

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA  
MILANO

Dipartimento di Arti Visive  
Corso di Decorazione

# ModArte

moda nell'arte

Relatore Tesi: Vittoria Coen

Relatore Progetto: Sergio Nannicola

Docente d'indirizzo: Sergio Nannicola

Laura Guilda Grote matricola n° 33199

2017 / 2018

# ModArte

moda nell'arte

## ringraziamenti

Vorrei ringraziare Vittoria Coen e Sergio Nannicola che mi hanno accompagnato sempre con molta pazienza e motivazione in questo lungo periodo di stesura tesi. Ringrazio di cuore tutti che mi sono stati vicini, mi hanno mandato energia positiva e hanno creduto in me, in modo particolare ringrazio la mia madre, Johan e Simone. Inoltre ringrazio per il sostegno mio padre, Francesco e tutte le mie care amiche Alize, Carlotta, Elena, Eleonora, Frenni, Jenia, Livia, Rana, Sahba e Thais. Grazie anche a Ercole Pignatelli e Paola Besana per la loro stima e il loro affetto.

Per le correzioni del testo italiano ringrazio Lea Barletti, Eleonora, Lorenzo e Simone.

# Indice

Introduzione	p. 5
significato del termine arte e le origini	p. 9
esempi introduttivi - connubio tra arte e moda: Giotto e Antonio e Piero Pollaiuolo	p. 10
PARTE 1- L'evoluzione	p. 12
1.1 L'artista versatile - Jacques-Louis David	p. 14
PARTE 2- Il rinnovamento	p. 24
2.1 La pittura e la moda - Francesco Hayez	p. 27
2.2 I Preraffaelliti e l'antesignano dei designer	p. 29
- Milais, Holman Hunt, Rossetti, Burne Jones ecc. e William Morris	
PARTE 3 - Le conseguenze della rivoluzione industriale	p. 55
3.1 L'abito d'artista - Henry van de Velde	p. 59
3.2 L'artista e la stilista - Gustav Klimt e Emilie Louise Flöge	p. 62
3.3 L'abito estetico - Mariano Fortuny y Madrazo	p. 70
3.4 Il pittore della moda - Giovanni Boldini	p. 84
PARTE 4 - Il Modernismo	p. 95
4.1 I Futuristi e il pittore-designer	p. 99
- Marinetti, Boccioni, Cangiullo, Depero ecc. e Giacomo Balla	
4.2 Collaborazione tra artista e couturier - Thayaht e Madeleine Vionnet	p.134
4.3 L'artista e stilista - Sonia Delaunay	p.139
EXCURSUS - Continuazione del discorso con progetti personali	p.156
- workshop presso Mantero Seta	p.158
- workshop Elsa Schiaparelli	p.172
- progetto di una mostra per corso a scelta Ambientazione Moda	p.177
- corso di indirizzo Decorazione e corso a scelta Cultura dei materiali di moda	p.189
esempi conclusivi - connubio tra arte e moda: Ercole Pignatelli e Paola Besana	p.198
significato del termine moda e le origini	p.205
Conclusione	p.206
Bibliografia	p.211
Sitografia	p.214

# Introduzione

Io sono arrivata all'Accademia di Belle Arti di Brera per studiare Decorazione- Arti Visive dopo essermi laureata con un Bachelor in "Fashion- & Textil Design" presso la Nuova Accademia di Belle Arti (NABA).

Già durante i miei studi di moda ho sentito una forte inclinazione verso l'arte. A me piaceva di più progettare e creare abiti esteticamente belli, unici o con un forte messaggio, anziché produrre capi di moda semplici che si potevano produrre facilmente, in serie e vendere bene commercialmente.

Studiando Decorazione e cominciare a produrre le mie prime opere d'arte, all'inizio però non è stato facile per me. Con la mia formazione da "**Designer**" affrontavo la creazione di opere d'arte non come una cosa che uno si sente dentro e vuole esprimere in un gesto spontaneo, ma come un progetto nato da un'ispirazione, fatto di ricerca, partendo dalla creazione di un moodboard e degli studi per poi arrivare alla forma finale di un "oggetto".

Mi ricordo che nelle lezioni di "Problemi espressivi del Contemporaneo" con il professore Fabrizio Gazzarri che ho seguito nel 2015 sono stata spesso criticata per aver studiato in modo esagerato l'allestimento delle mie installazioni.

Mi è stato detto che ho un grande senso dell'estetica, perché tutte le parti delle mie creazioni erano arrangiate in modo perfetto, ogni cosa era al posto giusto. Però questo fatto faceva sembrare le mie opere troppo "studiate a tavolino", create con dei metodi scolastici e perciò sembravano non essere nate da un "**Artista**".

Il corso di Gazzarri era un vero "training" per me e in questo periodo cominciavo a chiedermi cosa allora ero veramente. Durante i miei studi avevo sempre continuato a creare abiti e accessori di moda, soprattutto delle sciarpe fatte di seta e lana merino. Le mie sciarpe erano tutte fatte a mano e pezzi unici, quasi come delle opere d'arte. Ero una **stilista** allora che non entrava bene nel sistema produttivo della moda, facendo parte solo di una nicchia? O potevo diventare un **artista** se riuscivo a cambiare i miei metodi di affrontare la creazione delle mie installazioni?

Comunque mi piacevano tutte e due gli ambiti. Mi sentivo a casa ancora nel mondo della **moda**, anche se disprezzavo certi suoi meccanismi, soprattutto la sua produzione industriale di massa e i suoi ritmi di commercializzazione e consumo.

Nell'**arte** invece non ero ancora completamente entrata, dovevo capire meglio tante cose.

Quando ho cominciato Brera avevo visto tra le materie la lezione “**Analisi comparata tra arte e moda**” e pensavo che era perfetta per me e l’avevo messo subito con i mie corsi affini.

Il primo anno non c’era questo corso. Non conosco la ragione, non so se ci è stata prima questa materia o se doveva partire ex novo. In ogni caso, non sapevo se prima o poi partiva o no. So solo che all’inizio del secondo anno nel mio piano di studio è comparso magicamente il nome della professoressa **Vittoria Coen** accanto la materia e quindi potevo seguirlo.

Diventava subito la mia lezione preferita e non avevo dubbi che poi, dovendo scegliere l’argomento della mia tesi di laurea, sarebbe stata “un’analisi comparata tra arte e moda”. Con la professoressa Coen ho studiato attentamente il connubio di questi due mondi. Tante relazioni e processi culturali che riguardano l’ambito di ricerca e quello della produzione legato alla moda e all’arte erano nuovi per me.

Abbiamo analizzato la vita e il lavoro di alcuni artisti e stilisti e lette degli analisi di alcuni teorici d’arte. L’analisi di moda e arte è veramente vasta, ma siccome mi interessava molto questo argomento, mi veniva naturale di vedere presto queste connessioni e contaminazioni ovunque e cominciavo a segnare e a studiarle anche fuori dal corso, per conto mio.

Il titolo del corso di Vittoria Coen era “La moda nell’arte- l’arte nella moda”, pensando oggi a questi termini mi viene da sorridere perché ormai l’ho interiorizzato alla perfezione. Per me “**La moda nell’ARTE**” è l’analisi di tutti gli artisti che hanno cominciato ad ispirarsi al mondo della moda, hanno cominciato a creare moda e hanno collaborato con la moda. Al contrario l’analisi di “**L’arte nella MODA**” per me sono gli esempi degli stilisti che hanno cominciato ad ispirarsi al mondo dell’arte, hanno cominciato a creare arte e hanno collaborato con degli artisti.

Moda e arte sono così strettamente connessi che ho creato la parola “**ModArte**” che incorpora tutti i due ambiti e li fa diventare una cosa sola.

Per la mia stesura di tesi mi sono concentrata sulla prima parte del titolo del corso, quindi “**La moda nell’arte**”, risulta anche più coerente per me visto che a Brera ho studiato **arte** e non moda. Quindi la mia tesi è costituito da “case studies” di artisti che hanno in qualche modo da fare con la moda. Ho analizzato 150 anni di storia che comprendono in grosso modo il periodo tra la fine del Settecento e l’inizio del Novecento, diciamo tra il 1775 e il 1925 circa con qualche divagazione nell’antichità e nel contemporaneo.

Mi sono sentita particolarmente attratta dai **Preraffaelliti** e dai **Futuristi** che sono i due grandi temi che ho analizzato in modo più completo. Ho scritto di più su di loro non solo perché sono due gruppi formati da più artisti, ma anche perché erano veramente importanti e rivoluzionari e formano dei pilastri importanti per la relazione dei due ambiti arte e moda. Hanno influenzato le generazioni che seguono e rimangono sempre un punto di riferimento.

Dei Preraffaelliti ho analizzato in particolar modo **William Morris**, ma anche Dante Gabriel Rossetti, invece dei Futuristi ho esaminato molto **Giacomo Balla** e un po' anche Fortunato Depero.

Dopo due primi esempi introduttivi ho analizzato l'artista Jacques-Louis David, che ho definito come artista versatile, pur rimanendo sempre anche un pittore, come lo sono Francesco Hayez e Giovanni Boldini. Per le collaborazioni tra artisti e stilisti ho citato Gustav Klimt e Emilie Louise Flöge e Thayaht e Madeleine Vionnet. Casi un po' unici, ma ugualmente importanti sono gli artisti Henry van de Velde e Mariano Fortuny y Madrazo che spaziano tra diversi ambiti in quali sono ugualmente talentuosi. Van de Velde fu definito architetto, pittore, arredatore e progettista di mobili e abiti come anche Fortuny ne era considerato pittore, stilista, scenografo e designer.

Ultimo esempio della mia analisi è come dice il titolo del capitolo stesso l'artista e stilista **Sonia Delaunay**. Non è solo la prima donna artista che ho analizzato e per quello ha un ruolo importante nella storia del legame tra arte e moda, ma la Delaunay incorpora perfettamente tutte due ruoli e mi sento molto affezionata a lei perché il suo esempio mi ha fatto capire in modo esplicito che è possibile essere sia artista che stilista e che si può dedicare ad entrambe gli ambiti con la stessa passione. Hanno la stessa importanza per lei sia l'arte che la moda e li attribuisce anche lo stesso valore.

Dopo gli esempi teorici ho inserito anche dei miei progetti personali nella tesi che percorrono il filo del discorso in una specie di excursus, sempre tra arte e moda per poi arrivare a due esempi conclusivi personali che sono gli artisti per cui lavoro (nella mia vita reale). Ercole Pignatelli e Paola Besana rappresentano perfettamente degli artisti che si muovono in modo trasversale nel mondo dell'arte e di design. Concludo con degli esempi di **"Arte nella moda"** per fare capire che veramente oggi non c'è quasi più distinzione tra opera d'arte e capo d'abbigliamento e tra artista e stilista.

moda nell'arte

# moda nell'ARTE

## significato del termine arte

àr-te/

sostantivo femminile

origine: Lat. artem

•seconda metà sec. XIII.

*Qualsiasi forma di attività dell'uomo, svolta singolarmente o collettivamente, che porta a forme di creatività e di espressione estetica, poggiando su accorgimenti tecnici, abilità innate o acquisite e norme comportamentali derivanti dallo studio e dall'esperienza. Nella sua accezione odierna, l'arte è strettamente connessa alla capacità di trasmettere emozioni e "messaggi" soggettivi. Nel suo significato più sublime, l'arte è l'espressione estetica dell'interiorità umana. Rispecchia le opinioni dell'artista nell'ambito sociale, morale, culturale, etico o religioso del suo periodo storico.*

## le origini

Nell'antichità il termine arte si riferiva alla capacità e alla conoscenza delle regole mediante le quali era possibile produrre un oggetto. Nel periodo ellenistico iniziarono le prime classificazioni e le arti vennero divise in comuni e liberali, a seconda che richiedessero uno sforzo fisico o uno sforzo intellettuale.

Nel Medioevo si cominciano a rivalutare le arti comuni, che verranno chiamate meccaniche, ma continueranno ad avere un ruolo subalterno rispetto alle arti liberali. Dalle arti "meccaniche" vennero escluse diverse di quelle che noi oggi chiamiamo "belle arti", come la pittura e la scultura. Le arti liberali e meccaniche erano state ridotte al numero di sette, e tra quelle che richiedevano lo sforzo fisico, si annoveravano soltanto le arti che miglioravano la vita dell'uomo, che lo nutrivano, lo riparavano dalle intemperie, ovvero quelle arti la cui peculiarità era l'utilità quanto la piacevolezza. Comunque spesso non esisteva una stretta separazione degli ambiti e gli artisti lavoravano sostanzialmente in modo trasversale.

## connubio tra arte e moda

Giotto e Antonio e Piero Pollaiuolo

Per esempio il pittore **Giotto** (1266-1337) dipingeva con cura i particolari, anche minori, con risultati di grande suggestione. Amava raffigurare oggetti, arredi e vesti che rispecchiavano l'uso e la moda del tempo. Sappiamo che, oltre a dipingere, aveva creato anche tessuti e modelli di abiti.

Nel ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova nel registro più alto della parete sinistra della cappella stessa, guardando verso l'altare si trova lo "Sposalizio della Vergine". In questa opera che misura 200 x 185cm e che si trova tra le Storie di Maria possiamo notare come Giotto dipinga le vesti con una gradazione cromatica armonica, in cui le varie tonalità si susseguono delicatamente, dal bianco, al giallo, al rosso, all'azzurro, al verde. La gestualità è lenta e calcolata e i colori sono chiari, intrisi di luce. La plasticità delle figure è accentuata dal chiaroscuro e dal disegno robusto, con pieghe profonde nei mantelli "a cannula".



Giotto di Bondone "Dettaglio dello 'Sposalizio della Vergine'" (1303-1305 circa),  
Cappella degli Scrovegni, Padova

Nel 1400 anche **Antonio del Pollaiuolo** (1433-1489) spaziava dalla pittura alla scultura all'oreficeria, esprimendo attraverso le diverse tecniche artistiche il suo stile. Nella sua bottega erano impiegati numerosi apprendisti e collaboratori, impegnati nella produzione di statue, dipinti, opere a rilievo e manufatti tessili.

La tavola (51x35 cm) del Ritratto di fanciulla fa parte di una serie di quattro ritratti di donne che appartengono al genere del ritratto nuziale. Furono dapprima attribuite ad Antonio del Pollaiuolo, e solo recentemente si è scoperto invece che potrebbero essere stati dipinti dal suo fratello minore **Piero** (1443-1496), che fu suo allievo e che collaborò spesso nella bottega, vivendo sotto la sua ombra. La ragazza porta un tipo di vestito molto accollato davanti, che scende sulla schiena come andava di moda alla metà del Quattrocento. In questo dipinto si vede benissimo la passione dell'artista per il disegno di stoffe preziose.

Siccome nella bottega Pollaiuolo spesso si disegnavano dei velluti su commissione, "il velluto rosso ricamato del vestito potrebbe riferirsi a prodotti dei Pollaiuolo stessi."<sup>1</sup>



Piero del Pollaiuolo "Profilo di fanciulla" (1465) Gemäldegalerie Berlino;  
Manifattura su disegno di Antonio del Pollaiuolo "Drappo del trono di re Mattia Corvino" (1476-90ca.)  
(Velluto broccato tessuto con fili di seta d'argento dorato), Magyar Nemzeti Múzeum Budapest

<sup>1</sup> Cfr. Gloria Fossi, *Galleria degli Uffizi arte, storia, collezioni*, Giunti (2001), p.121.

## Parte 1 - L'evoluzione

Il sistema artistico di produzione e commercio di opere d'arte era stato fino ad allora affidato sia al sistema di bottega, che si fondava sull'assimilazione dell'attività artistica a quella artigianale e sull'interazione diretta dell'artista con il committente, sia all'influenza delle Accademie di Belle Arti. Il ruolo dell'artista si riduceva in alcuni casi alla semplice esecuzione tecnica, dal momento che spesso la composizione del quadro veniva decisa dai committenti, alla cui volontà gli artisti dovevano adeguarsi.

Anche il valore delle opere d'arte nel mondo medievale e moderno era legato soprattutto al costo del materiale: il prezzo di una pala d'altare, per esempio, dipendeva strettamente dalla quantità di foglia d'oro e di blu oltremare che si voleva impiegare per dipingere sfondo e panneggi.

Dopo che per molti secoli si era ritenuto che l'arte avesse il compito di imitare la natura o di rappresentare al meglio le verità religiose a beneficio del popolo, con il settecento si libera l'arte da ogni fine, ritenendola espressione non della ragione ma della fantasia o del sentimento.

Nel 1667 nasce "Il Salon", un'esposizione periodica di pittura e scultura organizzata dall'Accademia Reale, che si svolse al Louvre di Parigi, con cadenza biennale, dove all'inizio gli artisti dell'Accademica e poi anche gli altri artisti, potevano per la prima volta esporre il loro talento di fronte ad un vasto pubblico. Iniziatore ne fu re Luigi XIV, per promuovere il gusto artistico di corte. Col tempo costituì però una grande novità per il ruolo e la vita d'artista.

La condizione sociale degli artisti, che migliorò notevolmente nel corso del Rinascimento, contribuì a separarli dagli scienziati e dagli artigiani. Nel 1746 Charles Batteux definisce, nel suo libro "Le belle arti ridotte ad un unico principio", il sistema delle belle arti, indicando cinque arti in senso proprio – pittura, scultura, poesia, musica, danza, a cui associava due arti connesse, eloquenza e architettura. Il carattere comune a tali arti risiedeva nell'imitazione della realtà per il fine di creare oggetti belli.

L'artista del tardo Barocco e del Rococo agisce dunque finalmente nella sfera della sensibilità: il problema dell'arte è un problema estetico e non intellettuale. L'estetica diventa così la scienza che studia il problema dell'opera d'arte, il suo valore, il suo significato.

E una volta affermata l'indipendenza dell'arte, se ne sostiene finalmente anche la libertà creativa, ponendo così con chiarezza i termini fra 'ragione' e 'sentimento', fra 'oggettivo' e 'soggettivo', fra 'norma' e 'libertà'.

Il rivoluzionario pensiero del 1700 era quindi che lo "scopo primo della pittura è commuoverci" e che "un'opera può essere brutta senza che vi siano errori contro le regole, come un'opera piena di errori può essere eccellente."<sup>2</sup>

Mentre il Rococo era di mentalità aristocratica, il Neoclassicismo (1770 -1840) venne sicuramente alimentato dall'epopea napoleonica, ma era comunque uno stile legato più al passato che al futuro. Il 1700 fu indubbiamente il secolo in cui la borghesia si affacciò definitivamente sulla scena. L'Illuminismo prima e la Rivoluzione francese poi, la resero classe dominante e le permisero di abbattere quello che allora veniva chiamato ancien régime. Assieme a una nuova filosofia e ad una nuova politica, il ceto borghese portò con sé dei valori che avrebbero plasmato la società per almeno un secolo e mezzo.

In campo pittorico questi nuovi valori si manifestarono in Italia tra i maggiori artisti dell'epoca. Qui abbiamo prima Giovanni Battista Tiepolo, il Canaletto, Giuseppe Maria Crespi e poi Francesco Guardi e **Francesco Hayez.**; in Inghilterra c'è **William Hogarth** prima e poi William Blake, in Spagna è famoso Francisco Goya, mentre in Francia sono noti prima François Boucher, **Jean-Honoré Fragonard** e poi Chardin e **Jacques-Louis David.**

<sup>2</sup> parole di Jean-Baptiste Dubos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719).

## 1.1 L'artista versatile

Jacques-Louis David

Jacques-Louis David nasce nel 1748 e riceve una formazione in ambito culturale tradizionale ancora di gusto rococò. È allievo del pittore Joseph-Maria Vien e studia all'Accademia reale fondata dal re Luigi XIV. Nel 1769 vince il terzo premio al «Prix de quartier» organizzata dall'Accademia che gli permette di partecipare al Prix de Rome. Però solo nel 1774, dopo anni di prove e non senza sofferenza supera la selezione e vince questo concorso che gli consente di ottenere una borsa di studio triennale per conoscere e studiare la pittura italiana e le memorie dell'antichità nell'Accademia di Francia, nella sua sede a Roma.

Nel 1775 David parte per l'Italia con il suo maestro Vien, che è stato appena nominato direttore dell'Accademia, e con gli altri due giovani premiati, gli scultori Pierre Labussière e Jean Bonvoisin.

Durante il primo anno di permanenza a Roma, David segue il consiglio del suo maestro e si dedica essenzialmente alla pratica del disegno e allo studio attento delle opere dell'antichità, facendo centinaia di schizzi di monumenti, statue e bassorilievi. Negli anni romani, pian piano David si converte al nuovo stile ispirato all'antico, che lo fa crescere e sentire a suo agio.

La commissione dell'Accademia concede di prolungare il soggiorno per un altro anno perché vede in lui un pittore molto promettente. Al suo ritorno in Francia al Salon del 1781 viene esposto il suo quadro "Belisario chiede l'elemosina", che testimonia il nuovo orientamento davidiano, indirizzato al neoclassicismo. Il dipinto viene accolto con favore dall'Accademia ed ha un grande successo.

Nel 1782 David sposa Marguerite Charlotte Pécou, figlia di Charles-Pierre Pécou, un appaltatore dello Stato. Grazie alla dote della sposa, David riesce ad allestirsi un atelier al Louvre. La coppia avrà quattro figli.

Già nel 1783 riesce essere accettato come membro dell'Accademia, presentando la sua opera "Il compianto di Andromaca sul corpo di Ettore". Per corrispondere ai desideri dei dipartimenti della Casa Reale, David pensava di realizzare una grande pittura storica, ispirata al duello degli Orazi e dei Curiazi, figure leggendarie della Roma antica. Solo tre anni dopo, egli porta a conclusione il progetto durante un viaggio a Roma, dove finisce la tela. Il quadro, secondo la commissione reale, non doveva superare i tre metri per tre, ma David finisce per ingrandirlo.



Jacques-Louis David "Il Compianto di Andromaca sul corpo di Ettore" (1783) Museo del Louvre, Parigi;  
Jacques-Louis David "Il giuramento degli Orazi" (1784-86) Museo del Louvre, Parigi

Alla fine le sue dimensioni sono di 3,30 x 4,25 metri e questa sua noncuranza delle istruzioni ufficiali gli varrà la nomea di artista indipendente, se non ribelle. Oltre tutto, egli prende l'iniziativa di esporre l'opera nel suo studio romano, prima della presentazione ufficiale al Salon, dove essa produrrà una profonda impressione negli ambienti artistici.

Anche se fu definito dal direttore dell'Accademia « un attacco al buon gusto », il Giuramento fu acclamato dai più come « il più bel quadro del secolo».

Durante la rivoluzione francese, David dipinse un ritratto per l'esattore delle imposte che era anche responsabile dell'amministrazione delle munizioni e degli esplosivi dell'esercito, Antoine Lavoisier.

Questi, nell'agosto del 1789, fa depositare nell'Arsenale di Parigi una gran quantità di munizioni per cannoni, un'iniziativa che viene sospettata di intenti contro-rivoluzionari. Per questo motivo, l'Académie Royale ritiene prudente non esporre la tela al Salon di quell'anno.

Anche il dipinto "I littori riportano a Bruto i corpi dei suoi figli" provoca timori nelle autorità, poiché si teme un paragone tra l'intransigenza del console Lucio Giunio Bruto, che non esitava a sacrificare i figli che cospiravano contro la Repubblica, e la debolezza di Luigi XVI rispetto al fratello, il conte d'Artois, favorevole alla repressione dei rappresentanti del Terzo Stato.

Così anche questo dipinto non viene esposto al Salon, anche se era stato commissionato dai Bâtiments du Roi, i dipartimenti della Casa Reale.



Jacques-Louis David "I littori riportano a Bruto i corpi dei figli" (1789) Museo del Louvre, Parigi

I giornali non sottolineano la censura esercitata dal governo, costringendo l'Académie a esporre il dipinto, che David doveva però modificare, eliminando le immagini delle teste decapitate dei figli di Bruto.

Intanto, però, il grande successo del Bruto si ripercuote sulla moda. Si adottarono le pettinature "alla Bruto", le donne abbandonarono le parrucche incipriate, e l'ebanista Georges Jacob realizza mobili in stile presunto "romano", disegnati da David.

Dal 1786 David aveva sempre frequentato gli ambienti dell'aristocrazia progressista e successivamente, nel salotto di Madame de Genlis, aveva conosciuto invece i prossimi protagonisti della Rivoluzione. Quando gli viene proposta un'allegoria che celebrasse gli avvenimenti pre-rivoluzionari verificatisi a Nantes alla fine del 1788, pur se il progetto non andò mai in porto, si inizia ad intuire la simpatia di David per la causa rivoluzionaria. Dal 1786 David aveva sempre frequentato gli ambienti dell'aristocrazia progressista e successivamente, nel salotto di Madame de Genlis, aveva conosciuto invece i prossimi protagonisti della Rivoluzione.

Quando gli viene proposta un'allegoria che celebrasse gli avvenimenti pre-rivoluzionari verificatisi a Nantes alla fine del 1788, pur se il progetto non andò mai in porto, si inizia ad intuire la simpatia di David per la causa rivoluzionaria.

Nel settembre del 1789, con Jean-Bernard Restout, David è alla testa degli Accademici dissidenti, gruppo fondato per riformare l'istituzione delle Belle Arti. Gli artisti del gruppo, chiedono la fine dei privilegi accordati all'Académie royale, in particolare quello di negare il diritto agli artisti non accademici di esporre le loro opere al Salon.

Nel 1790 David prosegue il suo impegno politico, mettendosi alla testa della Commune des arts, emanazione degli Académiciens dissidents, ottenendo la fine del controllo del Salon da parte dell'Académie e partecipando in qualità di commissario aggiunto al primo Salon de la liberté, inaugurato il 21 agosto 1791. Aveva già presentato all'Assemblea la proposta di soppressione di tutte le Accademie, che verrà accolta formalmente l'8 agosto 1793, facendo abrogare nel frattempo il posto di direttore dell'Académie de France a Roma.

Nel 1791 David, che in passato aveva già disegnato dei costumi per il teatro, disegna il costume per il suo amico attore Talma, primo grande attore popolare e borghese, per lo spettacolo Brutus de Voltaire, una tragedia antica.

La società popolare e repubblicana delle arti discuteva se prendere ispirazione dai greci, dagli etruschi o dai romani, decidendo poi di chiedere all'attore stesso di adattare tunica, toga e camicia. David disegna per lui una tunica con una toga drappeggiata.



Jacques-Louis David  
"Costume per il ruolo Tito  
Brutus de Voltaire" (1791)

Siccome David è tra i firmatari, riuniti al Campo di Marte, della petizione che chiede la deposizione di Luigi XVI, nell'agosto del 1790 Charlotte David, monarchica e perciò in disaccordo con le opinioni del marito, si separa da David.

Il 13 ottobre 1792 David viene nominato al Comitato d'istruzione pubblica, con l'incarico di organizzare le feste civiche e rivoluzionarie, oltre che la propaganda.

Dal 1792 al 1794 si occupa anche dell'amministrazione delle arti e, come membro della Commissione ai monumenti, propone di inventariare tutti i tesori nazionali e ha un ruolo di primo piano nella riorganizzazione del Louvre. Nel gennaio 1793 vota per la morte di Luigi XVI, cosa che provoca la richiesta di divorzio della moglie.

Poiché era stato nominato anche presidente del club giacobino e il mese dopo è segretario della Convenzione, prende parte attiva nella politica del Terrore, divenendo, il 14 settembre 1793, membro del Comitato di sicurezza generale e presidente della sezione interrogatori. A questo titolo, firma circa 300 mandati d'arresto e una cinquantina di arresti, traducendo i sospetti davanti al tribunale rivoluzionario. Fa presidiare il Comitato durante la messa in stato d'accusa di vari personaggi, e interviene anche nel processo contro Maria Antonietta.

Come organizzatore di feste e cerimonie rivoluzionarie insieme all'architetto Hubert, al falegname Duplay, al poeta Chénier e al compositore Méhul si occupa per esempio di disegnare i carri del corteo e gli elementi della cerimonia.

All'inizio dell'anno 1794 David viene incaricato di presentare idee e progetti su come migliorare il modo di vestire nazionale del tempo, per renderlo più appropriato ai costumi repubblicani e al carattere della rivoluzione: disegna così i costumi per i rappresentanti del popolo. Il costume per il cittadino secondo David, era composto da una tunica azzurra con dei pantaloni aderenti blu. Portava stivali di pelle e una cintura tricolore con frange dorate intorno alla vita e un cappello decorato con una bordura e delle piume in testa. Un riporto dorato invece fermava il mantello di pelle camoscio intorno alle spalle. Il costume dell'ufficiale si differenziava nel colore e negli accessori, necessari per la rappresentazione e l'affermazione della sua autorità. Gli stivali vengono sostituiti da scarpe nere, tunica e pantaloni sono dello stesso azzurro, con una cintura di color giallo chiaro che quasi non risalta, per fare notare meglio la sciarpa tricolore drappeggiata intorno al cappello e ricadente poi sul petto. La mantella si chiude con brandebourgs rosse.

Molto importanti, in questo periodo, erano i colori, soprattutto il tricolore francese: bianco, rosso e blu, diventati il simbolo della nuova Francia. Si diffondono quindi le sciarpe e i nastri tricolore, le coccarde da portare sulla giacca, le stoffe a righe o con piccole fantasie tricolore, calzoni, marsine, gilet, calze ecc., in tinta unita, ma da abbinare nei tre colori. I vestiti che venivano richiesti a David dovevano essere semplici e funzionali, economici ma esteticamente belli e uniformi. I magistrati dovevano sempre avere qualcosa che li distingeva da un normale cittadino. Il costume doveva essere durevole e egualitario, appartenente ad un "uomo libero". David disegnava poi anche i costumi per i militari, per i soldati e gli ufficiali, per i rappresentanti del popolo, per i legislatori, per i funzionari e anche come ci si doveva vestire in casa.



Jacques-Louis David "Progetto di costume nazionale" (1794)  
(costume civile e costume di un ufficiale del municipio)

Nel maggio di quello stesso anno, i suoi modelli del costume nazionale vennero autorizzati e incisi da Dominique Vivant Denon. Ne vennero stampate 60 000 copie, alcune anche a colori. I costumi non vennero mai veramente adottati dalla società.

Una loro variante però venne usata per vestire prima gli studenti, i rappresentanti, e poi i consoli della scuola militare École de Mars, creata dalla decisione della Convenzione Nazionale il 1 giugno 1794. In questa scuola studiava tra gli altri anche il giovane Napoleone Bonaparte.



Jacques-Louis David  
"Abbigliamento militare e  
uniforme per gli studenti della scuola  
De Mars" (1794)

***“Dare un corpo e una forma perfetta ad un pensiero: questo, e solo questo, è essere un artista.” Jacques-Louis David***

David, che si trovava sempre coinvolto in prima persona negli eventi, partecipa alle riunioni dei gruppi rivoluzionari e appoggia l'uomo politico Robespierre, del partito dei Giacobini.

Nel luglio 1794 Robespierre, fino ad allora capo incontrastato della Repubblica, in un discorso alla Convenzione, denuncia cospirazioni in atto senza fare i nomi dei deputati responsabili. Tutti si sentono minacciati e Robespierre, privo dell'appoggio della Comune parigina, è perduto. Il giorno dopo Robespierre è arrestato e si ferisce gravemente nel tentativo di suicidarsi.

David, che si era dichiarato malato, è assente dalla Convenzione e sfugge alla prima ondata di arresti che colpisce i sostenitori dell'Incorruttibile. Il 31 luglio, alla Convenzione, a David viene richiesto di dare spiegazioni circa il suo appoggio a Robespierre e lui si difende maldestramente rinnegando il suo passato robespierrista. Subito escluso dal Comitato di sicurezza generale, il 2 agosto è arrestato e rinchiuso nel vecchio “Hôtel des Fermes générales”, per poi essere trasferito al palazzo del Luxembourg, dove gli viene concesso di disegnare e dipingere.

