare l'idea che la "distanza" – e a volte l'estraneità- di Degas rispetto ai suoi soggetti è ascrivibile a quella che Herbert (1988,

La dialettica spazio pubblico/paesaggio esplose in tutta la sua pregnanza non solo storica, ma civilizzazionale, nel momento in cui, riprendendo la riflessione contemporanea sulla eteronormatività, si declina come erotizzazione del territorio.

Per un verso, dunque, si osservano nello spazio pubblico le pratiche di prevaricazione, con omologazione del nuovo (emancipazione) al vecchio (sfruttamento del corpo). Parliamo dunque del disvelamento del corpo come mercificazione. Attraverso gli spettacoli nei caffè-concerto (Moulin Rouge) e nei *music hall* (Folies Bergères), dove si incrociano esibizionismo e voyeurismo. Non meno che attraverso l'esibizione nei bagni pubblici, caldi e freddi, Porte Saint Martin, o gli appuntamenti galanti nei ristoranti dei *boulevards*, già evocati, dotati di piccoli ambienti "privati", accanto al grande salone pubblico (Gonzalez-Quijano, 2015).

Ma parliamo altresì della mercificazione del corpo femminile, attraverso la prostituzione (Corbin, 2015), anche nella forma ambigua di *demi-mondaines* (Gonzalez-Quijano, 2016) che a sua volta richiama le istituzioni di controllo, come la polizia dei costumi, che certo tutelano l'ordine pubblico, ma sovrintendono altresì a una sorta di nettezza morale della città.

Per altro verso l'erotizzazione urbana si costituisce in paesaggio quale pratica liberatoria, mostrando una donna che non solo viene interpretata, ma si autointerpreta. È questa tensione che l'impressionismo, Degas compreso, sembra impegnato a cogliere: di una donna che vuole esibirsi, sola o accompagnata, sulla scena pubblica. Una donna che, superando il semplice spazio pubblico ed incorporata nel paesaggio, si appropria e vuole restare padrona del suo corpo, decidendo delle scelte che fa in ordine alla sua cura, al suo ornamento, al suo abbigliamento. Forse trascurando nel *landscaping*, ma senza dimenticare del tutto, le tracce di omonormatività – si pensi alla prostituzione maschile – che pure hanno corso nella fermentante trasformazione geo-grafica (visuale, testuale), parigina e non solo, del *loisir* in *plaisir*. Del resto, la "normalizzazione" paesistica come superamento della "normativizzazione" spaziale, si coglie anche attraverso pratiche galanti che la società ludica inventa (come il *demi-monde*, già evocato) o che magari tende sì a rifiutare, ma riflessivamente, e non semplicemente

---

p. 50) chiama «l'obiettività» del pittore; infine, per qualche aspetto finzionale di tipo letterario, in forma di simulazione «liberamente ispirata» (Tanca, 2020, p. 107), si può vedere il recente: Japin (2022).

facendosi schermo di quella che sembra porsi come “moralità pubblica”<sup>19</sup>.

Conquista sociale, s'è detto, il tempo libero è allo stesso tempo sorgente di attività molteplici, necessarie al funzionamento della *leisure society*. Attività che richiedono sempre nuove competenze, aggiornamenti, adeguamenti. La società ludica manifesta le sue esigenze: stiratrici, lavandaie, pedicure, pettinatrici per gli accresciuti impegni domestici che stanno dietro la frequentazione dei luoghi pubblici e l'eleganza ivi esibita; istruttrici, maestre, nutrici, per liberare i genitori dalla cura dei figli (Zanin, 2023); quindi personale per i caffè e le pasticcerie<sup>20</sup>, modiste e commessi per i fascinosi negozi dei *boulevard*. Si afferma la moda, con le sue “*Maisons de couture*”, i Magazzini con le loro modelle, sarte, indossatrici per le sfilate (Mancoff, 2012)<sup>21</sup>. Infine, figure dello spettacolo, dalle ballerine, così legate all'iconografia degassiana, ai musicisti, dagli attori e scenografi ai cantanti. Sono dunque i soggetti ritratti da Degas: quelli che suscitano le nuove sensibilità e vi corrispondono, e senza i quali la *Belle époque*, non potrebbe essere quella che è (D16, D17, D18, D19, D20, D21).

Allo stesso tempo, la *leisure society* “riempie” il tempo delle sue libertà ludiche, moltiplicando le attività di divertimento, creando continuamente nuove forme di distensione: *patinoirs*, (Vajda, 2021), feste pubbliche e private, balli “della domenica” (Ihl, 1993). E nuove topomorfofi<sup>22</sup>, inediti luoghi di piacere e di relax che non solo Degas, ma molti pittori del suo tempo hanno dipinto, da Utrillo a Manet, da Monet a Toulouse-Lautrec, da Renoir a Pizarro.

Del resto, la società ludica non solo frequenta spettacoli, ma si dà in spettacolo, con ciò attraendo spettatori, e quindi visitatori, da tutto il mondo. Nasce lo *shopping* come attività ludica con i *Grands Magasins*, di cui

---

<sup>19</sup> Senza neppur prendere in considerazione il “tradimento” coniugale, diventato ormai un accadimento (quasi) banale, vorrei ricordare in specie le relazioni incestuose (in Zola, un incesto si consuma precisamente in una cena al Café Riche) e la costrizione se non fisica, almeno psicologica, come sembra essere rappresentata nel dipinto di Degas, *Lo stupro* (D15).

<sup>20</sup> Celebre la *Patisserie Gloppe* (1889) di Béraud, con ragazze che servono al tavolo e al banco. Dal suo canto Manet ritrae l'indaffarata ma inappuntabile cameriera del *Corner in a Café-Concert* (1878-1879), che serve due birre agli spettatori seduti al tavolo.

<sup>21</sup> Come *Grands Magasins de la ville de Saint Denis*, *Au Paradis des Dames*, *Le Bon Marché*. Degas compone un “*Femmes sur la pelouse. Etude pour Le défilé*” (1869-1872).

