



DEGAS: SCOPERTA DI UN'IMPORTANTE OPERA INEDITA DEL PERIODO ITALIANO

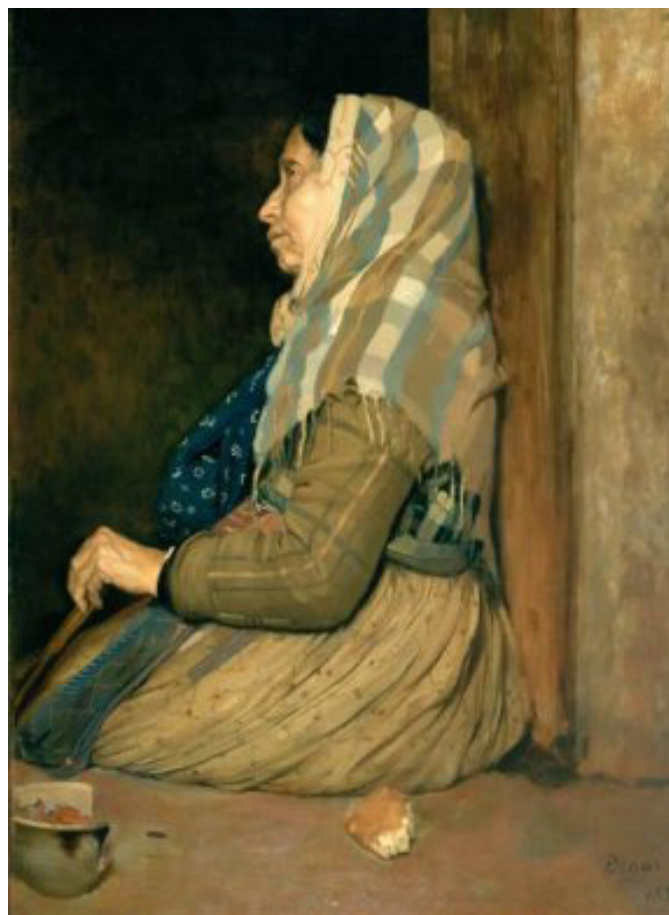
Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione

Michel Schulman

È dai tempi dell'importante mostra organizzata da Henri Loyrette *Degas e l'Italia*¹ che non si registravano scoperte di rilievo relative al periodo italiano di Degas (1856-1860). Si tratta, tuttavia, di una fase essenziale dell'arte del maestro. Le opere romane, fiorentine e napoletane di Degas sono infatti indicative della sua formazione e della sua evoluzione e *La famiglia Bellelli*², conservata al Musée d'Orsay, ne rappresenta giustamente il capolavoro.

1 *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione*, 1858-1859, olio su tela, 153 x 105 cm, Collezione privata, [Rif. MS- 2728](#)
© Archives Michel Schulman, Parigi

Essenzialmente copista a Firenze, paesaggista a Roma e ritrattista a Napoli, Degas ha esplorato anche tematiche inattese della società italiana come in *Mendicante romana* (Birmingham City Museum and Art Gallery) e *Vecchia donna italiana* (The Metropolitan Museum of Art, New York) (figg. 2-3) e realizzato svariati disegni di giovani sconosciuti, compresi soggetti di ispirazione religiosa o storica. Il critico d'arte italiano Diego Martelli (1838-1896), illustre mecenate dei "Macchiaioli" nonché amico di Degas, ricorda così quel periodo: «quando per ragioni di famiglia, ed attratto dal desiderio, venne in Toscana, si trovò proprio nel suo centro, fra i suoi antenati artistici



2 *Mendicante romana*, 1857, olio su tela, 100,3 x 75 cm, Birmingham, Birmingham City Museum and Art Gallery, inv. 1960P44, [Rif. MS-888](#) © Birmingham City Museum and Art Gallery



3 *Vecchia donna italiana*, 1857, olio su tela, 74,9 x 61 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 66.65.2, [Rif. MS-887](#)

Ringrazio molto per la loro preziosissima collaborazione, senza la quale questo testo non sarebbe stato possibile: Emmanuel Duprat, Jean Penicaut, Olga Piccolo, Christian Potworowski. Grafica di Eleonora Folilela.

1 *Degas e l'Italia* 1984.

2 *La famiglia Bellelli*, opera iniziata a Firenze nel 1858 e conclusa a Parigi nel 1869, olio su tela, 200x250 cm, Parigi, Musée d'Orsay, inv. RF 2210, [Rif. MS-1260](#). Cfr. *Maestà di Roma*, 2003, pp. 77-82.

Masaccio, Botticelli, Gozzoli e il Ghirlandaio. Il suo culto diventò furore ed una massa di disegni attesta lo studio coscienzioso fatto da lui, per appropriarsi tutte le bellezze e gli insegnamenti dell'arte da loro posseduta [...]»³.

Ed è proprio in questo periodo e all'interno di tale movimento che si colloca l'opera recentemente scoperta in Italia, che ho l'onore di presentare in questa sede e di cui confermo l'autenticità in quanto esperto di Degas e autore del suo primo catalogo ragionato digitalizzato⁴.

Quest'opera, alla quale abbiamo dato il nome di *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* (fig. 1), è un'importante scoperta che si aggiunge alle opere già note ed eseguite da Degas durante il suo primo soggiorno in Italia, svoltosi tra il 1856 e il 1860 a Napoli, poi a Roma e Firenze, con rapide tappe a Siena, Livorno, Viterbo, Orvieto, Perugia, Assisi e Torino⁵.

Questo ritratto doveva resistere alla prova del tempo, intatto con la sua tela di lino e telaio originali, senza restauri e rintelature. L'opera è di grandi dimensioni (153 x 105 cm) e misure simili si trovano in altri quadri di Degas dello stesso periodo (a volte anche più grandi). Ecco alcuni esempi:

- *San Giovanni Battista*, 1856, olio su tela, 105 x 56 cm, Ubicazione sconosciuta, [Rif. MS-1859](#);
- *Mendicante romana*, 1857, olio su tela, 100,3 x 75 cm, Birmingham, Birmingham City Museum and Art Gallery, [Rif. MS-888](#) (fig. 2);
- *Giovane donna con ibis*, 1857-1858, olio su tela, 100 x 49 cm, New York, The Metropolitan Museum, [Rif. MS-880](#);
- *Giovani spartani che si esercitano nella lotta*, 1860, olio su tela, 100,9 x 155 cm, Londra, The National Gallery, [Rif. MS-107](#);
- *Ritratto della famiglia Bellelli*, 1860, olio su tela, 200 x 250 cm, Parigi, Musée d'Orsay, [Rif. MS-1260](#);
- *Giovani ragazze spartane che sfidano i ragazzi*, 1860, olio su tela, 97,4 x 140 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, [Rif. MS-1313](#).