Il 30 novembre i suoi allievi, con il sostegno di Boissy d'Anglas, chiedono la sua scarcerazione, mentre anche l'ex-moglie Charlotte Pécoul si riconcilia con lui e il 28 dicembre, prosciolto da ogni accusa, David è rimesso in libertà.

Nell'anno seguente, ritiratosi nella casa del cognato Charles Sériziat, è però nuovamente arrestato e rinchiuso nel Collège des Quatre-Nations, la sua vecchia scuola di pittura trasformata in carcere, ma poi, su richiesta di Charlotte, può tornare a risiedere sotto sorveglianza a Saint-Ouen e finalmente, il 26 ottobre 1795, può godere del decreto di amnistia generale.

Durante la prigionia, David aveva dipinto il suo “Autoritratto”, aveva progettato “un Omero che recita ai greci i suoi versi”, del quale resta solo un disegno, e aveva anche ritratto André Jeanbon Saint André, un convenzionista imprigionato con lui. Il Direttorio ripristina l'Institut de France e invita David a far parte della sezione di pittura della Classe de littérature et Beaux-arts.

Nell'ottobre del 1795 torna al Salon con due ritratti della famiglia Sériziat realizzati nella loro casa di Saint-Ouen e dipinge i ritratti dei due diplomatici Gaspar Mayer e Jacobus Blauw. David e Charlotte si risposano il 10 novembre 1796.

La sua occupazione principale è la realizzazione delle Sabine, dipinte dal 1795 al 1798, nelle quali sono simboleggiate le rivalità fratricide tra le fazioni rivoluzionarie e le virtù della riconciliazione e della concordia.

Il quadro non viene esposto al Salon e così David organizza un'esposizione a pagamento nella vecchia sala dell'Académie d'architecture e installa davanti al dipinto uno specchio, in modo che gli spettatori si vedano come parte integrante dell'opera. L'esposizione dura fino al 1805, con grande successo. Grazie agli incassi, David acquista nel 1801 una proprietà di 140 ettari, la fattoria dei Marcoussis a Ozouer-le-Voulg. In questo periodo David si lega alla carriera politica di Napoleone Bonaparte, in cui vede, come tanti Francesi e non solo, una guida per la Francia e un mito moderno. Da parte sua, Napoleone incarica David di immortalare lui e le sue imprese, considerando il suo stile il più adatto a questo scopo.

E così David dipinge ripetutamente Napoleone, come generale, come primo console e poi come imperatore.



Jacques-Louis David "ritratto di Henriette de Verninac" (1799) Museo del Louvre, Parigi;  
Jacques-Louis David "L'Imperatore Napoleone nel suo studio alle Tuileries" (1812)  
National Gallery of Art, Washington, DC

Nel ritratto a cavallo sul valico del Gran San Bernardo, Napoleone è rappresentato come un condottiero che sfida anche la natura, mentre nella grande tela che commemora la sua incoronazione a imperatore, avvenuta nel 1804, la pittura di David ha la funzione di registrare un momento della storia in tutti i suoi particolari. Nelle opere di David è sempre evidente la sua grande attenzione per i dettagli e si nota che dipinge l'abbigliamento con grande cura. Le stoffe e le pieghe sembrano molto realistiche. Era molto affascinato dall'abbigliamento, che è per lui uno strumento essenziale per conferire maggiore realismo ai personaggi raffigurati.

A partire dal 1810 le relazioni tra l'artista e il potere si raffreddano, principalmente a causa delle difficoltà di pagamento dei quadri dell'Incoronazione e della Distribuzione delle aquile, che fu l'ultimo impegno di David per Napoleone. Lo stesso anno l'Institut de France organizza il concorso per il premio decennale che onora le opere particolarmente significative degli ultimi dieci anni e "L'incoronazione" è premiata come miglior dipinto, ma David considera un affronto vedere l'opera "Le Sabine" classificarsi decima davanti alla Scena di diluvio di Girodet, premiato come miglior dipinto storico del decennio.

David riprende così a lavorare su commissioni private: il dipinto mitologico Saffo, Faone e Amore, destinato al principe russo Nicolai Yussupov, è una ripresa in chiave galante de Gli amori di Paride ed Elena, mentre il Leonida alle Termopili, terminato nel 1814, gli era stato commissionato quattordici anni prima, come mostra del resto lo stile « puro greco » al quale David si era allora indirizzato con Le Sabine e del quale il Leonida costituisce il pendant.

Quando Napoleone è sconfitto a Waterloo ed esiliato a Sant'Elena, il Congresso di Vienna riporta sui rispettivi troni le vecchie famiglie regnanti (Restaurazione). Durante i Cento Giorni, David riprende il suo posto di « primo pittore », dal quale era stato esonerato durante la breve prima Restaurazione, e ottiene anche l'onorificenza di commendatore della Legion d'onore. Egli sottoscrive, nel maggio 1815, l'Atto addizionale alle costituzioni dell'Impero, la modifica costituzionale di ispirazione liberale con la quale Napoleone si illudeva di poter riguadagnare un prestigio e un consenso ormai compromessi. Mentre i suoi vecchi allievi Antoine-Jean Gros, François Gérard e Girodet rendono omaggio alla restaurata monarchia, David non si attende comprensione dal nuovo potere, a causa del suo passato rivoluzionario e bonapartista. Affida il suo atelier a Gros, mette al sicuro alcuni quadri e si rifugia in Svizzera, per poi cercare invano accoglienza a Roma.

Il 27 gennaio è a Bruxelles, dove ritrova vecchi convenzionisti come Barrère, Alquier e Sieyès, oltre a precedenti allievi belgi come Navez, Odevaere, Paelinck e Stapleaux. Quest'ultimo diventerà suo collaboratore.

Rifiutato l'invito in Prussia di Federico Guglielmo III, si interessa alle opere dei maestri olandesi e fiamminghi che può vedere a Bruxelles, e dipinge diversi ritratti di esiliati e di notabili belgi, oltre a dipinti di soggetto mitologico. Ritrae le figlie di Giuseppe Bonaparte, di passaggio a Bruxelles, e dà lezioni di disegno a Charlotte Bonaparte. Nel 1817 dipinge, per il conte Sommariva, Amore e Psiche, il cui trattamento di Cupido è giudicato scandaloso per il troppo verismo, L'ira di Achille nel 1819, Gli addii di Telemaco e di Eucaride e una copia dell'Incoronazione nel 1822 per dei committenti americani.

A 75 anni esegue Marte disarmato da Venere e le Grazie, il suo ultimo dipinto mitologico, e lo espone a Bruxelles nell'aprile del 1824. Il ricavato va in beneficenza. Anche a Parigi, dove viene esposto in maggio, il quadro ottiene grande successo, attirando 6.000 visitatori. In quel Marte che si lascia disarmare da Venere e dalle Grazie è facile vedere la fine della lunga, esaltante ma anche tragica epopea vissuta dalla Francia e dall'Europa: "gli eroi erano stanchi, e anche il vecchio maestro, reduce da tante battaglie, era pronto a deporre le armi."<sup>3</sup>

Nel 1824 David viene investito da una carrozza e nel novembre del 1825 è colpito da una paralisi alle mani. Un mese dopo, il 29 dicembre, muore nel suo letto.

Il governo francese rifiuta la sua salma, che viene sepolta nel Cimitero Saint-Josse-ten Noode di Bruxelles: solo il cuore è inumato a Parigi, nel cimitero Père Lachaise, accanto alla moglie Charlotte, deceduta pochi mesi dopo di lui.

Il suo stile prosegue nei tanti allievi che hanno imparato da lui e rimane un grande esempio di sintesi fra gli ideali politici e morali e la capacità di comunicare con le immagini.

<sup>3</sup> Antonio Pinelli, *David*, Milano (2004) cit., p.46.

## Parte 2 - Il rinnovamento

L'Ottocento è in Europa un secolo ricco di avvenimenti, che influiscono sul modo di vivere e di concepire l'arte.

Le vittorie di Napoleone avevano contribuito a determinare la diffusione in Europa di quegli ideali di libertà, uguaglianza e fraternità, propri della rivoluzione francese. Nel 1815, dopo la sua sconfitta a Waterloo, il Congresso di Vienna ritornerà tuttavia a porre le basi per ripristinare il vecchio ordine (periodo storico noto come Restaurazione) e crolleranno di conseguenza quelle certezze che il periodo precedente aveva alimentato.

Le umane reazioni all'avvicinarsi degli eventi storici e sociali saranno quanto mai varie. Oltre alla sfiducia si diffonderà anche ad un senso di intima rivolta che successivamente porrà le basi per i moti rivoluzionari.

Ritornare al passato era ormai impossibile. Il quadro sociale era mutato in conseguenza dei fenomeni storici ed economici. Nuove categorie sociali erano emerse insieme a nuovi modi di pensare ed affrontare il presente.

Occorre ricordare che l'Ottocento è il secolo delle grandi scoperte scientifiche, oltre che delle trasformazioni sociali e politiche. Già alla fine del Settecento erano cominciato le prime crisi del concetto di bello e di arte. Stavano nascendo nuove forme di espressione, come per esempio l'oggettistica per la casa, e bisognava farle rientrare nel concetto di arte.

Da allora le principali forme di arte a cui si ricollegavano tutte le altre, dette arti minori, erano: Pittura (inclusi il disegno e l'incisione), Scultura (inclusi l'oreficeria, l'arte tessile, l'arazzo e l'origami), Architettura industriale, Letteratura, Musica, Cinema, Danza, Teatro e Fotografia. (Nel 1839, Daguerre realizza la prima macchina fotografica).

L'industrializzazione, cominciata prima in Inghilterra, si svilupperà in Europa proprio nel corso dell'ottocento. Lo sviluppo della tecnologia industriale, provocherà inoltre una crisi dell'artigianato che inciderà anch'essa nel modo di vedere l'oggetto artistico.

In arte, nello stesso momento in cui il Neoclassicismo segna la sua maggiore affermazione, sono già vivi nuovi fermenti che gli si contrappongono. Dopo la caduta di Napoleone, infatti, in Europa si affermeranno le tematiche del Romanticismo di origine tedesca, che determineranno un'evoluzione verso nuove forme espressive.

Mentre il Neoclassicismo si riferiva ad un passato ideale, David nei suoi quadri proponeva un ideale di eroismo statico perché idealizzato, nei Romantici il sublime eroico sembra emergere a volte dalla vita stessa, e pertanto predilige il movimento. Per quanto il Romanticismo sia un movimento culturale di origini tedesche, esso si sviluppa anche in Francia, a seguito del declino dell'Illuminismo. Pittori come Géricault e Delacroix emergono come importanti artisti romantici. Sia in Francia che altrove, il Romanticismo in arte perverrà ad una riaffermazione della libertà creativa.

Alla ricerca del perfetto rigore formale di David, adesso si sostituiscono atmosfere rarefatte, che evocano magia e mistero. Si vuol fare leva sui sentimenti e suggestionare gli osservatori, toccarne il cuore e non più la mente. Si ridarà forza alle caratteristiche dell'individuo, valorizzandone gli aspetti irrazionali e il genio. Il binomio "genio e sregolatezza" nasce proprio in questo periodo.

Si ritiene che l'artista posseda in sé le capacità di realizzare un'opera d'arte, tale capacità è indipendente dalle possibili forme di apprendimento attraverso le scuole. In alcuni ambienti artistici, l'Accademia, intesa come scuola d'arte, comincerà ad essere considerata inutile, se non addirittura dannosa al concepimento dell'opera d'arte. Nasce così un atteggiamento antiaccademico.

Nel 1855 in Francia, Gustav Courbet aprì un'esposizione personale, parallela al Salon ufficiale, nel quale esponeva le proprie opere, rifiutate dalla giuria accademica. Si tratta di un'atto di ribellione esplicitamente provocatorio che suscitò un enorme clamore e un grande scandalo. Qualche anno dopo, nel 1863 Napoleone III allestiva il Salon des Refusés a cura della giuria composta dai membri dell'Accademia di Belle Arti, creando una vetrina alternativa per quegli artisti emergenti le cui opere erano state rifiutate, come quelle di Courbet. La sede dell'esposizione era in Avenue des Champs-Élysées, presso il Palais de l'Industrie.

Il romanticismo inglese invece si rifletterà nella pittura dei paesaggisti inglesi dei primi del secolo. I massimi esponenti furono William Blake, John Constable e William Turner. William Turner (1775-1851) conferisce alle sue opere un'interpretazione densa di lirismo. Egli incarna nei suoi soggetti il sublime delle catastrofi naturali, dando espressione all'ardore e, per esempio, al dinamismo degli incendi. Nelle opere di William Turner le forme perdono consistenza per dissolversi, attraverso graduali passaggi, in limpidi toni atmosferici e luministici. L'uomo si pone come parte integrante della natura.

Il pittore aveva studiato alla Royal Academy of Arts di Londra e presentava i suoi quadri alla mostra annuale. Le sue opere venivano appassionatamente lodate, ma anche criticate, da personaggi molto influenti. Fu per questo motivo che Turner decide di allestire uno studio privato all'interno della sua abitazione londinese, dove cominciò ad esporre le proprie opere, in modo da svincolarsi dalla Royal Academy. Nel corso dell'Ottocento due fenomeni contribuirono a modificare il sistema dell'arte: la crisi delle Accademie e la nascita di un mercato d'arte esteso a un ceto sociale più vasto, al punto da stimolare una forte concorrenza tra artisti, scuole, generi. Questo determinò anche un cambiamento fondamentale nella vita dei giovani artisti emergenti non più protetti dalle Accademie. Erano costretti a vendere i propri quadri giorno dopo giorno, a produrre senza garanzia di acquisto, scontrandosi spesso con il gusto ancora attardato di molti borghesi, e trovando conforto in pochi collezionisti illuminati.

S'impone così anche la figura dell'artista che si distingue tra gli altri per carisma, capacità tecniche e espressione artistica. Le valutazioni del mercato iniziano a dipendere in misura sempre maggiore dalla firma che accompagna l'opera.

Il neoclassicismo aveva preso come riferimento la storia classica. Il romanticismo, invece, guarda alla storia del medioevo, rivalutando questo periodo che, fino ad allora, era stato considerato buio e barbarico.

Mentre il neoclassicismo è uno stile internazionale, ed in ciò rifiuta le espressioni locali considerandole folkloristiche, ossia di livello inferiore, il romanticismo si presenta con caratteristiche differenziate da nazione a nazione. Così, di fatto, risultano differenti il romanticismo inglese da quello francese, o il romanticismo italiano da quello tedesco.

## 2.1 La pittura e la moda

Francesco Hayez

In Italia il Romanticismo vede l'affermarsi in pittura di un artista veneto, **Francesco Hayez** (1791-1882). Hayez desume i suoi temi dalla storia italiana. Viene apprezzato dai suoi contemporanei proprio per il suo realizzare opere che ben si prestano ad esaltare i valori risorgimentali.

Se appaiono un po' pesanti le prime grandi tele a soggetto storico come "L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari alla propria famiglia" del 1838-40 Hayez dipinge bene i ritratti, in particolare quello di Alessandro Manzoni, l'autore di "I promessi sposi" del 1841.

Pare, che Hayez fosse affascinato dalla tecnica fotografica, nuova ai suoi tempi, e la utilizzava come modello per dipingere i propri soggetti.

Del 1848 è "Accusa segreta", il primo dipinto appartenente al Trittico della Vendetta, in cui il pittore abbandona le tematiche a lui molto care delle storie medioevali e dei fatti storici realmente accaduti. Il tema della delazione per motivi amorosi è tipico per il Tardo-romanticismo e ha grande successo.



Francesco Hayez "Accusa segreta" (1847-1848) Musei Civici, Pavia  
Francesco Hayez "Meditazione" (1851) Galleria d'arte moderna Achille Forti, Verona.

Amava dipingere nudi femminili ma, siccome era bravo a dipingere le pieghe dei tessuti, finiva sempre per mettere qualche abito addosso alle sue modelle.

Nel 1851 Hayez dipinge il quadro “La Meditazione” che rappresenta l’Italia del 1848 che aveva combattuto con estremo sacrificio e che portò alla temporanea liberazione della città di Milano dal dominio austriaco. La patria è identificata come la madre che allatta e nutre i suoi figli. Il dipinto esercita un grande fascino a causa della perfetta fusione tra il messaggio politico e l’inquietudine esistenziale espressa nella meditazione sul significato della vita negli anni tormentati del Romanticismo. Riceve così sempre più commissioni prestigiose, riconoscimenti ufficiali e incarichi accademici. Il 18 agosto 1850 in seguito alla morte di Luigi Sabatelli del quale era supplente divenne per esempio titolare della cattedra di pittura all’Accademia braidense e nel 1860 Hayez fu nominato professore onorario.

Tuttavia Hayez si pone a metà tra il neoclassicismo ed il romanticismo, poiché, come è stato affermato dalla critica, non seppe rendere nelle sue opere il senso della partecipazione emotiva al dramma. Nella sua pittura avviene quasi un ritorno a quella staticità neoclassica che il romanticismo aveva poi negato. Gli aspetti che si possono definire romantici consistono invece nella sua capacità di cogliere, nei ritratti, gli aspetti psicologici dei personaggi. Il “quadro storico” non è pertanto la migliore espressione della sua arte, ma invece proprio l’aspetto meno riuscito della sua ricerca artistica. Invece è l’autore di una serie di ritratti delle più importanti personalità del tempo e lascia un segno nella storia dell’arte italiana per essere stato l’autore del famoso dipinto “Il bacio” (112 x 88 cm) del 1859.

In questo quadro i personaggi principali, un uomo ed una donna sorpresi nell’atto di baciarsi teneramente, sono abbigliati come si usava nel medioevo. La ragazza indossa un abito in seta azzurro molto luminoso e i costumi risultano essere del XIV secolo. Il rimando storico e politico è immediato. Hayez si riferisce qui ad un tema pienamente risorgimentale, quello del saluto appassionato del patriota alla sua donna, prima della partenza per la guerra. L’opera divenne un’icona del Romanticismo italiano e Hayez ne dipinse altre tre copie.



Francesco Hayez “il bacio” (1859)  
Pinacoteca di Brera, Milano

## 2.2 I Preraffaelliti e l'antesignano dei designer

Millais, Holman Hunt, Rossetti, Burne Jones ecc. e William Morris

Presso la Royal Academy of Art a Londra studia il talentuoso **John Everett Millais** (1829-1896) che, all'età di soli 11 anni, fu il più giovane membro di tutti i tempi dell'accademia. Chiamato "The child", nel 1843 vince la medaglia d'argento per un disegno sull'antichità. All'età di quindici anni conosce il suo compagno di studi **William Holman Hunt** (1827-1910) con cui comincia una stretta amicizia e con cui prende uno studio. Tutti due ammiravano John Ruskin e avevano preso ispirazione dalla sua opera "Modern painters", uscita nel 1843 in più volumi, che parla soprattutto dell'arte di **William Turner** e della sua visione sulla natura.

Vivevano come bohémien e portavano al posto della cravatta un foulard annodato, come Turner nel suo autoritratto all'età di 24 anni. Millais e Hunt spesso producevano disegni ispirandosi a delle poesie. Come nel caso della poesia "Isabella or the pot of Basil" di John Keats, per cui tutti due avevano prodotto degli schizzi per illustrare gli episodi della poesia con diverse composizioni. Avevano usato una prospettiva distorta e delle posizioni angolari, come era caratterizzato nell'arte medievale. Millais finirà per fare un vero dipinto di questa scena, e fu la sua prima opera preraffaellita. Insieme a **Dante Gabriel Rossetti**, suo fratello William Rossetti, Frederic George Stephens, Thomas Woolner e James Collinson nel 1848 fondarono, nella casa dei genitori di Millais, la Confraternita dei Preraffaelliti.



William Turner "autoritratto" (1799) Tate Gallery of Modern Art, London;  
John Everett Millais "Isabella"(1849) Walker Art Gallery, Liverpool (primo quadro firmato PRB)

I Preraffaelliti, come dice il nome, aspiravano ad un'arte prima di Raffaello (Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520) ed erano molto influenzati dai pittori del trecento e quattrocento italiani, ma anche da artisti italiani del rinascimento come Botticelli. In un manifesto, scrivevano così i loro obiettivi:

“-To have genuine ideas to express;

-To study Nature attentively, so as to know how to express them;

-To sympathise with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parodying and learned by rote;

-And, most indispensable of all, to produce thoroughly good pictures and statues.”<sup>4</sup>

Il capo del gruppo era Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), che oltre essere pittore era anche poeta. Ammirava William Blake, e dal suo professore Ford Madox Brown che aveva conosciuto a Roma, aveva sentito della confraternita tedesca di San Luca (Lukasbund) che era formata dai Nazareni, un gruppo di pittori romantici tedeschi attivi a Roma e Vienna all'inizio del XIX secolo che si ribellavano al classicismo accademico, aspirando ad un'arte rinnovata su basi religiose e patriottiche.

Avevano influenzato tutta l'arte del Romanticismo. Il termine Nazareni viene dai seguaci di Gesù di Nazareth, tutti uomini che portavano i capelli lunghi.

Gli artisti infatti avevano un modo di vivere monastico e ascetico, si vestivano con lunghe cappe e portavano i capelli lunghi. “Alla nazarena” significava un modo di portare i capelli lunghi con la riga in mezzo. Gli artisti del Lukasbund avevano tutti un'ispirazione comune: il quattrocento italiano e si rifacevano all'Angelico, a Raffaello, al Perugino ma anche ad Albrecht Dürer e all'antica pittura tedesca.

I membri della confraternita di San Luca, istituita nel 1809 nella città di Vienna, prestavano giuramento di restare sempre fedeli alla verità, di contrastare gli schemi accademici e di far risorgere l'arte impiegando ogni mezzo. Si riunivano regolarmente e criticavano a vicenda le rispettive opere. Avevano un'emblema con le lettere iniziali di ciascun artista che doveva venir applicato sul retro di ogni quadro da loro prodotto.

Proprio al Lukasbund si ispira Rossetti allora per fondare il suo gruppo dei Preraffaelliti, e simile alla loro era l'idea di applicare su ogni opera del gruppo le lettere PRB, da Pre-Raphaelite Brotherhood. Come scritto nel manifesto, il loro scopo era soprattutto quello di riscoprire la natura nella pittura.

<sup>4</sup> Dante Gabriel Rossetti, *His Family-Letters. With a memoir by W.M. Rossetti*, Volume 1, Ellis & Elvey, London (1895) cit., p.35.

Volevano attingere alla natura e cercavano di raggiungere questo risultato soprattutto attraverso rappresentazioni dettagliate, e rifiutavano la pittura accademica. Dal 1849 pubblicarono la rivista "The Germ", per difondere le loro idee.

La prima opera preraffaellita in assoluto era del 1848 ed era di William Holman Hunt. Era esposta nella Royal Academy e aveva il titolo "The Escape of Madeline and Porphyro during the drunkenness attending the revelry" o solo "The Eve of St. Agnes", ispirata sempre da una poesia di John Keats.

Caso volle che il quadro fosse ammirato proprio dal famoso scrittore, pittore, poeta e critico d'arte britannico John Ruskin. Nel 1850 John Everett Millais invece espone il suo dipinto "Cristo nella casa dei genitori" che diventa oggetto di violente controversie da parte dei critici, perché sconvolge il pubblico per la realistica rappresentazione del lavoro e per l'umiltà della carpenteria in cui la scena era ambientata. La situazione cambia quando nel 1851 Ruskin, tramite numerose lettere pubblicate nel giornale 'The Times', interviene e celebra la presentazione senza mascheramento e selezione della natura come facevano i Preraffaelliti e particolarmente John Everett Millais.

Nel 1851 Millais lavora all'aria aperta presso la riva del fiume Hogsmill per il suo nuovo quadro "Ofelia", ispirata all'omonimo carattere nell'Hamlet di Shakespeare. Il suo collega Hunt, nel frattempo, stava lavorando vicino a lui per la sua opera "The Hireling Shephard" e poi per "The Light of the World". Tutti due lavorarono nell'anno 1851 fino a 11 ore al giorno, sei giorni alla settimana per cinque mesi, a volte pure con il vento e la neve. Millais dipinge lì con cura la vegetazione, l'albero che pende sopra l'acqua e i fiori che circondano il suo soggetto, una ragazza che galleggia nell'acqua. Modella per il quadro era Elizabeth Siddal, giovane modista diciannovenne in una boutique di cappelli, di carnagione chiarissima, futura moglie di Dante Gabriel Rossetti. Millais la faceva posare vestita nella vasca da bagno nel suo studio. Dopo quattro mesi passati a posare così, per essere rimasta immersa nell'acqua ogni giorno per ore, anche se l'artista riscaldava l'acqua mettendo delle lampade ad olio sotto la vasca, la modella si ammala di bronchite. Millais dovette così partecipare alle spese mediche per la sue cure.

Siddal era vestita con un'abito che Millais aveva acquistato per quattro sterline. In una lettera del marzo 1852, egli aveva scritto: "Today I have purchased a really splendid lady's ancient dress, all flowered over in silver embroidery, and I am going to paint it for 'Ophelia'."<sup>5</sup>

<sup>5</sup> John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais* (1899) cit., p.162.



John Everett Millais "Ophelia" (1851-52) Tate Gallery of Modern Art, London

Poiché i soggetti preferiti dei preraffaelliti "erano biblici o medievali, la decisione di non attingere alla costumistica teatrale era destinata a produrre impreviste conseguenze. Innanzitutto li costrinse a cercare soluzioni nuove, vestendo i propri modelli con moderni e modesti indumenti di fattura casalinga, acquistando abiti antichi, ricercando tessuti adatti (o adattabili), progettando costumi e decorazioni, sfruttando le abilità di madri e compagne [e] studiando le opere conservate nei musei [ ]. L'unica fonte non utilizzabile era la moda, che in quegli anni abbigliava le donne con busto e crinolina e gli uomini con completo nero e tuba. Un rifiuto ovvio per dipinti di soggetto medievale ma che includeva una forma di opposizione nei confronti di un modo di vestire che negava in modo palese la bellezza naturale del corpo femminile, magnificata invece nelle loro opere."<sup>6</sup>

"Ofelia" viene esposto nel 1852 presso la Royal Academy of Art e di nuovo il critico Ruskin rimane affascinato. Egli aveva ormai stretto amicizia con il gruppo dei Preraffaelliti. Si frequentano nelle varie occasioni nella vita mondana dell'Inghilterra dell'epoca vittoriana. Fu così che Euphemia Gray, chiamata Effie, la moglie di Ruskin, posa per il quadro di Millais "L'ordine di scarcerazione 1746", del 1852-53.

<sup>6</sup> Enrica Morini, *Arte e Moda le origini del dialogo moderno*, catalogo della mostra "Tra Arte e Moda" Fondazione Ferragamo, Museo Salvatore Ferragamo (2016) cit., p.22.

Millais viene poi invitato in Scozia, dove Ruskin ha degli affari, mentre sua moglie si riprende da una malattia nella sua terra natia. L'artista viene incaricato di fare un ritratto del critico d'arte. Questi posa in mezzo alla natura davanti ad una cascata. Sfortunatamente il mal tempo ritarda l'esecuzione del quadro.

Durante la loro permanenza in un piccolo cottage, John Ruskin si assenta spesso per degli appuntamenti in altri luoghi e non si preoccupa di lasciare la moglie da sola con l'artista. Sembra che lì, o magari già da prima, i due si siano innamorati, mentre Ruskin assistette senza interesse a questo accadere. Ruskin e Gray avevano un matrimonio comunque infelice. Lui era sempre concentrato sul suo lavoro e lasciava la moglie spesso in completa solitudine. Siccome la loro unione non era mai stata consumata a causa di una supposta impotenza dello scrittore, Effie riesce a fare annullare il loro matrimonio e un anno dopo, nel 1856, Millais ed Effie Gray si sposano. Fu uno scandalo enorme nella società, e tutti e due ebbero successivamente molte difficoltà, sia di reputazione che economiche.

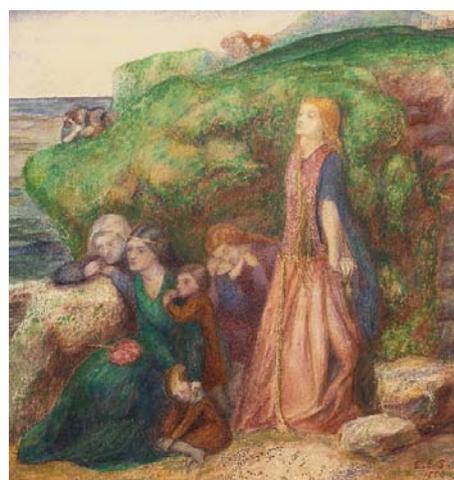
La coppia all'inizio si trasferisce in Scozia, dove avranno il loro primo figlio. Il pittore conclude così la sua collaborazione con la confraternita e si orienta verso un nuovo tipo di pittura fondata sull'esempio dei grandi maestri. Si accosta a tematiche sentimentali e storiche ed esegue spesso dei ritratti. Forse anche per mantenere la famiglia, che si allarga sempre di più. Effie è moglie, musa e madre dei suoi figli. Inoltre gestisce per lui l'amministrazione. Nel 1861 la famiglia torna a Londra dove pian piano si consolida il loro successo.

Nel 1863 Millais viene eletto nella Royal Academy per la quale si impegna intensamente. Alla fine degli anni 60 era diventato molto popolare, tra l'altro anche grazie a delle sue illustrazioni per i libri, ritratti di bambini, quadri di genere e rappresentazioni di eventi. Anche Effie Gray aveva iniziato a dipingere e spesso collaborava con suo marito nella scelta degli abiti di scena e dei modelli, e nelle relazioni sociali promuoveva l'attività del marito presso gli amici più facoltosi, al fine di renderli soggetti di altrettanti remunerativi ritratti. Dalla fine degli anni 70 fino al 1897, vissero in una prestigiosa residenza al n. 2 di Palace Gate. La loro casa disponeva di un grandioso studio e delle ampie sale dove si tenevano moltissime feste. Passavano tante personalità illustri della società londinese, come per esempio Richard Wagner o Oscar Wilde.

***“One should either be a work of art, or wear a work of art.”***

*Oscar Wilde (1894)*

John Ruskin invece continuò ad avere rapporti con gli altri Preraffaelliti. Nel 1854 aveva conosciuto meglio **Dante Gabriel Rossetti** (1828-1882) che gli piaceva sia per la pittura che per la poesia. Quando andrà a trovarlo nel suo studio, conoscerà anche la sua modella e allieva Elizabeth Siddal. La donna era diventata in breve tempo la modella preferita dei più famosi pittori dell'epoca. Impersonava perfettamente l'idea di femminilità dei preraffaelliti. In lei, che aveva posato per il quadro "Ofelia" di Millais, Ruskin scopre un grande talento per il disegno e, nel 1855, si offre di pagare bene per tutte le opere artistiche prodotte dalla Siddal, che comprendevano molti schizzi e dipinti, sui temi medievali di leggende arturiane e ballate tradizionali. Lizzie, che infatti aveva fatto una formazione da modista, era molto creativa. Oltre a cucire da sé i propri vestiti, si cimentava anche nella scrittura di poesie. Ruskin, comunque, fu colpito dalla donna, e scrisse a Rossetti una lettera in cui lo esortava a non rinviare oltre il matrimonio con la Siddal, per darle quella sicurezza di cui aveva bisogno. Dante Gabriel Rossetti invece, anche se la Siddal stimolava immensamente la sua fantasia, e che la ritrasse in un largo numero di quadri e disegni probabilmente con dei vestiti fatti da lei, aveva paura di presentarla ai propri genitori, poiché lei era di umili origini. Il pittore cercava sempre di ritrarla bella e dolce, in realtà la donna aveva un carattere forte e deciso, come traspare dai propri autoritratti. Il pittore aspettò ancora molti anni ancora, prima di chiedere in sposa la modella: fissava la data delle nozze e poi all'ultimo secondo la rinviava. Lo stress causato da questo comportamento, accentuò lo stato depressivo di cui la donna soffriva da sempre. Faceva spesso uso del laudano, una sostanza stupefacente di uso medico che veniva usata anche come droga.