<sup>22</sup> Il concetto di topomorfofi ha a che fare, precisamente, con la trasformazione di un generico “posto”, in un “luogo”, significato ed esperito secondo le sue qualità specifiche.

s'è detto, (*Printemps, La Belle Jardinière, La Samaritaine*), che si uniscono alle *boutiques* più specializzate e ricercate. Ma si afferma altresì l'industria ricettiva su grande scala per forestieri: nascono i *Grands Hotels*, s'è visto, che esprimono e rendono possibile una sorta di nutrimento cosmopolita dello spirito parigino. Sempre più, la modernità impone al *loisir* di cessare di essere una semplice attività, per diventare una cultura. La capitale francese è sempre più percepita, e alla fine diventa, una pulsionale *capitale du monde* perché raccoglie impulsi da tutti e rilancia ovunque l'idea di un inaggrabile suprematismo ludico, veicolato nel nascente turismo di massa dalle sempre più numerose ed avvertite *élites voyageuses*<sup>23</sup>. Emblematica sembra, in proposito, la metamorfosi della “ballerina” di Degas, quando a fianco della *danseuse* classica dell'Opéra Garnier, compare nei suoi quadri la *danseuse populaire* ucraina (russa), oppure greca, oppure egiziana: echi dei mondi che la *société des loisirs*, pur assai concentrata su se stessa, certo non ignora e di cui, anzi, si appropria<sup>24</sup>.

Si sviluppa un ulteriore aspetto emblematico della trasformazione spettacolare di attività economiche e culturali, con le Esposizioni Universali<sup>25</sup>. Queste, nel mentre mettono in mostra l'ingegno che si materializza nel prodotto di fabbrica, fanno delle merci una sorta di condensato simbolico di una società che sa fondere l'esperienza estetica in un oggetto che accoglie le pulsioni della tecnologia e le sensibilità dell'arte. Comincia qui, nella *Belle époque*, la grande avventura del “consumo”: una spezia potente del gusto spettacolare della nuova società. Un tassello centrale del mosaico “ostentatorio” che non risponde più soltanto ad un bisogno materiale, per lo più di riproduzione fisica (nutrirsi, coprirsi, prevenire e curare le malattie), ma diventa un *loisir* e poi via via un *plaisir*, un marcatore sociale (Veblen, 1965) una macchinazione emotiva sino a raggiungere la soglia dell'affettività, secondo le analisi sulla “merce emozionale” di E. Illouz (2019).

Dal suo canto, l'Esposizione Universale è un potente generatore di

<sup>23</sup> Ciò che sembra contrastare l'idea dell'*idiot du voyage* (Urbain, 1993), almeno nelle sue espressioni più severe. Un'approfondita riflessione critica in: Dell'Agnese (2018).

<sup>24</sup> Valga per tutti l'esempio del giapponismo, con le stampe *chu-tanzaku* e *ukiyo-e* (Hokusai, Utamaro, Hiroshige). Al giapponismo Degas non può essere direttamente collegato, al contrario di altri suoi colleghi del tempo, ma tra i capolavori che ne attestano l'influenza sulla sua pittura viene sovente citato il ritratto di *Mary Cassat au Louvre* (1880, pastello).

<sup>25</sup> La prima ha luogo a Londra nel 1851, come è noto. La seconda si svolge a Parigi nel 1855.

trasformazioni urbanistiche e quindi di *landscaping*, di metamorfosi dello spazio pubblico in senso paesistico. Non dimentichiamo che la Tour Eiffel viene inaugurata nel 1889, in occasione dell'Esposizione del centenario della Rivoluzione, proprio all'incrocio tra arte e scienza, sia pure in forza di controversi confronti pubblici tra artisti, ingegneri e politici, come più sopra accennato. All'Esposizione che apre il nuovo secolo, visitata da 50 milioni di persone (come Osaka, 70 anni dopo e Shanghai, nel 2010), si collega un'urbanistica post-haussmanniana di forte impatto urbanistico e monumentale: Gare d'Orsay (oggi Musée d'Orsay), Gare de Lyon, Grand Palais, Petit Palais, Ponte Alessandro III (Penzo, 1990). All'*Expo de Paris* trionfa una "settima arte", il cinema dei fratelli Lumière, che riprende e rilancia lo spirito della *civilisation des loisirs*. Ma non si manca di celebrare i fasti imperiali della Francia. La quale, se con le vastissime sue colonie è "civilizzatrice", lo è certo per effetto della sua economia, del suo diritto, della sua storia e della sua memoria, delle sue flotte e delle sue armate, ma anche, e non per ultimo, in forza del suo irraggiamento ludico<sup>26</sup>.

È il senso di questa gigantesca "macchina" che l'*artialisazione* impressionista cerca di cogliere e di rendere visualmente. Ed è a questo intendimento che vanno collegati, credo, le figure di quanti partecipano, con la loro arte, alla costruzione della *Belle époque*. Con Degas, i ritratti vanno dunque oltre la ritrattistica. Sono, piuttosto, la rappresentazione personificata della *leisure society*, coloro che la fanno esistere, quelli che, nei loro spazi non solo pubblici, ma anche privati e domestici, ne alimentano il dinamismo culturale. Se si assume questo punto di vista, i suoi amici scrittori e collezionisti, i suoi amici pittori, da Manet a Tissot, da Bonnat a Moreau a Evariste de Valerne (D22, D23), sono gli artefici di quel che succede e quindi dell'*empaysagement* dello spazio pubblico. Allo stesso modo, Mlle Marie Dihau, che suona il piano a casa sua, immette nel paesaggio l'arte

---

<sup>26</sup> Del resto, in risposta alla *British Empire Exhibition*, alle colonie fu dedicata espressamente l'Expo del 1931, di cui fu commissario il maresciallo Hubert Lyautey, già Ministro della Guerra durante la Prima guerra mondiale e all'epoca residente generale del Marocco. In occasione della *Exposition coloniale internationale*, fu costruito il Palais de la Porte Dorée, dedicato "à la France colonisatrice et civilisatrice", destinato a Museo delle Colonie, quindi a Museo nazionale delle arti d'Africa e d'Oceania, per divenire infine Museo della storia dell'immigrazione, ufficialmente inaugurato nel 2014.

della musica (D24), dando corso ad una straordinaria *mise en abîme* con la ripresa di Toulouse-Lautrec, che ritrae la stessa pianista, ma appende al muro di fianco il dipinto di Degas.

*Le istituzioni del capitale.* – È stato più volte rilevato come l'avvento della società ludica sia strettamente intrecciata alle vicende del capitalismo. Sebbene la *Belle époque* sperimenti grandi sconvolgimenti economico-finanziari, e crolli di singoli Stati, Società, Compagnie, il movimento di crescita complessiva dell'economia prevale, provocando da una parte un rafforzamento delle istituzioni del capitalismo, dall'altra parte consolidando le ricadute sociali che spingono verso la formazione di una classe media urbana, la quale accede a consumi inediti, quantitativamente crescenti e qualitativamente diversificati.