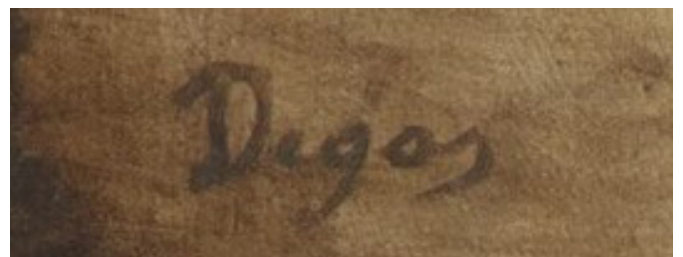
Una giovane donna pensierosa, che i nostri studi individuano in Virginia Oldoini, la celebre Contessa di Castiglione, all'età di circa 21 anni, tiene il capo leggermente

inclinato sulla mano sinistra, le braccia quasi incrociate e il sinistro appoggiato sulle ginocchia. Lo sguardo pensoso e contrariato rivolto verso l'alto, una gestualità complessa e "codificata" rimandano a una postura che evoca un certo stato d'animo o un momento di intensa riflessione. La luce del sole inonda il suo volto, rivelando il suo corsetto grigio-nero con riflessi blu-verdi. Una gonna gialla, ampia e inamidata, nasconde le sue ginocchia incrociate e i suoi piedi, appena visibili. La giovane contessa è seduta su un muretto affiancato sulla sinistra da un colonna di pietra. Una scena teatrale che pare evocare una sala d'armi o la galleria di un sontuoso palazzo.

La firma

La firma rappresenta un elemento determinante nell'autenticazione di un'opera. In questo caso è stata analizzata dal laboratorio Emmebi Diagnostica Artistica di Roma la cui competenza è riconosciuta da numerosi musei⁶. Le analisi confermano che si inserisce perfettamente nel quadro: «La firma, come la vediamo nella macrofotografia, non presenta discontinuità rispetto alla trama pittorica sottostante [...] l'immagine e la firma sono state realizzate contestualmente» [Relazione scientifica, Roma, 5 settembre 2022].

Il confronto diretto tra la firma su questo ritratto e sulle opere di Degas dello stesso periodo è un altro elemento di



4 *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* (dettaglio della firma), 1858-1859 © Archives Michel Schulman, Parigi

3 *Manoscritti artistici di Diego Martelli* (Firenze, Biblioteca Marucelliana).

4 L'opera sarà registrata nel nostro catalogo digitalizzato con il nome *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* con il riferimento [MS-2728](#).

5 Ecco l'itinerario italiano di Degas: il 17 luglio 1856, arriva a Napoli. Qui effettua diverse copie presso il Museo nazionale e realizza il ritratto della cugina Giovanna Bellelli. Il 7 ottobre, parte per Civitavecchia e Roma dove soggiognerà fino alla fine di luglio 1857. In loco, frequenta i corsi di nudo serali a Villa Medici e copia soggetti in chiese e giardini di Villa Borghese. In particolare, dipinge *Mendicante romana* (Birmingham City Museum) (fig. 2). Il primo agosto 1857, Degas è di ritorno a Napoli, dove lavora e soggiorna anche a San Rocco

di Capodimonte, dal nonno Hilaire Degas. In ottobre ritorna a Roma (Sant'Isidoro) dove continua a disegnare in chiese, gallerie o vie della città. Il 24 luglio 1858, lascia Roma per Firenze, passando da Viterbo, Orvieto, Perugia, Assisi, Spello e Arezzo. Il 4 agosto arriva a Firenze, ospite da sua zia, Laura Bellelli. Qui resta fino a marzo-aprile 1859. Visita inoltre Siena, Pisa e Livorno. Il 10 agosto del 1858 fa domanda per accedere agli Uffizi dove realizza numerose copie (Firenze, Archivio degli Uffizi, filza LXXXII, parte II, n. 130). Come Manet un anno prima, scrive all'Accademia delle Belle Arti per «realizzare disegni di studio nel Chiostro dell'Annunziata». Tra la fine di marzo e l'inizio di aprile 1859, Degas lascia Firenze per raggiungere Parigi, passando da Livorno, Genova, Torino, il Monce-

nio, Saint-Jean-de-Maurienne, il lago del Bourget e Mâcon. Il 26 aprile, è di ritorno a Parigi. Qui vive dal padre, in rue Mondovi 4, per poi trasferirsi in un *atelier* sito in rue Laval 13 (oggi rue Victor-Massé). Il 21 marzo 1860, Degas ritorna a Napoli. Il 2 aprile 1860 parte alla volta di Livorno per poi recarsi a Firenze, dove probabilmente resta meno di un mese prima di fare ritorno a Parigi.

6 La Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini), la Galleria Borghese, l'Eglise des Français, il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo di Roma, il National Museum di Stoccolma, il Kunsthistorisches Museum di Vienna e il Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli collaborano strettamente con il laboratorio di analisi romano Emmebi Diagnostica Artistica.

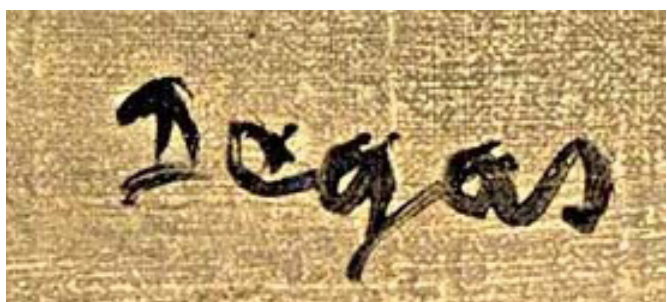
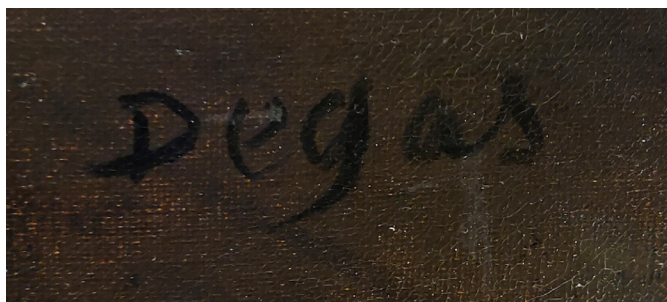
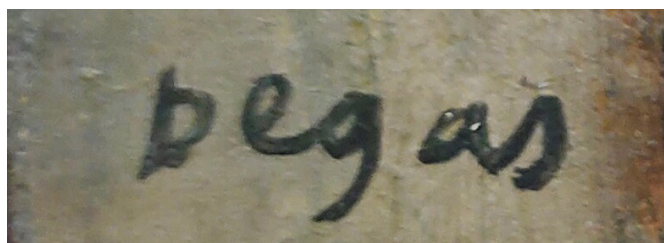
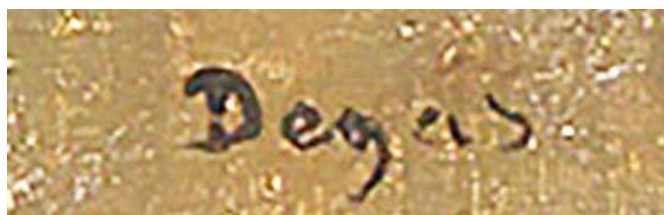
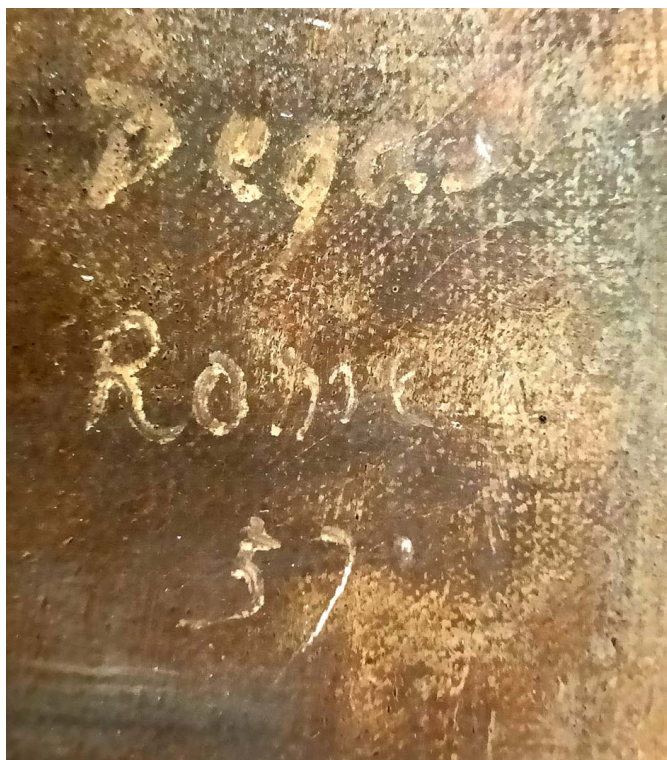
rilievo di cui tenere conto. A tal fine facciamo riferimento allo studio approfondito delle firme di Degas che abbiamo pubblicato in precedenza nel nostro catalogo ragionato online (<https://www.degas-catalogue.com/signatures.html>). Un esame visivo comparato conferma chiaramente l'autenticità della firma e ci permette così di considerare autentica l'opera in questione.