Dante Gabriel Rossetti "Schizzo di 'Lizzie Siddal che dipinge'" (1852);  
 Dante Gabriel Rossetti "Ritratto di Lizzie" (1854) Delaware Art Museum, Wilmington, US  
 Elizabeth Eleanor Siddal "Sir Patrick Spens" (1856) Tate Gallery of Modern Art, London

Sempre tramite Ruskin, Rossetti conobbe poi anche William Morris (1834-1896). Morris ai tempi era famoso per le sue poesie e la sua prosa. Oggi invece lo si ricorda più per i numerosi disegni di vetrate, tessuti, tappeti, mobili e piastrelle della sua azienda cooperativa Morris & Co.

Era attivo anche come politico visionario e voleva rivoluzionare l'arte durante i tempi dell'industrializzazione. Era molto legato al passato e l'artigianato creativo era per lui molto importante.

Aveva il sogno di dare di nuovo dignità al lavoro e importanza alle arti. Con disegni e realizzazioni di alta qualità eseguite esclusivamente a mano, voleva mettere insieme consapevolezza sociale e obiettivi commerciali.

Ma fin dall'inizio della sua attività si scontrò sempre con il problema economico. Queste produzioni artigianali avevano dei costi troppo alti e il suo sogno di un'arte veramente democratica e popolare purtroppo non era realizzabile. La vita di quest'artista era piena di simili contraddizioni.

Per lui, come anche già per i suoi contemporanei, il medioevo era il riferimento per la sua visione di futuro. Morris era uno dei principali fondatori del movimento delle Arts and Crafts ("arti e mestieri" -movimento artistico per la riforma delle arti applicate). In più aveva anche una notevole influenza sull'architettura e sugli architetti del suo tempo.

Morris nasce nel 1834 a Walthamstow, a pochi chilometri da Londra, in una grande famiglia. Suo padre era un ricco mediatore e uomo d'affari che lavorava a Londra per una grande impresa che si chiamava Sandersons.

Il patrimonio di famiglia cresce quando suo padre comincia ad investire in un'impresa che costruisce una miniera di rame. Fin dall'inizio la famiglia Morris ottiene il 30 % per cento delle quote e quando la miniera diventa una delle più lucrative del suo tempo, il padre guadagna parecchio e la famiglia si trasferisce a Woodford Hall.

Presto le condizioni lavorative crudeli nelle miniere diventano di pubblico dominio e il giovane William Morris si sente indirettamente colpevole per il modo in cui la sua famiglia aveva acquisito la sua ricchezza cioè con lo sfruttamento dell'uomo e la depredazione della natura.

È forse per questo che nella sua vita Morris seguirà sempre l'ambizione di realizzare una giustizia sociale.

Diventa un lettore entusiasta e pare che a sette anni avesse già letto tutte le opere di Walter Scott.

“Questi rimarrà il suo autore preferito e le sue fantasie ruoteranno sempre intorno all’eroismo e al romanticismo del Medioevo [ ]. Morris era dotato di una sensibilità particolarmente acuta, di un marcato talento di osservazione e di una memoria quasi fotografica. Da bambino gli venne lasciato un suo proprio pezzo di giardino da coltivare e da questa attività nascerà un interesse per la botanica che durerà per tutta la sua vita.”<sup>7</sup>

All’inizio Morris riceve lezioni a casa dalla governante della sorella maggiore, fino a che, nel 1843, viene mandato all’accademia per giovani gentlemen per poi andare in collegio. Pochi mesi prima di andare alla Public School muore suo padre. Probabilmente la morte prematura fu causata dall’ansia per la prossimità del crollo della Sandersons. Una settimana dopo l’impresa chiude e per la famiglia Morris rimasta senza padre, le quote della miniera sono l’unica ancora di salvataggio.

Nel 1848 la famiglia torna a vivere in una casa meno costosa a Walthamstow. Prima della morte il padre di William aveva acquistato un posto per suo figlio in una scuola privata. Il Marlborough College era una scuola appena fondata, era meno costosa di altre scuole private, meno severa e si dava più valore alla libertà.

Lì Morris imparò le prime lavorazioni artigianali. Siccome, a causa dell’aumento continuo di nuovi studenti ammessi, si costruivano continuamente nuovi edifici, l’ambiente era un po’ caotico e William Morris si rifugiava spesso in biblioteca che era corredata di libri di archeologia e architettura sacrale. Grazie alla sua fantasia, Morris era molto amato per le storie che raccontava di notte nel dormitorio, però era anche conosciuto per i suoi famosi impeti di rabbia.

All’età di 17 anni aveva già sviluppato attitudini da ribelle. Si lamentava degli eccessi decorativi dell’era vittoriana e si rifiutò di accompagnare sua madre alla prima Esposizione Universale del 1851 nel Crystal Palace, un’enorme costruzione in ferro in stile vittoriano che fu eretta ad Hyde Park per ospitare l’esposizione.

Spesso Morris affermava che nella “Boy Farm” (Marlborough) non aveva imparato altro che ribellione. Ad un certo punto venne tolto dalla scuola e dato in custodia a Reverend Frederick Guy, il successivo buon signore del duomo di St Alban’s. Reverend Guy gli insegnò teologia, latino e greco e come membro della chiesa anglicana con tendenza anglo cattolica, esercitò grande influenza su di lui.

Inoltre era membro della Oxford Society per la sponsorizzazione degli studi di architettura gotica e sicuramente mise Morris in contatto con le idee dei neogotici che rifiutavano lo stile classico.

<sup>7</sup> Cfr. Charlotte & Peter Fiell, *William Morris*, Taschen, (1999) cit., p.12.

Il protogotico invece era da loro ritenuto cristiano e in sintonia con la natura. Nel frattempo Morris aveva preso la decisione di studiare teologia ad Oxford, per poi assumere un posto nella chiesa.

“Nel giugno 1852 si presenta per il test d’ammissione all’Exeter College di Oxford, ed era seduto accanto ad Edward Burne-Jones (1833-1898), che voleva diventare prete a sua volta e che presto diventò il suo amico più stretto.”<sup>8</sup>

Durante il periodo presso l’università d’Oxford, Morris assistette al movimento che aveva l’ambizione di rinnovare la teologia cattolica romanica. C’erano discussioni focose tra l’anglocattolicesimo e l’ala più liberale nella Church of England.

Lo studente Morris era ricettivo a questa riforma, ma era un po’ deluso dalla scelta del suo College. Gli studenti erano divisi in due gruppi: gli ambiziosi che studiavano tutto il giorno, e i figli di buona famiglia che non si preoccupavano di niente, e si dedicavano solo ai piaceri della vita.

William Morris insieme al suo amico Edward Coley Burne-Jones che apparteneva ad una famiglia semplice, fondò, insieme a vecchi compagni di scuola di Burne-Jones, un gruppo chiamato “The Set”. Il padre di Burne-Jones era vedovo e costruttore di cornici e Edward poteva essere considerato un esteta, come anche gli altri amici che appartenevano a famiglie meno privilegiate.

Questi, tutti, erano delusi dalle lezioni monotone e metodiche e Morris trovava soddisfazione solo nelle lezioni di storia, soprattutto in quelle sul Medioevo.

Ad un certo punto gli amici volevano convertirsi alla religione cattolica, ma leggendo le teorie di Ruskin e del socialista cristiano Charles Kingley, che era un sostenitore di Charles Darwin e che provava a conciliare la scienza moderna con la dottrina cristiana, cambiarono idea.

Ruskin era sicuramente l’autore che lasciò l’impressione più profonda sul giovane Morris che nell’arco della sua vita lo prende come mentore e di cui poi metterà in pratica tante teorie, come la convinzione che l’artigianalità fosse legata all’arte e alla società e che la divisione del lavoro era negativo per la creatività e l’intelletto e che portava all’alienazione del singolo lavoratore.

Anche il libro “Past and Present” di Thomas Carlyles che attaccava il capitalismo industriale confrontandolo con la vita in un monastero del dodicesimo secolo, influenzò Morris e i suoi amici.

Presto il gruppo, e soprattutto Burne-Jones, ebbe l’idea di fuggire dalla realtà, decidendo di vivere come dei monaci.

<sup>8</sup> Cfr. Ivi, p.14.

Questa loro fraternità assomigliava a quella di re Artù e i cavalieri della tavola rotonda e infatti si ispirava alle poesie di Alfred Tennyson basate sulla prosa di Malory, che aveva riscoperto anche Walter Scott.

“Inoltre avevano preso spunto dai preraffaelliti che si erano formati qualche anno prima. La loro rivista ‘The Germ’, pubblicata solo per breve tempo, aveva avuto grande influenza su di loro, e fu in conseguenza di questa che fondarono l’Oxford and Cambridge Magazine, di cui Morris finanziò dieci edizioni su dodici e contribuì con prose, poesie, critiche di lirica, arte e architettura.”<sup>9</sup>

La passione per la scrittura di poesie cominciò proprio al Exter College e gli era facile scriverne. Nelle vacanze tra i suoi ultimi due semestri d’università, nel 1855 andò a fare un viaggio in Francia insieme a Burne-Jones e William Fulford, un loro amico e membro del gruppo.

“Era una gita in cammino in cui andarono a visitare in totale nove cattedrali e 24 chiese, tutti esempi di imponente architettura gotica. Seguivano le tracce di un gruppo di Neogotici come George Edmund Street, Gilbert Scott e William Burges che erano stati lì a visitarle poco prima di loro.”<sup>10</sup>

La cattedrale di Chartres era stata legata così strettamente alla struttura della città che per Morris rappresentava il sistema della società passata, il feudalismo del Medioevo. In particolare affascinava Morris il fatto che l’intera comunità si fosse unita per essere creativa, per progettare, costruire e lavorare insieme.

Una serata, giunti alla fine del loro viaggio, sulla banchina della cittadina di Le Havre nel nord ovest della Francia, Morris e Burne-Jones spontaneamente decisero di cominciare una “vita per l’arte”.

Anziché, come originariamente pensato, prendere l’incarico di sacerdote, decisero che Burne-Jones sarebbe diventato pittore e Morris architetto.

Subito dopo il loro viaggio Morris comunicò questa decisione alla madre. La quale però voleva che Morris sostenesse ancora l’esame finale dei suoi studi di teologia, nell’autunno 1855, ed egli seguì il suo desiderio.

A gennaio del 1856 William Morris cominciò un apprendistato presso l’architetto George Edmund Street a Oxford. Quando entrò nello studio d’architettura, fu assegnato al controllo di Philip Webb che era stato un famoso studente di Street e che lavorava lì.

Webb aveva tre anni più di lui e divenne suo collega ed amico. Durante il periodo degli studi Morris continuò la sera a scrivere poesie.

<sup>9</sup> Cfr. Ivi, p.20.

<sup>10</sup> Ibidem

“A giugno dello stesso anno si trasferì a studiare a Londra dove viveva ora anche l’amico Burne-Jones che grazie alla mediazione di Ruskin aveva conosciuto finalmente il suo eroe Dante Gabriel Rossetti.”<sup>11</sup>

Erano diventati amici e siccome Rossetti era molto carismatico presto anche Morris venne influenzato da lui. Ciò portò alla decisione di Morris di interrompere la sua breve carriera di architetto e diventare pittore anche lui.

Morris e Burne-Jones all’inizio andarono a vivere insieme nella Upper Gordon Square, però quando Burne-Jones si fidanzò con Georgiana MacDonald, Rossetti propose loro di trasferirsi nell’ appartamento dove in precedenza aveva vissuto lui con Walter Deverell. Morris cominciò subito ad arredare le tre stanze vuote nella Red Lion Square. Avendo realizzato che c’erano in commercio solo mobili di bassa qualità e costruiti male, decise di progettarli lui stesso.

Disegnò dei tavoli, delle sedie, degli armadi e una panchina. Tutti questi mobili vennero poi costruiti da un falegname. Erano massicci e insoliti e ricordavano lo stile medioevale. Rossetti voleva dipingerli con le loro opere e così Morris e Rossetti dipinsero le sedie con delle scene di una poesia di Morris che si chiamava “Sir Galahad: A Christmas Mystery”.

Su questa sedia era rappresentata una dama del Medioevo che regala il suo guanto come segno di riconoscenza ad un cavaliere.

Nell’estate 1857 Morris, Burne-Jones e altri giovani artisti aiutarono Rossetti a dipingere i muri della Oxford Union Library con delle scene di “Morte d’Arthur” di Malory. Morris godeva molto di questa collaborazione. Purtroppo dopo solo sei mesi gli affreschi cominciarono a sbiancarsi perché il fondo dei muri non era stato preparato bene.

Quando Rossetti insieme a Burne-Jones erano alla ricerca di belle modelle per i lavori nella biblioteca, durante una visita in un teatro, incontrarono Jane Burden.



Sedia di William Morris e Dante Gabriel Rossetti  
“The Arming of Knight” (1857),  
Delaware Art Museum, Wilmington, US

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, p.22.

La ragazza, diciottenne, era figlia di uno stalliere e di una lavandaia. A Rossetti piaceva la sua inconfondibile bellezza naturale e la fece posare come Queen Gueneveve per la sua opera “Sir Launcelot in the Queen’s Chamber”.

Probabilmente proprio durante queste sedute anche lei cominciò ad essere affascinata da lui. Però quando a Novembre Rossetti dovette lasciare Oxford all’improvviso per tornare dalla sua fidanzata Lizzie Siddal che aveva una brutta malattia polmonare, Jane cominciò a posare per Morris e il suo quadro “La Belle Iseult”. Ironia della sorte, questa figura di Malory era la moglie infedele del re di Cornwall. L’inesperto Morris si innamorò perdutamente di Jane e sembra che abbia scritto sul retro della tela: “Non ti posso dipingere, ma ti amo.” Jane Burden era alta e magra e aveva capelli e occhi scuri e drammatici. In lei William Morris vedeva l’eroina delle sue poesie e dipinti.

Innamorato, cominciò a scrivere molte poesie che s’ispiravano alla bellezza di Jane. Questi e altri versi libertari vennero pubblicati come “The Defence of Guinevere and other poems” nel Marzo 1858. Vennero considerati la prima antologia di poesia preraffaellita. Purtroppo questo volume venne sbeffeggiato per il suo crudo erotismo e per il suo stile arcaico.

Anche se Jane Burden aveva donato il suo cuore a Rossetti e affermò in seguito di non aver mai amato Morris, si fidanzò con lui nell’estate 1858. Acconsentì al matrimonio nell’ aprile 1859 nella St. Michael’s Church a Oxford, dove erano assenti Rossetti e tutta la famiglia di Morris che disapprovavano l’unione.



Dante Gabriel Rossetti “Sir Launcelot in the Queen’s Chamber” (1857)  
Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham  
William Morris “La Belle Iseult” (1858) Tate Gallery of Modern Art, London

William Morris arricchì la formazione di Jane. Grazie a lui cominciò a studiare musica, danza, francese, italiano, matematica e le forme di convenienza sociali richieste dal cerchio di persone che frequentava Morris.

Presto divenne nota per il suo comportamento quasi eclettico e diventò famosa per la sua strana bellezza e gli abiti eccentrici che portava e che confezionava lei stessa.

Dopo il loro viaggio di nozze cominciarono i lavori della nuova casa chiamata 'The Red House' a Bexleyheath nel Kent, dono di nozze a Jane. La casa venne costruita da Philip Webb in collaborazione con Morris.

Dopo il completamento della casa nel 1860, Morris e i suoi amici la rifinirono con tende ricamate da Jane e da sua sorella.

Vengono eseguiti delle pitture su vetro e costruito dei mobili massicci dipinti ispirati al gotico del tredicesimo secolo e Edward Burne-Jones crea un murales per la loro sala da disegno che raffigura William Morris e Jane Burden come re e regina.

“I primi germi della sua poetica in fatto di arti applicate iniziarono a prendere forma e questa amichevole e stimolante collaborazione portò alla fine alla fondazione della ditta 'Morris, Marshall, Faulkner & Co.' Con 'The Red House', un vero palazzo d'arte, il sogno di Morris di un'arcadia medioevale diventava realtà.”<sup>12</sup>



Sala da disegno presso la “Red House” a Bexleyheath con pittura murale di Edward Burne-Jones;  
Edward Burne-Jones “Dettaglio del murales con ‘Morris come re e Burden da regina”

<sup>12</sup> Cfr. Ivi, p.24.



Giulio Romano "Ritratto di Margherita Paleologa" (1531) Royal Collection Trust, London  
Edward Burne-Jones "Sidonia von Bork" (1860) Tate Gallery of Modern Art, London

Edward Burne-Jones nel 1860 esegue la gouache "Sidonia von Bork". Ruskin che dal 1856 si era occupato della sua formazione lo aveva indotto ad approfondire opere italiane conservate in Inghilterra e per l'abito di Sidonia l'artista si era ispirato allora al "Ritratto di Margherita Paleologa" (115 x 90 cm) di Giulio Romano del 1531. Nel 1860 finalmente anche Rossetti e Lizzie si sposarono. Però, siccome abusava regolarmente di laudano, Lizzie cominciò a essere succube della droga.

Era sempre molto debole e malata e nel 1861, dopo il parto prematuro di un bambino nato morto, la sua costituzione peggiorò ulteriormente, così come la sua depressione e dipendenza dal laudano.

Approfittando dell'assenza di Elizabeth, in quegli anni Dante Gabriel Rossetti cominciò ad avere una relazione con Fanny Cornforth, che fu sua domestica e modella. Nei dipinti di Rossetti, Fanny Cornforth, appare come una bionda carnosa. I dipinti più famosi in cui venne usata come modella, furono Bocca Baciata del 1859, e Lucrezia Borgia del 1861. Tra dipinti ad olio, acquarelli, pastelli e matite, ella posò almeno sessanta volte.

Morris e Jane Burden, nel 1861, danno alla luce la loro prima figlia Jane (Jenny) Alice, purtroppo malata di epilessia. Fu proprio un eccessivo dosaggio dello stupefacente, ad uccidere Lizzie il 11 febbraio 1862 poco prima che nascesse la seconda figlia di William Morris e Jane Burden, Mary (May).

Rossetti nascose la lettera d'addio che aveva trovato. Il suicidio, all'epoca, oltre ad essere considerato immorale era anche illegale. Lo scandalo avrebbe travolto tutta la famiglia di Rossetti, e alla Siddal sarebbe stata negata la sepoltura. La morte dell'amata Lizzie lascia il marito sopraffatto dal dolore. Egli continua a lavorare instancabilmente, come ha sempre fatto continua a dipingere altre modelle e frequenta occasionalmente anche amici e conoscenti, ma la malinconia s'impadronisce sempre più del suo animo.

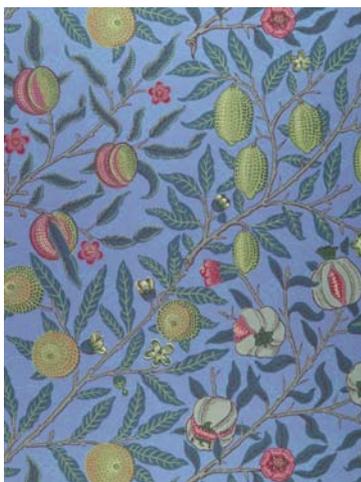
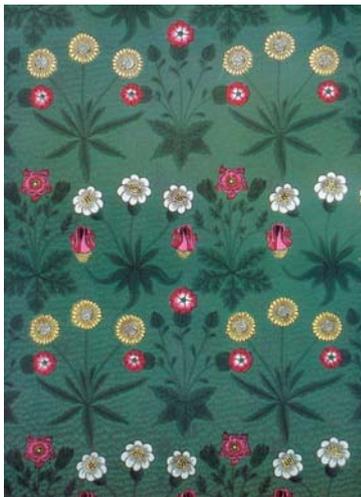
Morris nel frattempo aveva deciso di dedicarsi maggiormente all'azienda da lui creata, la "Morris, Marshall, Faulkner & Co", che aveva sede al primo piano di una casa presso la Red Lion Square. Il suo depliant, nel 1861, recitava: "Questi artisti si sono dedicati intensamente allo studio delle arti decorative di tutti i tempi e paesi e per questo hanno sentito più forte di altri l'esigenza di dare vita ad un luogo dove si creano e si acquistano opere veramente belle e autentiche."

Grazie all'abilità di Morris nel coordinare i diversi settori produttivi e nel lanciarsi in una serie di progetti, l'azienda ebbe successo. Si occupava di creazione e produzione di decorazioni murali, intagli in legno, vetrate, lavori in metallo e mobili. Nel 1862 l'azienda presenta il baule chiamato "Il viaggio di nozze di re René" all'esposizione d'arte e industria di South Kensington e vince due medaglie d'oro grazie alla riadozione di tecniche artigianali del medioevo. Il baule era stato disegnato da John Pollard Seddone e decorato da Morris, Burne-Jones, Rossetti e Ford Madox Brown. In generale l'azienda riceveva molti incarichi dalla chiesa.

Le vetrate colorate venivano eseguite all'inizio da Burne-Jones, ma anche Morris creò più di 150 disegni per delle finestre in vetro colorato. Inoltre Morris creò 600 disegni per carte da parati e tessuti. Col tempo però l'azienda cominciò ad avere delle difficoltà economiche e anche nel matrimonio tra Morris e Jane si vennero a creare sempre più tensioni. Ad un certo punto è probabile che Jane chiedesse di tornare in città, allora Morris vendette la sua amata Red House e nel 65 si trasferirono in un grande edificio nella Queen Square di Bloomsbury, a Londra, dove trovò alloggio anche la sua ditta. La nuova residenza serviva anche da spazio d'esposizione, e Jane, la padrona di casa, usava indossare vesti in stile medioevale abbinata al decoro della casa.



W. Morris e Philip Webb "Disegno motivo 'Trellis'" (1862), Carta da parati xilografata prodotto (1864)



William Morris "Carta da parati 'Daisy'"(1864); W. Morris "Carta da parati 'frutta' o 'melograno'"(1864); Vetro dipinto per la finestra del "Red House"

Nel giugno 1865 Dante Gabriel Rossetti fa da regista per una serie di fotografie scattate nella sua casa a Chelsea da John Robert Parsons. Modella era Jane Burden, moglie di William Morris, con quei capelli rosso fuoco che ancora una volta stregarono tutti i preraffaelliti.

Bastarono una tenda montata in giardino, una sedia, un divano e un paravento per realizzare il set del servizio fotografico. La modella si muoveva assumendo pose naturali, assecondata da due vestiti che con ogni probabilità lei stessa aveva confezionato: uno composto da gonna e corpetto con grandi maniche cinquecentesche, l'altro, ampio e informe, indossato con o senza cintura.

Dalle lettere di Rossetti a Jane Morris si evince che l'abito blu era stato cucito da lei stessa e che era stata anche coinvolta nella decisione delle pose da assumere. Le foto dovevano servire da modello per futuri dipinti e "per studiare le movenze corporee e il gioco di pieghe e di panneggi del leggero tessuto di seta, ma anche lo stretto rapporto fra l'abito e il corpo femminile i cui gesti venivano sottolineati dalla morbidezza della stoffa e della foggia."<sup>13</sup>

Quelle foto vennero ritenute un modello di riferimento per l'abito preraffaellita e questo fu presto chiamato "l'abito estetico".

Dopo che le mogli e le figlie dei preraffaelliti e un nutrito gruppo di donne emancipate, compagne e figlie di artisti e collezionisti, pittrici, attrici, fotografe e scrittrici, insomma la parte più colta, evoluta e anticonformista dell'Inghilterra vittoriana, cominciarono a vestirsi così, questo abbigliamento anticonvenzionale venne presto adottato anche dalle dame dell'alta società. Lo si trovava comodo, igienico e bello. Questi vestiti, confezionati con tessuti esotici e artigianali, ispirati ad antiche vesti, rispettavano le forme naturali del corpo e assecondavano i movimenti.

Mary Howitt, una scrittrice, dopo essere stata ad una festa nello studio di Rossetti, scrive: "The uncrinolined women, with their wild hair, which was very beautiful, their picturesque dress and rich colouring, looking like figures out of the pre-Raphaelite pictures... [ ] They seemed all so young and kindred to each other, that I felt as if I were out of my place, though I admired them all."<sup>14</sup>

Sempre nel 1865, dopo la morte del padre di Jane, viene a vivere con loro la sorella di Jane Elizabeth, chiamata Bessi. Era una bravissima ricamatrice ed era capace di decorare qualsiasi cosa trovasse in casa. Uno dei suoi lavori più notevoli fu il ricamo della coperta del letto di Jane e William, basata su un antico disegno floreale. La balza invece la ricamò May Morris con una poesia del padre.

<sup>13</sup> Enrica Morini, *Arte e Moda le origini del dialogo moderno*, catalogo della mostra "Tra Arte e Moda" Fondazione Ferragamo, Museo Salvatore Ferragamo (2016) cit., p.23.

<sup>14</sup> Mary Howitt in Pamela M. Radcliffe, *Pre-Raphaelite Influence on Women's Dress in the Victorian Era*, (2012) cit., p.311.



Fotografia di John R Parsons con Jane Morris per Dante Gabriel Rossetti (1865);  
Dante Gabriel Rossetti "Jane Morris (The Blue Silk Dress)" (1868)  
Society of Antiquaries of London: Kelmscott Manor

In questo esempio si vede benissimo come Dante Gabriel Rossetti ha usato le fotografie scattate per l'elaborazione dei suoi quadri. Ha ripreso in modo quasi esatto le pieghe dell'abito blu e le pose assunte da Jane. Il dipinto "Jane Morris (l'abito di seta blu)" servì anche come base per il suo quadro "Mariana", un soggetto già trattato da Millais nel 1851.

Il personaggio di Mariana deriva dalla poesia del 1830 di Tennyson, ispirato alla Mariana di *Measure for Measure* (Misura per misura, una tragicommedia di Shakespeare).

Quando Millais espone il suo quadro presso la Royal Academy, lo espone insieme ai versi di Tennyson, che descrivono una donna sofferente. Mariana, abbandonata dal suo fidanzato Angelo, è a casa che aspetta e inganna il tempo con dei lavoretti tessili. La sua vita è noiosa e le foglie autunnali sparse nella stanza indicano il passaggio del tempo. La donna si è appena alzata dal suo lavoro di ricamo, ha lasciato l'ago dentro la tela e si sta stirando la schiena.

Quasi vent'anni dopo l'opera di Millais, Rossetti trasforma dunque la sua composizione del ritratto "Jane Morris (The Blue Silk Dress)" su richiesta del suo padrone William Graham, in un'opera a soggetto.



John Everett Millais "Mariana" (1851) Tate Gallery of Modern Art, London;  
Dante Gabriel Rossetti "Mariana" (1870) Aberdeen Art Gallery, Aberdeen

La sua versione della Mariana, semplificata del 1870, mette in luce la donna sensuale e quasi arrogante che interrompe il lavoro di ricamo e fissa il nulla. Modello per il ragazzo ritratto dietro, fu il figlio di Graham. Jane Morris in quel periodo non era più solo la modella del pittore, ma anche la sua musa. La loro intima amicizia faceva soffrire molto il marito di Jane, e amico di Rossetti, William Morris, che era sempre più coinvolto nella quotidianità della sua azienda.

Nonostante i tanti ordini, Morris si rende conto dei problemi economici e incarica George Warrington Taylor come amministratore delegato. I rendimenti finanziari migliorano immediatamente e così Morris si può dedicare nuovamente di più alla poesia, fuggendo così anche dai suoi problemi matrimoniali.

Warrington Taylor si concentra maggiormente sull'efficienza commerciale e i disegni si orientano da adesso in poi di più sui gusti del mercato. Riesce così a trasformare la società cooperativa di artisti in un'impresa fiorente. L'azienda comincia a produrre oggetti più semplici, meno decorati e di conseguenza meno costosi. Le creazioni diventano più democratiche e popolari e influenzeranno le nuove generazioni di designer. Nel 1866 l'azienda ha due lavori importanti da seguire, che porteranno profitto e riconoscimento pubblico. Uno è la decorazione della Armoury e Tapestry Room presso il St. James's Palace, e l'altro è l'arredamento interno della sala da pranzo verde nel museo di South Kensington.

Entrambi i progetti erano pieni di motivi ornamentali diversi e richiamavano ad una ricchezza fastosa.

Morris comincia a scrivere “The Earthly Paradise”, un ciclo di poesie epiche ambientate nel quattordicesimo secolo e ispirate ai “Canterbury Tales” di Geoffrey Chaucer e soprattutto al “Decamerone” di Boccaccio. Questo grande volume raccoglieva 23 racconti per cui Burne-Jones disegnò 500 xilografie. Morris intagliò lui stesso 50 incisioni in legno, imparando così quella tecnica.

Il libro viene pubblicato nel '68 con una sola xilografia, viene accolto con entusiasmo dal pubblico e si vende benissimo. Grazie a questa pubblicazione Morris, per un decennio, è il più famoso poeta d’Inghilterra. Mentre “The earthly paradise” di Morris parla del dolore di un’amore non ricambiato e poi della sua perdita, Rossetti comincia a scrivere poesie che celebrano l’amore.

Jane Morris si recava spesso da sola a posare come modella a casa di Rossetti e Morris dava il suo tacito consenso. Col tempo il loro rapporto si consolida e a Londra presto si venne a conoscenza della loro relazione.

Quando Burne-Jones invece si innamora della scultrice greca Mary Zambaco, Morris diventa confidente stretto della moglie Georgiana Burne-Jones. I due rimangono in contatto per molti anni. Tra il 1870 e il 1875 Morris pianifica 21 libri scritti a mano, di cui solo due vengono portati a compimento. Ispirandosi alle calligrafie dei carolingi, del medioevo e del rinascimento, Morris usava una penna di piuma al posto della punta di acciaio. Inventò cinque tipi di scrittura e ridiede così vita all’arte della calligrafia e nuovo impulso alla sua personale creatività. Uno di questi libri, “A book of Verse”, lo regalò per il suo compleanno a Georgie, la moglie di Burne-Jones, come espressione del suo affetto.



William Morris “The earthly paradise” (1868);  
 E. Burne-Jones “Stampa xilografica per ‘The Story of Cupid and Psyche’ per ‘The earthly paradise’”  
 William Morris “Pagina con diversi caratteri di scrittura e disegni di ‘A book of Verse’” (1870)

Nel 1871 Morris cerca una casa in campagna, in teoria a beneficio della salute delle figlie, ma in realtà anche per evitare, a Londra, uno scandalo a causa della relazione amorosa di sua moglie con Rossetti.

A Maggio, Morris e Rossetti sottoscrivono un contratto d'affitto in comune per Kelmscott Manor, una casa padronale in stile elisabettiano nel Cotswolds, ad ovest di Oxford. Rossetti vi installa un'atelier e a giugno si trasferisce Jane con le figlie. Morris aveva così creato per loro un'ambiente più stabile, e in pratica aveva anche dato il suo consenso alla loro relazione.

In seguito parte per un viaggio in Islanda. Questo paese, che era rimasto al riparo dall'industrializzazione, lo impressionò notevolmente. Anche se viveva in povertà, il destino della popolazione gli sembrò migliore, perché non viveva in una società divisa in classi come in Inghilterra, con una marcata divisione tra i ricchi e i loro sottoposti.