Si consolida la sensibilità sociale per i meccanismi di funzionamento del capitalismo, che sempre più affianca alle vecchie connotazioni "colbertiane" del mercantilismo, quelle nuove dell'industria e della finanza, impensabili senza un parallelo sviluppo di supporto: tecnico e gestionale. Il *Capitale* di Marx viene pubblicato tra il 1867 e il 1910. Engels scrive l'*Anti-Dühring* nel 1878. Il grande libro di Rosa Luxemburg sull'accumulazione del capitale è del 1913. In Francia, gli echi di pensatori di matrice socialista (Saint Simon) e cattolica (De Lamennais) si intrecciano ad analisi scientifiche, mentre movimenti sociali di varia ispirazione (Proudhon, Blanqui, Blanc) concernenti anche la diffusione popolare della cultura non mancano certo. Si diffonde il socialismo, in parallelo con movimenti libertari. Un intellettuale, grande viaggiatore, instancabile pubblicista, geografo di Hachette –editrice, tra l'altro, di guide di viaggio– perciò assai conosciuto dal pubblico "turista" e dalle *élites voyageuses*, E. Reclus, si dichiara "Geografo, ma anarchico"! E se il "Partito coloniale" si impone nel panorama politico di Francia, ramificandosi nelle istituzioni e diffondendosi nei diversi strati sociali, fanno nondimeno la loro apparizione nel dibattito pubblico posizioni più o meno decisamente anti-coloniali e critiche rispetto al pensiero dominante.

L'impressionismo anche per i legami di suoi esponenti di spicco come Cézanne, Manet, Renoir con il realismo, di cui a sua volta Courbet è esponente sommo<sup>27</sup>, è nel suo complesso e per diversi specifici aspetti coinvolto in questi strati plurali di pensiero e di azione, come messo in luce

---

<sup>27</sup> La militanza politica nei confronti degli strati sociali più deboli è parte integrante

particolarmente da storici dell'arte di ispirazione marxista, come ad esempio T.J. Clark (2017).

La sensibilità artistica di Degas, pur nella discrezione che gli è consueta nell'espressione pubblica<sup>28</sup>, accoglie questa componente dello "spirito del tempo". Ne rende riconoscibile la funzione di nutrimento culturale e materiale dell'agire sociale, in modi plurimi, ma sempre legati, in certo senso, a vicende personali. Ancora una volta, nella pittura di Degas è il realismo di un'esperienza singolare che sembra imporsi, piuttosto che l'*ethos* di una ventata economico-industriale, finanziaria e tecnologica in grado di modellare la società e di produrre gli assetti spaziali del proprio agire. E ciò, sia in termini di produzione che di uso o di mediazione territoriale.

Alla sfera familiare sono infatti riconducibili due opere fortemente espressive di questo campo tematico dell'*artialisazione* di Degas. La prima è certo il dipinto di René-Hilaire Degas, suo nonno, banchiere rifugiatosi a Napoli al tempo della Rivoluzione, dove impianta sempre più stabilmente e incrementa le sue fortune, creando altresì una succursale della propria banca a Parigi e affidandola a suo figlio Augustin, padre di Edgar (D25)<sup>29</sup>.

Il secondo dipinto, per non casuale simmetria, rappresenta *L'ufficio del cotone a New Orléans* (1873) ed è ricollegabile al nonno materno Germain Musson e a suo zio Michel, importante produttore e commerciante di cotone (D26)<sup>30</sup>.

Momento centrale della produzione di Degas in questo dominio è "La Borsa" (D27). Se ne hanno due versioni: a olio, una, conservata a San Pietroburgo, l'altra a pastello, più piccola, conservata a New York. Qui vengono ritratti operatori di borsa, che in un androne dell'edificio parigino, attendono alle loro attività. Il gruppo su cui Degas focalizza l'attenzione ha al suo centro il finanziere Ernest May, personaggio emblematico, per due aspetti almeno. Intanto, perché è un mercante e collezionista d'arte

---

della biografia di Courbet, anche sotto il profilo artistico: si veda per tutti, *Pierre-Joseph Proudon et ses Enfants*, (1865).

<sup>28</sup> Per il Degas "privato" si veda, tra gli altri, Halévy (2018).

<sup>29</sup> Numerosi i dipinti in cui Degas ritrae personaggi familiari, tra cui suo padre e il suo nonno materno. Celeberrimo *La famiglia Bellelli* (1858-67).

<sup>30</sup> Il pittore compie un viaggio in Luisiana nel 1872-73, ospite dei parenti della madre a New Orleans. Compone altri quadri, oltre al dipinto in parola. Rispetto a quest'ultimo, è stato osservato come non vi sia alcun riferimento al lavoro schiavistico e agli afro-discendenti che, anche dopo l'abolizione della schiavitù, stanno dietro le piantagioni di "oro bianco".

(non a caso ammiratore di Degas<sup>31</sup>), quinti un agente specifico dell'economia della *civilisation des loisirs*, come del resto *L'impresario* (1877) o *Il collezionista di stampe* (1866), protagonisti di quella che qualche anno più tardi i teorici francofortesi indicheranno come "industria culturale". Di più, il personaggio si pone in rilievo quale parte integrante del sistema speculativo-finanziario verso cui sempre più marcatamente si avvia il capitalismo della *Belle époque* e delle epoche successive. May rappresenta inoltre bene la tendenza alla diversificazione delle attività economiche. Non fa questo e quello: è un investitore che va alla ricerca di tutte le attività che possono essere per lui profittevoli. Il biglietto che legge, che gli viene porto da un commesso della Borsa e che il personaggio un po' losco dietro di lui cerca di sbirciare, ha probabilmente a che fare con questi investimenti e la loro redditività: insomma potrebbe essere un *borderau*, un conteggio, o un appunto sull'esito di una transazione. Si è pure voluto leggere, nelle penombre del quadro, negli sguardi furtivi e nelle posture alquanto artefatte dei personaggi, una sorta di valutazione morale da parte di Degas, per l'insieme delle attività di cui si parla, per i modi di operare degli accumulatori di ricchezza, tanto spregiudicati da rimanere non di rado coinvolti in scandali e bancarotte, come succederà allo stesso May, protagonista di imprese di successo – come il montaggio pubblico-privato del finanziamento della Tour Eiffel nel 1888 – ma altresì implicato nel fallimento della Compagnia del Canale di Panama (1889). Debole resta, tuttavia, questa ipotesi di un intento morale nella pittura di Degas, del tutto estranea all'indole dell'artista, peraltro rampollo di una famiglia ben radicata nel capitalismo d'affari. A onere ulteriore di un dipinto già fin troppo carico semioticamente, va la figurazione degli operatori che indicherebbe, secondo alcuni, una stilizzazione "dell'ebreo" in quei nasi adunchi, ciò che in qualche modo farebbe pensare ad una precoce maturazione di un sentimento antisemita che viceversa Degas manifesterà apertamente solo una ventina d'anni più tardi, schierandosi tra i colpevolisti nell'affare Dreyfus. Ma anche qui ci troviamo di fronte a null'altro che a una esilissima congettura, non corroborata da altre evidenze, artistiche, documentali o testimoniali.