Benché spesso le firme di Degas registrino delle variazioni, talvolta in modo sorprendentemente irregolare, quella di *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* si avvicina, per non dire che è assolutamente paragonabile, con alcune firme.

La prima è quella di *Vecchia donna italiana* del Metropolitan Museum of Art di New York (figg. 3, 5) a cui Degas aggiunge luogo e data «Roma 57». Questa firma corrisponde a quella del 'nostro' dipinto.

Si segnala un'altra similitudine con la firma del quadro *Bambini seduti sulla soglia di una casa* del Ordrupgaard Museum di Copenaghen eseguito a New Orleans tra novembre 1872 e marzo 1873 (fig. 6).

Altre firme simili a quella del nostro dipinto si trovano su altre opere (figg. 7-9). Lo stesso dicasi per il dipinto *Ritratto di Henry-Michel Lévy* della Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona (fig. 10).



- 5 *Vecchia donna italiana* (dettaglio della firma), 1857, olio su tela, 74,9 x 61 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 66.65.2, [Rif. MS-887](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 6 *Bambini seduti sulla soglia di una casa* (dettaglio della firma), 1873, olio su tela, 60 x 73,5 cm, Copenaghen, Ordrupgaard Museum, inv. 238. WH, [Rif. MS-1156](#) © Ordrupgaard Museum, Copenaghen
- 7 *Thérèse Gobillard* (dettaglio della firma), 1869, olio su tela, 55,2 x 65,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.45, [Rif. MS-795](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 8 *Joseph-Henri Altès* (dettaglio della firma), 1868, olio su tela, 25,1 x 20 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.181, [Rif. MS-1899](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 9 *Ballerine in sala prove con un contrabbasso* (dettaglio della firma), 1882-1885, olio su tela, 39 x 89,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29. 100. 127, [Rif. MS-244](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 10 *Ritratto di Henry-Michel Lévy* (dettaglio della firma), 1873 ca., olio su tela, 41,5 x 27,3 cm, Lisbona, Fondazione Calouste Gulbenkian, inv. 420, [Rif. MS-1414](#) © Fondazione Calouste Gulbenkian, Lisbona

La provenienza: la collezione Antonio La Rocca (Roma)

L'opera proviene da un'importante collezione privata di Roma, la collezione Antonio La Rocca⁷, formatasi a partire dagli anni Quaranta del Novecento e sviluppatasi sino al 1971, data del decesso del collezionista. La collezione raccoglie più di un centinaio di opere di artisti, in gran parte conosciuti come "gli italiani di Parigi". Ricordiamo ad esempio Boldini, Mancini, Zandomenoghi, de Nittis e molti altri.

Il nome di Antonio La Rocca viene spesso menzionato in diversi cataloghi ragionati e monografie dedicate a questo circolo di pittori. La collezione annovera soprattutto artisti che impersonificano la giovane rivoluzione impressionista italiana, i "Macchiaioli", fautori di una rottura totale con l'accademia e di un ritorno al realismo attraverso una nuova estetica simile a quella dell'Impressionismo, ma con una sensibilità diversa. Altra peculiarità è che i suoi artisti, molto vicini politicamente e spiritualmente alle problematiche del Risorgimento, sono impegnati nella grande rivoluzione sociale che avrebbe avuto luogo nella futura Italia unificata del 1861. Si riuniscono in modo informale nel Caffè Michelangiolo a Firenze dal 1855, luogo particolarmente simbolico di incontri e discussioni tra intellettuali e artisti, ma anche tra collezionisti e scrittori fautori dell'Unità d'Italia (fig. 11).

La nostra opera di Degas e la sua presenza nella collezione La Rocca si situa pienamente in tale contesto. Degas, in occasione del suo lungo soggiorno a Firenze (dal luglio 1858 al marzo-aprile 1859) frequenta il Caffè Michelangiolo e si interessa da vicino al lavoro di questo gruppo di artisti. Stringe amicizie profonde con alcuni di questi artisti che poi rivedrà a Parigi.

Più tardi, a cavallo degli anni 1950, sembra che Antonio La Rocca si sia interessato anche alla pittura contemporanea, in particolare a quella di Giorgio de Chirico, che

conosce attraverso i circoli artistici romani, acquistandone otto opere e offrendone una alla Pinacoteca Vaticana di Roma nel 1958.

Comparazioni pittoriche e di contesto sociale rispetto alle opere della stessa epoca

Dal punto di vista stilistico, le opere più vicine sono senza dubbio *Vecchia donna italiana* del Metropolitan Museum of Art di New York e *Mendicante romana* del Birmingham City Art Gallery and Museum (figg. 2-3). Sorprende in questi due quadri la scelta di Degas di ispirarsi a un'Italia popolare, cosa per lui non abituale nel suo bagaglio culturale, come viene sottolineato nel catalogo della mostra su Degas del 1988: «[Degas] dimostra un'innegabile originalità», si legge inoltre sulla scheda di *Vecchia donna italiana*⁸ dello stesso catalogo: «[...] Dipingere soggetti italiani in costume era diventato un luogo comune al quale si assoggettava ogni artista venuto nella penisola. Nel quadro esposto al Birmingham si esprime un realismo vicino al naturalismo lombardo, che ricorda scene di mendicanti del pittore milanese Giacomo Cerruti (1698-1767) e al naturalismo di Gustave Courbet per il quadro del Metropolitan Museum [*Vecchia donna italiana*]». È quanto suggerisce anche Gary Tinterow nella scheda dell'opera esposta nel 2003 a Villa Medici⁹. *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* si iscrive nella continuità di queste due opere, tanto delicate quanto inattese. Degas osserva in questo caso un altro lato della società italiana, quello di una certa borghesia; infatti, l'abbigliamento della giovane lascia presumere che la stessa provenga da una classe piuttosto agiata.