Insieme al suo vecchio amico Charles Faulkner, un nuovo conoscente W. H. Evans, e il linguista islandese Eirikir Magnusson, fece questo pellegrinaggio di sei settimane. Fin dall'inizio Magnusson aveva aiutato Morris a imparare la lingua e a tradurre dei testi delle saghe islandesi. Si recarono proprio a visitare i luoghi delle saghe, in una natura selvaggia e di grande bellezza.

Dopo il viaggio Morris si sentì meglio, perché la storia di Rossetti l'aveva spinto ai suoi limiti fisici e psicologici. Adesso la sua vita era in fase di cambiamento. Al suo ritorno si gode la nuova casa e la verde campagna inglese. Anche il casolare Kelmscott, a suo modo, corrispondeva all'ideale di una comunità autarchica e lo ispirò anni dopo a scrivere il romanzo "News from Nowhere".

Quando nella primavera 1872 Morris arriva a Kelmscott, vi rimane da solo, perché Jane e le figlie erano rimaste a Londra a causa di un improvviso crollo di salute di Rossetti. All'inizio di giugno le condizioni di Rossetti peggiorano ancora, e comincia a soffrire di manie di persecuzione e a sentire di continuo voci e rumori di campane. Morris in questo periodo stava pubblicando la sua poesia "Love is enough" che rifletteva le complesse relazioni con Rossetti, Jane e Georgiana.

Egli aveva trasferito anche la sua ditta a Turnham Green, vicino a Cotswolds. Nella Horrington House, l'azienda aveva adesso un grande spazio espositivo e c'era anche una piccola tintoria.

Lì Morris disegnò i suoi primi tessuti chintz. Queste robuste stoffe di cotone venivano poi tessute da Thomas Clarkson.

Siccome non era soddisfatto della persistenza dei colori, iniziò a studiare la tecnica della colorazione tessile e si spostò spesso a Leek, allora un importante centro dell'industria della seta. Fu Thomas Wardle che introdusse Morris all'arte della tintoria. Egli apprezzò fin da subito questo lavoro manuale, lo trovava faticoso per il corpo ma piacevole per la mente. Vestito con una tuta di lavoro, passava ore a mescolare con le mani i colori nelle grandi tinozze. Però queste visite in fabbrica mostrarono a Morris anche le vere conseguenze dell'industrializzazione, la monotonia nello svolgimento del lavoro e lo sgretolamento del processo creativo a causa della divisione del lavoro. Non aveva niente contro le macchine se erano usate per ottenere prodotti di alta qualità.

Quindi anche alcuni dei suoi nuovi tappeti erano tessuti a macchina, ma rinunciò ad usare dei colori prodotti artificialmente e preferiva colori naturali ottenuti da piante che creavano dei toni di colore più delicati.

Jane passava il suo tempo con Rossetti, che arrivò a perdere sempre più la ragione. Nel 1874 quando tutti, compresa Jane, si accorsero della criticità del suo stato, Rossetti lasciò Kelmscott per sempre.

Nello stesso anno Morris decise di sciogliere la sua azienda cooperativa e di liquidare i suoi soci. Rossetti diede il suo consenso. Ma Ford Madox Brown per tanti anni non lo perdonò. L'amicizia con Burne-Jones e Webb invece persisteva e l'azienda prese il nuovo nome di Morris & Co.



William Morris "Disegno per tappeto" (1873); William Morris "Disegno 'Tulip and Willow'" (1873);  
W. Morris "Stampa di tessuto 'Tulip and Willow' con indigo naturale su lino" (1873);



Dante Gabriel Rossetti “Persefone” (1874) Tate Gallery of Modern Art, London;  
William Morris “Tessuto stampato con il motivo “Pomegranate” (1877)

“Persefone” è un dipinto a olio (125 x 61 cm) di Rossetti del 1874 in quale l’artista ritrae Jane come la regina dell’oltretomba Proserpina con in mano un melograno, simbolo di amore e fedeltà coniugale ma anche di prigionia. Il mito narra che il frutto del melograno nega alla dea la possibilità di tornare nel mondo dei vivi e rappresenta anche il seme che viene seminato, nascosto nella terra durante l’inverno, che a primavera sboccia e torna in superficie.

Rossetti ritorna ossessivamente a questa figura nella sua produzione pittorica e la dipinge ben otto volte tra il 1872 e il 1882 e allude così alla tragicità del suo matrimonio con Lizzie. Quando nel 1876 si scopre la dimensione della dipendenza dal whisky e dall’idrato di clorale di Rossetti, Jane rompe definitivamente con lui.

“Nel 1877 Morris disegnò una melagrana completamente diversa, che venne stampata su cotone e seta tussor dalla Warner & Sons di Braintree. Combina numerosi motivi formali: su uno sfondo insolitamente pallido (bianco) campeggia una decorazione di fronde ricurve dal semplice disegno blu scuro, tra le quali sbocciano piccoli fiori coi petali rossi.”<sup>15</sup>

Morris comincia a scrivere relazioni ispirate alle visite nelle industrie di Leek, relazioni che diventeranno sempre più politiche. Nel 1877 tenne una conferenza davanti la camera di commercio di Oxford, dove sottolineò che le arti applicate erano più importanti delle belle arti, perché la gente ovviamente aveva più a che fare con oggetti quotidiani e l’arte soffriva se aveva a che fare solo con il lusso.

<sup>15</sup> A. S. Byatt, *Pavone e rampicante: Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris*, (2016) cit., p.125-128.

Era dell'opinione che il decoro doveva essere usato solo in caso avesse un'utilità. La bellezza di un oggetto derivava soltanto dalla conformità di forme che aveva con la natura, e non dalla sua imitazione.

Indignato per la decisione della ristrutturazione della chiesa di St. John the Baptist a Burford dell'architetto Street o di quella della Tewkesburry Abbey di Gilbert Scott, decide di fondare una società per la protezione degli edifici storici, chiamata SPAB o anche "Anti-Scrape", anti-graffio in italiano.

Con questa organizzazione, Morris intendeva protestare contro la distruzione dell'architettura originale ad opera soprattutto di restauri sbagliati. Si dedicò così tanto a queste vicende che decise di non fornire più dei vetri colorati della sua azienda per ristrutturazioni di questo tipo, anche se la produzione delle finestre colorate aveva portato alla sua azienda più guadagni di tutto il resto.

Nel 1877 Morris, ormai unico titolare dell'azienda, decide di cominciare a tessere dei tessuti.

Aveva preso in affitto degli spazi presso il Great Ormond Yard e sotto la vigilanza di un tessitore professionista di seta di Lyon, cominciò a formare dei lavoratori. Sapeva che ogni mestiere richiede una conoscenza di materiali e tecniche. Per questo motivo pure lui prese a studiare e sperimentare e presto impara l'arte di annodare tappeti.

Sempre nel 1877 Morris apre un negozio in Oxford Street a Londra. La sua clientela apparteneva all'aristocrazia o erano ricchi industriali. Ma i suoi prodotti venivano comprati anche dalla popolazione del ceto medio aperto all'arte e all'estetica.

Presto "lo stile Morris" cominciò ad essere di moda per arredare le case del quartiere elegante di Bedford Park. Anche se Morris non era contento del fatto che in questo modo contribuiva al lusso dei ricchi, sapeva che proprio questa clientela assicurava la sopravvivenza della sua azienda.

Nel 1879 mentre Jane faceva vacanze in Italia, Morris aveva trovato una nuova casa e come ricordo della casa di Kelmscott Manor, chiamò questa nuova casa, a Hammersmith con vista sul fiume, "Kelmscott House".

Trasformò la stalla in un laboratorio con annessa la manifattura dei tappeti annodati a mano. Invece quelli fatti a macchina li commissionava alla Royal Carpet Factory. Morris comincia a dedicarsi anche alla progettazione e creazione di arazzi e installa un telaio nella sua camera da letto. Quando ha appreso abbastanza l'arte della tessitura apre una laboratorio tessile nella Queen Square.



Dettaglio di “tessuto a motivo ‘artichoke’” (1875);  
 Fotografia del Shop ‘Morris & Co.’ on 449 Oxford Street London;  
 Dettaglio di “tessuto ‘bird & vine’” tessuto a telaio di lana (1878)



Fotografia del laboratorio di stampa di tessuti a mano su tessuti di cotone o lino a Merton Abbey;  
 Libro di collezione di motivi di stampa per tessuto di Willim Morris (1865-93)



Fotografia del laboratorio di tessitura di tappeti con telai jacquard presso Merton Abbey,  
 Edward Burne-Jones “Caricatura di ‘William Morris che da una dimostrazione di tessitura’ (1888);  
 William Morris “Carta da parati “Pink and Rose” stampato a blocchi (1890 ca.)

Sotto la guida tecnica del giovane J.H. Dearle e la guida artistica di Morris si vendono così negli anni 80 una grande quantità di prodotti in stile uniforme tra cui finestre di vetro, mobili, piastrelle, tessuti, carta da parati, ricami e tappeti.

La Morris & Co offriva anche il servizio di arredamento interno completo. Lo stile era sempre poco pretenzioso, di gusto, e univa il pratico al bello.

Per allargare le capacità di produzione e non dipendere più da subappaltatori, Morris si mise alla ricerca di laboratori più grandi. Il ceramista William De Morgan le cui piastrelle erano vendute tramite Morris & Co., trovò alla fine un terreno adatto a Merton, vicino al fiume Wandle, circa 7 miglia da Londra.

Nel 1881 Morris firma il contratto d'affitto e i laboratori per le finestre colorate, per i tappeti, la tessitura e la tintoria traslocano lì. La sua azienda veniva gestita secondo principi etici. I dipendenti di Morris venivano pagati di più, lavoravano di meno e avevano in generale condizioni di lavoro migliori di quelle in uso a quei tempi. I giovani che erano assunti nell'azienda avevano a disposizione un grande dormitorio e una biblioteca per dargli una formazione in vista di un'occupazione in età adulta. Morris introdusse anche una partecipazione agli utili per i suoi manager. I prati intorno a Merton Abbey venivano usati per asciugare i tessuti.

Presso il resto del terreno vennero piantati pioppi, cespugli e fiori. Venne creato un orto di verdure e piantati alberi da frutta. Questo luogo di campagna idilliaca corrispondeva esattamente al sogno di Morris di una "comune di lavoratori".

"Ho tentato di rendere ogni mio lavoratore un artista, e quando dico un artista intendo dire un uomo", con questa frase Oscar Wild ricordava sempre le parole del suo stimatissimo amico William Morris.

***"Art made by the people for the people, as a joy to the maker and the user" William Morris***

## Parte 3 - Le conseguenze della Rivoluzione Industriale

Già dal 1700 l'Inghilterra, avendo conquistato il dominio dei mari e delle colonie in America, Asia, Africa ed Australia, aveva sviluppato il mercantilismo, esportando ed importando merci. La prima rivoluzione industriale interessa prevalentemente il settore tessile-metallurgico, con l'introduzione della spoletta volante e della macchina a vapore. Il Paese sfruttava le sue miniere di carbone e di ferro, creando e moltiplicando così il numero delle sue industrie.

Come conseguenza diretta, nell'800, si ebbe lo sviluppo dei grandi centri urbani, la proliferazione e il perfezionamento delle macchine, l'aumento delle comunicazioni di ogni tipo e del sistema bancario, creando così il sistema capitalista. La seconda rivoluzione viene fatta convenzionalmente partire dal 1870 con l'introduzione dell'elettricità, dei prodotti chimici e del petrolio. L'uso delle macchine portò, in un primo momento, alla reazione degli operai contro di esse, dato che molti di loro furono soppiantati dalle macchine, che potevano svolgere il lavoro con maggior perfezione e rapidità.

Poco a poco però risultò evidente che le macchine aumentavano la produzione, quindi aumentava anche il numero delle industrie, e molti furono gli operai che tornarono ad essere assunti. Seguendo l'esempio inglese cominciarono, più tardi, ad industrializzarsi Germania, Francia e Stati Uniti d'America. Ad ogni modo le polemiche a favore o contro le macchine continuarono per molti anni.

Nel campo artigianale tendevano a scomparire gli artigiani indipendenti, che producevano i loro oggetti eseguendo il lavoro dal principio alla fine, sostituiti da operai che s'occupavano solo e sempre di una sola parte della produzione, diventando salariati alienati a causa della ripetitività del lavoro. Il mutamento socio-economico e politico che accompagna la rivoluzione industriale fu fortemente risentito dagli artisti.

Si pensi a fenomeni di crescita della città e del suo aspetto, per esempio l'enorme quantità di costruzioni di canali e strade. Ruskin era convinto che la tecnica dell'artista fosse un'etica e "la sua competenza una morale": l'arte e la bellezza appaiono quindi solo nelle società giuste, sane ed equilibrate, perciò non hanno possibilità alcuna di nascere, o di sopravvivere, in un'epoca, come quella, di dominante materialismo e industrializzazione. Il libro "Le Pietre di Venezia" di Ruskin, influenza in modo determinante **William Morris** per il suo movimento "**Arts and Crafts**".

Egli si schiera contro l'industrializzazione e la produzione in serie, però non tanto contro le macchine, quanto contro il loro uso sbagliato. Morris era convinto che prima di cambiare l'arte si doveva cambiare la società. Restò affascinato dall'eleganza e dal preziosismo dei preraffaeliti e decise di diffondere il loro stile per mezzo delle arti applicate (incisioni, arte industriale, decorazione ambientale, oggetti artigianali, architettura, ecc.) non prodotte industrialmente, standardizzate, ma in maniera artigianale, come durante il Medio Evo, nelle corporazioni. Il movimento dell'Arts and Crafts cercava infatti di resistere al cambiamento.

La rivoluzione Industriale portò dei cambiamenti nella produzione artistica. Le riproduzioni erano adesso molto più facili da eseguire. La produzione di massa poteva essere vista come un'aspetto positivo, però non tutti la vedevano così. Siccome la produzione di massa si focalizzava più su la quantità che sulla qualità, emergevano sempre più artisti ribelli che volevano opporsi a questo concetto dando invece più valore al dettaglio e al tempo di esecuzione di un'opera d'arte. Arts and Crafts era proprio la risposta alla rivoluzione industriale.

All'opposto si poneva l'**Art Nouveau**, nome francese di uno stile che nasce circa intorno al 1880 e che si difondeva sia in Inghilterra sotto il nome "Modern Style", in Italia come "Liberty", in Germania come "Jugendstil" e in Austria come "Sezession". Aniché resistervi, gli artisti dell'Art Nouveau apprezzavano i cambiamenti portati dalla Rivoluzione Industriale. Vedevano nella produzione di massa un'opportunità per diffondere la loro arte ovunque e a tutti. Ora l'arte poteva arrivare alle case di ognuno e per gli artisti diventava una forma di pubblicità.

**Gustav Klimt** vedeva la possibilità di fare arte per dei forum pubblici e creava dei murales per il teatro e delle arene. Quest'arte era vista come combinazione di forma e funzione in quantità di massa. L' Art Nouveau non era solo esteticamente bella, ma aveva anche uno scopo maggiore.

L'Art Nouveau comunque reagì contro la produzione standard, la meccanizzazione industriale e la fabbricazione in serie, uniforme, pacchiana, volgare e brutta, la quale contribuiva sempre più all'alienazione dell'uomo.

E reagiva anche contro il realismo e il naturalismo, includendo l'impressionismo, che rappresentavano ciò che esiste di più brutto nella vita quotidiana. Questa corrente artistica proponeva anche scene grigie ed ovvie, senza cercare di tradurle per mezzo dell'immaginazione, di simbolismi, con eleganza e belle forme, come invece faceva l'Art-Nouveau.

In generale L'Art Nouveau si schierò contro l'eclettismo romantico, particolarmente in architettura, però in realtà non poté evitare di cadere in un romanticismo tardivo e ricercato.

Ricevette vari influssi, principalmente dalle idee di Ruskin e dei preraffaeliti, e così da William Morris e venne anche influenzato da quelle del passato occidentale (particolarmente del gotico e del rococò) racchiusi nei diversi stili romantico-simbolisti di William Blake, Puvis de Chavannes, Redon e Moreau.

La sua poetica consisteva nel produrre a mano oggetti di ogni tipo accessibili a tutte le classi sociali, evitando il più possibile la meccanizzazione, la standardizzazione e la produzione in serie, stimolando l'unione artista-artigiano, allo scopo di eseguire un lavoro comune, e raggiungere così bellezza ed eleganza.

L'Art-Nouveau non fu una corrente pittorica, ma uno stile decorativo alla moda, quindi di breve durata, ma che ebbe una gamma amplissima di applicazioni diverse. Generalmente si schierò contro l'arte tradizionale e preferì dipingere pareti, pannelli, paraventi, mobili, edifici, manifesti, invece che quadri.

Fu definita come "il rococò del romanticismo" e, malgrado le sue intenzioni teoriche, non poté evitare la creazione di opere dozzinali; infatti non riuscì a saturare i mercati con oggetti eleganti ed economici, a causa dell'alto costo della mano d'opera artigianale. In conclusione, i suoi oggetti artigianali, cari e raffinati, poterono essere acquistati solo dalle classi più agiate della società.

"Fra il 1870 e l'inizio dell'1900 fanno la loro prima apparizione oggetti che poi diventeranno parte integrante della vita quotidiana: dalla lampadina al telefono, dalla macchina da scrivere al grammofono, dalla macchina per cucire della Singer alla bicicletta, dal tram elettrico all'automobile. [ ] Nel campo dell'industria, la **Wiener Werkstätte** introduce il prodotto d'alta meccanizzazione nell'ambito del sistema estetico dell'artisticità. Pur nascendo come ditta di artigianato, nella Wiener Werkstätte lavoravano anche artisti fra cui **Gustav Klimt**, Oskar Kokoscka e Egon Schiele."<sup>16</sup>

La Wiener Werkstätte, una innovativa comunità di produzione viennese, legata al mondo del design viene fondata nel 1903 dall'architetto Josef Hoffmann, dal pittore Koloman Moser e dal banchiere e collezionista d'arte Fritz Wärndorfer. Questa raccoglie le arti dei movimenti precedenti e associa l'artigiano all'economia.

Il laboratorio si dedica all'architettura, all'arredo, alla grafica ed alla rilegatura di libri con creazioni dallo stile geometrico tipico della Secessione Viennese.

<sup>16</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.29.

Nel 1905 viene aperto il reparto tessile e nel 1911 si aggiunge anche la sezione moda diretto da Hoffmann con la propria linea di produzione firmata da Eduard Wimmer-Wisgrill che a poco a poco diventa uno dei loro settori di maggior successo. Eduard Wimmer-Wisgrill, Otto Lendেকে e Max Snischek sono i responsabili dei progetti dei modelli, mentre più di ottanta operai, di cui alcuni erano artisti, altri erano artigiani o alunni di Moser e Hoffmann si occupavano della creazione di tessuti, ricami, borse, decorazioni per cappelli e cinture di perle.

“Nel 1900 Moser disegna una serie di abiti dai motivi geometrici. All’interno di questo settore, i tessuti hanno una particolare rilevanza: lo sviluppo del disegno moderno è infatti strettamente connesso al concetto di opera d’arte totale della Secessione Viennese. Tutti i tessuti sono contrassegnati dal numero e dal nome del disegno, oltre che dalla firma dell’autore del progetto, cosicché è possibile in ogni momento stabilire l’identità dell’artista.”<sup>17</sup>

L’Art Nouveau si ispira anche alle arti orientali (Giappone, Cina e Persia), un fenomeno definito “Japonisme” che si sviluppa dagli anni 1880 fino ai 1920 e che coinvolgeva tanto l’arte e l’arte applicata quanto la moda. Nel 1854 il Giappone aveva aperto un canale commerciale internazionale creando la passione per l’Orientalismo e porta gli artisti come Van Gogh, Gauguin e Manet ad ispirarsi alle ceramiche ai tessuti, dai disegni acquarellati e agli abiti importati, realizzano opere con evidenti citazioni giapponesi.

“Anche la moda ne subisce il fascino, diviene infatti abitudine per i borghesi di indossare il kimono come vestaglia raffinata, le stoffe giapponesi vengono impiegate nella realizzazione di capi d’abbigliamento, mentre la manica a kimono è il tema costante nella confezione degli abiti lunghi.”<sup>18</sup>

Fortemente influenzato dallo stile orientaleggiante, classico e rinascimentale è **Mariano Fortuny y Madrazo**.

<sup>17</sup> Ivi, p.29-30.

<sup>18</sup> Ivi, p.25.

## 3.1 L'abito d'artista

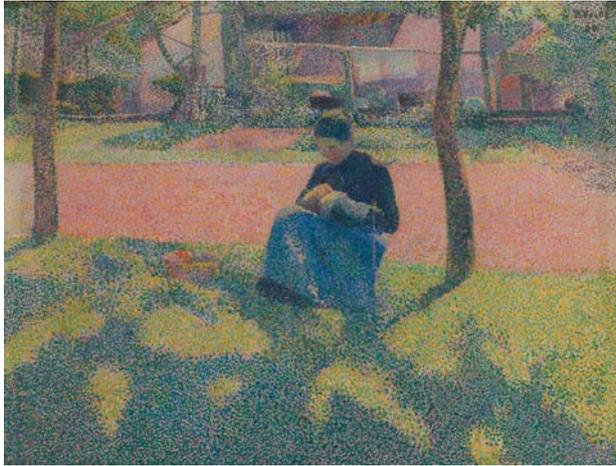
Henry van de Velde

**Henry van de Velde** (1863-1957) insieme a Victor Horta viene considerato uno dei fondatori dell'Art Nouveau, nonché uno degli esponenti principali del movimento. Dopo aver frequentato dal 1881 al 1884 l'Accademia di Anversa e dopo un'esperienza simbolista a Parigi, iniziò la sua attività come pittore a Bruxelles. Influenzato dalla pittura di Monet, Van Gogh e Renoir, dipinge secondo i canoni del neoimpressionismo francese. Nel 1889 si unisce al gruppo d'avanguardia Les XX (I Venti), un gruppo di venti artisti belgi (pittori, scultori, designer) che analogamente a ciò che accadeva a Parigi con il Salon degli Artisti Indipendenti, organizzava esposizioni annuali.

L'opera di **Georges Seurat** (1859-1891) "Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande Jatte" ritrae l'abbigliamento femminile contemporaneo in cui gli abiti assumono la linea a S che accentua la silhouette mettendo in rilievo il seno e il fondoschiena. Corsetti e tournure danno risalto al posteriore. Questo stile dell'abbigliamento femminile arriva dall'introduzione dell'abito per signora tagliato su misura, di cui lo stilista britannico **Charles Frederick Worth** (1825-1895) che nel 1857 apre a Parigi la prima grande casa di moda, è uno dei maggiori rappresentanti e inteso come il fondatore della "haute couture". Van de Velde aveva visto quest'opera e adotta la tecnica del pointillismo per la sua serie di otto scene di villaggio.



Georges Seurat "Dettaglio di 'Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte'" (1883-1885)  
Art Institute of Chicago



Henry van de Velde "faits du village VII, ragazza che cuce" (1890)  
Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

“La ragazza che cuce” fa parte di questa serie e tre di questi dipinti vengono esposti alla mostra di “Les XX” a Bruxelles.

Dopo una prima e generale tendenza verso il neoimpressionismo francese, gli artisti del gruppo guardarono all’opera di Odilon Redon, pittore francese e ai preraffaelliti inglesi. Oltre alla pittura, Van de Velde si dedica all’architettura dove mostra un distacco totale dagli stili compositivi del passato.

Dal 1893 comincia a dedicarsi anche alle arti applicate. Progetta la casa di famiglia che gli permette di realizzare il suo desiderio di diventare architetto e di progettare mobili. Dal 1894 in poi comincia una stretta collaborazione con il connazionale Octave Van Rysselberghe per la realizzazione di due alberghi a Bruxelles per i quali progetta in particolare gli arredi e le decorazioni interne, in uno stile Art Nouveau piuttosto sobrio. Con la Casa Blomenwerf nel 1895 a Uccle, nei pressi di Bruxelles, decide di sfidare la progettazione come pittore invece che come architetto, ispirandosi alla “Red House” di William Morris e al suo movimento.

A cavallo del secolo si trova in Germania e partecipa alla “giornata tedesca dei sarti” a Krefeld. Per questa occasione Friedrich Deneken il direttore del museo Kaiser Wilhelm, aveva organizzato un’ esposizione speciale con il titolo “Costumi femminili moderni secondo progetti artistici”. Van de Velde partecipa a questa mostra con sei abiti che aveva disegnato per la sua moglie.

***“È nella natura delle cose che gli artisti si occupino dell’abbigliamento femminile” Henry van de Velde (1900)***

“Il museo dava così la possibilità di sostenerne la richiesta di integrare degli abiti disegnati artisticamente nelle belle arti, come parte di un Gesamtkunstwerk, un’ opera d’arte totale.”<sup>19</sup>

In totale si tenevano nove mostre dedicate all’abito artistico, di cui 6 in Germania, due a Vienna e una a Zurigo. Uno di questi abiti di Van de Velde si chiamava “Tea Gown” -l’abito da té.

<sup>19</sup>Cfr. Cora von Pape, *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, (2008) cit., p.64.



Henry van de Velde "Tea Gown" (1900)

Questo abito presto diventò il prototipo dell'abbigliamento di riforma tedesca. Van de Velde seguiva con le sue creazioni il concetto del rispetto delle forme naturali femminili, e sosteneva la libertà di movimento del corpo. In primo piano sembra esserci per lui sempre l'aspetto della bellezza. Preferiva un abbigliamento che lasciasse intuire le forme femminili ma che nello stesso tempo nascondesse l'individualità del corpo di ogni donna.

Gli abiti dell'artista erano disegnati in modo che il tessuto cadesse dalle spalle in giù in modo liscio, senza sottolineare o sostenere delle parti del corpo in particolare, lasciando così spazio al libero movimento. Con le cuciture ben in vista veniva enfatizzata l'architettura della veste. Inoltre l'abito era decorato da numerosi ornamenti lineari e astratti in stile Art Nouveau.

La foto accanto fa parte del servizio fotografico dal titolo "Il nuovo principio d'arte nell'abbigliamento femminile moderno" pubblicato nella rivista d'arte tedesca "Kunst und Dekoration". Van de Velde però non reclamava solo l'effetto estetico, ma voleva rispettare le varie funzioni dell'abito. Aveva in mente vari modelli, ad esempio per andare in macchina o in bicicletta, un'abito da strada e uno per la casa, esattamente come **Gustav Klimt**.



Henry van de Velde "Reception Dress" (1902)

## 3.2 L'artista insieme alla stilista

### Gustav Klimt e Emilie Louise Flöge

**Gustav Klimt** nasce nel 1862 a Vienna, come secondo figlio di Ernst Klimt e Anna Finster. Suo padre era orafo e la sua madre una donna colta e versata nella musica lirica. Tutti i figli maschi della famiglia Klimt riveleranno in futuro una forte inclinazione per l'arte.

Dopo che Gustav ebbe frequentato per otto anni la scuola primaria, nel 1876, malgrado le pressanti ristrettezze economiche, il quattordicenne venne ammesso a frequentare la scuola d'arte e mestieri austriaca (Kunstgewerbeschule).

Lì studiò arte applicata fino al 1883, cominciando a formarsi personali orientamenti di gusto e imparando a padroneggiare diverse tecniche artistiche, come il mosaico e la ceramica. Amava studiare la storia dell'arte del passato e venne influenzato molto dai pittori Ferdinand Laufberger e Hans Makart, sui quali condusse i primi studi. Già dopo tre anni di scuola, al giovane Gustav venne commissionata la decorazione del cortile del Kunsthistorisches Museum, su progetto dello stesso Laufberger. Da questo momento in poi, gli incarichi iniziarono a moltiplicarsi.

Nel 1880 dipinse le quattro allegorie del Palazzo Sturany a Vienna e il soffitto della Kurhaus di Karlsbad. Mentre tra il 1886 e il 1888, si dedicò, con il suo fratello Ernst e l'amico Franz Matsch alla decorazione del Burgtheater. Insieme dipinsero una serie di pannelli con immagini di teatri dell'antichità e del mondo contemporaneo. I tre iniziarono a guadagnare ben presto notorietà negli ambienti artistici e le commissioni dei primi ritratti garantiranno loro discreto successo e tranquillità economica.

Nel 1888 Klimt ricevette infatti una benemerenda ufficiale dall'imperatore Francesco Giuseppe e le università di Monaco e Vienna lo nominarono membro onorario. Nel 1892 a pochi mesi di distanza muoiono il padre, e improvvisamente anche il fratello Ernst. Questi lutti lasciarono un segno profondo in Gustav e nella sua produzione artistica seguirono ben sei anni d'inattività.

Nello stesso periodo si rafforza il contatto con la famiglia di sua cognata Helene Flöge, che dopo la morte di Ernst è rimasta vedova con una bambina appena nata di cui Klimt prende l'affido. Klimt è spesso ospite nella casa della famiglia e si innamora nella sorella più piccola di Helene, Emilie. Pur essendo a conoscenza delle relazioni che il pittore intratteneva con altre donne dalle quali aveva anche dei figli, Emilie comincia a frequentarlo e gli sarà compagna fino alla morte.



Gustav Klimt "Liebe" (1895) Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna

“Gustav Klimt dipinse Emilie per la prima volta nel 1891, in colori pastello: si tratta di un busto in abito bianco. Ella aveva allora 18 anni. Il quadro è circondato da una cornice dipinta da Klimt, con fiori di ciliegio su fondo oro.”<sup>20</sup>

Nel quadro intitolato Amore, del 1895, sono già presenti, per forma e contenuti, alcune caratteristiche che accompagneranno Klimt per tutta la sua carriera. L'opera rappresenta due figure evanescenti che racchiudono in loro il simbolo del ciclo della vita e della maturazione dell'amore.

Il tema dell'amore non viene raffigurato attraverso rievocazioni mitologiche e reinterpretazioni dell'arte del passato, ma mostra una coppia abbracciata in abiti contemporanei.

Sempre più in contrasto con i rigidi canoni accademici, nel 1897 Klimt fondò insieme ad altri diciannove artisti, la Wiener Sezession (secessione viennese). Per il gruppo, realizza il progetto di un periodico-manifesto con nome Ver Sacrum (Primavera sacra), del quale verranno pubblicati 96 numeri, fino al 1903.

Gli artisti della Secessione aspiravano, oltre a portare l'arte al di fuori dei confini della tradizione accademica, in un florilegio di arti plastiche, design e architettura, anche ad una rinascita delle arti e dei mestieri. Non avevano uno stile prediletto, e a questo gruppo si unirono i simbolisti, i naturalisti e i modernisti.

Il simbolo del Secessionismo era Pallade Atena, la dea greca della saggezza e delle buone cause, delle arti, e della tessitura. Nel 1893 Franz von Stuck si era ispirato a lei, utilizzandola come emblema sul manifesto della prima mostra della Secessione di Monaco di Baviera.

Klimt la raffigurerà nel 1898 in uno dei suoi capolavori, che venne esposto durante la seconda Secessione viennese e fortemente criticato dal pubblico, ma difeso ed elogiato dal giornalista e autore Ludwig Hevesi.

<sup>20</sup> Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt- Dal disegno al quadro*, (2000) cit., p.239.

L'opera "Pallade Atena" di Klimt raffigura il busto frontale dell'omonima divinità che indossa un elmo con paranaso ed un'armatura a scaglie su cui è ritratto il volto della Gorgone Medusa. La dea è vagamente androgina e con i suoi occhi grigi e fissi esprime rigidità e cupezza.

Il soggetto è ripreso mentre regge la lancia con la mano sinistra e una piccola statuetta della dea Nike. La stessa viene più tardi ripresa in altre opere del pittore. La cornice venne realizzata su progetto di Klimt, dal fratello Georg.