Da ultimo, nel campo delle istituzioni del capitale non possiamo non annoverare *Henry Rouart dinanzi alla sua officina* (D28): un'elegante figura borghese, davanti a un edificio dalla caratteristica ciminiera, con un binario

<sup>31</sup> Che ritrae la moglie in un pastello del 1882: *Ritratto di Madame Ernest May*.

che dalla stazione ferroviaria si spinge fin nella fabbrica per prelevare manufatti e scaricare materie prime. Siamo dentro il cuore produttivo del capitale, con alla guida un ingegnere, capace non solo di sfruttare il suo sapere tecnico, ma altresì di utilizzare creativamente il proprio ingegno<sup>32</sup>. Questo aspetto doveva stare a cuore a Rouart, che ne parlava probabilmente con Degas, “impressionandolo” con la passione che l'*homo faber* cela dietro gli oggetti e le nude attività di fabbrica, di cui può essere testimonianza il dipinto dello stesso Rouart, *La Seine a Rouen* (1880), pieno di ciminiere e vaporetti fumanti. Ed è per questo, infine, che vorrei porre qui, come altra espressione dell'*artialisazione* degassiana, il *Portrait d'un polytechnicien* (1865-1868), probabilmente il giovane Rouart, con il quale rende omaggio alla volitiva e disciplinata intelligenza del Politecnico, scuola rigorosa e in più militare, ma pur sempre permeata dal gusto della società ludica ed aperta alle sue sollecitazioni.

*Degas e l'empaysagement della natura ludica.* – Tra il grande pubblico, compresi gli estimatori non occasionali di Degas, è diffusa l'idea che l'artista fosse alquanto restio a dipingere “paesaggi”: intendendo per lo più con questa espressione, restrittivamente, il tema iconografico della “natura” e, quindi, le vedute “naturalistiche”. Gli studiosi hanno avuto tendenza a condividere questa “sensazione” popolare che del resto lo stesso Degas alimenta<sup>33</sup>. Non è certo questo il luogo per dirimere la questione. Va rilevata tuttavia una sicura revisione critica avviata da R. Kendall (1993), ponendo su un più corretto piano la produzione “paesaggistico-naturalistica” di Degas. A cominciare da quella che si manifesta già dal primo viaggio a Napoli, fino a quella degli anni '90<sup>34</sup>.

Ciò che qui importa, piuttosto, è la questione centralmente geografica dell'*empaysagement* della “natura” secondo i canoni della *leisure society*: e dunque la trasformazione del *plein air* in uno spazio di fruizione ludica. E ciò,

---

<sup>32</sup> Nel rinforzare l'idea di una Francia “terra di ingegneri”, Rouart dimostra, come già Eiffel e Alphande, che la tecnica e la scienza – e quindi l'industria – non solo sono compatibili con l'arte, ma ne stimolano lo sviluppo, arricchendone i temi.

<sup>33</sup> “La noia mi vince presto a contemplare la natura”, annota ad esempio nel 1858 mentre viaggia da Roma a Firenze (Spinillo, 2004, p. 4).

<sup>34</sup> In specie i monotipi poi esposti nella sua personale del 1892 presso le sale di Durand-Ruel. Ad essi vanno poi ad aggiungersi in anni più tardi, i poco noti dipinti di Saint-Valéry-sur-Somme. Come che sia, nel suo catalogo elettronico Schulman riporta ben 124 opere “paesaggistiche” e il *Paysage d'Italie au crépuscule* risale al 1856.

sia per i temi – e quindi i *loisirs*, il godimento, la distensione, la pausa dalla vita urbana, l'intrattenimento, il riposo – sia per le visioni – letterarie, scientifiche, filosofiche, artistiche – che ispirano le pratiche di frequentazione della “natura”.

Degas dipinge una grande quantità di “paesaggi”, tipologicamente assai differenziati. Raffigura “paesaggi” marini e montuosi, pianeggianti e collinari, lacustri e fluviali, vallivi e calanchivi. Brulli, alberati, cespugliosi, erbosi. Solari e nebbiosi, diurni e crepuscolari. Mette su tela foreste e praterie, rive sabbiose e falesie, sottoboschi e stagni. Né mancano le rappresentazioni più esplicitamente bucoliche: il campo di lino, quello di grano, l'oliveto, le bestie al pascolo. Considerando il punto di vista qui privilegiato, si può ricavare da questo vasto ed eteroclitico insieme, una struttura rappresentazionale che impegna la sensibilità culturale del pittore e, insieme, la sua abilità tecnica nell'abbinare – nella sua *mise en espace* di forme e volumi – il disegno, il cromatismo, gli effetti di luce nei diversi momenti della giornata. Lo sguardo e la mano dell'artista fungono, in questo caso, da commutatori che riprendono gli elementi “selvaggi” e potenzialmente ostili della natura e li trasformano in elementi più morbidi, depotenziati nella loro aggressività, disposti all'accoglienza umana, e resi via via idonei alle fruizioni ampie della *leisure society*.

Questa struttura rappresentazionale potrebbe essere esplorata, in prima battuta almeno, lungo tre assi principali. Il primo asse, ha a che fare con le generali qualità ludiche dei “paesaggi” che, di là dalle caratteristiche grezze di una natura ignara e perciò forse indolente ma non intrinsecamente brutale, sembrano pre-disposti all'incontro con lo spirito della società ludica e quindi con le persone che quello spirito interpretano e concretamente traducono in pratiche di *loisir* (D29, D30).

Il secondo asse, a rinforzo, mostra quella che si potrebbe dire l'abitabilità dei territori configurativi. E ciò, in un senso duplice. Da un lato, gli spazi esterni alla città non sono spazi estranei. Sono solo diversamente abitabili dal “cittadino”. La loro selvaggità può essere solo apparente e si tratterà dunque, per il turista, per l'escursionista, per colui che si sposta dalla dimora urbana, di riconoscere la “domesticità” e di rafforzarla con le sue proprie pratiche e le sue proprie modificazioni (simboliche, materiali, organizzative), senza stravolgerne l'essenza. Dall'altro lato, fuori dalla città non c'è solo arretratezza e costrizione. Lo spazio extra-urbano, prima di diventare a titolo pieno una “natura ludica”, un paesaggio della *leisure society*,

è un *locus amoenus* dove già “oggi”, per chi vi abita, è piacevole vivere e produrre. Credo che una linea enunciativa di questo tipo possano indicarci sia le “case” situate nelle vedute (sotto la falesia, in riva al mare: D31, D32), sia i luoghi di lavoro come i campi, già citati, e la *ferme*.