La tavolozza cromatica di Degas è un altro elemento di rilievo. Lontano dai colori brillanti del futuro, i colori utilizzati qui da Degas sono un insieme di toni monocromatici dominati dal *beige*, dal marrone e, in alcuni punti, dal nero. Al centro di questa gamma spicca il giallo, interrotto solo dal corpetto grigio-nero scuro dell'abito. Individuiamo, inoltre, nelle tre opere un'identità di toni e una similitudine di colori con la tavolozza del Degas di questo periodo. Non sono i soliti colori scintillanti che vediamo nelle ballerine, nelle bagnanti, talvolta anche nei cavalli, quanto piuttosto le tonalità che caratterizzano i suoi inizi transalpini e che si ritrovano in molte sue opere italiane. Tuttavia, lo stile del nostro dipinto si differenzia da quello dei quadri del 1857, di New York e di Birmingham. Bastino due spiegazioni. Sicuramente questo quadro è stato schizzato a matita, e ciò va a suo vantaggio, conferendogli forza e originalità.



11 Targa commemorativa del Caffè Michelangiolo a Firenze © Wikipedia 2007

7 La collezione La Rocca (Roma) oggi totalmente dispersa comprendeva (l'elenco non è esaustivo): 11 Giovanni Boldini (1842-1931); 8 Giorgio De Chirico (1888-1978); 1 Edgar Degas (1834-1917); 6 Giuseppe De Nittis

(1846 -1884); 10 Giovanni Fattori (1825-1908); 2 Giacomo Favretto (1849-1887); 6 Silvestro Lega (1826-1895); 7 Antonio Mancini (1852-1930); 4 Giuseppe Palizzi (1812-1888); 2 Giovanni Segantini (1858-1899);

7 Telemaco Signorini (1835-1901); 5 Federico Zandomenoghi (1841-1917).

8 Degas, 1988.

9 *Maestà di Roma*, 2003, pp. 436-437.

A questa prima spiegazione se ne aggiunge una seconda che riguarda la datazione della tela. Infatti, sono passati da due a tre anni dall'esecuzione delle opere di New York e Birmingham. In questo lasso di tempo Degas si è allontanato dall'accademismo degli inizi e ha imboccato nuove vie, più moderne.

Le immagini multispettrali¹⁰ a infrarossi rilevate dall'Università di Bologna ci consentono di comprendere meglio il lavoro di Degas nel suo insieme, il suo tocco con le linee caratteristiche e i ritmi rapidi del pennello, in particolare nei tratti a zig-zag lungo la colonna di sinistra per sottolineare le pieghe, nonché i riflessi e le ombre sullo schienale e sul bordo del parapetto.

Poniamo in evidenza ora alcune similitudini tra *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* e le opere successive.

Sfondi

La maggior parte dei ritratti e anche di alcuni altri soggetti del periodo italiano di Degas sono dipinti su sfondi spesso scuri, in tonalità monocromatiche che vanno dal marrone ocra alle sfumature di grigio e nero. Le pennellate sono rapide e ampie, si muovono avanti e indietro, isolando il soggetto con un contrappunto colorato che riflette la luce sul modello. Questi sfondi definiscono uno spazio che spesso è astratto, senza dimensioni o soggetto a un'organizzazione spaziale quasi geometrica che proietta il modello in avanti. Questo è il caso del nostro ritratto, il cui sfondo è trattato come uno spazio piatto e astratto. Tale modalità di dipingere la ritroviamo in alcune opere del medesimo periodo, come *Dante e Virgilio all'ingresso dell'Inferno*, 1857-1860 (olio su carta vergata incollata su tela, 32 x 22,3 cm, collezione privata, [Rif. MS-2072](#)) o *Ritratto di giovane donna, "Mme Millaudon"*, 1857-1859 (olio su carta vergata incollata su tela, 32 x 22,3 cm, collezione privata, [Rif. MS-806](#)).

Mani

Nei primi ritratti di Degas, le mani, se non direttamente nascoste o ignorate, spesso vengono dipinte in modo sintetico attraverso un contorno talvolta sommario, modellato dal colore in modo discreto. In *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione*, le mani sono quasi il tema principale dell'opera, elementi centrali di una narrazione cui è rivolto il massimo interesse da parte dell'artista. Il tocco resta tuttavia sommario: è la luce e il colore che definiscono la forma e non il disegno. In questo periodo Degas ha una certa propensione all'allungamento delle mani, forse in ricordo delle copie di Pontormo eseguite in quei tempi.

Ritroviamo queste caratteristiche nel ritratto di *Marguerite de Gas*, 1858-1860 (olio su tela, 80 x 54 cm, Parigi, Musée d'Orsay, inv. RF 3585, [Rif. MS-1257](#)) o in *Giovane donna con ibis*, 1857/58-1861 (olio su tela, 100 x 74,9 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 2008. 277, [Rif. MS-880](#)).

Approccio ai panneggi

Lo studio e la copia dei panneggi fa parte di qualsiasi formazione accademica e suscita l'interesse della maggior parte degli artisti. Anche Degas si è interessato a questa tematica, a tal punto che il nostro ritratto ci fornisce il contesto e la scusa perfetta per esplorare la sua comprensione del passato e proporre la sua visione moderna dei panneggi. Degas si interroga sulla loro reale funzione nelle pieghe della gonna della sua modella. L'artista si lascia andare a un interessante esercizio con una luce 'scolpita', che diventa la forma in cui il drappoggio si fa monolitico e minerale, come un blocco di pietra in cui la giovane donna si trova imprigionata. Le pieghe sono semplificate e tratteggiate con lunghe pennellate di colore, le ombre sono ridotte al minimo. Riscontriamo ad esempio in *Vecchia donna italiana* (fig. 3) tale universo in cui il pannello è un volume il cui peso sostiene e definisce al contempo l'anziana donna.

Costruzione a 'zig-zag'

A partire da quegli anni, la grande modernità di Degas risiede nel modo in cui modella la luce e il colore utilizzando una pennellata a 'zig-zag', visibile nelle parti che ricevono la luce, come sulla gonna della giovane donna, sulla colonna di sinistra e sul muretto (fig. 1).

In tal modo Degas dinamizza la luce facendola vibrare sotto forma di graffiature incrociate e ripetute con una pennellata quasi violenta di tratti disegnati in rapida successione. Una tecnica riscontrabile anche in un'altra opera del 1859, *Davide e Golia* (olio su tela, 81 x 65 cm, Cambridge [UK], The Fitzwilliam Museum, inv. PD. 7-1966, [Rif. MS-1886](#)), sebbene fosse ancora rara in questa fase. L'artista infatti la svilupperà in seguito. Tale tecnica sembra rientrare nel novero delle sue recenti ricerche sulla luce e sul colore, probabilmente ispirandosi all'opera dei Macchiaioli che aveva appena conosciuto a Firenze.