Franz von Stuck - manifesto litografico prima mostra della Secessione Monaco (1893)  
Gustav Klimt "Pallas Athene" (1898) Wien Museum, Vienna

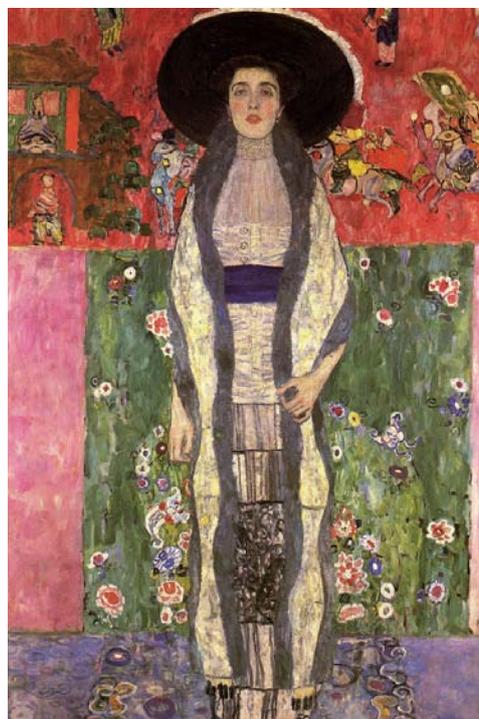
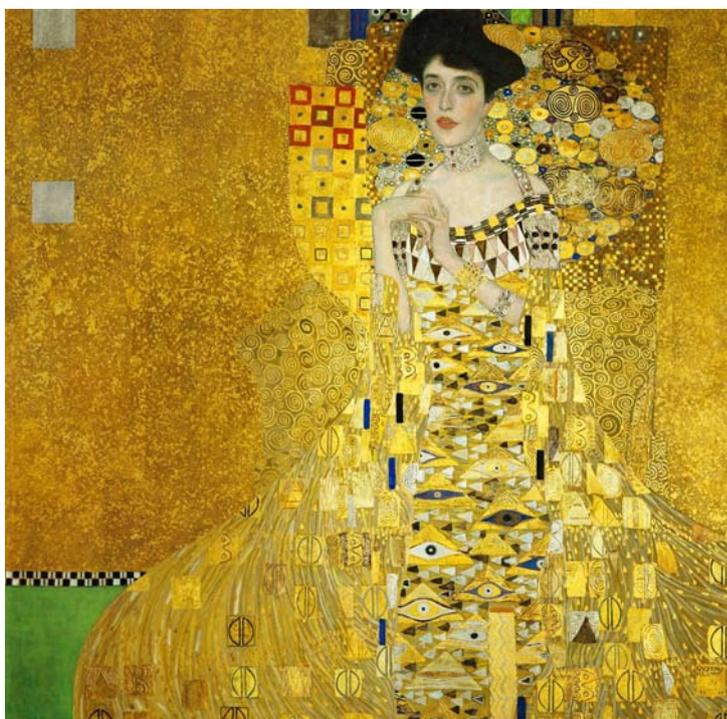
Nel 1903 Klimt si recò due volte a Ravenna, dove conobbe lo sfarzo dei mosaici bizantini. L'oro musivo, eco dei lavori del padre e del fratello in oreficeria, gli suggerì un nuovo modo di trasfigurare la realtà e di modulare le parti piatte e plastiche nelle sue opere con passaggi tonali, dall'opaco al brillante.

Tornato in patria, l'artista si avvicina ai neonati Wiener Werkstätte (Laboratori Viennesi), un'innovativa comunità di produzione viennese fondato da Koloman Moser e Josef Hoffmann. I laboratori erano legati al mondo del design che raccoglieva le arti dei movimenti precedenti. Vi si associava l'artigiano all'economia, ispirandosi all'Arts and Crafts inglese.

Con la fonte d'ispirazione della ricchezza dei mosaici ravennati e l'estetica delle Wiener Werkstätte in mente, nasceranno alcuni dei capolavori klimtiani più celebri: "Le Tre Età della Donna" (1905), "L'Albero della Vita" (1905-1909), il "Ritratto di Adele Bloch-Bauer I" (1907) "la Danae" (1907-1908) e "Il bacio" (1907-08).

Sono tutte opere dove Klimt si presenta convertito all'oro di Bisanzio e ispirato dall'arte inglese di cinquant'anni prima. Il periodo aureo o "dorato", con il predominio dell'oro che contraddistingue le tele di Klimt, si chiude nel 1909 con l'esecuzione dell'opera "Giuditta II".

L'opera, caratterizzata da cromie più scure e forti, darà infatti avvio al cosiddetto «periodo maturo» dell'artista, ora quasi cinquantenne. Un'altro esempio del nuovo stile è anche il secondo ritratto di Adele Bloch-Bauer del 1912. Nel ritratto di Adele Bloch Bauer I, figlia dell'imprenditore Maurice Bauer, poi convolata a nozze con il figlio del barone Bloch, un importantissimo industriale dello zucchero, la figura è incastonata in uno sfondo vibrante di luce ottenuto dal riverbero del fulgore dell'oro. Klimt ha eliminato ogni effetto di profondità spaziale, creando così uno stile spiccatamente bidimensionale. Gli unici elementi stilistici a rimanere lievemente tridimensionali, sono le mani, lo scollo ed il volto della donna. Lei è seduta su una poltrona e indossa un abito nel quale Klimt infonde tutta la forza espressiva del suo decorativismo allegorico e simbolico.



Gustav Klimt "Adele Bloch-Bauer I" (1907) Neue Galerie, New York  
Gustav Klimt "Adele Bloch-Bauer II" (1912) Collezione privata

Nella veste, infatti, è ripetuta diverse volte la simbologia dell'occhio di Horo, desunta dalla religione egizia. Intorno all'abito stretto si espande un'ampio panno o mantello brulicante di preziosismi bizantineggianti, sotto forma di curve, quadrati di vari colori e dimensioni, mezzelune, e triangoli. Pur presentando questa particolare grammatica visiva, il vestito si fonde armoniosamente con la poltrona, rivestita invece di forme spiraliformi, dando vita così ad una vera e propria cascata ornamentale. Similmente accade per la parete d'oro e il pavimento verde, che non si unificano solo per via della presenza di un sottile zoccolo a scacchi. Ombre e contorni mancano completamente in quest'opera o sono solo accennati.

Per dipingere gli abiti nei suoi quadri Klimt aveva sempre degli ottimi riferimenti ed esempi.

La sua compagnia Emilie infatti, che all'inizio faceva la sarta, aveva aperto nel 1904 insieme alle sorelle Pauline e Helene, la moglie del fratello scomparso di Klimt, una casa di alta moda. Si chiamava "Schwestern Flöge" - sorelle Flöge e si trovava in Mariahilferstrasse, nello stesso edificio del famoso Grand Café "Casa-Piccola-Haus" dove si ritrovavano tutti i creativi e intellettuali di Vienna.

Il salone delle sorelle era disegnato dall'architetto della Secessione e cofondatore del laboratorio tessile delle Wiener Werkstätte, Josef Hoffmann. Schwestern Flöge presentava infatti le loro creazioni d'abiti nello stile delle Wiener Werkstätte.

Durante viaggi a Londra e Parigi, Emilie familiarizzò con le ultime tendenze di Coco Chanel e Christian Dior, e portò a Vienna gli ultimi modelli. Presto la loro casa di moda divenne la più rinomata e apprezzata dell'alta società viennese. Nei tempi migliori, il Salone occupava tre tagliatrici e ottanta sarte.

"Se Gustav Klimt fu l'incontrastato dominatore della scena artistica viennese, anche Emilie Flöge riscosse, nel suo campo, un grande successo. Era completamente assorbita dal suo lavoro; fu forse per questo che non si sposò neppure dopo la morte di Klimt."<sup>21</sup>

Emilie era una straordinaria donna d'affari, per lei era importante essere indipendente e grazie al suo lavoro e la seguente situazione economica, si poteva anche permettere di non sposarsi. Secondo alcune opinioni, Klimt e Flöge sarebbero stati legati unicamente da un'amicizia platonica.

Fino ad oggi non si conosce il punto di vista personale di Emilie sulla relazione con Klimt. Può darsi che le fosse semplicemente amica perchè esasperata dalle numerose storie che Klimt aveva sempre con altre donne.

<sup>21</sup> Ivi, p.239.

Quel che però si sa, è che lei dava un'enorme sicurezza emotiva all'artista, infatti quando lei era in viaggio e non si faceva sentire, lui soffriva molto della sua assenza. Un'altra ipotesi sul perché Gustav e Emilie non si siano mai sposati è che la famiglia della Flöge non approvasse fino in fondo il loro rapporto e non desiderava che diventasse ufficiale. Helene Donner, la figlia della sorella di Emilie e nipotina affidata di Gustav "dichiarò che dopo la morte di Klimt aveva bruciato, insieme alla zia Emilie, due panier colmi di corrispondenza di Klimt."<sup>22</sup>

Un altro indizio del disprezzo che la famiglia di lei provava per Klimt, furono per esempio le critiche espresse sul ritratto che l'artista fece di Emilie.

"Di importanza senz'altro maggiore è comunque il grande ritratto di Emilie dipinto nel 1902, in cui ella è raffigurata con un tipico 'abito alla Klimt', ravvivato da ornamenti coloro oro e un gioco di tralci blu scuro. [ ] Perché questo dipinto, venduto già nel 1908 all'Historisches Museum der Stadt Wien, non abbia incontrato il favore né dell'interessata né di sua madre, non siamo proprio in grado di capirlo: a maggior ragione, se lo si confronta con una delle molte preziose fotografie artistiche eseguite dalla migliore fotografa viennese dell'epoca, Dora Kallmus (nome d'arte Madame d'Ora)."<sup>23</sup>



Gustav Klimt "Emilie Flöge" (1902); Emilie Flöge con un vestito disegnato da Klimt, fotografato da Dora Kallmus, nome d'arte Madame d'Ora (1909)

<sup>22</sup> Ivi, p.240.

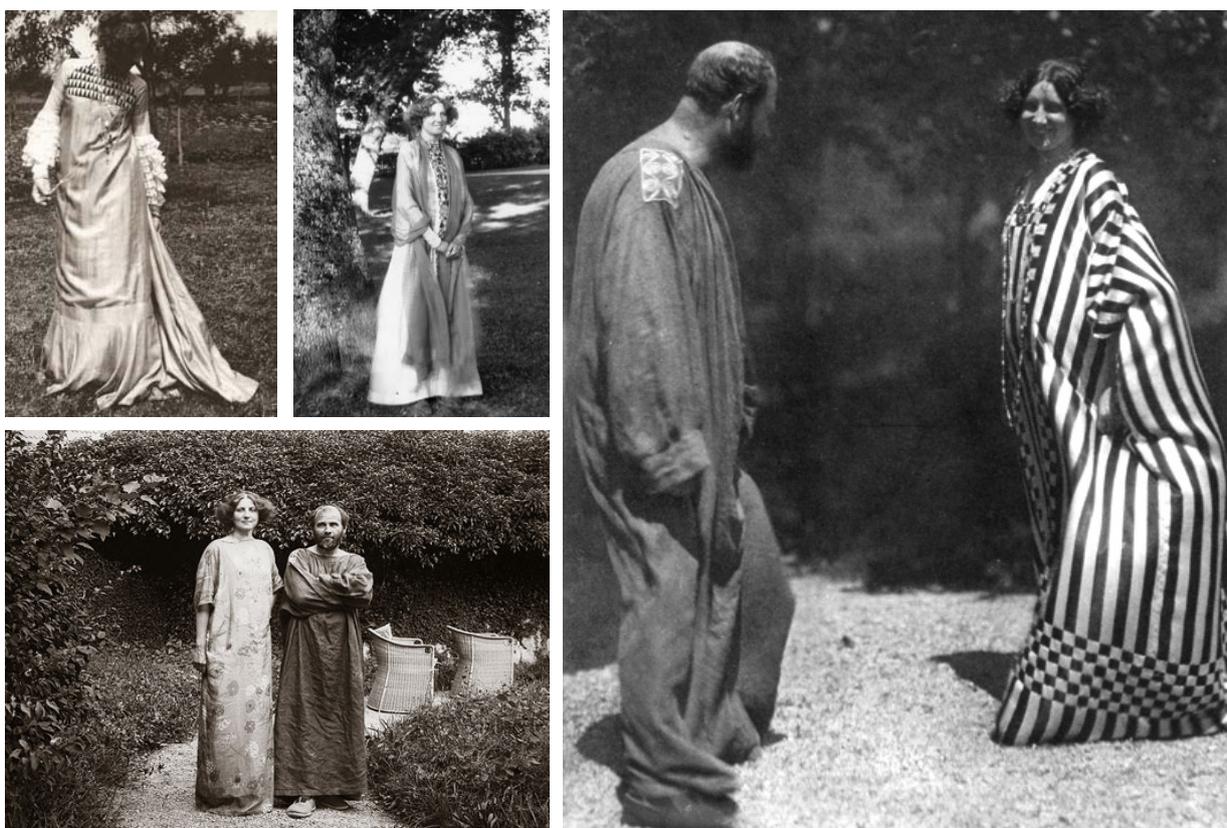
<sup>23</sup> Ivi, p.240.

La famiglia di Emilie diceva che lo stretto “Reformkleid” blu di Emilie assomigliava alla pelle di un pesce. Il pittore, deluso, lo espose in una mostra della secessione e poi lo vendette, con il consenso di Emilie, al museo.

“Con lo scopo di integrare l’abbigliamento come parte di un’opera d’arte completa, in tedesco Gesamtkunstwerk, Klimt comincia a disegnare delle vesti larghe di colore marrone e blu che potevano essere usate sia come abiti da lavoro che per il tempo libero. Delle fotografie mostrano l’artista stesso con questi abiti a forma di sacco, che erano un abbigliamento completamente diverso da quello del suo tempo. Erano abbastanza semplici e decorati soltanto sulle spalle.”<sup>24</sup>

Per Emilie Klimt disegna numerosi vestiti con varie funzioni ed usi, come per esempio “l’abito estivo”, “il Reformkleid” o “l’abito da concerto”, l’abito a sacco dalla linea slanciata. “ Nel 1907 disegnò per lei una serie di abiti, e la fotografò personalmente più volte nel giardino della casa sull’Attersee.”<sup>25</sup>

Gli abiti erano innovativi e mostrano lo stesso linguaggio formale dei suoi quadri e rappresentavano un’interpretazione occidentale dei costumi dei popoli orientali, di un’eleganza raffinata.



Emilie Flöge in “abito da concerto”, fotografato da Klimt (1907)

Emilie Flöge in “Reformkleid”, fotografato da Friedrich Walker (1910)

Emilie e Gustav Klimt con dei vestiti a sacco, fotografato da Hans Bohler (1909)

<sup>24</sup> Cora von Pape, *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, (2008) cit., p.61.

<sup>25</sup> Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt- Dasl disegno al quadro*, (2000) cit., p.240.

Alla razionalità dei tagli larghi e morbidi si accompagnava un'ornamentazione leggera su motivi geometrici e colori luminosi con maniche a cascata. Gli abiti di Klimt disegnati per se e per Emilie, nascevano come abiti d'artista, indipendenti dalle esigenze di mercato, ma ebbero presto diffusione grazie al lavoro che Emilie svolse insieme alle sorelle.

Flöhe e Klimt, che facevano parte del club della moda viennese fondato nel 1888 da vari sarti e artisti, collaborarono insieme a diversi progetti di creazioni di moda e rimasero insieme fino alla morte prematura dell'artista, avvenuta nel 1918.

L'evoluzione professionale e collaborazione di Klimt e Flöhe assomigliano a quella dell'artista **Fortuny**, che lavorava negli stessi anni di Klimt. Questi si dedicò prima alla pittura e poi, insieme alla moglie, alla creazione di moda.

### 3.3. L'abito estetico

#### Mariano Fortuny y Madrazo

Mariano Fortuny nasce a Granada nel 1871. Suo padre, Mariano Fortuny y Marsal, era un famoso pittore conosciuto per la grande abilità di rappresentare nei suoi quadri gli effetti di luce. La madre Cecilia de Madrazo apparteneva a una famiglia di artisti, architetti e critici che amava tenere regolarmente delle esposizioni d'arte in casa. Quando aveva solo tre anni d'età, il padre muore, e sua madre si trasferisce con lui e sua sorella a Parigi, dove vivevano lo zio Raimundo e il nonno.

Nella capitale francese, Fortuny si avvicinò per la prima volta alla pittura e siccome aveva talento, ricevette, tra il 1876 e il 1885, una formazione dal pittore e illustratore James Tissot e da altri maestri, come ad esempio **Giovanni Boldini** o Alfred Stevens. Nel 1889 si trasferirono a Venezia. “Le [ ] collezioni di ceramiche, armature, stoffe e tappeti, al pari dei dipinti e incisioni [del padre] furono una componente essenziale della vita e dell'opera del figlio.”<sup>26</sup>

Nella grande galleria del Palazzo Martinengo dove la famiglia si era stabilita, Fortuny spesso espone i lavori del padre e anche i suoi. La madre aveva raccolto lì un'enorme collezione di tessuti: velluti, broccati, seta, taffetà e raso, da Venezia, Gand e dall'Oriente. I toni e le combinazioni particolari dei colori, con fogliami e disegni floreali in oro e argento, dei tessuti e la loro produzione incuriosivano il giovane Fortuny.

Ancora a Parigi, Mariano aveva conosciuto la giovane francese Henriette Negrin con cui aveva gradualmente continuato ad approfondire un rapporto. Siccome sua madre disapprovava la relazione con la ragazza, perché già sposata ed ex modella, nel 1892 egli si trasferisce a vivere all'ultimo piano del palazzo Pesaro degli Orfei al Campo San Beneto, dove installa anche un laboratorio di pittura e fotografia.

Nell'arco della sua vita compra e restaura piano piano l'intero palazzo e ci crea dentro anche una falegnameria, una stamperia e tintoria di tessuti e poi una sartoria. All'inizio della sua carriera però è ancora un pittore convenzionale, che espone i suoi quadri prima a Monaco, poi a Venezia e a Parigi. Era affascinato da Wagner e dipinge quadri di 46 mitologie.

Nel 1898 disegna le scenografie per alcuni spettacoli teatrali a San Polo, che lo portano successivamente a creare dei palchi e costumi per l'opera “Tristan und Isolde” di Wagner per la Scala di Milano.

<sup>26</sup> A. S. Byatt, *Pavone e rampicante: Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris*, (2016) cit., p.8.

Lavorando a questi progetti, Fortuny si rende conto che la luce nel teatro, all'epoca, non riusciva a soddisfare la creazione delle giuste atmosfere.

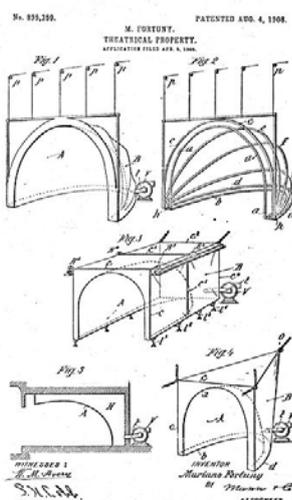
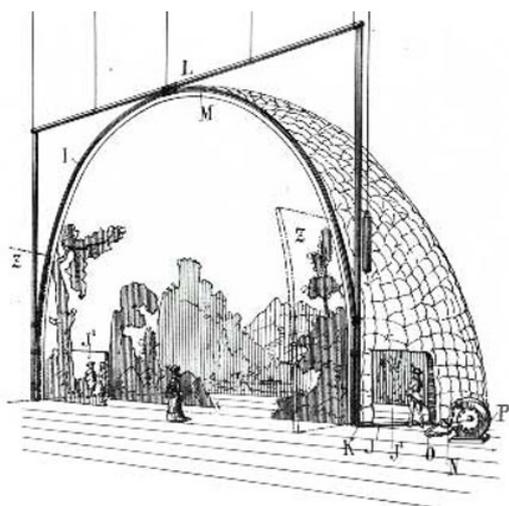
A quei tempi, l'illuminazione in teatro era data o dalla luce soffusa delle candele o da una forte e abbagliante luce elettrica: una via in mezzo non esisteva. Fortuny comincia a sperimentare la creazione di effetti di luce modificabili, allo scopo di creare degli effetti diversi a seconda delle diverse atmosfere richieste dalle scene. Scoprì così che la luce riflessa era più controllabile della luce diretta.

Dopo diverse prove ed esperimenti, nel 1902 presenta e fa brevettare e commercializzare in tutta Europa, un suo sistema di luce indiretta e morbida ottenuta dall'uso delle stoffe, più o meno elaborate e colorate, che creano delle atmosfere diffuse.

Svilluppa così un'enorme struttura d'illuminazione a cupola, un riflettore gigante, che si poteva adattare ai diversi teatri, ma anche una piccola lampada con struttura a trepiedi per dei set fotografici e cinematografici, con lo stesso design che usiamo ancora oggi.

“Non è la quantità ma la qualità della luce che rende visibili le cose..” scrive Fortuny in una delle sue relazioni sulla scoperta delle basi del suo nuovo e brillante sistema di luce indiretta. Grazie alla sua cupola di luce e con l'aggiunta soltanto di una scenografia, era già possibile creare infiniti sentimenti ed atmosfere.

Con questa invenzione, Fortuny ha dato un contributo straordinario alla teoria wagneriana del “Gesamtkunstwerk”, ovvero la combinazione, in una sola opera, di recitazione, musica, costumi e luci.



Mariano Fortuny “Studi per la Cupola” (1904); Brevetto per la Cupola Fortuny (1908);  
Lampada Fortuny (1907)

In quegli stessi anni la sua passione per la fotografia lo porta ad essere non solo un fotografo creativo ma allo stesso tempo un bravo chimico, a causa della necessità di preparare i diversi prodotti chimici e le superfici necessarie. Ottiene così addirittura un brevetto per un nuovo tipo di carta fotografica.

Durante la sua carriera, usò la fotografia per documentare il mondo intorno a sé. Fu per esempio uno dei primi ad usare un grandangolo per riprendere il Canal Grande e piazza San Marco. Fece scatti fotografici degli interni di Palazzo Pesaro Orfei e delle lampade che aveva disegnato, e fotografava anche per avere dei modelli per poi dipingere e fare studi su luce e sostanza. Fece autoritratti o ritratti della sua musa e amante Henriette, sotto luci diversi e da molteplici angolazioni.

Nel 1902 lei lo raggiunge e cominciano a vivere insieme. Fu uno scandalo. “La famiglia di lui non accetterà la loro unione fino a che, 20 anni dopo, non sarà legalizzata. Ma l’amore e la complicità tra Mariano ed Henriette dureranno una vita. Spesso si fotograferanno a vicenda nelle stesse posizioni con abiti delle medesime tonalità, quasi a sottolineare la loro affinità elettiva”<sup>27</sup>

[ ] ”vivevano in modo austero e semplice nel loro palazzo-laboratorio con Henriette che rifaceva i letti e lavava i piatti dopo aver mangiato. Durante tutto il tempo che passarono insieme, Fortuny ritrasse costantemente Henriette, in quadri, fotografie e disegni.”<sup>28</sup>



Fotografia di Henriette a Parigi (1902) (lastra di vetro alla gelatina);  
Mariano Fortuny “Ritratto di Henriette” (1915) (tempera su tavola preparata alla calce)

<sup>27</sup> Giovanna Pastega, *Omaggio a Henriette, musa e manager di Fortuny*, articolo su <http://ilpiccolo.gelocal.it/>, (28.12.2015) cit.

<sup>28</sup> A. S. Byatt, *Pavone e rampicante: Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris*, (2016) cit., p.18.

Henriette affianca fin dall'inizio il compagno nella tintura dei tessuti e nella produzione delle lampade in seta. La stampa del tessuto la appassionò molto e imparò la decorazione a stencil per poi aiutare il grande sperimentatore con i metodi di stampa fotomeccanici su tessuto.

Ed è questo momento ad essere particolarmente affascinante, quando Fortuny comincia a combinare tutti i suoi interessi e abilità nelle diverse tecniche, nella sua produzione artistica. Dalla pittura e conoscenza della luce, fino all'incisione su metallo, combina tecniche dalla fotografia e dalla stampa per applicarle sul tessuto. Prende della seta e la immerge nella gelatina. Poi applica sulla sua superficie dei disegni fatti a mano o realizzati fotograficamente con l'aiuto di una soluzione chimica. Quindi espone il tutto, il tessuto col disegno in gelatina, ad una luce che indurisce la soluzione chimica che lavora come materiale fotosensibile.

Dopo aver stampato e tinto il tessuto, l'agente chimico e la gelatina vengono lavati via e al loro posto rimane il disegno. Questa tecnica si chiama stampa a riserva, ed esisteva già. Solo che in passato il disegno veniva stampato sul tessuto con del materiale impermeabilizzante come grasso o cera che non lasciavano penetrare dal colore della successiva tintura. La parte preservata (si definisce riservata) mantiene il colore originale mentre quella esposta prende il nuovo colore del bagno di tintura. In inglese si chiama resist printing e in tedesco Reservedruck.

In questo modo Fortuny aveva reinventato una tecnica antica con una tecnologia moderna e otteneva dei disegni e variazioni di colore bellissimi.

Da allora Mariano Fortuny, per esprimersi, cominciò ad usare rotoli di stoffa, creando così motivi e fantasie complessi e commoventi.

Quando nel 1906 durante una campagna di scavi a Creta, Arthur Evans, un'archeologo inglese scoprì le rovine dell'antico palazzo di Cnosso sull'Isola di Creta in Grecia e portò alla luce dei tessuti antichi, Fortuny e Henriette decisero di realizzare insieme delle stampe riproducendo quei vecchi disegni.

Decisero di ricercare gli antichi metodi della stampa su stoffa, e in uno scritto di Fortuny si legge: “ [ ] il primo saggio fu una sciarpa lunga, che chiamai appunto Knossos dai motivi di fiori e alghe che corrono intorno agli antichissimi vasi ritrovati nell'isola di Candia”<sup>29</sup>

Le sciarpe “Knossos” erano i primi veri indumenti prodotti da Fortuny, degli scialli larghi (1,10 x 4,50 m) e sottili con dei motivi ricchi ispirati alla civiltà minoica di Creta, in color grigio, marrone, blu e verde con applicazioni in oro.

<sup>29</sup> Ivi, p.89. (di una scritta di Fortuny conservato nel Museo Fortuny cit. dal libro 'Ilaria Caloi - Modernità minoica')



Una matrice di legno per stampare su tessuti e un esempio di stampa (1905);  
Primi prototipi del “Knossos” indossati in una scena di un balletto a Parigi (1906);

I primi prototipi delle sciarpe in seta taffetà con motivi stampati minoici, si poterono ammirare durante un balletto per l'inaugurazione del teatro della contessa di Béarn a Parigi il 29 Marzo del 1906. Fortuny ha dichiarato di aver usato il libro di Arthur Evans “The Prehistoric Tombs of Knossos” del 1906 come fonte d'ispirazione e di aver copiato, per le sue matrici per la stampa dei tessuti, anche dei motivi di vasi e affreschi minoici da “Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta” di Angelo Mosso del 1907. I motivi che copiava erano presi da paesaggi con piante e fiori, ambienti marini con alghe, animali e conchiglie ed erano comunque simili ai motivi e allo stile dell'Art Nouveau.

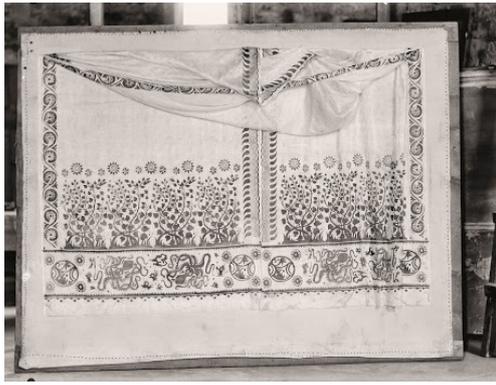
“Studiò le tecniche di stampa su stoffa, sostituendo i blocchi di legno usati per stampare i colori sulla tela nel primo periodo dei Knossos con altri blocchi metallici che gli permettevano di sovrapporre vari colori su un singolo motivo decorativo. Henriette lavorava con lui a tutte queste operazioni.”<sup>30</sup>

Dopo alcuni mesi di sperimentazioni Mariano e Henriette realizzano 15 tipi di modelli diversi della sciarpa Knossos. “Nomi apparentemente estratti da un libro di formule magiche identificavano ogni modello: ‘Alblan’, ‘Aldou’, ‘Algan’, ‘Alro’, ‘Gandou’ e ‘Tilleul’.”<sup>31</sup>

Il 24 Novembre del 1907 a Berlino si tiene la presentazione ufficiale con la danzatrice americana Ruth St. Denis, famosa per le sue danze “indiane”, che dimostrava come si indossavano queste preziose sciarpe. Le sciarpe ottennero successo commerciale e un'ampia diffusione, soprattutto nel mondo dello spettacolo, forse soprattutto perchè Fortuny aveva scelto delle danzatrici come modelle per introdurre le sue Knossos o anche perchè aveva tanti contatti in quel mondo.

<sup>30</sup> Ivi, p.93.

<sup>31</sup> “It all begun with a Silk Scarf: The Knossos” Palazzo Fortuny “<https://artsandculture.google.com/exhibitJAKCsAjx7KyuJg>



Henriette al lavoro (1907); Modello di una sciarpa fotografata da Fortuny nel suo laboratorio (1910); "Knossos" nel catalogo della mostra "Mariano Fortuny-Un espagnol à Venise" Palais Galliera, Paris



Ruth Saint Denis con il "Knossos" (1907); Modella con abito "Delphos" e sciarpa "Knossos" (1909)  
Sciarpa "Knossos" sopra un abito "Delphos" presso Museo del Traje Cipe, Madrid



Modella con abito "Delphos" e sciarpa "Knossos" (1909)  
Esposizione delle sciarpe "Knossos" presso il palazzo Pesaro degli Orfei (1910)

Secondo Ilaria Caloi, studiosa della civiltà minoica, dell'Art Nouveau e in particolare di Fortuny, le danzatrici con le sciarpe Knossos erano molto eleganti e sensuali, ricordavano l'uso del velo delle donne orientali e ciò, all'inizio del secolo, era molto moderno e "parisienne"<sup>32</sup>

In una sua analisi scrive: "Tra le ballerine riformatrici americane degli inizi del XX secolo, quali Loïe Fuller e Isadora Duncan, Ruth Saint Denis fu l'unica responsabile dell'introduzione dell'«Orientalismo» in Europa. Infatti, durante le sue performance dal carattere esotico, ella incarnava diversi personaggi orientali."<sup>33</sup>

Menziona poi il giornalista Max Osborne che in un suo articolo illustra i diversi modi in cui la ballerina indossava lo scialle, utilizzandolo come un velo, un foulard o un abito. Per portare al meglio le sue sciarpe, Fortuny comincia a creare delle fibbie di metallo come clip per fissare il tessuto sulle spalle, in modo da indossarlo come una specie di soprabito, e presto sente il bisogno di creare un abito semplice da portare sotto la "Knossos", che fu chiamato "Delphos".

L'idea originale di questo abito fu di Henriette, che durante un viaggio in Grecia aveva disegnato l'auriga di Delfi, la famosa statua bronzea del 475 a.C. rinvenuta nel 1896 negli scavi del santuario di Apollo nell'antica città greca di Delfi. L'auriga veste un lungo e pesante chitone scanalato, cinto in vita. Nel 1907 Mariano e Henriette presentano il loro "Delphos", un abito di seta plissettato che fu subito un grande successo. Due anni dopo viene brevettata questa nuova creazione: il brevetto riporta una nota secondo la quale, l'inventrice legittima dell'abito era Henriette.