Il terzo asse, infine, è quello lungo il quale si dispongono i segni ormai franchi di un uso ludico degli spazi extra urbani<sup>35</sup>. Un ponte con il secondo asse è tracciato dall'accavallamento di lavoro e divertimento: non solo, quindi, un lavoro in ambienti piacevoli, ma un'attività francamente ludica, ancorché faticosa<sup>36</sup>. Ma Degas va oltre, partecipando alla pre-disposizione culturale verso gli spazi “naturali” maturata nel cinquantennio precedente, come mostra Corbin (1988). Anche se in un modo che gli è proprio, certo non affermativo ed esplicito come, per citarlo di nuovo, in Eugène Boudin<sup>37</sup>, ma discreto e talora tentennante. Fatto sta che propone “la passeggiata” *en plein air* o, tra i suoi disegni, in foresta, (D34, D35): ciò che in qualche modo proietta il *flâneur* fuori dalla città, e quindi di là dai luoghi in cui è nato come figura sociale e come campione della *leisure society*. E propone altresì il godimento della natura come distensione su una riva, sguardi rivolti verso orizzonti aperti, meditazioni, piacevoli conversazioni tra ragazzi e ragazze (D36). La conquista della riva, già avviata sul piano politico e tecnico, si muta ormai, con la *société des loisirs*, in integrazione culturale.

Ma c'è un altro aspetto che va considerato, tutt'altro che secondario, allorché si parla di *empaysagement* ludico: a una “natura” esterna alla città, infatti, fa da contrappunto una natura dentro la città. È qui che entra in scena la “urbanistica vegetale”, di cui è ispiratore e grande artefice a Parigi Jean-Charles-Adolphe Alphand (1817-1891), su mandato del barone Haussmann che gli confida la direzione del servizio di *Promenades et Plantations*<sup>38</sup>. La “natura” nella città haussmanniana e post-haussmanniana rinnova in

---

<sup>35</sup> La “*Maison du Petit St. Thomas*”, apprendiamo dalla litografia di Cheret (1886), nella sua “*Exposition des toilettes d'été*”, propone gli “*Articles Nouveau pour la Campagne & Bains de Mer*”.

<sup>36</sup> Ad esempio le giocose *Lavandières à Etretat* di Boudin.

<sup>37</sup> Ad esempio le scene di Trouville, ormai stazione balneare di alta frequentazione (*L'impératrice Eugénie*, 1863; *La princesse Pauline de Metternich sur la plage*, anni 1860) con le seducenti figure di donna (*Donna con un parasole sulla spiaggia*, 1880) e i “vacanzieri” (*Sulla spiaggia*, 1863) per non dire della *Ferme Saint-Simeon* (1854-57).

<sup>38</sup> Ma Alphand resta in attività dopo la caduta di Haussmann, assumendo anzi responsabilità urbanistiche ed amministrative crescenti. Su Alphand, la sua brillante *équipe* e la sua opera si vedano almeno: Hopkins, 2015; Santini, 2021; e, tra le opere dell'ingegnere *grenoblois*: Alphand (1867-1873).

profondità l'arte dei giardini urbani, ha molteplici e complesse ispirazioni filosofiche ed estetiche, risponde a crescenti preoccupazioni igieniste. Quanto alla *société des loisirs*, se da una parte l'urbanistica vegetale ne accompagna la compartimentazione spaziale<sup>39</sup>, dall'altra parte "normalizza" il principio della città di tutti, ricca di colori e di odori agresti, per tutti salubre e godibile nei suoi grandi parchi ma, non meno, nei piccoli parchi di quartiere. L'uso del verde urbano è composito, si differenzia secondo l'età dei fruitori, il sesso, la classe sociale, pur nell'unità di frequentazione. La passeggiata, il gioco, l'incontro, la lettura all'aperto, la contemplazione degli alberi, delle fontane, degli specchi e corsi d'acqua con uccelli acquatici, l'ammirazione delle scenografie rocciose: tutto si intreccia e prelude a nuove pratiche fruibili. Dopotutto, "ce qu'on voyait surtout – dice Daudet ne *Les rois en exil*, p. 187 – c'était ces petites voitures de bébé, premier luxe de l'ouvrier en ménage". E come invita A. Delvau (1867, p. 28): "Aller au Bois c'est une tradition à laquelle on se garderait bien de manquer, tradition aristocratique s'il en fut jamais, qui est d'ailleurs une excellente occasion de montrer ses chevaux ou sa maîtresse, quand on est homme, ou d'exhiber ses toilettes et de critiquer celle des autres quand on est femme".

Riguardo alle realizzazioni concrete, infatti, l'urbanistica vegetale comprende, oltre ai due Bois già citati, anche i grandi Parchi urbani (celebri il Parc Monceau, 1861-1863, Les Buttes Chaumont, 1863-1867, il Jardin du Luxembourg, 1865-1867, tra gli altri), l'alberatura dei *boulevards* (e in primo luogo degli Champs Elysées), la creazione di giardini, anche piccoli, nelle piazze e piazzette (*square*) dei diversi *Arrondissements*. L'arte impressionista – nel senso più ampio – partecipa significativamente all'*artialisazione* dell'urbanistica vegetale. Basterà ricordare J. Béraud e l'italiano G. De Nittis per i *Boulevards*, E. Manet e S. Lépine, per le Tuileries, il finlandese A. Edénfelt per il Jardin du Luxembourg. Lo stesso Degas dipinge *Une nourrice au Jardin du Luxembourg* (1872) che rappresenta forse un vertice dell'ambiguità ecfraistica del pittore, giacché la figura, secondo l'osservazione di Boggs (1989), è rappresentata non *in situ*, e cioè nel Giardino, ma davanti a una fotografia, come in uno studio fotografico (D37).

È *le Paris écologique*, illustrato da Alphand nelle *Promenades*, ricco di "capricieux méandres, retombant çà et là en chutes sonores", dinamico nello scintillio dei

<sup>39</sup> In specie con la concentrazione delle classi agiate a ovest, verso il Bois de Boulogne (1852-1858), e del proletariato operaio a est, verso il Bois de Vincennes (1858-1868). Cfr. tra i molti, Bourdelle, 2021.

suoi colori, nel ritmo cangiante dei movimenti di persone e *voitures*, dei contrasti sociali: “spazio pubblicitario” della Parigi ludica, ma anche potente immaginario borghese che il Secondo Impero proietta nella *Belle époque*.