Elementi valutativi per un'attribuzione

Ci siamo chiesti: in che modo la Castiglione avrebbe potuto incontrare Degas in Italia tra il 1858 e 1860? Per rispondere a questo interrogativo abbiamo cercato tra

¹⁰ Emmebi Diagnostica Artistica, Relazione scientifica, Roma, 5 sett. 2022, Analisi delle immagini multispettrali.



12 *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* (dettaglio), 1858-1859, olio su tela, 153 x 105 cm, Collezione privata, Roma, [Rif. MS- 2728](#) © Archives Michel Schulman, Parigi



13 *Pierre-Louis Pierson, La mantella* (dettaglio), 1860 ca., stampa argentea all'albumina da negativo su vetro, New

le sue lettere, le sue biografie, negli articoli della stampa dell'epoca e tra le opere che trattano del suo viaggio, ma non abbiamo trovato niente. Oggi, tuttavia, la ricerca storica si avvale di un altro strumento che non possiamo ignorare: l'intelligenza artificiale, con i suoi potenti e incomparabili motori di ricerca, che abbiamo utilizzato per studiare la Castiglione, nella consapevolezza che tutte le loro informazioni devono essere verificate. Il *software* afferma che «Degas, al di fuori della cerchia familiare, potrebbe aver conosciuto Virginia Oldoini, divenuta contessa di Castiglione per matrimonio». Questo scarso indizio è bastato a suscitare la nostra curiosità e il nostro interesse, portandoci a consultare gli *album* del Musée d'Orsay, istituzione che ringraziamo. Come avrebbe conosciuto Degas? Su quali basi storiche questo *software* potrebbe palesare una simile eventualità? Abbiamo confrontato questo ritratto con decine di fotografie di questo personaggio scattate da Pierre-Louis Pierson (1822-1913) nel XIX secolo, tenendo presente che la contessa era la donna più fotografata del suo tempo e la meno ritratta dal vivo dai pittori. Inviata dal Ministro Cavour da Napoleone III per ottenerne l'appoggio alla causa dell'Unità d'Italia, fu ripudiata dall'Imperatore e, in disgrazia, finì a Torino tra il 1858 e il 1860. Degas vi soggiornò nel 1859.

L'inquadratura del dipinto è quasi fotografica e ci fa pensare a molte fotografie e dagherrotipi di questo personaggio ben noto dal 1856 al 1899 a Parigi.

La posa, la forme del viso, la posizione della mano, i riccioli dei capelli ci hanno permesso di avanzare l'ipotesi di trovarci di fronte al presumibile ritratto della Contessa. In questo contesto ci siamo recati presso il Centro di Documentazione del Musée d'Orsay per studiare e confrontare le fotografie dei ritratti della Contessa durante tutta la sua vita e abbiamo trovato molti elementi di confronto plausibili. Tra i più evidenti la posizione delle due mani, la forma molto particolare delle dita e delle unghie, con le medesime proporzioni, l'indice puntato, la forma della bocca leggermente serrata, per non dire irritata, gli occhi con uno sguardo malinconico (figg. 12-13). Sulla base di questi indizi concordanti l'identificazione dell'opera è oggi più che "presunta", nella speranza che possano emergere nuovi documenti o informazioni a conferma della nostra identificazione e dunque della nostra ipotesi.

Esamineremo le seguenti osservazioni collocandole nel contesto del raggiungimento dell'Unità d'Italia e del grande fermento del Risorgimento in Italia e soprattutto a Torino negli anni 1858-1860, periodo a cui risale la realizzazione di questa opera.

Degas/Castiglione: l'incontro?

Degas ha allora solo 25 anni. Seguendo l'indicazione di Ingres, di cui ammirava l'opera e seguiva i consigli, attraversa l'Italia per copiare i grandi maestri che ama



14 Pierre-Louis Pierson, *I funerali* (dettaglio), 1860 ca., stampa argenticca all'albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.46 © The Metropolitan Museum, New York



15 Pierre-Louis Pierson, *Prova di posa* (dettaglio), 1861-1867 ca., stampa argenticca all'albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, inv. 2005.100.423 © The Metropolitan Museum, New York

e considera parte essenziale della sua formazione. Il suo primo soggiorno in Italia dura dal 1856 al 1860. Nel 1859, sulla via del ritorno a Parigi, passa da Torino¹¹.

Dal canto suo, la Contessa di Castiglione, caduta in disgrazia, è costretta per ordine dell'Imperatore a tornare in Italia. Rimane quindi a Torino nella casa di Villa Gloria, sulle alture della città. Si stima che vi abbia vissuto tra il 1858 e il 1861.

Tutto sommato un incontro tra la Castiglione e Degas non sarebbe stato impossibile. Vale la pena di notare che la Contessa è un argomento importante di attualità all'epoca e che il suo sfortunato ritorno fu al centro di molte attenzioni, per non dire di critiche. Il giovane Degas è al corrente della situazione della Contessa quando si trova a Torino? Sussistono quindi le condizioni per un incontro o per vedere uno dei suoi ritratti fotografici e per poi eseguire quest'opera. A causa della luce e delle modifiche alla mano sinistra, il ritratto sembra essere stato realizzato in loco. È probabile che non vi sia stato alcun incontro e che il

pittore abbia interpretato una fotografia in suo possesso, come successo per alcuni ritratti o sculture della Contessa realizzati da altri artisti.

Il 'Digitus rigidus'

Non possiamo tralasciare questo dettaglio molto specifico e caratterizzante della Contessa di Castiglione. Si tratta quasi di una firma, di un segno distintivo, un piccolo *deficit* sempre messo in mostra, mai dissimulato ma usato teatralmente. Ci riferiamo all'indice della mano destra affetto da paralisi¹² e tenuto sempre dritto, non essendo la donna in grado di piegarne l'ultima falange. L'impressionante collezione di ritratti fotografici della Contessa scattati da Pierson¹³, di cui una parte è conservata al Musée d'Orsay¹⁴, conferma in modo evidente come la postura della mano destra sia un atteggiamento calcolato della modella nei suoi esercizi di autorappresentazione. Nel nostro ritratto la posizione del dito, che indica il centro della composizione, è di per sé il

11 Cfr. Reff, 2020, vol. I, lettera n. 7 del 26 aprile 1859, pp. 124-126.

12 Fitto è il mistero in merito alla paralisi della Contessa. Molte fonti, tutte più letterarie che storiche, concordano nel dire che questo *deficit* risalirebbe alla prima infanzia della Contessa, solo alcune circostanze variano. Viene citato talvolta un incidente in

carrozza, una ferita dopo avere giocato con un'arma da fuoco, un'altra fonte parla di una paralisi parziale dopo uno *choc* emotivo. Ad ogni modo la Contessa trasforma il difetto in qualcosa di misterioso che utilizza per le sue messe in scena.