Statua "l'auriga di Delfi", Museo Archeologico di Delfi, Grecia;  
Brevetto 414,119 di Fortuny per l'abito Delphos e la macchina per plissettare seta (1909);  
Henriette indossa un prototipo del "Delphos" (1909); L'abito Delphos nello specchio (1910)

<sup>32</sup> Conferenza di Ilaria Caloi, *Mariano Fortuny and the "Knossos Scarves"* presso L'Institut Incal UCL Leuven, Belgio (2017) <https://www.youtube.com/watch?v=kPQ6AIBoNA0&t=188s>

<sup>33</sup> Ilaria Caloi, *Tra l'antico e il moderno: dalle produzioni artistiche di Hagia Triada agli «sciali Knossos» di Mariano Fortuny y Madrazo*, in *MUSINT. Le collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. (Periplo 4)*, Firenze (2011), p.191-192.

La finissima seta importata dal Giappone e dalla Cina veniva tinta a Palazzo Pesaro e poi plissettata con una lavorazione manuale e successivamente con una macchina inventata da Fortuny.

Si conosce il disegno dell'attrezzo, presentato all'ufficio nazionale della proprietà industriale di Parigi, ma ancora oggi rimane un segreto il suo uso e quindi il vero processo della plissettatura e della seguente ondulazione.

Secondo gli studiosi di Fortuny, il procedimento per creare e rendere permanente la plissettatura probabilmente veniva effettuato quando la seta era ancora bagnata, con una successiva applicazione di calore, grazie ad un sistema fatto di tubi di rame o porcellana collocati in orizzontale e riscaldabili internamente.

Il metodo richiedeva molto tempo perchè le pieghe erano in totale circa 450 ed erano tutte diverse e irregolari e quindi la lavorazione rimane del tutto misteriosa.

L'abito Delphos era un pensiero, un modo innovativo di vestire la donna.

L'abito ridefiniva e celebrava la silhouette delle donne, enfatizzava le loro forme e non le comprimeva più come facevano gli abiti dell'epoca che erano molto rigidi e formali.

Questo abito faceva parte di una proposta per un vestire più razionale, per liberare le donne dalla costrizione dei corsetti. L'abito di Fortuny era leggero e dava libertà al movimento e alla donna stessa. Erano abiti destinati ad essere indossati senza biancheria intima, in privato, come abiti da pomeriggio, e vennero indossati dalle donne alla moda di molti paesi.

“La **Marchesa Luisa Casati** era una delle prime a comprare un abito Delphos a Settembre 1909.”<sup>34</sup>

Il Delphos viene indossato da Eleonora Duse e da Isadora Duncan per ballare, dall'attrice americana Lillian Gish, dalla costumista Natacha Rambova o dalla diva del musical Regine Flory. Viene comprato nel 1922 anche da Lady Charlotte Bonham-Carter, una politica che lo portò ancora fino agli anni '70.

Con il Delphos, Fortuny aveva creato un abito da usare come sottoveste per le sue sciarpe e per le future creazioni.

Si può definire quest'abito come una base da combinare per fare risaltare e dare importanza ad altri pezzi che egli creò con altri tessuti e decorazioni dal 1909 in poi. Per mantenere le pieghe del suo abito Delphos, Fortuny aveva progettato una confezione apposita che veniva venduta insieme all'abito per la sua giusta custodia.

<sup>34</sup> “The Birth of a Unique Gown: The Delphos” [https://artsandculture.google.com/exhibit/qgJiyD72\\_413Jw](https://artsandculture.google.com/exhibit/qgJiyD72_413Jw)



Selma Schubert, sorella del fotografo con l'abito "Delphos" (1907) fotografia di Alfred Stieglitz  
 Elsie McNeill con "Delphos" e "Knossos" (1909)  
 Lisa, Anna e Margot Duncan, danzatrici e figlie adottive di Isadora Duncan con il Delphos (ca. 1915)



Diversi tipi e colori del "Delphos"; custodia per l'abito "Delphos";  
 Lady Bonham-Carter con un "Peplos" (1976)

“Questi indumenti semplici, complessi e meravigliosi erano tenuti insieme da perline di vetro di Murano, l’unica parte dell’abito - a parte la seta originale - che non veniva realizzata a Palazzo Fortuny e successivamente nella tintoria. C’era anche il Peplo, che prendeva il nome dalla sopravveste dall’orlo irregolare indossata dalla kore di Samo [ ].”<sup>35</sup>

L’Hera di Samo è una delle sculture greche più antiche, databile al VI secolo a.C.. E’ fatta di marmo e veste un peplo formato da due pezzi.

Nell’anno 1911, Fortuny espone nuove creazioni di tessuti nella mostra “Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes” presso il Louvre e ottiene grande risonanza.

Da allora, fino a 100 impiegati lavoravano tutto il giorno all’ultimo piano del Palazzo Orfei, creando i tessuti per gli abiti e le lampade. Fortuny apre boutique a Parigi, a Londra e a Madrid e fa vedere i suoi tessuti nel 1914 a New York. Purtroppo la prima guerra mondiale impedisce la distribuzione oltreoceano.

Fortuny continuava sempre a sperimentare, e presto comincia ad applicare le sue tecniche su velluto di seta. Approfondisce la complicata tecnica dei “katagami” un procedimento di stampa e tintura giapponese tramite una matrice di carta. Modulandolo sulle esigenze di una produzione industriale, nel 1923 brevettò un suo proprio metodo. Usando processi con fortissima luce, trasferiva motivi sulla stoffa, creando delle complicatissime bruciature e gradazioni. Questi tessuti si sposavano benissimo con il suo concetto di esotismo e si trasformavano in indumenti dal tagli e silhouette semplici che celebravano il tessuto stesso.



Velluto di seta stampato; Giacca di velluto di seta stampato;  
Elsie McNeill Lee con un abito “Eleonora” (1920 ca.)

<sup>35</sup>A. S. Byatt, *Pavone e rampicante: Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris*, (2016) cit., p.92.

I capi, che erano per esempio tuniche, mantelli o giacche, assomigliavano a delle vecchie vesti preziose che si potevano portare sopra il Delphos.

Per queste stampe, Fortuny si serviva di polveri di rame e alluminio per ottenere effetti d'oro e d'argento veramente stupefacenti. In seguito brevettò i suoi colori: "Le tempere Fortuny".

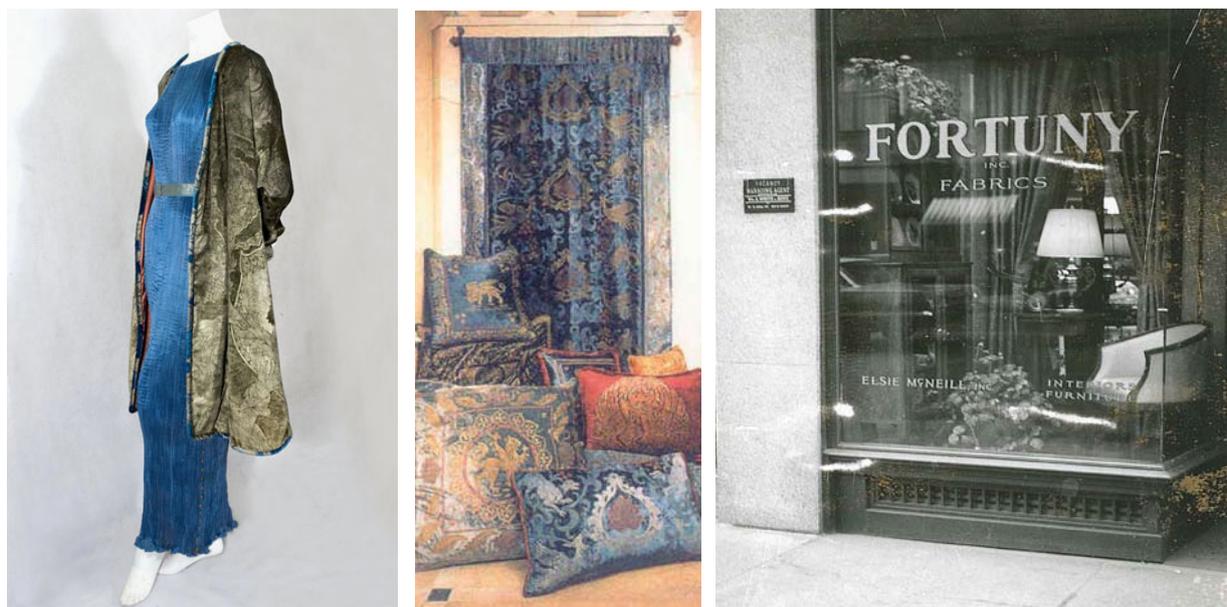
"Nel corso della sua vita come inventore registrò in Francia ventidue brevetti."<sup>36</sup>

La celebre interior designer americana e amica Elsie McNeil, rimane affascinata da questi nuovi tessuti che si potevano usare benissimo per l'arredamento e nel 1927, insieme a Fortuny, fonda la Fortuny Inc, per importare finalmente i suoi tessuti e vestiti anche negli Stati Uniti.

Nel 1929 apre un punto vendita delle stoffe Fortuny al 509 di Madison Avenue a New York, in collaborazione con Arthur Humprey Lee, noto rivenditore all'ingrosso di tessuti e futuro marito di McNeill.

Fortuny si applica come arredatore per celebri interni, come la casa di **Consuelo Vanderbilt** in stile nouveau e Art déco. Progetta i saloni di Marie-Laure de Noailles e di Dina Galli e decora la sala da gioco del nuovo albergo Excelsior al Lido.

Anche il Museo Carnavalet di Parigi e il Metropolitan di New York possedevano i suoi accessori d'arredamento. L'amore di Elsie per il lavoro di Fortuny fece sì che egli diventasse sempre più famoso in America, dove presto il Metropolitan, ma anche il County Museum di Los Angeles, inserirono le stoffe e i vestiti Fortuny nelle loro collezioni.



Delphos con mantello di velluto di seta stampato; Tenda e cuscini di Fortuny (1920 ca.);  
Negozio sul Madison Avenue, New York

<sup>36</sup> Cfr. Elenco pubblicato da Sergio Polano in *Fortuny nella belle époque*, (1984), p. 157.

Fortuny fu un grande collezionista di fantasie di tessuti, recuperava le stampe di Morris, I motivi decorativi catalani, e delle opere d'arte del passato.

Ricreò per esempio la fantasia del tessuto rinascimentale dell'abito del quadro "Eleonora di Toledo col figlio Giovanni" di Agnolo Bronzino del 1545.

La duchessa di Firenze indossa un vestito di broccato ricamato con un disegno di melograno. Questo motivo, usato tra l'altro anche da Morris, fu importato all'epoca a Venezia dall'Oriente, e Fortuny lo imita e reinterpreta per i suoi disegni moderni su velluto.

Le sue ricerche in ambito tessile portano Fortuny a produrre poi anche una vasta varietà di abiti da sera, sopravvesti e cappotti fatti di finissima garza di seta su cui applicava le sue stampe.

Per le sue creazioni si ispira ai caftani marocchini e a vecchi indumenti tunisini dalla collezione della madre e del padre, o di capi che negli anni aveva collezionato lui stesso per arricchire il grande archivio. Spesso non inventava il disegno per la stoffa o il taglio del vestito, ma era interessato a reinterpretare e ricreare tessuti e tagli antichi in chiave moderna.



Agnolo Bronzino "Eleonora di Toledo col figlio Giovanni" (1545); Velluto di seta stampato (1920 circa); Abito "Delphos" e sopravveste in garza di seta stampata

Negli anni della guerra entrò a far parte del Comitato per la salvaguardia delle opere d'arte. Non aveva mai smesso di dipingere, e si dedicò più intensamente alla pittura. Era presente in quasi tutte le Biennali di Venezia dal 1922 al 1942 come espositore oppure come commissario del padiglione spagnolo.

Fortuny morì nel 1949 all'età di 78 anni nel suo palazzo veneziano, che fu poi, nel 1956, donato dalla vedova Henriette Negrin alla città di Venezia. Il palazzo oggi si chiama Palazzo Fortuny ed è diventato il museo dedicato all'artista.

Nel suo archivio si conservano la maggior parte dei suoi dipinti, lampade, stoffe e arredamenti e più di 10.000 negativi su vetro. Sono in gran parte ritratti e nudi femminili ma anche fotografie dei suoi viaggi in Africa, Grecia, Marocco ed Egitto, e suoi autoritratti.

Dopo la sua morte, Henriette incoraggiò la distributrice esclusiva dei tessuti Fortuny negli Stati Uniti, Elsie McNeill Lee, conosciuta dopo il suo secondo matrimonio con il conte Alvisio Gozzi come Contessa Gozzi, ad assumere le redini della società, facendosi custode dell'eredità artistica di Mariano Fortuny.

L'azienda "Tessuti Artistici Fortuny srl" tutt'oggi è attiva e produce tessuti con le stesse tecniche e gli stessi macchinari da lui ideati alla Giudecca. Ancora oggi Venezia esporta nel mondo l'arte tessile di Fortuny. Però, come voluto da Henriette, dal 1952 cessa la produzione degli abiti: un'arte che nessuno è più stato più in grado di riprodurre, nonostante le numerose imitazioni.

"Ci sono [ ] citazioni letterarie degli abiti di Fortuny, che furono immediatamente interpretati come opere d'arte moderna (senza tempo) e come tali esposti in gallerie e musei."<sup>37</sup>

Questa frase di A.S. Byatt si riferisce ad una citazione di un passaggio del romanzo "Forse che sì, forse che no" del 1908 di Gabriele D'Annunzio in cui descrive il "Knossos" indossato dalla sua eroina. Ma anche Marcel Proust descrive il "Delphos" in "La prigioniera" del 1923, dove paragona lo scintillio del profondo blu dei suoi tessuti alla luce azzurra delle acque del Canal Grande. Proust dice inoltre che la semplicità e la qualità degli indumenti di Fortuny fa sì che rimangano sempre attuali e li rende una forma di espressione artistica. Peggy Guggenheim indossò il Delphos ancora nel 1978 per la festa del suo ottantesimo compleanno.

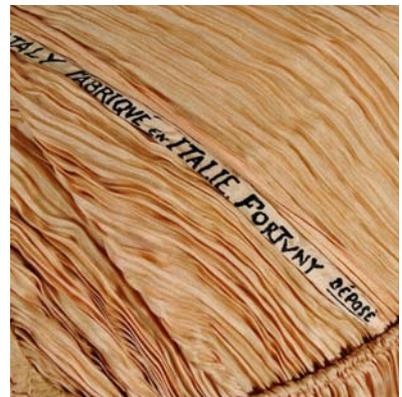
<sup>37</sup> A. S. Byatt, *Pavone e rampicante: Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris*, (2016) cit., p.94



Mariano Fortuny "Studio per l'abito fucsia - Henriette Fortuny" (1932);  
 Mariano Fortuny "Ritratto di Henriette in costume pompeiano con Delphos e velo Knossos" (1935);  
 Peggy Guggenheim con il "Delphos" (1940ca.)



Fotografia di Peggy Guggenheim con il "Delphos" indossato per il suo 80° compleanno (1978);  
 Joaquín Sorolla "Elena con túnica amarilla" (1909);  
 Sir Oswald Hornby Joseph Birley "Miss Muriel Gore in a Fortuny dress" (1919)



Mariano Fortuny "Autoritratto con djellaba e turbante" (fotografia) (1935 ca.);  
 Mariano Fortuny "Il salone a Palazzo Pesaro Orfei" (olio su tela) (1940 ca.);  
 Dettaglio di un abito di Fortuny con etichetta

## 3.4. Il pittore della moda

Giovanni Boldini

**Giovanni Boldini** (1842-1931) nasce a Ferrara come ottavo figlio di Benvenuta Caleffi, ferrarese, ed Antonio Boldini, un artista nativo di Spoleto. Il piccolo Giovanni aveva dodici fratelli e dalla famiglia viene soprannominato Zanin.

Sin da giovanissimo, dimostra una naturale predisposizione per l'arte, tanto che già prima di imparare a scrivere riempiva i quaderni di disegni e di schizzi.

Abbandona prematuramente gli studi scolastici per imparare le prime basi pittoriche sotto la guida del padre Antonio, il quale era un valido pittore purista attratto dai maestri del Quattrocento. Il padre fu fondamentale per la preparazione pittorica del giovane e gli trasmise una sicura dimestichezza con gli strumenti di lavoro. Nel 1856, a soli quattordici anni, Zanin esegue un suo piccolo autoritratto che rivela già grande personalità e una scioltezza che vanno oltre la perizia tecnica. Si specializza nel riprodurre alcuni dipinti di Raffaello e a diciassette anni effettua, su commissione, la copia della raffaellesca Madonna della Seggiola.

Fino al 1862 riceve lezioni a Ferrara dai maestri Girolamo Domenichini e Giovanni Pagliarini. Per via della bassa statura, viene esonerato dal servizio militare e grazie ad un cospicua eredità pervenutagli dallo zio paterno Luigi, il quale in assenza di discendenza diretta consegnò una bella cifra di soldi ai pronipoti, Giovanni si può permettere di allontanarsi da Ferrara.

Al di fuori dell'esempio del padre e della nonna Beatrice Federzoni, che teneva un salotto letterario dal quale derivò il gusto per l'eleganza e la vita galante, la sua città natia aveva ormai poco da offrirgli. Gli artisti ferraresi avevano perso il desiderio di confrontarsi e continuavano a produrre prodotti pittorici sempre uguali e quindi non presentavano più alcun elemento di interesse per il giovane Boldini.

Insofferente alla vita di provincia, Boldini va a Firenze dove trova un ambiente stimolante sia dal punto di vista sociale, che da quello artistico. Si iscrive subito all'Accademia di Belle Arti, dove ebbe come insegnanti Stefano Ussi ed Enrico Pollastrini, e presto partecipa agli incontri del caffè Michelangiolo, un ritrovo di artisti e intellettuali aggregatisi sotto il nome di "Macchiaioli", nome che deriva da una pittura che si struttura su colori e ombre variamente graduati mediante l'impiego di macchie, ovvero larghe e corpose pennellate di colore puro.

Frequentando i “Macchiaioli”, Boldini viene improvvisamente stimolato a riprodurre le dinamiche percettive dell’occhio umano in materia di luce, e comincia ad ravvivare i suoi dipinti con più luminosità. Egli, che era partito da Ferrara con un’impostazione neoquattrocentesca, si apre ad una trasformazione estetica rimanendo però ambivalente rispetto all’entusiasmo naturalista dei colleghi. Si interessa più alla ritrattistica, un genere che aveva sempre apprezzato e che ora persegue con ambizione.

Totalmente immerso nella sua vocazione ritrae amici e conoscenti tra cui si trovavano molte amicizie formatesi sotto i “Macchiaioli” e personalità influenti. Boldini aveva intessato una fitta rete di relazioni che si rivelò cruciale per la sua maturazione pittorica. Un’amicizia particolarmente profonda fu quella con Michele Gordigiani, il più apprezzato ritrattista della Firenze granducale. Ancora più importanti però furono i rapporti che Boldini intrattenne con i ricchi stranieri residenti a Firenze che spesso lo accoglievano nelle proprie ville, come il principe russo Antonio Demidoff. I nobili inglesi Falconer, che ospitarono più volte il giovane pittore nella loro villetta vicino a Pistoia, gli garantivano proficue commissioni. Isabella Falconer diventa la sua generosa mecenate e amante.

Suo marito, Sir Walter Falconer, lo invita nel 1867 all’Esposizione Universale che gli offre la possibilità di vedere per la prima volta Parigi. Boldini, più che ammirare gli artisti di punta del Salone apprezza però le opere del gruppo di Batignolles, un gruppo di artisti formatosi intorno a Édouard Manet, chiamato così dal quartiere di Batignolles, a Parigi.

Di questo gruppo, dal quale verranno fuori i futuri impressionisti, facevano parte il pittore Camille Pissarro, il mecenate e critico Edmond Maître, lo scrittore Émile Zola, il fotografo Nadar, ma anche i pittori Claude Monet e Edgar Degas.

Boldini presta particolare attenzione ai quadri di Degas, un artista di cui sapeva che aveva soggiornato a lungo a Firenze e che era anche venuto in contatto con i Macchiaioli. Il soggiorno francese aveva messo lo aveva avvicinato a codici e paradigmi diversi da quelli della Toscana e in seguito iniziò a viaggiare instancabilmente. Firenze iniziò ad andargli sempre più stretta e cominciò a ricercare una nuova vitalità ed innovazione. Nello stesso anno, dopo essersi recato in Costa Azzurra con la Falconer, eseguendovi “Il generale spagnolo”, Boldini decise di accettare l’invito del signor Cornwallis-West e si recò a Londra dove si inserì con successo nel bel mondo londinese.



Giovanni Boldini "Ritratto di Generale spagnolo" (1867) Collezione Marzotto, Valdagno;  
Giovanni Boldini "Una signora elegante" (1871) Collezione privata

Fu letteralmente inondato di commissioni ed eseguì, ad esempio, i ritratti della Duchessa di Westminster, di Lady Holland, di Lady Bechis e della contessa di Listowel. Tutte opere di piccolo formato, dove Boldini si mostra sensibile alla lezione dei grandi ritrattisti inglesi del Settecento. E' influenzato infatti da **Hogarth** e da Gainsborough e dal rococò francese, soprattutto da **Fragonard**.

Londra comunque non lo soddisfa fino in fondo. Nel suo animo ribolliva la passione per Parigi. Vede in Parigi la città perfetta, in grado di assecondare i suoi atteggiamenti aristocratici e soddisfare il suo desiderio di successo e riconoscimento. Boldini si sentiva attratto da questa città che rappresentava per lui una realtà libera, dinamica e moderna, con gli enormi boulevard, i vasti parchi e le grandi piazze. La vita artistica di Firenze, al contrario, era più legata al passato. Era perfetta per la formazione di un pittore, ma Boldini sentiva che non era adatta a slanci creativi ed era consapevole che l'aderenza alla Macchia lo avrebbe confinato per sempre alla pittura regionale. Così, nel 1871, lascia definitivamente la Toscana e va a Parigi, che diventa subito la sua nuova patria. All'inizio si stabilisce in Avenue Frochet convivendo con Berthe, che fu la sua prima modella francese e un suo importantissimo punto di riferimento.

Successivamente si spostò a vivere sotto la collina di Montmartre in una casa ubicata proprio davanti al Café de la Nouvelle Athènes, dove si riuniva settimanalmente il gruppo dei futuri Impressionisti. Partecipa con grande interesse alle serate di discussioni ed accesi dibattiti che sono anche un'occasione di riunione e di scambio di esperienze.

Boldini, pur essendo a tratti distante dalla sensibilità cromatica e di luce dei colleghi parigini, si accostò dunque all'ambiente impressionista, movimento che derivava direttamente dal realismo. L'Impressionismo si interessava soprattutto alla rappresentazione della realtà quotidiana. Ma, rispetto al realismo, non ne condivideva l'impegno ideologico o politico, non occupandosi dei problemi della società del tempo ma solo dei suoi lati gradevoli. Boldini conosce Manet, il precursore del movimento che nel 1863 aveva esposto la sua opera "Le déjeuner sur l'herbe" al Salon des Refuses, e che aveva scatenato un vero e proprio scandalo.

Il nudo femminile era stato realizzato con un realismo ritenuto eccessivo e quello che soprattutto dava fastidio era il fatto che non fosse identificabile con una dea o con una figura mitologica, ma che fosse semplicemente una donna qualunque. Disturbava anche l'abbigliamento delle altre figure, che non avevano vesti classiche o rinascimentali, ma abiti contemporanei.

Quindi non era tanto il soggetto, che disturbava, ma la sua attualizzazione. La pittura concepita dagli impressionisti, era solo colore. Realizzavano dei quadri non negli atelier ma direttamente sul posto, ciò che si definiva "en plein air", e che permetteva di cogliere la realtà e le impressioni istantanee di un attimo fuggente. Nel 1874 si tenne la prima mostra dei pittori impressionisti, presso lo studio del fotografo Nadar.

Boldini inoltre conosce il mercante d'arte Adolphe Goupil, che aveva riunito attorno a sé un'ambita scuderia di artisti italiani del calibro di Giuseppe Palizzi e De Nittis o il francese Ernest Meissonier, e riesce a coltivare rapporti commerciali con lui e ad assicurarsi così la propria affermazione professionale. Fu infatti accettato in tutte le esposizioni più importanti, come per esempio il Salon agli Champ de Mars del 1874, dove riscosse molto interesse. Sotto la protezione di Goupil, Boldini eseguì diverse opere, principalmente quadri di genere e vedute di Parigi, come i quadri "Place Pigalle", "Place Clichy", o le diverse vedute del parco di Versailles, e riesce così a consolidare la propria situazione economica. In questo periodo, il pittore si dovette adattare alle esigenze del mercato e al gusto di una borghesia che amava ancora le citazioni e la luce chiara della pittura francese del Settecento.

Presto Boldini stringe una salda amicizia col'ammirato Edgar Degas, pittore che esponeva con gli Impressionisti ma che si distingueva da loro per il suo tratto preciso e la composizione strutturata del quadro. Con lui si lega in un rapporto di affettuosa e vicendevole stima.

Una volta sospesa la collaborazione con Goupil, approfondisce l'indagine cromatica e si converte a una tavolozza più scura, sull'esempio dell'amico Degas e della pittura di Frans Hals, su cui aveva meditato dopo un viaggio nei Paesi Bassi nel 1876. Il genere al quale Boldini è più votato rimane il ritratto.

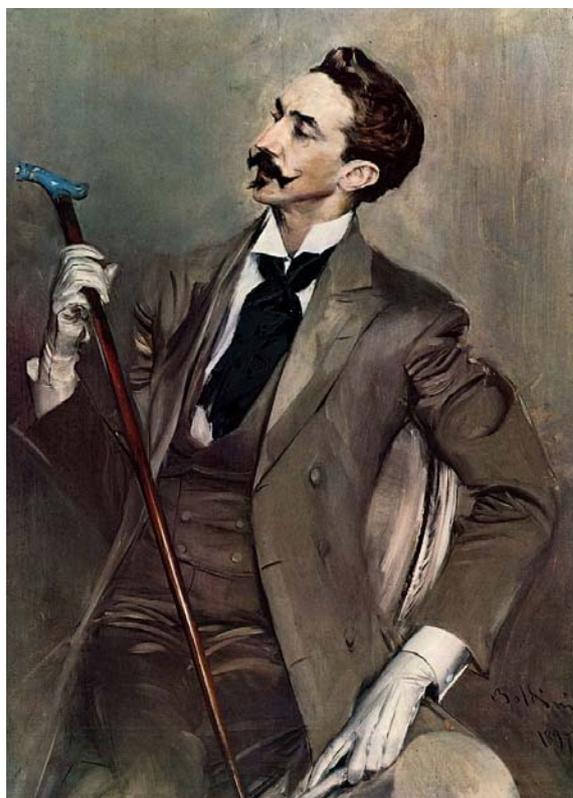
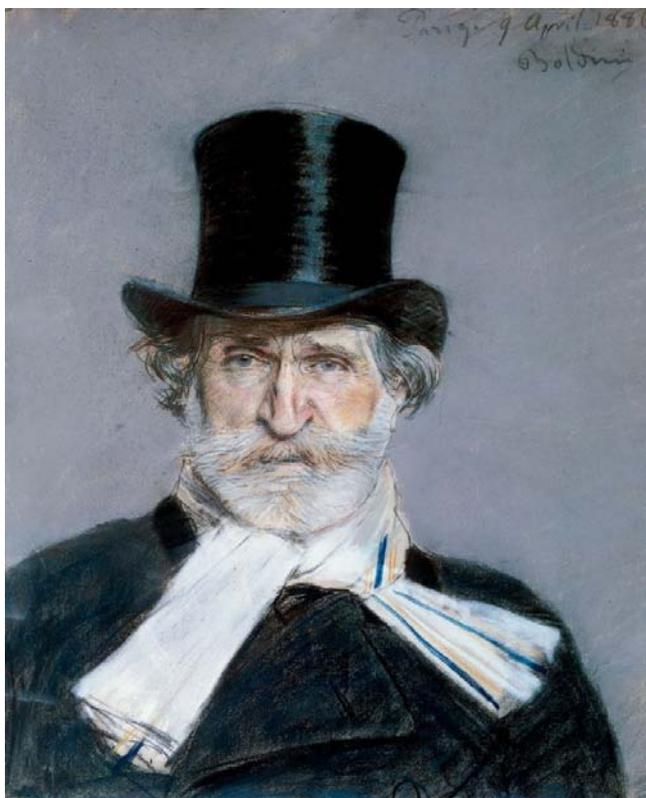
A Parigi presto si divide tra un'intensa attività ritrattistica e gli svaghi e le frequentazioni offerte da una grande città. Fu un brillante ed entusiasta frequentatore dei più importanti salotti cittadini, i quali non solo assecondavano la sua vocazione alla mondanità, ma gli procurarono numerosissime commissioni. Presto comincia ad avere un'infuocata relazione sentimentale con la contessa Gabrielle de Rasty di cui restano varie testimonianze pittoriche. L'amante-modella viene ritrattata in natura e nel suo studio, mezza nuda di schiena o coricata sul letto. Sono ritratti densi di sensualità, di gusto del superamento del limite, senza barriere moralistiche, che segnano il pieno avvento della "Belle Epoque".



Giovanni Boldini "Contessa de Rasty seduta sul divano" (1878-1879) Collezione privata;  
Giovanni Boldini "La contessa Gabrielle de Rasty" (1879) Museo Giovanni Boldini, Ferrara

In questo periodo Boldini frequenta anche e soprattutto illustri personaggi, potenziali committenti, come il re Vittorio Emanuele II, il politico Sir Albert Kaye Rollit, il dandy Robert de Montesquiou o i compositori Giacomo Puccini e Giuseppe Verdi. L'obiettivo dei suoi ritratti era mettere in luce la personalità dei soggetti. Il pittore rinnegava le pose statiche e rigide e preferiva raffigurare i corpi in movimento, creando così immagini dinamiche.

Boldini, che non aveva mai smesso di viaggiare, nel 1887 si spinse fino a New York per esporre nella galleria Wildenstein. Invece nel 1889, insieme a Degas, visitò la Spagna e il Marocco. Alla fine del secolo prende forma il "suo stile" che è inconfondibile e unico. Le pennellate notevolmente allungate che Boldini impiega nei suoi ritratti sembrano fermare i movimenti nel tempo. I personaggi e gli oggetti raffigurati sembrano mostrarsi agli occhi dell'osservatore soltanto per un'istante, quasi come potessero scomparire da un momento all'altro. È opinione del pittore che la vita è qui ed ora e va goduta nel pieno della sua opulenza. Nei ritratti, sia maschili che femminili, si impegnò in indagini estetiche profondamente innovative, espressive e moderne. Boldini presto tenderà a "svuotare" i pieni, un processo per il quale sulla tela vengono dipinti solo alcuni frammenti della realtà.