*Infine: la città, la modernità e i generi di vita.* – Nel suo libro su Parigi, D. Harvey (2012) pone con nettezza il tema della modernità territoriale come geografia urbana, mostrando l’organizzazione delle relazioni spaziali come base per la gestione – e il superamento – di quella che, verso metà secolo, è forse la prima grande crisi sovraccumulativa del capitalismo industriale in Francia. Ed osserva, con W. Benjamin, come Parigi, uno dei luoghi di nascita della modernità, inscriba in una balzachiana *topografia* “il suo miscuglio di *tekhné* e di sensibilità”. Miscuglio che genera, a sua volta, il dispositivo di distruzione-creazione che motiva e modella il processo di territorializzazione.

Distruzione-creazione: gli stessi termini che impiega P. Vidal de la Blache nei suoi articoli delle *Annales* (1911) quando introduce in Geografia il concetto di “genere di vita”. Eppure, nonostante quello che gli capita intorno, sembra che il fondatore della *Ecole française de Géographie* (Berdoulay, 1981) faccia fatica a scorgere la *Belle époque* e la sua geografia. Infatti, l’idea di “genere di vita”, che avrebbe potuto indicare perfettamente “quella” geografia, resta “al di qua di tutto” per così dire. Pensato come un tentativo di superamento del determinismo geografico, il genere di vita compie la sua “rivoluzione culturale” limitandosi a scavalcare i fattori inanimati (il clima, il rilievo) e dando pieno rango esplicativo ai fattori biologici, in specie attraverso la relazione umana con piante ad animali: relazione plurima, e quindi produttiva, insediativa, tecnica, culturale. Una visione eminentemente “ruralista” e “pastoralista”, entro la quale sarà facile poi ai più fedeli allievi di Vidal – anche brillanti come Max Sorre – inscrivere le loro visioni ecologiche, escludendo, agli albori della seconda metà del secolo scorso, la politica e l’economia da una più spinta teorizzazione del genere di vita. Quest’ultimo, privato del fenomeno forse geograficamente più rilevante della modernizzazione, la città, perde gradualmente ogni motivo di esistere nel novero delle concettualizzazioni disciplinari. Quasi quattro decenni più tardi, M. Le Lannou (1949) fa un tentativo generoso quanto funambolico per salvare i modi possibili di una spiegazione geografica confidata ai generi di vita. Senza esito, tuttavia, oscillando paradossalmente l’autore tra due rigetti: quello con cui avvia la critica, che lo porta a definire il genere

di vita come una «nozione naturalistica» (p. 147), e quello con cui la chiude, che lo porta alla definizione in parola come una «nozione sociologica» (p. 150). Si dirà che, seguendo un modulo che diventerà abbastanza familiare ai geografi del tempo, Vidal non dà una definizione “teoretica” del genere di vita, e neppure coerentemente descrittiva, limitandosi qui e là a rilasciare dei frammenti indicali come “abitudine”, *savoir faire*, ritualità<sup>40</sup>. Ed accontentandosi, alla fine, di riprendere, per qualificare i generi di vita, l’espressione di uno studioso che evidentemente avversa ma che, al tempo stesso, ammira: F. Ratzel<sup>41</sup>. Nel decennio successivo, sarà P. George a riprendere la questione, con ben altra attrezzatura critica, portando a compimento questa parabola concettuale (Simon, 2014). Resta, clamoroso, l’appuntamento mancato tra un roboante processo di territorializzazione configurativa (con ricadute immense di significato urbanistico, economico, turistico, culturale) e la Geografia nel suo *statu nascenti* disciplinare<sup>42</sup>.

La territorialità di Degas si forma letteralmente “sotto i nostri occhi”, come insieme di immagini informazionali e comunicative le quali, più che documentare, semantizzano lo spazio ed attivano delle pragmatiche, rendendo visibili e, perciò stesso, legittimando ideologicamente le pratiche fruttive. Tutto ciò si iscrive in una dialettica tra spazio pubblico e paesaggio, dove in gioco sono i valori prescrittivi della normatività – oclusiva, conservatrice, replicativa – opposti ai valori immaginativi della normalità – inclusiva, aperta, innovante. L’uso sociale delle immagini degassiane si

---

<sup>40</sup> « L’homme est un être d’habitudes encore plus que d’initiative. Progressiste surtout dans la voie où il est poussé par les progrès antérieurs, il se retranche volontiers, s’il n’est pas secoué par quelque choc du dehors dans le genre de vie où il est né. Ses habitudes traditionnelles se renforcent des superstitions et des rites qu’il a forgés lui-même à l’appui. Son genre de vie devient ainsi le milieu presque exclusif dans lequel exerce ce qui lui reste de dons d’invention et d’initiative » (Vidal de la Blache, 1911b, p. 304).

<sup>41</sup> « Ils réalisent ainsi pleinement ce que Ratzel appelle très bien « des formes de vie dans lesquelles toute activité et tout effort reçoivent une direction particulière » (Vidal de la Blache, 1911b, p. 290).

<sup>42</sup> E universitario, ovviamente (Capel, 1987). Seppure in una prospettiva differente da quella qui trattata, si intravedono diversi punti di contatto tra la “Geografia non accademica” dei fratelli Reclus e lo “spirito” della *Belle époque*. Di Onésime Reclus, val la pena segnalare, come collegamento esplicito, la serie di grande divulgazione “*La France à la Belle époque*”, pubblicata a Caen dalle Editions de Neustrie. In un orizzonte che, nello specifico, resta da approfondire, si vedano utilmente Bord (2009), Alavoine-Muller (2003), Ferretti (2020).

compone precisamente nella territorialità configurativa di Parigi e rappresenta la componente più pregnante della geografia della *Belle époque*. Drammatizza la scenografia haussmanniana e post-haussmanniana. Riempie lo spazio di storie, produce comunità emozionali attraverso la produzione di identità individuali e collettive, sociali, religiose, politiche, di genere.

Parigi capitale della modernità dunque, val la pena ripetere con Harvey: e forse delle modernità. Che mostra, della *société des loisirs*, l'ascendenza rivoluzionaria, se non proprio l'aspirazione: allorquando “la Proprietà si confuse con Dio”, secondo l'espressione di Flaubert che evoca i moti del 1848; allorquando la Libertà si decide a guidare il popolo combattente nella barricadiera rappresentazione di Delacroix delle *Trois Glorieuses*; allorquando, quarant'anni dopo, il furore comunardo di Courbet abbatte la colonna Vendôme ed inchioda l'artista ad una vita di esaltazione memoriale non meno che di stenti materiali. Tanto furore delle arti e delle scienze, nello spumeggiare delle sensibilità collettive in questa geografia della *Belle époque*! Ciò che spaventa il giovane Freud, il quale sbarca alla Gare du Nord nel 1885 per studiare medicina con il grande neurologo J.-M. Charcot e definisce Parigi sì capitale, ma “capitale dell'isteria” (Cambor, 2009).