13 Pierson è il fotografo di Napoleone III, ma la sua fama si deve soprattutto alla sua collaborazione con la Contessa alla quale ha

scattato più di 500 ritratti fotografici sotto la direzione stessa della donna. La loro collaborazione ha inizio nel luglio del 1856 e durerà quasi quaranta anni.

14 Il Musée d'Orsay conserva un'ampia raccolta di fotografie della Castiglione scattate da Pierson (Parigi, Musée d'Orsay, Sezione Fotografia).

motivo del dipinto. Non è né un caso, né una coincidenza (figg. 12-15). In uno slancio lirico, Gabrielle d'Annunzio ne parla come del *dattilo di Policlete*, che assurge al rango di opera d'arte suprema accanto al dito di Dio al centro dell'affresco della Cappella Sistina¹⁵.

La particolare cura che Degas riserva a questa parte dell'opera contrasta con l'aspetto *non finito* del resto della tela con pennellate eseguite più rapidamente. L'autore ha avuto un ripensamento sulla posizione delle dita. Infatti Degas, con un significativo pentimento, ha modificato la posizione della mano sinistra inizialmente più distesa¹⁶.

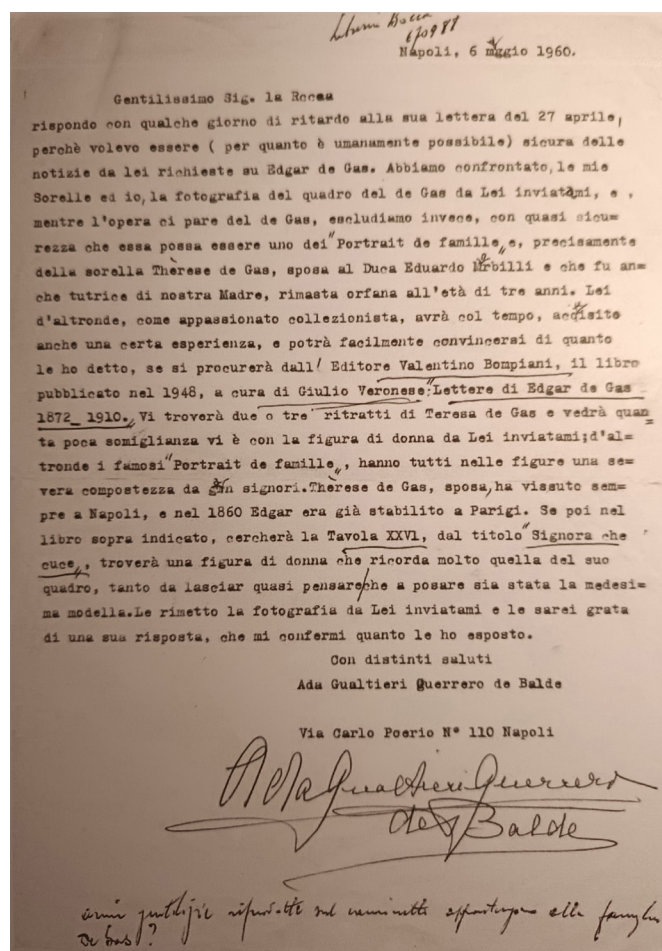
È evidente che Degas ritrae la nostra modella con la stessa disposizione delle mani e, più in particolare, con l'indice paralizzato della mano destra, come in tutte le fotografie della Contessa scattate da Pierson (oltre 500 al Musée d'Orsay). Questa osservazione non riguarda solo la rigidità del dito, ma anche il modo in cui le mani sono posizionate. Questa particolare gestualità scenografica è osservabile e confrontabile tra la versione dipinta da Degas e le prime opere di Pierson/Castiglione dell'epoca. In termini più moderni, diremmo che si tratta di un caso di "copia e incolla". Se davvero c'è stato un incontro tra la Contessa, temporaneamente "privata" di Pierson a causa del suo esilio, e Degas, è probabile che ella abbia voluto trasporre in pittura, a modo suo e sotto la sua direzione, le sue prime composizioni fotografiche (figg. 12-15).

Ritratto?

Eccetto le copie di antichi maestri e i paesaggi, del periodo italiano di Degas conosciamo soprattutto i ritratti di famiglia, eseguiti durante il suo soggiorno a Napoli e i ritratti popolari e sociali di persone modeste, ispirati alla pittura lombarda del Settecento. Il caso del nostro quadro è molto diverso. Non si tratta né di una contadina, né di un ritratto sociale e in nessun modo, secondo i discendenti di Degas, di un ritratto di famiglia¹⁷. La persona raffigurata proviene chiaramente da un ambiente sociale benestante. In una lettera del 6 maggio 1960, Ada Gualtieri Guerrero de Balde e le sorelle, tutte e tre discendenti della famiglia Degas, escludono la possibilità che il nostro quadro sia un ritratto di famiglia. D'altro canto, confermano che il dipinto è effettivamente opera del loro prozio Edgar Degas (fig. 16). Analizzando uno a uno gli elementi compositivi di questa opera, ci rendiamo conto che si tratta di un caso relativamente isolato nel *corpus* di Degas. Il giovane pittore è forse stato diretto? La Castiglione sembra imporsi come modella e "regista" dei suoi ritratti o dei suoi (auto)ritratti¹⁸,

contribuendo sistematicamente alla formazione della sua immagine. Nella sua collaborazione con Pierson è notorio come quest'ultimo fosse relegato a un ruolo di tecnico, il che ci porta a interpretare le immagini fotografiche non tanto come ritratti quanto piuttosto come (auto)ritratti.

La Contessa ha iniziato la sua collaborazione con Pierson nel 1856, cercando un modo per costruire "un'identità" attraverso una serie di ritratti. La Castiglione esclude rapidamente dai suoi progetti la pittura e la scultura, che richiedono lunghe e noiose sedute di posa, volendo evitare lo sguardo dell'artista e creare da sola la propria immagine. Si allontana deliberatamente dal ritratto classico, per imporre la propria messa in scena. Nel 1857, a Londra, una seduta di posa con il pittore George Watts viene presto interrotta; il pittore non sopporta la presunzione della sua modella e lascia il quadro incompiuto¹⁹. Per questo tipo di incomprensioni la Contessa decide di dedicarsi



16 Lettera del 6 maggio 1960 di Ada Gualtieri Guerrero de Balde a Antonio La Rocca

15 Montesquiou, 1913. Montesquiou ha collezionato quasi tutte le fotografie (433) della Castiglione, oggi conservate presso il Metropolitan Museum di New York e disponibili *on-line*.

16 *Cliché* a infrarossi, cfr. il pentimento della mano sinistra © Archives Michel Schuman, Parigi.