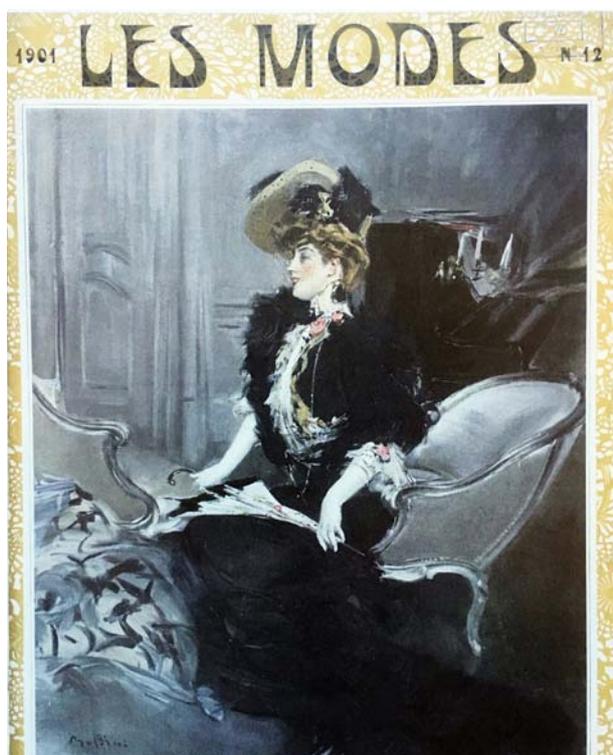
Giovanni Boldini "Giuseppe Verdi" (1886) Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma;  
Giovanni Boldini "Robert de Montesquiou" (1897)

“Questi artisti esclusivi, oltre che sensibili a ogni forma di bellezza, sono affascinanti [...] da fiore inebriante dall’aroma complesso e dalla seduzione molteplice, manifestazione dell’eterno femminile che potrebbe chiamarsi il femminile universale: la Parigina! Sì, pariginità, modernità, queste sono le due parole che il maestro ferrarese ha scritto su ogni foglia del suo albero di scienza e di grazia.”

Queste parole di Robert Montesquiou sono un omaggio a Boldini e vennero pubblicate nella rubrica “Les Peintres de la Femme” nel primo numero del gennaio 1901 della nuova rivista francese d’alta moda “Les Modes. Revue mensuelle illustrée des Arts Décoratifs appliqués à la Femme”.

“Entrambi erano amici di Michel Manzi, l’editore della rivista, anch’egli artista, oltre che collezionista d’arte. Manzi possedeva diversi dipinti di Boldini e la sua casa editrice, la Manzi, Joyant & Cie, vendeva in edizione limitata le riproduzioni di opere del pittore italiano.”<sup>38</sup>

“La collaborazione tra Boldini e Manzi attraverso la rivista fu utile agli scopi estetici e commerciali di entrambi. Un’opera di Boldini apparve sulla copertina di uno dei numeri della rivista e diverse altre furono riprodotte nelle pagine interne. “Les Modes” mirava a promuovere la moda francese e la sua lussuosa veste grafica e l’alto livello dei contenuti sottolineavano il rapporto tra le belle arti e la moda.”<sup>39</sup>



G. Boldini “Madame R.L. (1901) in “Les Modes” sulla copertina nel numero 12 del dicembre 1901;  
Giovanni Boldini “Despina Draneht Zervudachi (1901) nel numero 15 del marzo 1902

<sup>38</sup> Michele Majer, *Arte, moda e mercato: la rivista “Les Modes” e l’Hôtel des Modes*, catalogo della mostra “Boldini e la moda” Palazzo dei Diamanti, (2019) cit., p.269.

<sup>39</sup> Cfr. Ivi, p.270.



Giovanni Boldini "La duchessa di Marlborough Consuelo Vanderbilt e suo figlio Lord Ivor Spencer-Churchill" (1906) Metropolitan Museum of Art, New York;  
 G. Boldini "Mademoiselle Lantelme" (1907) Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma  
 Giovanni Boldini "La Marchesa Luisa Casati con un levriero" (1908)

Tra i personaggi celebri che vengono a sedersi sulle poltrone stile Impero dell'atelier di Boldini per farsi ritrarre si contano sempre più donne di charme.

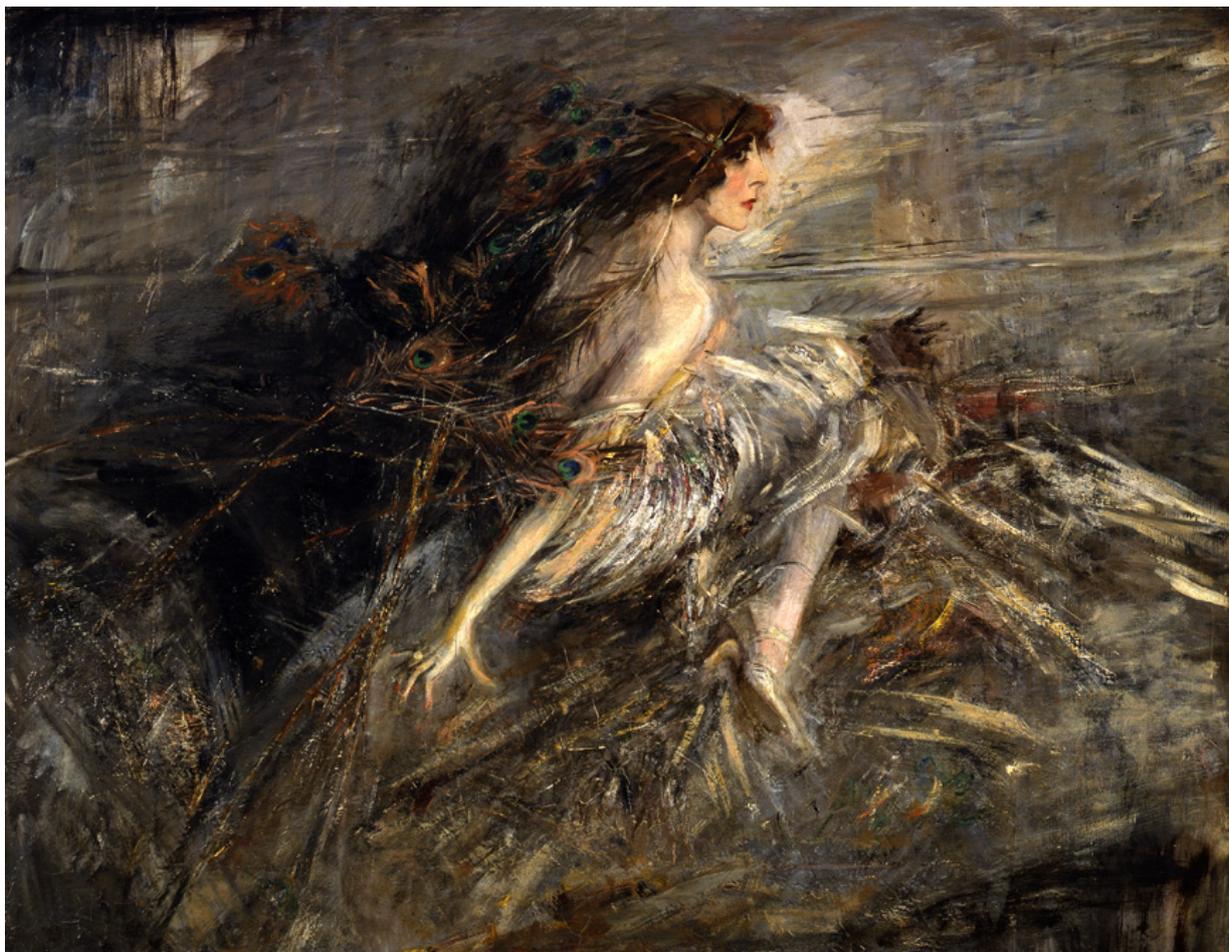
In quanto muse, che Boldini seppe sedurre, vi erano donne della bella società internazionale, come la duchessa di Marlborough Consuelo Vanderbilt, l'attrice Alice Regnault, la baronessa Donna Franca Florio Jacnoa de san Giuliano o la marchesa Luisa Casati.

Boldini aveva conosciuto la stravagante marchesa Casati ad un pranzo a Venezia. Lei era un personaggio noto nella società internazionale per la sua eccentricità, per la sua passione per gli animali esotici, per i suoi travestimenti e le sue lussuose feste. Chiese a Boldini un ritratto per la sua collezione, e il ritratto, esposto al Salon di Parigi, ebbe uno successo straordinario.

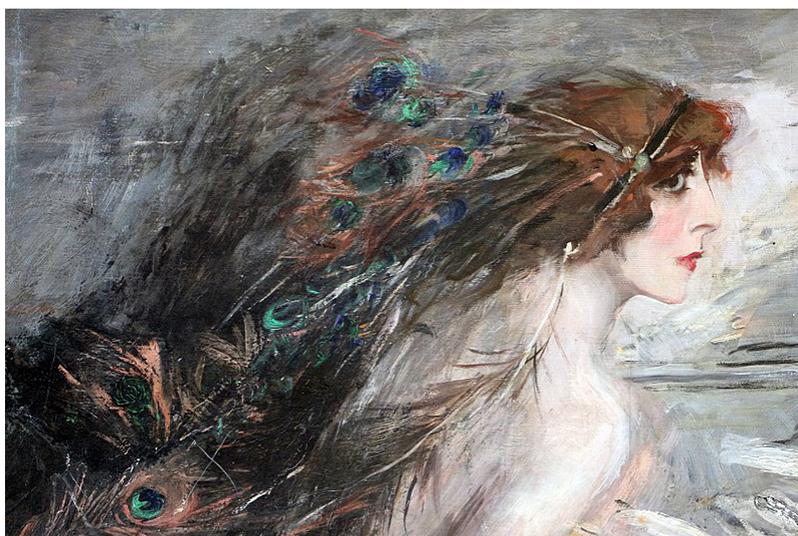
Per la forte espressione del viso e l'aggressività dello sguardo, venne originalmente definita da un critico del "Le Figaro", "l'anti-Gioconda". "Tutto giocato sui neri e viola dello scintillante abito, la marchesa appare colta nell'istante in cui trattiene al guinzaglio uno dei suoi amati levrieri."<sup>40</sup>

Boldini esegue un secondo ritratto iniziato nel 1911 e ritoccato più volte fino al 1913. Il quadro avrebbe dovuto raffigurare insieme alla marchesa, due levrieri, che vennero però eliminati per immergere la figura in un mare di saette di colore e lunghe penne di pavone.

<sup>40</sup> Mario Ursino, *Ritratti eccellenti nella pittura di grandi maestri dell'Ottocento e del Novecento*, (2008) cit., p.60



Giovanni Boldini "Ritratto della Marchesa Casati con penne di pavone" (1911-13)  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma;



Fotografia di Mariano Fortuny della Marchesa con Giovanni Boldini e l'artista Paul César Helleu in  
maschera a Ca' Venier dei Leoni (1913) (Lastra di vetro) Archivio Museo Fortuny;  
Giovanni Boldini "Particolare del 'Ritratto della Marchesa Casati con penne di pavone'" (1911-13)

Luisa Casati divenne musa e fonte d'ispirazione anche per altri artisti del suo tempo, come Léon Bakst, scenografo dei balletti russi, i futuristi Marinetti, Boccioni e Balla o per Alberto Martini, percursore del Surrealismo, e per il fotografo Man Ray. Fu lei tra le principali sostenitrici e clienti di Fortuny, scegliendo i lunghi abiti Delphos e le tuniche leggere in garza, a liberare la silhouette femminile da stecche e busti. “La “Divina marchesa”, come la definì il poeta Gabriele D’Annunzio, grazie al suo amore per la sperimentazione e l’avanguardia, per l’Arte e la Moda, contribuì profondamente al cambiamento di stile e di gusto di quegli anni, in quel momento di passaggio e tensione verso il nuovo, che il secolo ‘900 rappresentava”<sup>41</sup>.

Nei suoi quadri Boldini esalta e valorizza la bellezza fisica della donna ritratta. In contrasto con la pittura realistica, dove la donna veniva rappresentata in condizioni di ordinaria quotidianità, Boldini la trasforma in una spettacolare divinità terrena, rappresentando uno splendore assoluto e senza tempo.

Questa trasfigurazione estetica viene affiancata da un’attenta introspezione psicologica. Boldini fu in grado di svelare gli aspetti più intimi della personalità delle donne da lui ritratte. Lasciava intravedere i loro sentimenti nascosti e i loro atteggiamenti autentici, normalmente repressi dalla morale borghese.

L’osservatore vede la bellezza della donna ritratta con i suoi abiti eleganti che “celebrano la rinnovata snellezza dei corpi e risultano adeguati alle molteplici attività e libertà che, in rottura rispetto al passato, non sono più precluse alle donne.”<sup>42</sup>



Giovanni Boldini “Ritratto della principessa Marthe-Lucile Bibesco” (1911) Collezione privata;  
Giovanni Boldini “Madame Michelham” (1913) Collezione privata; Giovanni Boldini “Signora rosa - ritratto di Olivia de Subercaseaux Concha (1916) Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara

<sup>41</sup> Articolo di A. De’ Navasques sulla mostra “Divina Marchesa Arte e vita di Luisa Casati tra Simbolismo e Futurismo” Palazzo Fortuny (2014) <https://www.elle.com/it/magazine/arte/news/g1099608/marchesa-casati-venezia-mostra-palazzo-fortuny/>

<sup>42</sup> Tiziano Panconi, Sergio Gaddi, *Boldini e la Belle Epoque (catalogo mostra Como Villa Olmo)*, (2011)

Ma coglie anche la sua intima essenza, e le caratteristiche della sua personalità come determinazione, delicatezza, orgoglio, energia o fragilità.

“Egli dipinge una serie di ritratti di donne aristocratiche, mettendo in risalto gli splendidi abiti lunghi di pizzo chantilly o di taffetas, arricchiti da fiocchi di seta e da acconciature elaborate. Nei suoi dipinti si scorgono le preziose fogge dai velluti lucenti e i rasi leggerissimi. [ ] Giovanni Boldini rappresenta quindi il periodo più florido della moda di inizio secolo, fatta di charme ed eleganza.”<sup>43</sup>

Boldini frequenta Mariano Fortuny, Marcel Proust, il preimpressionista Manet e soprattutto l'impressionista Claude Monet, I quali amano come lui la vita elegante e la mondanità. Sono tutti legati dalla passione per lo spettacolo, nella Parigi di inizio secolo che si afferma come capitale dell'arte, della musica e del balletto. Come per Degas, la danza, è un tema spesso affrontato nelle opere di Boldini. Studia il movimento e la gestualità delle ballerine e con il passare del tempo dipinge tante “danseuse” diverse.

“Ritraendo le sue donne, Boldini rappresenta un'epoca, la bella epoca, prima quella della sua giovinezza, quando Parigi felice e opulenta vive l'ebbrezza del benessere economico e del progresso sociale e, poi, quella della senilità e della decadenza, quando il primo conflitto mondiale inibisce la pubblicazione delle riviste di moda e il maestro si scopre inesorabilmente vecchio”.<sup>44</sup>

Anche se Boldini è sicuramente influenzato dall'Impressionismo, sviluppa uno stile completamente autonomo. Si dedica alla realtà in modo nuovo, disinvolto e dinamico, e crea composizioni movimentate ed elettrizzanti. La sua pittura sembra quasi anticipare le ricerche dinamiche delle Avanguardie e del **Futurismo**.



Giovanni Boldini “La danseuse espagnole” (1900) Collezione privata;  
Giovanni Boldini “Ballo alla Colonnade di Versailles” (1900 ca.) Collezione privata

<sup>43</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.25.

<sup>44</sup> Tiziano Panconi, *Il pittore che amava le donne*, (2008) su <http://www.giovaniboldini.eu/Boldini/aticoli.html>

## 4. Il Modernismo

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, nel campo delle arti, si provava un profondo disprezzo e disinteresse per il passato. Con il termine di "Modernismo", si definiscono i movimenti artistici che interpretano e favoriscono il progresso economico e tecnologico della rivoluzione industriale e rinunciano a riferirsi a modelli antichi come quelli greci, romani o rinascimentali, sia nei temi che nelle forme.

All'interno del "Modernismo" si svilupparono le "Avanguardie artistiche", che sentono il desiderio di diminuire la distanza tra le arti "maggiori" (architettura, pittura, scultura) e quelle "decorative" o "applicate" della produzione economica, come l'arredamento o l'abbigliamento. L'unione delle arti porta quindi come conseguenza la collaborazione dell'artista con l'artigiano. La distinzione gerarchica tra le arti "maggiori" e le arti "minori" verrà a cadere nel tempo con l'avvento del "Disegno industriale", termine che venne usato per la prima volta nel 1919 dal designer americano Joseph Claude Sinel. Nel Novecento (1900-2000) arte, moda e design tessile diventano territori condivisi che si alimentano reciprocamente. Alla fine del secolo ci si avvicina ad una unione delle belle arti e delle arti decorative.

Gli artisti sono alla ricerca della funzionalità del dettaglio decorativo, e hanno una reazione ai tanti ghirigori inutili, tendendo invece ad una semplificazione delle forme. La moltiplicazione delle macchine fa sì che le creazioni prendano un aspetto più uniforme e una linea più pura. Gli artisti e gli artigiani hanno il desiderio di raggiungere uno stile, o linguaggio, che non sia legato ad una sola nazione, ma che sia europeo o internazionale. Più che a conciliare industria e arte, tendono proprio a mutare alle radici il rapporto tra la società e l'arte.

Tra i movimenti che nacquero durante i primi decenni del ventesimo secolo c'è l'Espressionismo, che può essere considerato come la prima avanguardia e una delle più influenti. Nasce nel 1905, contemporaneamente in due paesi, Francia e Germania, rispettivamente con i gruppi Fauves ("Le Belve") e Die Brücke ("Il Ponte"). Se il Realismo e l'Impressionismo nacquero come tentativi di dipingere la realtà, la forma esteriore della realtà, in maniera realistica, l'espressionismo mirava a trasmettere attraverso l'arte l'articolazione interiore dello spirito o della realtà stessa.

All'arte espressionista si affiancarono poi vari movimenti d'avanguardia: il Cubismo di **Pablo Picasso**, Georges Braque e Juan Gris e la Pittura metafisica degli artisti italiani Giorgio de Chirico e **Carlo Carrà**, che nascono a Parigi, il **Futurismo** di **Umberto Boccioni**, **Giacomo Balla** e **Fortunato Depero** che viene fondato da **Filippo Tommaso Marinetti** in Italia, il **Cubismo orfico** di **Robert** e **Sonia Delaunay**, il Suprematismo russo di Kazimir Malevic e Lyubov Popova, il **Dadaismo** di Hugo Ball che nasce a Zurigo e che si afferma anche a New York e Parigi con **Tristan Tzara** e Marcel Duchamp, e infine il **Surrealismo** di Max Ernst, **Salvador Dalí**, Joan Miró e René Magritte.

Questi gruppi di artisti svilupparono nuovi modi di intendere l'arte nelle sue interrelazioni con l'architettura, con il design e con la grafica pubblicitaria. Diedero importanza anche alla musica, alla moda, alla danza e al teatro.

“[ ] I più grandi pittori d'avanguardia cominciano a creare costumi e scenografie per gli spettacoli teatrali, rivoluzionati da registi ed impresari dell'epoca. [ ] Non c'è dubbio che il grande innovatore sia stato **Sergeij Djagilev**, l'impresario dei Ballets Russes (1909-1929) [ ] che rivoluziona l'idea del balletto e della scena.”<sup>45</sup>

Partecipano ai Ballets Russes per esempio i cubisti, i futuristi e i surrealisti.

“Le Avanguardie, gli ismi dell'arte, introducono alla preparazione di mostre a tema in cui le stesse identità artistiche diventano i soggetti principali. [ ] Nasce la mostra moderna, in cui i quadri ed i lavori sono parte di un teorema più complesso del singolo lavoro esposto.”<sup>46</sup>

Dal dopoguerra, quando, tra le esigenze della ricostruzione, la riorganizzazione dell'industria e la congiuntura artistica, si generano interessanti occasioni di dialogo tra arte, moda e design.

All'Art Nouveau, tendenza dominante di inizio secolo, si aggiunsero diverse correnti. Nasce per esempio il neoplasticismo del gruppo **De Stijl**, un movimento artistico olandese di artisti e architetti. Nell'arte figurativa il loro maggiore esponente è Piet Mondrian. Nasce il razionalismo e funzionalismo della scuola tedesca di architettura, arte e design di **Bauhaus** fondato nel 1919 dal architetto Walter Gropius. La scuola, nata dalla fusione della scuola d'arte di Weimar con la scuola d'arte applicata e industriale fondato da **Henry van de Velde** nel 1908, era un modello di scuola d'arte molto innovativo. Ebbe come obiettivo di conciliare creazione artistica, metodo artigianale e produzione industriale ed era costituita da diversi laboratori dove si combinavano arte e mestiere.

<sup>45</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.38

<sup>46</sup> Ivi, p.36-37.

I professori del Bauhaus erano artisti famosi e in piena attività, che con il loro esempio e lavoro erano di grande stimolo per gli allievi. Tra i più noti vi erano i pittori Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers e lo scultore Oskar Schlemmer.

Quest'ultimo era impegnato anche nella sezione delle scenografie teatrali e fu l'inventore del balletto sperimentale "Triadisches Ballet", che creò a partire dal 1912 su musiche di Paul Hindemith e che ebbe il suo debutto a Stoccarda nel 1922. L'opera coreografica di Schlemmer ha un approccio pluridisciplinare e si caratterizza per la danza moderna, per le invenzioni meccaniche e per i costumi che trasformano i corpi degli attori in forme geometriche. E' basata sullo studio della figura nello spazio come parte di un tutt'uno di forma e colore, di un "Gesamtkunstwerk", un'opera d'arte totale.

La scuola era dotata di vari laboratori specifici dove si apprendevano le diverse tecniche artistiche principali, come pittura, scultura, incisione e grafica, e i metodi di lavorazione dei materiali come il legno, i metalli e il tessuto.

Anche se la scuola era aperta ad entrambi i sessi, questa "uguaglianza tra i sessi" era però ancora lontana dall'essere applicata nella pratica. Ci furono sempre più richieste di iscrizione da parte di donne che da parte di uomini, ma, ciò nonostante, a molte donne venne negato l'accesso ai corsi, e, a quelle che entrarono, venne impedito di accedere ai corsi ritenuti più importanti, quali pittura, incisione e design industriale. Le iscritte furono quindi costrette a seguire i corsi dei laboratori "femminili", come ceramica, tessitura e rilegatura di libri.

"Il numero di studenti femminili calava con il passare del tempo. Se nel 1922 c'erano ancora 52 donne e 55 uomini a studiare presso il Bauhaus, nel semestre invernale del 1932/33 erano rimasti solo 25 donne contro 90 uomini."<sup>47</sup>

Grazie all'artista tessile Gunta Stölzl, il laboratorio di tessitura presto diventa quello di maggior successo della scuola, e da qui escono stoffe di grande qualità, innovazione e modernità.

Qui, ad esempio, viene trasferito nel design di arazzi e tappeti il linguaggio dell'arte astratta delle opere di Paul Klee e Kandinsky. Fondamentale anche l'influenza di Johannes Itten sulle allieve Otti Berger e Anni Albers, che lavoravano sulla base delle forme primarie del cerchio, del quadrato e del triangolo e spesso dei colori puri. Fu così che la tradizionale tessitura a mano fu reinventata in chiave moderna e ne uscirono alcuni oggetti di arredamento nei quali la purezza della forma si sposava perfettamente con la funzione

<sup>47</sup> Cfr. Ulrike Müller *Bauhaus-Frauen* (2014), p.21-22.

In Russia, al contempo, si sviluppa il movimento culturale del **Costruttivismo** del pittore e architetto Vladimir Tatlin, che rifiutava il culto dell'”arte per l'arte” a favore invece dell'arte come pratica diretta verso scopi sociali.

Nei movimenti d'Avanguardia russi troviamo, oltre a Tatlin, gli artisti costruttivisti Varvara Stepanova, Lyubov Popova e Alexander Rodtschenko. Tutti e quattro creano costumi teatrali molto innovativi.

“Nel 1922 il direttore teatrale Vsevolod Meyerhold mette in scena lo spettacolo “Le cocou magnifique”, in cui gli attori recitano in tute da lavoro create da Popova una pantomima biomeccanica.”<sup>48</sup>

E nel 1923 Popova e Stepanova, diventati designer di tessuti in una fabbrica statale di stampe tessili di Mosca, tentarono di abolire i motivi floreali tradizionali che la fabbrica andava ancora producendo, proponendo invece nuovi disegni geometrici. “I loro motivi rivelano un modo di pensare razionale e, a causa dell'interesse unicamente produttivo, i due artisti si percepiscono quindi come produttori-artisti costruttivisti.”<sup>49</sup>

“Le Avanguardie storiche hanno avuto il merito di interpretare l'arte come evento comunicativo, stabilendo un nuovo tipo di rapporto con il pubblico e fornendo ad esso un'opera che ha valore in quanto azione nella società.”<sup>50</sup>

Negli Stati Uniti l'arte moderna fu sentita solo verso la fine degli anni venti e solo dopo la seconda guerra mondiale nacquero anche lì dei movimenti avanguardistici. Negli anni cinquanta e sessanta, emersero dei movimenti riconducibili alla corrente dell'arte astratta, in parte derivazione dell'espressionismo, come l'espressionismo astratto e l'Action painting di Pollock e de Kooning e la “Pittura a campi di colore” di Rothko.

In Europa invece si svilupparono il Tachisme e l'Art Brut che fecero da ponte tra l'arte moderna e l'arte postmoderna o contemporanea, che va dagli anni settanta ad oggi. Sempre a partire dagli anni sessanta si sviluppò inoltre l'Arte concettuale, con la nascita della Pop Art, dell'Op Art, del Neo-dadaismo, della Performance art e del Minimalismo, che insieme ad altre correnti, influenzarono l'arte contemporanea. Minimalismo che insieme ad altre correnti influenzarono l'arte contemporanea.

<sup>48</sup> Cfr Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.48.

<sup>49</sup> Cfr. Marco Pedroni e Paolo Volonté, *Moda e Arte* (2012), p.72-73.

<sup>50</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.37.

## 4.1. I Futuristi e il pittore-designer

Marinetti, Boccioni, Cangiullo, Depero ecc. e Giacomo Balla

Il 20 febbraio 1909 a Parigi appare sulla prima pagina del quotidiano “Le Figaro” un testo del giovane poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, fino a quel momento conosciuto come autore di poesie di clima simbolista e conosciuto anche perché, dal 1905, dirigeva e finanziava a Milano la rivista “Poesia”, che pubblicava autori come Gustave Kahn, Giovanni Pascoli e il celebre Gabriele d’Annunzio. Il testo di Marinetti era pubblicato a pagamento e si trattava del “Manifesto del Futurismo”, con cui l’autore non voleva solo proporre un nuovo modo di fare letteratura o arte ma un nuovo modo di vivere. Il Manifesto viene comunemente identificato con la data di origine del Futurismo. Marinetti, prima di pubblicarlo a Parigi, l’aveva pubblicato in Italia all’inizio del febbraio 1909, su diversi quotidiani a Bologna, Verona e Roma. Ma solo quando fu pubblicato su “Le Figaro”, il Manifesto raggiunse una fama internazionale, perchè era in Francia, come Marinetti ben sapeva, che si concentrava il più vivo dibattito dell’avanguardia e si andava sviluppando il nuovo mito collettivo della modernità. Il Manifesto consiste in 11 punti ed è poi seguito da un testo. È caratterizzato da “un atteggiamento vitalistico fortemente intriso di umori politici, che esalta la velocità, la macchina, il movimento, la violenza, il mito dell’individuo rivoluzionario e demiurgo che impone la propria volontà alla storia, tipico di un clima storico dal quale nascerà, per altre vie, il fascismo. Nel mondo della cultura si tratta di una posizione estrema. Se il termine stesso di avanguardia è stato trasposto dal linguaggio militare a quello delle arti, Marinetti propone un’avanguardia cui il gesto politico e bellico non sia estraneo: ciò in un mondo che sta vedendo montare onde rivoluzionarie diverse, dall’anarchismo al socialismo ai diversi nazionalismi, e in cui l’aria di guerra imminente si respira quotidianamente.”<sup>51</sup>

Insieme ai suoi primi adepti, i pittori Umberto Boccioni, Carlo Dalmazio Carrà e Luigi Russolo, e a poeti come Palazzeschi e Govoni, Marinetti dà vita alle “serate futuriste”. Sono dei manifesti tra teatro e cabaret che aizzano il pubblico alla protesta. Le serate furono molto pubblicizzate, e in tal modo, gli artisti facevano parlare di sé i giornali. Le iniziative si espandevano con i primi “happenings”. Il più famoso fu, nel luglio del 1910, il lancio dal campanile di San Marco sulla folla sottostante, di 800.000 volantini “Contro Venezia passatista”.

<sup>51</sup> Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Skira Mini ARTbooks, (2008) cit., p.8-10.

I Futuristi sostenevano che alle macerie dei vecchi palazzi dovesse sostituirsi ‘una Venezia industriale e militare’, dominatrice dell’Adriatico.

“Ma è sulla fronte delle arti visive che il Futurismo offre il meglio di sé. A Boccioni, Carrà e Russolo si affiancano Giacomo Balla e Gino Severini [ ].”<sup>52</sup> Nel 1910 Umberto Boccioni fa conoscere Gino Severini a Marinetti. Boccioni e Severini si conoscevano perché avevano frequentato dei corsi d’arte presso Villa Medici a Roma e avevano visitato insieme lo studio di Giacomo Balla. Erano stati introdotti da lui alla pittura del divisionismo, un fenomeno artistico derivato dal neoimpressionismo che era caratterizzato da una separazione dei colori in singoli punti o linee che interagiscono fra loro in senso ottico. Umberto Boccioni si era infatti formato attraverso gli incontri con Severini e Balla a Roma. L’11 Aprile 1910 Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo di Milano, Giacomo Balla di Roma e Gino Severini che viveva a Parigi, firmano il “Manifesto tecnico della pittura futurista”, dove scrivono: “La nostra brama di verità non può più essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali! Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari. Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne.”<sup>53</sup>



Giacomo Balla “Lampada ad arco” (1909-1910) Museum of Modern Art, New York;  
Umberto Boccioni “La città che sale” (1910-1911) Museum of Modern Art, New York

<sup>52</sup> Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Skira Mini ARTbooks, (2008) cit., p.15.

<sup>53</sup> Francesco Grisi, *I futuristi* (1994) cit., p.187.

## LA PITTURA FUTURISTA

### Manifesto tecnico

Nel primo manifesto da noi lanciato l'8 marzo 1910 dalla tribuna del Politeama Chiarella di Torino, esprimemmo le nostre profonde ansie, i nostri fieri disprezzi, le nostre allegre ribellioni contro la vulgarità, contro il mediocritismo, contro il culto fannullone e evolutivo dell'antico, che soffocava l'Arte nel nostro Paese.

Nel ci occupammo allora delle relazioni che esistevano fra noi e la società. Oggi invece, con questo secondo manifesto, ci occupiamo esclusivamente dei rapporti che intercorrono fra noi e l'arte.

La nostra brama di verità non può più essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali.

Il gusto, per noi, non sarà più un momento fermano del dinamismo universale: sarà, necessariamente, la sensazione dinamica creata come tale.

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la precisione della immagine nella realtà, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, s'assommano, esse vibrano, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe né la testa, e i suoi movimenti sono triangolari.

Tutto in arte è sensazione, e la verità di ieri sono oggi, per noi, pure monogame. Affermiamo ancora una volta che il risultato, per essere un'opera d'arte, non può essere sottomesso al suo modello, e che il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farla, farla sentire.

Lo spazio non esiste più; una ritmica laguna dalla pioggia è illuminata da globi cinesi e inchioda fino al centro della terra. Il Sole dice che noi, migliaia di chilometri, non la cosa che ci sta davanti non si appare forse immensamente nel loro solare? Chi può credere ancora all'esplicito del corpo, mentre la nostra occhia e moltiplicata scintilla si fa intuire le nuove manifestazioni dei fenomeni meccanici? Perché si deve continuare a creare senza avere ormai della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli del raggio X?

Innumerevoli sono gli esempi che danno una sensazione positiva alle nostre affermazioni.