Il fatto è che la *société des loisirs*, nell'esaltare la funzione sociale dell'arte, afferma il valore della leggerezza, libera l'accesso al godimento, coltiva le pratiche edonistiche. Tollera l'eccesso, pur se non lo incoraggia. Ma, certo non riesce ad eliminare il conflitto dalla storia. Neppure dalla sua.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Degas inédit*, La Documentation française, Paris, 1989 (Actes du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 1988).
- ALAVOINE-MULLER S., “Un globe terrestre pour l'exposition universelle de 1900. L'utopie géographique d'Elisée Reclus”, *L'Espace géographique*, 2003, 2.
- ALPHAND J.-C. A. (dir.), *Les Promenades de Paris*, J. Rothschild, Paris, 1867-1873.
- ARBORE C., MAGGIOLI M. (a cura di), *Territorialità: concetti, narrazioni, pratiche*, FrancoAngeli, Milano, 2017.
- BATTILANI P., *Vacanze di pochi, vacanze di tutti*, Bologna, il Mulino, 2001.
- BAUDELAIRE C., *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Fayard, 2010.

- BECK R., MADEUF A. (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.
- BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BERDOULAY V., “Le lieu et l'espace public”, *Cahiers de Géographie du Québec*, 1997, 114, pp. 301-309.
- BERDOULAY V., Gomes P.C., *Image et espace public*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BERDOULAY V., *La formation de l'école française de géographie (1870-1914)*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1981.
- BERQUE A. (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- BERQUE A., *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019.
- BOGGS J. S. “Degas et la maternité” in AA.VV., *Degas inédit*, Paris, La Documentation française, 1989.
- BORD J.-P. E ALTRI (eds), *Elisée Reclus-Paul Vidal de la Blache. Le Géographe, la Cité et le Monde hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BOURDELLE E., “Usages de la ville, usages du corps: *Les Promenades de Paris d'Adolphe Alphand*”, *Arts et Savoirs*, 2021, 16.
- BROUDE N., “Degas's Misogyny”, *The Art Bulletin*, 1977, 1.
- BROUDE N., *Impressionism: A Feminist Reading. The Gendering Of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, Boulder, Westview Press, 1997.
- CACERES B., *Loisir et travail du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1973.
- CAMBOR K., *Belle époque*, Paris, Flammarion, 2016.
- CAPEL H., *Filosofia e scienza nella geografia contemporanea*, Milano, Unicopli, 1987.
- CHABOD F., *Storia dell'idea d'Europa*, Bari, Laterza, 2022.
- CLARK T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York, Knopf, 2017.
- CORBIN A., *L'avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 2020.
- CORBIN A., *Le territoire du vide*, Paris, Flammarion, 2018.
- CORBIN A., *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIXe siècle)*, Paris, Flammarion, 2015.
- CRISCI-RICHARDSON R., *Mapping Degas: Real Spaces, Symbolic Spaces and Invented Spaces in the Life and Work of Edgar Degas (1834–1917)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2015.
- DARDEL E., *L'homme et la terre*, Paris, CTHS, 1990.
- DEGAS E., *Lettere e testimonianze*, Milano, Abscondita, 2002.

- DELL'AGNESE E., *Bon voyage. Per una geografia critica del turismo*, Torino, UTET, 2018.
- DELVAU A., *Les plaisirs de Paris. Guide pratique et illustré*, Paris, Faure, 1867.
- DES CARS L. E ALTRI (dir.), *Manet Degas*, Musée d'Orsay/Gallimard, Paris, 2023.
- DUMAZEDIER J., *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, Seuil, 1962.
- FERRETTI F., "Anarchism, Geography and Painting: Elisée Reclus and social art", in KOSUCH C., *Anarchism and the Avant Garde. Radical arts and politics in perspective*, Leiden, Brill, 2020
- GIUDICI L., "Edgar Degas: il più classico degli impressionisti", in Degas, 2002.
- GONZALEZ-QUIJANO L., "Performer un mauvais genre: la demi-mondaine au XIXe siècle", *Criminocorpus*, 2016, 7.
- GONZALEZ-QUIJANO L., *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs à Paris au XIX siècle*, Paris, Vendémiaire, 2015.
- HALÉVY D., *Degas parla*, Milano, Adelphi, 2018.
- HARVEY D., *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les prairies ordinaires, 2012.
- HERBERT R.L., *Impressionism: art, leisure and Parisian society*, New Haven, Yale UP, 1988.
- HOPKINS R.S., *Planning the Greenspaces of Nineteenth-Century Paris*, Baton Rouge, Louisiana State U.P., 2015, (<https://nonsite.org/capital-in-the-nineteenth-century/>).
- HUIZINGA J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002.
- IHL O., "Les territoires du politique. Sur les usages festifs de l'espace parisien à la fin du XIXe siècle", *Politix*, 1993, 21.
- ILLOUZ E. (dir.), *Les marchandises émotionnelles*, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- J.WHITMORE, "Mapping Degas: Real Spaces, Symbolic Spaces and Invented Spaces in the Life and Work of Edgar Degas (1834–1917) by Roberta Crisci-Richardson", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2016, 15, 3.
- JAPIN A., *Madame Degas*, Milano, Guanda, 2022.
- KENDALL R., *Degas landscapes*, New Haven, Yale UP, 1993.
- KENDALL R., POLLOCK G. (eds.), *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, Paidora, 1992.
- KOSUCH C., *Anarchism and the Avant Garde. Radical arts and politics in perspective*, Leiden, Brill, 2020.
- LE LANNOU M., *La géographie humaine*, Paris, Flammarion, 1949.
- YOUNG M., *Capital in the Nineteenth Century: Edgar Degas's Portraits at the Stock Exchange in 1879*, 2014 (<https://nonsite.org/capital-in-the-nineteenth-century/>).