17 Lettera del 6 maggio 1960 di Ada Gualtieri Guerrero de Balde a Antonio La Rocca.

18 Cfr. Oberhuber, 2005.

19 George Frederic Watts, *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, citato nel catalogo della mostra *La Comtesse de Castiglione par elle-même* 1999, p. 64. Questo quadro è uno dei rari ritratti dipinti della Castiglione che non prende spunto da una fotografia realizzata prece-

esclusivamente alla fotografia. Inoltre, trova in Pierson, un uomo noto per il suo carattere paziente e malleabile, il partner ideale per le sue composizioni fotografiche, che sopporta il suo temperamento esigente e capriccioso. Nel caso del nostro ritratto, è possibile che anche il giovane Degas sia stato indotto a creare un'immagine, un copione scenografico per un episodio della vita romanzesca della giovane Contessa. Lo suggerisce il cambiamento di posizione della mano destra, piegata sotto la guancia e poi distesa sulla tempia.

Sembra che Degas non stesse celebrando il successo della Contessa, quanto piuttosto la sua sconfitta. La gestualità delle mani potrebbe rimandare al suo "ruolo di spia": con una mano si copre l'orecchio e con l'altra si nasconde la bocca, evocando allo stesso tempo con l'indice e lo sguardo un messaggio segreto, o addirittura una minaccia. Questo gesto potrebbe essere interpretato in modo molto didattico come una sorta di monito della Contessa: "Ascolto e taccio" (fig. 17). Iconograficamente parlando, l'indice, in senso latino, mostra, denuncia; per alcuni, è anche quello usato al posto della parola parlata per esprimere un rifiuto. L'ampiezza dell'abito accentua l'impressione di sconfitta, di ripiegamento e di riflessione. L'espressione del volto tradisce contrarietà, irritazione e malinconia. Il soggetto sembra voler controllare la sua frustrazione ed esprimere il suo disagio in modo forte e chiaro. Questo clima psicologico teso è trasmesso da una tavolozza di colori freddi. La luce, sovraesponendo il volto, aggiunge tensione drammatica separando lo spazio in due zone: quella della parte illuminata dominata dalla Contessa (che potrebbe custodire il suo segreto) e quella dell'oscurità (che potrebbe custodire il suo destino) (fig. 1). Spazi opposti dove la luce rivela una "verità", mentre l'ombra disvela un mondo indefinito, oscuro e poco rassicurante. La modella posa senza accessori, gioielli o altri artifici o convenzioni della ritrattistica mondana.

La costruzione dell'opera attraverso due grandi diagonali intersecate conferisce al movimento della modella la vera tematica del dipinto. Una "lotta interiore". Questo è il tema centrale di tutta l'iconografia che la Contessa sviluppa successivamente nel suo vasto *corpus* fotografico. Questa lotta era all'origine di tutte le sue psicosi e della sua vita. L'ambientazione sembra teatrale: una sala di schermo decorata da un arazzo che raffigura due spade incrociate e una mantellina indossata dagli schermidori. A sinistra, la spada è chiaramente riconoscibile: si tratta di una spada

lombarda della seconda metà del XVI secolo, attribuita all'armaiolo milanese Antonio Piccinino (1509-1589)²⁰. Un simbolo di combattimento, o chissà? Il simbolo delle proprie lotte.

Tra le lotte interiori della contessa spicca quella della sua autostima, profondamente ferita dopo essere stata rifiutata da Napoleone III. Da amante adorata e temuta dell'Imperatore, da diplomatica al servizio della causa nazionale su ordine del re Vittorio Emanuele, diventa una donna ripudiata, in esilio nel suo stesso paese e fallita. Con immensa amarezza, scrive nel suo diario: «Ho appena cominciato a vivere, e il mio compito è già finito»²¹. La sua missione, che probabilmente era la sua ragione di vita, si conclude violentemente e prematuramente quando l'Imperatore la manda in esilio²². Il ritorno in Italia, alla normalità, a una vita senza "ruoli da interpretare", fa sprofondare la contessa in una profonda depressione. Torna a Torino, ripudiata, rovinata, separata dal marito²³ e tuttavia con la vana speranza di riconquistare, non solo l'Imperatore, ma anche il suo posto alla corte imperiale e il suo ruolo di eroina nazionale. Ed è senza dubbio qui che Degas ha potuto ritrarla, seduta, pensierosa, alla luce del sole.

La campagna d'Italia di Napoleone III contro le armate dell'Imperatore d'Austria, Francesco Giuseppe, è finalmente vinta con la battaglia di Solferino il 24 giugno 1859. Il progetto dell'Unità d'Italia, in cui la Contessa è stata coinvolta, diventa finalmente realtà, ma l'Imperatore, durante una breve visita a Torino, non vuole più vederla. È per lei una doppia ferita: l'abbandono definitivo da parte del suo amante imperiale e il rifiuto da parte dei suoi compatrioti, che non conoscono il suo contributo, per quanto piccolo, alla vittoria della causa italiana.

Un'altra delle lotte interiori della Contessa, questa più personale, riguarda la sua personalità e la sua salute mentale. Sfida i suoi stessi demoni e sembra già lottare contro una forma nascente di nevrosi. A questo punto inizia a cercare aiuto, sebbene non riesca ancora a riconoscere il male che la consuma. Al suo ritorno a Parigi, si affida alle cure di colui che diventerà un suo caro amico, il dottor Esprit-Sylvestre Blanche, uno psichiatra parigino la cui clinica era molto rinomata. Anche il figlio del dottor Blanche, il pittore Jacques-Émile Blanche, conosce la Castiglione da bambina e in seguito ne dipinge due ritratti. Allo stesso tempo, la profonda e lunga amicizia tra Degas e Blanche ci porta a credere che i due pittori probabilmente abbiano parlato a lungo di lei.

20 Cfr. Angelucci, 1890, per un modello simile vedi a p. 245, serie G42 (ripr.).

21 Decaux, 1971, p. 169.

22 Nella notte tra il 5 e il 6 aprile 1857, mentre escono dalla casa della contessa Castiglione, tre carbonari italiani, Grilli, Bartolotti e Tibaldi, attentano con delle armi (probabil-

mente richiamate nel quadro di Degas, fig. 1) alla vita dell'Imperatore. Sospettata a torto di complicità, la Contessa viene ufficialmente espulsa dalla Francia da alcuni agenti segreti in possesso di un decreto firmato dal Ministro dell'Interno. Questa espulsione coincide anche con la crescente disaffezione dell'Imperatore nei confronti della

Castiglione. Napoleone coglie così l'occasione per sbarazzarsi di lei e cadere tra le braccia della sua nuova amante, la contessa Marianna Walewska.

23 La coppia si separa dopo la *liaison* della Castiglione con l'Imperatore. Il conte di Castiglione cerca così di evitare la nomea del marito cornuto; citato in Blazit 1951, p. 15.



17 *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* (dettaglio), 1858-1859, olio su tela, 153 x 105 cm, Collezione privata ([Rif. MS-2728](#)) © Archives Michel Schulman, Parigi

18 Pierre-Louis Pierson, *Série à la Ristori* (dettaglio), 1860 ca., stampa argentea all'albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.138 © The Metropolitan Museum, New York

19 Pierre-Louis Pierson, *Le rosario* (dettaglio), 1860 ca., stampa argentea all'albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.37 © The Metropolitan Museum, New York

20 Pierre-Louis Pierson, *Série à la Ristori* (dettaglio), 1860 ca., stampa argentea all'albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.137 © The Metropolitan Museum, New York



21 *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* (dettaglio), 1858-1859, olio su tela, 153 x 105 cm, Collezione privata ([Rif. MS-2728](#)) © Archives Michel Schulman, Parigi



22 Pierre-Louis Pierson, *Mathilde* (dettaglio), 1860 ca., stampa argentea all'albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.85 © The Metropolitan Museum, New York

Ormai privata della sua missione politica, la Contessa ha urgenza di reinventarsi attraverso un lungo processo di auto-rappresentazione e di elaborata messa in scena per il tramite della fotografia, per dare vita alla sua stessa leggenda, che dovrà essere ispirata al suo passato. Degas ci regala un ritratto storico e psicologico finemente realizzato, raro nel suo *corpus* di opere, in contrasto con i ritratti “borghesi” o “sociali” che realizzava all’epoca. Quest’opera sembra essere sia una trasposizione pittorica del mondo scenico della Contessa, così come lo conosciamo già dai suoi primi lavori fotografici, sia un capolavoro di Degas, che qui esprime, con un linguaggio pittorico tutto suo, non il ritratto di una persona, ma il ritratto di una personalità, di una situazione divenuta storica (figg. 17-24).

Degas firma un’opera di grande formato che lascia in Italia, nelle mani della sua modella o del suo ambiente circostante. Eseguito alla fine del suo viaggio transalpino, questo dipinto è unico nel catalogo italiano dell’artista e va giustamente considerato un’opera principale di transizione in cui Degas abbandona l’accademismo e si emancipa dalla lezione dei maestri, proponendo e sperimentando importanti innovazioni che preparano e preannunciano la

sua opera al ritorno a Parigi. Assieme a *La famiglia Bellelli*, oggi al Musée d’Orsay, rappresenta uno dei primi ritratti psicologici eseguiti dal pittore, che qui utilizza una forma elaborata di scrittura codificata che può essere letta ponendo una distanza critica tra la modella, il pittore e lo spettatore. Anni dopo, Degas si ricorda probabilmente dei suoi primi lavori. Nel 1875, in occasione di un’asta dedicata a Corot, acquista una piccola opera di Corot, *Italiana seduta appoggiata al ginocchio*²⁴ che conserva fino alla sua morte nel 1917. Il dipinto di Corot riproduce in modo sorprendente la composizione e la tavolozza del suo lavoro di gioventù, probabilmente un ricordo dell’opera perduta e, chissà, di un incontro particolare che forse ha nascosto.

La *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione* potrebbe essere anche in questo caso una sorta di manifesto dedicato alla causa del Risorgimento, una metafora storica al tempo stesso critica e partigiana, un ricordo delle tante serate trascorse al Caffè Michelangiolo di Firenze, assaporando il sapore della Rivoluzione. La figura della Contessa è qui eretta a icona decaduta della rivoluzione italiana e simbolo di una lotta che va oltre lei stessa, una lotta con le avversità che solo i posteri ci consegneranno.

24 Asta Corot, Galerie Georges Petit, Parigi, del 25 marzo 1918, lotto 21. Oggi il dipinto è nelle collezioni del Musée du Louvre, Dipartimento Dipinti, inv. RF 1636.

LEGENDA

Nel testo l'indicazione «Rif. MS-...» è un riferimento alla catalogazione del dipinto menzionato attuata da Michel Schulman nel suo catalogo ragionato digitale : Edgar Degas (<https://www.degas-catalogue.com/>).

BIBLIOGRAFIA CITATA

Angelo Angelucci, *Catalogo della armeria reale illustrato con incisioni in legno*, Tipografia editrice G. Candeletti, Torino, 1890 [= **Angelucci, 1890**].
Robert de Montesquiou, *La Divine Comtesse: étude d'après Madame de La Castiglione*, Prefazione di Gabriele D'Annunzio, Maison Goupil & Cie., Parigi, 1913 [= **Montesquiou, 1913**].
George Blaizot, *Correspondances inédites et archives privées de Virginia Verasis, comtesse de Castiglione*, Asta Ader, Paris, Hôtel Drouot, 11 giugno 1951 [= **Blaizot, 1951**].
Alain Decaux, *La Castiglione. Dame de coeur de l'Europe: d'après sa Correspondance et son Journal intime inédits*, Perrin, Parigi, 1971 [= **Decaux, 1971**].
Degas e l'Italia, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, Accademia di Francia, 1 dicembre 1984-10 febbraio 1985), a cura di Jean Leymaire, Henri Loyrette, Palombi Editori, Roma, 1984 [= **Degas e l'Italia, 1984**].
Degas, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 febbraio-16 maggio 1988; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 16 giugno-18 agosto 1988; New York, Metropolitan Museum of Art, 27 settembre 1988-8 gennaio 1989), New York, 1988 [= **Degas, 1988**].
La Comtesse de Castiglione par elle-même, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 12 ottobre 1999-23 gennaio 2000) a cura di Pierre Apraxine, Xavier Demange, Reunion des Musées Nationaux, Parigi, 1999 [= **La Comtesse de Castiglione par elle-même, 1999**].

Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, Accademia di Francia, 8 marzo-20 giugno 2003), a cura di Olivier Bonfait, Electa, Milano, 2003 [= **Maestà di Roma, 2003**].

Andrea Oberhuber, *Mise en scène e autoreprésentation chez la Comtesse de Castiglione et Claude Cahun*, in Cerstin Bauer-Funk e Gisela Febel (a cura di), *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Weidler Buchverlag, Berlino, 2005, pp. 109-130 [= **Oberhuber, 2005**].

Theodore Reff (a cura di), *The Letters of Edgar Degas*, Distributed by Penn State University Press for Wildenstein Plattner Institute, 3 voll., New York, 2020 [= **Reff, 2020**].

ALTRA BIBLIOGRAFIA DI CONFRONTO

Frédéric Loliée, *La comtesse de castiglione 1840-1900 d'après sa correspondance intime inédite et les Lettres des Princes*, Emile-Paul Editeur, Parigi, 1912.
La Contessa di Castiglione e il suo tempo, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 31 marzo-2 luglio 2000), a cura di Martina Corgnati, Cecilia Ghibaudi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2000.
Nicole G. Albert, *La Castiglione. Vies et métamorphoses*, Perrin, Parigi, 2011.
Andrea Oberhuber, *De la tête aux pieds: inquiétantes visions du corps chez la Castiglione et Robert de Montesquiou*, in *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*, convegno del 24 aprile 2015 (Montréal, Université du Québec à Montréal), pubblicato on-line in «Cahiers ReMix», n. 08, 2018, a cura di Véronique Cnockaert, Marie-Ange Fougère.
Benedetta Craveri, *La contessa: Virginia Verasis di Castiglione*, Adelphi, Milano, 2021.



23 *Giovane italiana: ritratto presunto della Contessa di Castiglione*, 1858-1859, olio su tela, 153 x 105 cm, Collezione privata, [Rif. MS- 2728](#)
© Archives Michel Schulman, Parigi



24 Pierre-Louis Pierson, *Marie Stuart*, 1860 ca., New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.78 © The Metropolitan Museum, New York