- MANCOFF D.N., *Fashion in impressionist Paris*, London, Merrell, 2012
- MAZZA E., “Montaigne artializzato (“l’espressione è strana, ma il senso è buono”), in ARBORE C., MAGGIOLI M. (a cura di), *Territorialità: concetti, narrazioni, pratiche*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- PENZO P., *Parigi dopo Haussmann*, Firenze, Alinea, 1990.
- ROGER A., *Nus et paysage. Essay sur la fonction de l’art*, Paris, Aubier, 2009.
- SANFO V. (a cura di), *Edgar Degas e i suoi amici*, Caselle Torinese, Artbookweb, 2023.
- SANTINI C., *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris*, Paris, Hermann, 2021.
- SCHALLER C., *L’expression des passions au XIXe siècle*, Université de Fribourg, Thèse de Doctorat, 2003.
- SIMMEL G., *Les Grandes villes et la vie de l’esprit*, Paris, Éditions de l’Herne, 2007.
- SIMON D., “En finir avec le genre de vie? Une opposition épistémologique entre Pierre George et Max Sorre”, *Géopoint*, 2014, (<https://shs.hal.science/halshs-01342529/document>).
- SOBIESZCZANSKI M., LACROIX C. (dir.), *Spatialisation en art et sciences humaines*, Lund, Peeters Publishers, 2004.
- SONESSON G., “De la métaphore à l’allégorie dans la sémiotique écologique”, *Protée*, 2005, 1.
- SONESSON G., “La signification de l’espace dans la sémiotique écologique”, in SOBIESZCZANSKI M., LACROIX C. (dir.) *Spatialisation en art et sciences humaines*, Lund, Peeters Publishers, 2004,
- SPINILLO R., *Degas e Napoli. Gli anni giovanili*, Salerno, Plectica, 2004.
- SURET-CANALE J., *Afrique noire occidentale et centrale*, Paris, Ed. Sociales, 1962, T. 2.
- TANCA M., *Geografia e fiction*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- TOWNER J., *An historical geography of recreation and tourism in the Western World, 1540-1940*, Chichester, Wiley, 1996.
- TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- TURCO A., *Governance territoriale. Norme, discorsi, pratiche*, Milano, Unicopli, 2013.
- TURCO A., *Turismo & Territorialità. Modelli di analisi, strategie comunicative, politiche pubbliche*, Milano, Unicopli, 2012.
- URBAIN J.-D., *L’idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris, Payot, 1993.
- VAJDA J., “Le temps libre fabrique la ville. Le cas des *skating-rinks*. Paris au début de la Troisième République”, *Revue d’Histoire Culturelle XVIII-XXI siècles*, 2021, 3.

- VAJDA J., *Paris Ville Lumière. Une transformation urbaine et sociale 1855-1937*, L'Harmattan, Paris, 2015.
- VEAL A. J., *Whatever happened to the leisure society?*, New York, Routledge, 2019.
- VEBLEN T., *The theory of leisure class*, New York, Kelly, 1965.
- VIDAL DE LA BLACHE P., "Les genres de vie dans la géographie humaine", *Annales de Géographie*, 1911a, 111.
- VIDAL DE LA BLACHE P., "Les genres de vie dans la géographie humaine", *Annales de Géographie*, 1911b, 112.
- VOLLARD A., *Degas*, Paris, Crès, 1924.
- ZANIN H., "La représentation des nourrices dans l'espace public: figures du travail dans la peinture de la deuxième moitié du XIXe siècle", *Images du travail, travail des images*, 2023, 15.

## APPENDICE PITTORICA

*Vengono indicati, con "D" seguita da numero progressivo, i dipinti di Degas che documentano ed illustrano le tesi sviluppate nel testo. Il link è al catalogo digitale di M. Schulman citato in nota 2.*

- D1/*Au café* (1876) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1589](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1589)
- D2/*Au café Châteaudun* (1869-1871) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1913](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1913)
- D3/*Femmes à la terrasse d'un café le soir* (1877) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1241](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1241)
- D4/*L'orchestre de l'Opéra* (1870), [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1255](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1255)
- D5/*Chanteuse au café-concert* (1879) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=909](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=909)
- D6/*Les figurants* (1877) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1254](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1254)
- D7/*Ballet de Robert le Diable* (1872) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=380](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=380)

- D8/*Ballet à l'Opéra* (1877) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=373](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=373)
- D9/*Danseuses russes* (1894) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=390](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=390)
- D10/*L'examen de danse* (1874) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=208](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=208)
- D11/*Femme se coiffant* (1894) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1708](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1708)
- D12/*Danseuses dans les coulisses de l'Opéra* (1890) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=341](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=341)
- D13/*Avant le départ* (1880) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=70](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=70)
- D14/*Le champ de courses. Jockeys amateurs près d'une voiture* (1877-1880) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1249](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1249)
- D15/*Le café-concert des Ambassadeurs* (1876-1877) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=910](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=910)
- D16/*Chez la modiste* (1881) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=566](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=566)
- D17/*La conversation chez la modiste* (1882), [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=564](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=564)
- D18/*Blanchisseuses portant du linge* (1888-1992) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=573](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=573)
- D19/*La repasseuse* (1873) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=582](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=582)
- D20/*Le duo*(1877-1879) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1393](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1393)
- D21/*La Pédicure* (1873), [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1251](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1251)
- D22/*Edouard Manet et sa femme* (1865) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=820](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=820)
- D23/*James Tissot* (1867) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=762](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=762)
- D24/*M.lle Dibau au piano* (1869-1872) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=782](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=782)
- D25/*Hilaire de Gas* (1857), [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1335](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1335)

- D26/*Bureau de marchands de coton à La Nouvelle Orléans* (1873), [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=837](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=837)
- D27/*Portraits à la bourse* (1878-1879) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=825](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=825)
- D28/*Henri Rouart devant son usine* (1875), [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=759](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=759)
- D29/*Paysage* (1892) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=619](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=619)
- D30/*Sentier dans la prairie* (1890-1893) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=650](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=650)
- D31/*Maison au pied d'une falaise* (1869) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1714](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1714)
- D32/*Maison en bord de mer* (1869) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1408](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1408)
- D33/*Falaises en bord de mer* (1869) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1347](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1347)
- D34/*Route en forêt* (1864-1868) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1888](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1888)
- D35/*Plage à marée basse* (1869) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=664](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=664)
- D36/*Marine. Personnages sur une plage* (1869) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1336](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1336)
- D37/*Une Nourrice au Jardin du Luxembourg* (1876-1880) [https://www.degas-catalogue.com/recherche\\_fiches.php?id=1145](https://www.degas-catalogue.com/recherche_fiches.php?id=1145)

*Edgar Degas: from public space to landscape. For a configurative geography of the Belle époque.* – Edgar Degas geographer. The artist “does” geography, that is, he gives territorial meanings to the spaces that he crosses and that he represents. The impressionist painter participates in *artialisaton*, which is an essential cultural ingredient in the construction of emotional territoriality. And he also contributed to the strengthening of the spirit of the *Belle époque*, thanks to the *landscaping* that the society of the time equipped itself with. Once again proposing geography as the outcome and condition of the territorialization process, in its triple articulation: constitutive, configurative and ontological.

*Keyword.* – Edgar Degas, Impressionism, Public space

*Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM*  
*angelo.turco@iulm.it*