Manifesto tecnico della pittura futurista (1910);  
Umberto Boccioni "La risata" (1911) Museum of Modern Art, New York;

Nel Febbraio 1910 fu già pubblicato come volantino sotto il nome "Manifesto dei pittori futuristi" della rivista Poesia di Marinetti, ed era firmato insieme a Boccioni e Marinetti, da altri due pittori, Aroldo Bonzagni e Romolo Romani, nomi che successivamente lasciano il posto a quelli di Gino Severini e Giacomo Balla.

La loro pittura futurista doveva essere caratterizzato dal moltiplicarsi dei punti di vista per esprimere il dinamico interagire del soggetto con lo spazio circostante, con il risultato dell'abolizione della prospettiva tradizionale.

"Boccioni è il massimo esponente del Futurismo. La sua origine, non lontana dal Divisionismo e dal simbolismo, ne fa un utilizzatore attento del colore, che alla maniera cubista intende mai acceso, più costruttivo che destinato ad appagare lo sguardo."<sup>54</sup> Le date di creazione sono fondamentali, perché, alla fine del 1910, Boccioni compie un viaggio a Parigi che rivoluziona il suo occhio e la sua mano, la sua pennellata e la sua concezione di pittura futurista. Il suo primo trittico pittorico si concentra sulla resa delle emozioni umane, e comprende il lavoro "La città che sale", realizzato tra il 1910-1911, "Il lutto" del 1910, e in chiusura c'è "La risata", realizzata tra il 1910 e il 1911. La "risata" è la sua prima vera opera "futurista".

Il 1911 è un anno fondamentale per Boccioni, artista di origini calabresi, cresciuto e formatosi a Roma e Milano. Il pittore ha ventinove anni e il suo stile si modifica velocemente.

Dalle allungate pennellate divisioniste, si sposta verso un linguaggio e dei temi che meglio rispecchiano le idee futuriste: la forza delle macchine, della tecnologia e della città e la velocità con cui la città va a sostituirsi alla campagna.

<sup>54</sup> Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Skira Mini ARTbooks, (2008) cit., p.20.

Boccioni da un lato è interessato a queste tematiche e dall'altro segue un percorso personale, incentrato sulla pittura degli stati d'animo.

Dopo la pubblicazione del loro Manifesto, i cinque firmatari, nel 1911, partecipano all' "Esposizione d'arte libera" nel Padiglione Ricordi di Milano, che era "una mostra che si presentava come una sorta di Salon des Indépendants italiano, una rassegna a cui potevano partecipare tutti, bambini compresi. Sono circa 40 le opere esposte, ma quelle futuriste suscitano maggior scandalo, tanto che la Risata di Umberto Boccioni viene addirittura sfregiata."<sup>55</sup>

Marinetti cerca di far conoscere prima la pittura e poi anche la scultura futurista fuori dall'Italia, e prende contatti a Parigi per un'esposizione che sarà inaugurata nel febbraio 1912 alla galleria Bernheim-Jeune. Le prime recensioni della mostra sono deludenti. Guillaume Apollinaire, l'esperto della giovane avanguardia francese, nel suo articolo scrive con disprezzo che i futuristi italiani "sono dei coraggiosi, perché, se non avessero avuto coraggio, non avrebbero esposto i loro quadri". Ma nel giro di qualche giorno le recensioni nei giornali cambiano e diventano sempre più positivi. Sono firmate non soltanto degli amici di Marinetti e così, di colpo, l'arte italiana viene ritrovata al fianco di quella francese.

Marinetti porta poi i quadri dei suoi artisti nella Sackville gallery a Londra, dove le opere futuriste appaiono ancora più sconcertanti e dove, nuovamente, la mostra viene giudicata con stupore, riprovazione o consenso. A Berlino, nella galleria "Der Sturm", la mostra riscontra le stesse reazioni, però lì i futuristi entusiasmano il miliardario Bocardt che vuole acquistare tutte le opere in mostra (tranne "la città che sale", che era stata venduta a Londra), con la condizione che vengano esposti ancora in altre città europee in modo che diventino famose e aumentino di valore. Allora la mostra si sposta ancora in numerose altre città importanti, come Bruxelles, Stoccolma, Amsterdam, Vienna e Budapest.

A Parigi, dopo aver visto Picasso, Umberto Boccioni assorbe la scomposizione cubista, di cui fa grande tesoro. "E' per asseverare l'espressione dell'energia dinamica che rende le figure continuamente mutevoli nello spazio, che Boccioni si dedica anche alla scultura, teorizzandola nel "Manifesto tecnico della scultura futurista", 1912"<sup>57</sup>

La celebre scultura "Forme uniche della continuità nello spazio" che Boccioni completò un anno dopo la pubblicazione del Manifesto è uno dei capolavori del Futurismo.

<sup>56</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.37

<sup>57</sup> Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Skira Mini ARTbooks, (2008) cit., p.20.



Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini all'inaugurazione della prima mostra del (1912); Umberto Boccioni "Forme uniche della continuità nello spazio" (1913) Museo del Novecento, Milano

Boccioni respinge la scultura tradizionale per creare questo pezzo, che rappresenta simbolicamente il movimento e la fluidità. L'opera originale è in gesso e nell'anno d'esecuzione fu esposta a Parigi e a Roma. Dopo verrà riprodotta la copia in bronzo, in varie versioni.

"A Parigi per incontrare Picasso e familiarizzare con i cubisti, Boccioni e Severini <avevano inaugurato una moda futurista che consisteva nel portare due calzini di colore diverso ma intonati alla loro cravatta>, scrive nella sua autobiografia Fernande Olivier."<sup>58</sup> Scrive inoltre che il giorno dopo il colore rosso lasciava il posto al giallo e il verde al viola, di regola le calze dovevano essere indossati in modo complementari. Apollinaire in una cronaca dell'epoca descrive le calze di Severini precisando: "fragola al piede destro, verde bottiglia al sinistro."

Per mettere bene in vista la loro invenzione, tiravano su i pantaloni e scoprivano le gambe. L'idea di un codice di abbigliamento seguiva quindi gli aspetti del colore, dell'asimmetria, della dinamicità, della vitalità e della trasformazione.

"La moda specificatamente futurista nasce nel 1912-13 con gli studi di Balla sull'abito e le stoffe."<sup>59</sup>

Aderendo al Futurismo, il pittore Giacomo Balla aveva immediatamente cambiato modo di vestirsi e cominciò a realizzare vestiti per se stesso e a indossarli. Il suo primo abito da uomo, è nero e bordato di una striscia bianca. La giacca è senza collo e risvolto ma chiude con un grande triangolo. La forma del capo, opponendosi al taglio convenzionale, metteva in discussione i valori conservativi e veniva visto come un attacco alla seriosità dell'uomo borghese.

<sup>58</sup> Luca Federico Garavaglia, *Il Futurismo e la moda*, (2009) cit., p.46 (Fernande Olivier (1881-1966) è il pseudonimo di Amélie Lang, la prima compagna di Picasso a Parigi)

<sup>59</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'ipermoderno*, (2002) cit., p.41

Per motivi di economia e per l'abitudine a produrre oggetti da sé "i suoi vestiti sono confezionati in casa dalla moglie Elisa. E questo "produrre da sé", in casa, costringe Balla a soluzioni improntate alla praticità e semplicità, che, istintivamente e per necessità, lo portano a rispondere anche alle stesse istanze di praticità e semplicità che il movimento moderno aveva affermato nella teoria, ad esempio con le mozioni di Van de Velde [ ]."<sup>60</sup> All'opposto di Art Nouveau e Secessionisti, i Futuristi non si propongono di stabilizzare la moda su un nuovo stile, ma di sollecitare continuamente il rinnovamento della moda in termini inventivi e immaginativi.

Con l'opera di Balla si espande il concetto estetico di opera d'arte, che coinvolge tutti gli aspetti della vita quotidiana. La prima educazione torinese prima, e la passione per la fotografia poi, avvicinano l'artista al divisionismo. Dopo il trasferimento a Roma e dopo un viaggio a Parigi nel 1900 in cui studia l'impressionismo, l'art nouveau, il pointille e l'opera di Georges Seurat, diventa un'artista molto noto. E quando firma il Manifesto dei pittori del Futurismo, cominciò ad affrontare nelle sue opere la scomposizione della luce, del colore e del movimento.

Con la realizzazione delle sue prime opere dinamiche, l'artista causa molta agitazione, ricevendo molte reazioni scettiche. L'esposizione del quadro "Dinamismo di un cane al guinzaglio" fu un vero scandalo. La gente si chiedeva se l'artista fosse impazzito. A questo punto Balla decide, con un gesto eccentrico coerente con la sua personalità, di mandare all'asta tutta la sua produzione precedente. Così, divide nettamente il passato dal presente, chiamandosi da lì in poi "Futurballa".

Balla continua a studiare il movimento e poi anche il rumore, per esempio quello dell'automobile, traducendo tutto in pittura, ma non solo. In generale, egli persegue l'idea di un'arte totale, definita arte e azione futurista.



Giacomo Balla "Dinamismo di un cane al guinzaglio" (1912) Albright-Knox Art Gallery, Buffalo;  
Giacomo Balla "Velocità astratta + rumore" (1913-14) Peggy Guggenheim Collection, Venezia

<sup>60</sup> Luca Federico Garavaglia, *Il Futurismo e la moda*, (2009) cit., p.50

I primi progetti di abiti a tinta unita e a quadretti vengono indossati da lui stesso in numerose occasioni, soprattutto a Düsseldorf, dove era ospite dai Löwensteins: lui musicista, lei pittrice. Balla era incaricato di decorare il loro salone con dei suoi dipinti.

Così scrive in data 18 luglio 1912, in una lettera indirizzata alla sua famiglia a Roma: “I mie vestiti hanno fatto un vero furore, specialmente quello ultimo chiaro a quadretti, nientemeno non me lo hanno fatto più togliere e ho dovuto uscire per la città con loro per cui ero guardato da tutti in un modo abbastanza, per me, insolito,[ ]”

I nuovi vestiti avevano ispirato così tanto la signora Löwenstein, che chiede all’artista di fare un’abito anche per lei: lo vuole di velluto e confezionato da sua moglie.

Questi esperimenti, introducendo nella moda nuove forme e stampe, portano Balla, probabilmente verso la fine del 1913, ad elaborare il suo “manifesto futurista del vestito da uomo”.

Il manifesto ha una prima stesura manoscritta, ordinatamente trascritta e indirizzata a Marinetti, che termina annunciando un prossimo manifesto del vestito da donna. Il manifesto di Balla era costituito da due parti, la parte critica e quella propositiva. Nei quattro punti della prima parte si riassume cosa si vorrebbe abolire nel vestito da uomo: i colori neutri, spenti e sbiaditi, le forme lussuose, gravi e scomode, l’armonia e la simmetria che fanno parte del passato. Fra gli elementi da eliminare vengono nominati anche i bottoni inutili, i colletti e i polsini inamidati.

Balla critica fortemente la moda dell’epoca, una moda malinconica, deprimente e noiosa, di un’umanità funerea, vittima di paura e indecisione. Nei punti della seconda parte del manifesto, sono invece elencate, con le relative spiegazioni, alcune delle caratteristiche che dovranno avere gli abiti futuristi.

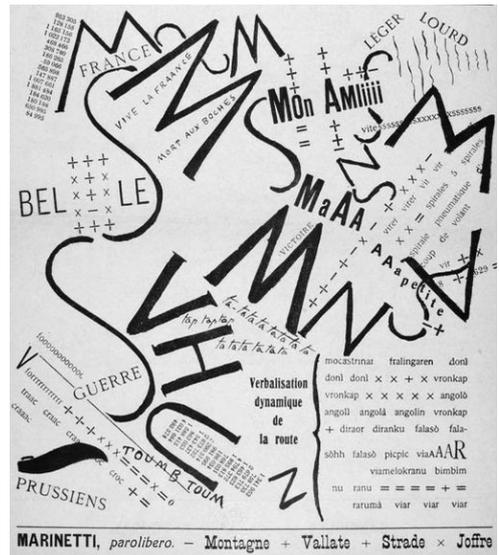
Dovranno essere: dinamici, gioiosi, volitivi, asimmetrici, di breve durata e variabili per mezzo dei “modificanti” (applicazioni di stoffa, di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi) da disporre su qualsiasi punto del vestito.

L’idea dei “modificanti” nasce per modificare il vestito in relazione allo stato d’animo di chi lo indossa.

Dopo una discussione con Marinetti e con altri compagni, nasce “una nuova e più articolata stesura che fa da base alla versione francese, nella quale entrano in gioco numerosi altri fattori come il carattere agilizzante, la semplicità e la comodità, l’igienità, la capacità illuminante attraverso l’uso dei colori fosforescenti e il carattere volante e aereo.”<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Ivi, p.59.





Manifesto riscritto “Il vestito antineutrale” (1914); Giacomo Balla “bozzetto di vestito da uomo per pomeriggio” (1914); Filippo Tommaso Marinetti “parolibero volantino promozionale” (1913-14)

La precedente stesura del manifesto aveva intenzione di liberare l’umanità dalla nostalgia romantica e di abolire il vestito tradizionale da uomo, in nero deprimente, che non lasciava spazio al movimento muscolare. Voleva rompere con i codici estetici del passato e con le convenzioni borghesi della Belle Epoque.

Ora si parla invece di “liberare la nostra razza da ogni neutralità, dall’indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall’inerzia nostalgica, romantica e rammolente in modo da colorare l’Italia di audacia e di rischio futurista.”<sup>63</sup>

Si ipotizzano delle scarpe asimmetriche per forma e colore e dei vestiti antineutrali tricolori. I Futuristi programmano un’uscita pubblica in abiti futuristi durante delle manifestazioni interventiste presso l’università di Roma a metà dicembre 1914.

Ma solo Francesco Cangiullo, poeta e artista futurista, riesce a vestire l’unico abito realizzato con relativo cappello.

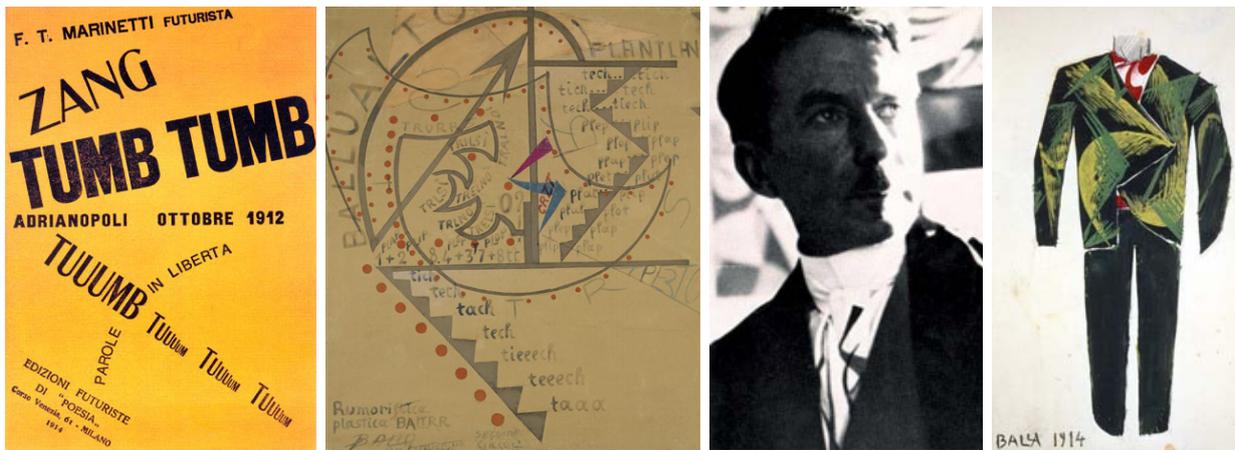
E Francesco Cangiullo è l’unico futurista a indossare per le strade romane il vestito antineutrale disegnato da Balla.

Marinetti invece, che nel 1912 aveva scritto e pubblicato il “Manifesto tecnico della letteratura futurista” si concentra in questo periodo sull’attività espressiva e si concentra sulle possibilità offerte dall’arte tipografica. Una novità che scardinava le convenzioni sul piano della poesia, della grafica e della sintassi.

“E’ la prima fase delle parole in libertà che orchestrano “i colori, i rumori e i suoni, i materiali della lingua e dei dialetti, le formule aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve, dei motori” e annullano tutte le barriere per la rivelazione dell’essere.”<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> Francesco Grisi, *I futuristi* (1994) cit., p.187.



F. T. Marinetti “Zang Tumb Tumb Adrianopoli Ottobre 1912”, Parole in libertà, Edizioni futuriste di “Poesia” (1914); G. Balla e F. Cangiullo “Rumoristica plastica BALTRR” (1914); Giacomo Balla con una cravatta futurista (1914); G. Balla “bozzetto di vestito da uomo per sera con cravatta” (1914);

EEsemplare in questo senso sarà “Zang Tumb Tumb”, un racconto bellico senza punteggiatura e sintassi e con le parole disposte in modo da ottenere un effetto visivo, che uscì come brano letterario sui giornali tra il 1912 e il 1914 e che poi venne pubblicato a Milano come libro d’artista. Balla risponde con entusiasmo e crea anche lui numerose tavole parolibere, come la grande tavola “Rumoristica plastica BALTRR” del 1914 e la tavola “Palpavoce”, in collaborazione con il poeta e pittore Francesco Cangiullo. “Nel primo, le onomatopee di due diversi passi su alcune rampe di scale, intersecate da linee curve (“seguire i circoli” scrive Balla in basso) e da una freccia che suggerisce un movimento ascensionale, compongono un motivo serrato e di grande eleganza e dinamismo.”<sup>65</sup>

La sua tavola è la traduzione in immagine di un episodio della sua vita. Egli aveva avuto le chiavi di casa di un amico, ma siccome non era riuscito ad aprire la porta, aveva dovuto scavalcare dalla finestra per entrare. Il suo spostamento, i rumori metallici che aveva prodotto con le chiavi e il movimento finale, sono da Balla resi visibili in questo diagramma e collage di forme ritagliate in carta stagnola.

Oltre ai vestiti, Balla si dedica ora agli accessori, ai cappelli, alle borse e in particolare alle cravatte. Progetta delle “cravatte triangolari composte da forme dinamiche, o pendenti, che comportavano l’uso dei materiali più diversi e disparati, come la celluloido, il legno e anche le lampadine.”<sup>66</sup>

Nella sua casa-laboratorio, chiamata “casa d’arte”, produce e vende numerosi capi d’abbigliamento, accessori e oggetti per l’arredamento, con il supporto della figlia Lucia, nata nel 1904, e che, con l’affermarsi del futurismo, veniva ormai chiamata Luce.

<sup>65</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit., p.304.

<sup>66</sup> Luca Federico Garavaglia, *Il Futurismo e la moda*, (2009) cit., p.58-59

Luce non frequenta le scuole, ma riceve lezioni private in casa, inizia a cucire e ricamare fin da piccola, e continuerà per tutta la vita. Già con la nascita di Luce, Balla aveva iniziato a disegnare e realizzare mobili per la casa.

In ottobre 1914 nasce Elica, la secondogenita di Balla, ed egli progetta la sua camera da letto, con colori brillanti e angoli smussati per evitare che le bambine si facciano male. L'armadio progettato per Elica ricrea, già nelle sue linee, la figura stilizzata di un bambino ai lati delle ante e trasmette così un accentuato senso ludico.

Tra la fine del 1914 e la primavera del 1915, momento di grande tensione politica e culturale, Balla esegue lui stesso opere definite "pitture interventiste".

Esempio ne è "Sventolio di bandiere", opera rimasta per quasi un secolo sepolta sotto uno strato di pittura nera, sul retro della "Verginità", che ritra la figlia Luce nel 1925. L'opera, dedicata all'intervento in guerra, consiste in linee astratte e colori puri per esprimere i conflitti tra forze interventiste, simboleggiate dalle componenti cromatiche del tricolore italiano, e le forze di resistenza neutralistica che opprimono la nazione. La maggior parte degli intellettuali italiani era a favore dell'intervento dell'Italia, che avviene infine con la dichiarazione di guerra del 23 Maggio 1915.

Tanti giovani artisti, tra cui Mario Sironi, Enrico Prampolini e Fortunato Depero, vengono a casa del maestro per studiare le forme dinamiche del futurismo.

Fortunato Depero, con passato di simbolista e futurista dal 1914, con l'entrata in guerra dell'Italia si arruola volontario. Al fronte però scopre la differenza tra ideologia interventista e realtà della guerra e, ammalatosi, viene poi esonerato dal servizio militare. L'11 Marzo 1915, durante la guerra, "Depero e Balla firmano il manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo".



Giacomo Balla "armadio per la camera dei bambini" (1914); G. Balla "Sventolio di bandiere" (1915); Manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo" (1915)

Con la loro tesi di rifondazione totale del sistema degli oggetti, creano un progetto di “contaminazione creativa e inventiva di tutti gli aspetti della vita. Pittura e scultura, ma anche architettura, moda, fotografia, teatro, poesia, grafica editoriale, pubblicità, arredo, danza, addirittura cucina: esiste un “modo futurista” che si può e deve applicare a tutti gli aspetti del creare e del vivere, per dar vita a un vero e proprio mondo futurista.”<sup>67</sup>

“**1. Astratto. -2. Dinamico.** Moto relativo (cinematografico) + moto assoluto.

-**3. Trasparentissimo.** Per la velocità o per la volatilità del complesso plastico, che deve apparire e scomparire, leggerissimo e impalpabile. ‘ **4. Coloratissimo e Luminosissimo** (mediante lampade interne). - **5. Autonomo**, cioè somigliante solo a sè stesso. - **6. Trasformabile.** - **7. Drammatico.** - **8. Volatile.** ---

**9. Odroso.** - **10. Rumoreggiante.** Rumorismo plastico simultaneo coll’espressione plastica. - **11. Scoppiante**, apparizione e scomparsa simultanee a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: <<L’arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto <<(felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece l’arte <<diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell’arte.”<sup>68</sup>

Nel loro manifesto “il tema dell’abbigliamento non è affrontato eccetto che per un accenno al ‘vestito trasformabile’. A partire dello stesso anno cominciano ad applicare i motivi formali agli oggetti e alla moda [ ].”<sup>69</sup>

Balla realizza il cosiddetto curioso “ritratto-complesso plastico” per la Marchesa Casati, fatto di vetro, latta e legno, e chiamato “La Marchesa Casati con gli occhi di mica e il cuore di legno”. Questo ritratto-giocattolo realizzato nel 1915, aveva dei meccanismi che facevano muovere gli occhi. Venne esposto più avanti all’Esposizione Futurista milanese, presso la galleria Centrale d’Arte, nel Marzo del 1919. Margherita Sarfatti, scrittrice e critica d’arte, rimase colpita per la precisa somiglianza e per l’aspetto ludico e scherzoso che si andava ad unire all’ambizione di opera d’arte. Scriverà in un articolo che è “somialtissimo in quanto ritratto con le sue complicate strutture di legno, vetro e luccicanti stagnole..”<sup>70</sup>

Ci troviamo di fronte a una nuova forma di creazione, che da sensazione visiva si trasforma in concetto-pensiero e infine diventa ritratto, ovvero assieme plastico.”<sup>71</sup>

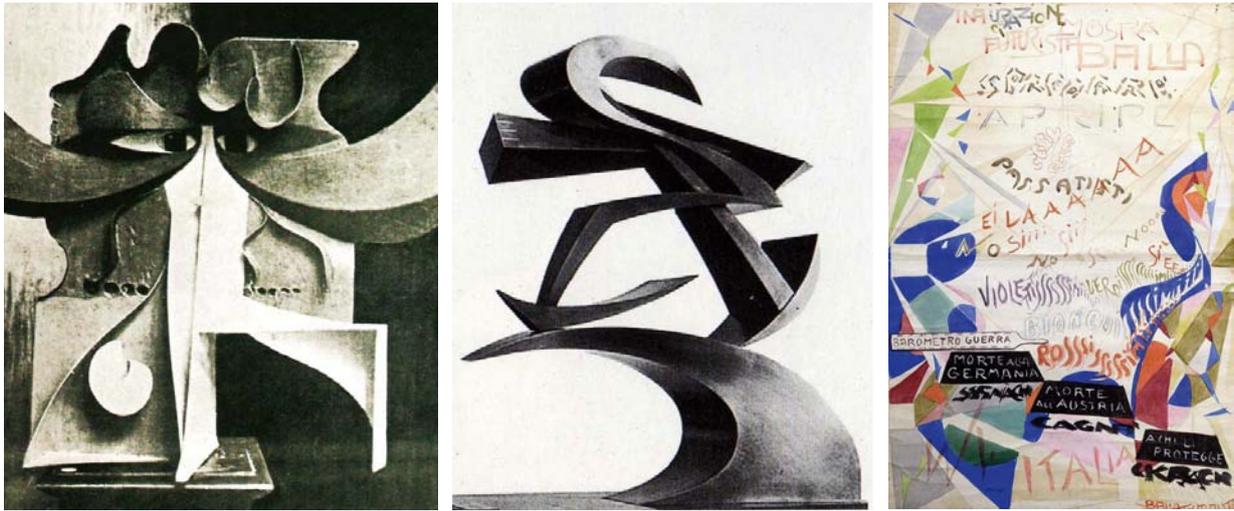
<sup>67</sup> Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Skira Mini ARTbooks, (2008) cit., p.24.

<sup>68</sup> Giacomo Balla e Fortunato Depero, Manifesto “Ricostruzione futurista dell’universo”, (1915)

<sup>69</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all’Ipermoderno*, (2002) cit., p.41

<sup>70</sup> Margherita Sarfatti, *L’Esposizione futurista a Milano*, in “Il Popolo d’Italia”, Milano, 11 aprile 1919

<sup>71</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit.,p.177.



Giacomo Balla "La marchesa con gli occhi di mica e il cuore di legno" (1915);  
 Giacomo Balla "Linee forza del pugno di Boccioni" (1915-16)  
 Giacomo Balla "manifesto per la mostra 'Fu Balla e Balla Futurista'" (1915);

La Marchesa Casati, che aveva una casa a Roma, era affascinata dal gruppo dei futuristi, e dall'inverno del 1915 consolida con Marinetti un'amicizia che la introduce a Balla. "La guerra provoca la morte di Umberto Boccioni e di Antonio Sant'Elia, l'invalidità di Luigi Russolo per lunghi anni e l'allontanamento di Carlo Carrà dal movimento, eventi che avrebbero potuto sancire la fine del Futurismo. In realtà le aree di intervento si moltiplicano grazie all'inventiva di Balla, Depero, Prampolini e naturalmente Marinetti, che continuano ad esplorare nuovi aspetti della creatività e nuove prospettive di ricerca [ ]"<sup>72</sup>

Boccioni muore il 17 agosto 1916, all'età di 33 anni per le ferite riportate in seguito alla caduta accidentale dalla propria cavalla durante un'esercitazione militare a Verona. Dopo la sua morte, Balla gli dedica "Il pugno di Boccioni". Da un disegno risalente al 1915, otterrà un complesso plastico di cartone tamburato rosso. Balla perseguiva l'idea di un'arte e azione futurista, e ora diventa lui il protagonista indiscusso del movimento.

Come una tavola parolibera, schiettamente bellicista, Balla realizzerà il manifesto per la sua mostra personale "Fu Balla e Balla Futurista", presso la galleria Angelelli a Roma nel dicembre 1915. Con giochi verbali e grafiche singolari, composte secondo i principi dettati da Marinetti, Balla esaurisce qui la sua passione per i colori. Le ricerche sulle forme, iniziate nei suoi quaderni a Düsseldorf, che erano le "compenetrazioni dinamiche", e l'interesse scientifico per la resa degli effetti luminosi avevano portato Balla a realizzare un ciclo di opere chiamato "compenetrazioni iridescenti".

<sup>72</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all'Ipemoderno*, (2002) cit., p.42

Queste opere, ridotte a schemi geometrici di triangoli colorati, erano pura astrazione. Ora invece, nei suoi progetti, elabora e utilizza delle suggestioni di sintesi dinamica in termini di “linee di velocità” o “linee-forza”.

Questi motivi, li troviamo sia nei collage di carta colorata e carta stagnola, nelle tele, negli oggetti, e nel suo modo di vestire l'uomo e la donna. Balla ora progetta cappelli, soprattutto da donna, che sono trasformabili attraverso l'apposizione di “complessi plastici”.

Anche le cravatte, che continua a produrre, sono dei complessi plastici modificanti, di colori brillanti, che vanno a contrasto con l'abito indossato e vogliono interrompere la simmetria e l'equilibrio per accentuare sempre di più le possibilità espressive della moda.

“Si dice che Balla spesso era vestito, anche quotidianamente, in modo eccentrico, “da scacchi”, scarpe verniciate nere e ghette di gesso, calzoni a quadretti minuti, gilet e camicia multicolori e giacca a punta. Però se era vestito in borghese portava almeno una lampadina colorata dentro la cravatta che “accende a comando, nei momenti più “elettrici” della conversazione.”<sup>73</sup>

Portava queste cravatte con lampadine incorporate, anche per le sue “azioni”, durante i suoi discorsi, presso la Galleria Permanente Futurista di Giuseppe Sprovieri nel 1914 o durante le manifestazioni interventiste del 1914-15, sempre a Roma.

La sua cravatta contrassegnata con il numero 10, ha un ricciolo che si arrotola al centro. I disegni di stoffe che Balla progetta, ora rompono decisamente con l'effetto tinta unita o a quadretti o a scacchi.

Realizza anche delle cravatte da donna, come ad esempio quella di lana, turchese, nera e bianca, per la figlia Luce.



Giacomo Balla “Collage “Linea di velocità”” (1916); Giacomo Balla “Cravatta futurista” (1916); Giacomo Balla “Motivo per cravatta” (1916);

<sup>73</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit.,p.131.



Giacomo Balla “Motivo per ricamo ‘Linne forza di paesaggio’” (1916);  
 G. Balla “Bozzetto per ‘Borsa futurista’” (1916); G. Balla “Paravento con linea di velocità” (1916-1917)

Disegna anche sciarpe, foulard e scialli, che si prestano ad ampi snodi decorativi di temi dinamici, e sono spesso ricamati dalle figlie.

“Borsette Balla ne ha disegnate numerose (e realizzate alcune sempre per le figlie), sia nella seconda metà degli anni Dieci sia nei Venti.”<sup>74</sup>

Dal 1916 comincia ad applicare le sue idee anche all’arredamento. Crea così diversi grandi paraventi di legno dipinti ad olio su entrambi i lati, con motivi diversi su retro e fronte. Disegna altre cravatte, alla fine degli stessi anni Dieci e nei primi anni Venti, fatte di cartoni dipinti, sorrette da elastici, lunghe, pendenti, dipinte, e a volte arricchite da altri interventi.

Cangiullo e Balla avevano continuato a collaborare quando Cangiullo chiede a Balla di creare il fondale e i cappelli variopinti della sua performance collettiva “Piedigrotta”, del 1914 nelle Gallerie Sprovieri di Roma e di Napoli.

Le serate futuriste organizzate per i suoi “happenings” erano di un nuovo genere. La Galleria, per queste occasioni, si trasformava proprio in “Cabaret Sprovieri”- centro d’arte futurista. I due eventi sono la base per il poema parolibero che Cangiullo pubblica nel 1916. La parola “Piedigrotta” deriva da “piedi alla grotta” che significa davanti alla Cripta Neapolitana che viene scavata in epoca romana per unire la città di Napoli ai Campi Flegrei.

Marinetti vedeva nel teatro un importante mezzo di comunicazione per gli intenti dei futuristi. Per lui era il mezzo dove era maggiormente possibile applicare e rappresentare artisticamente i principi di dinamicità e sconvolgimento politico e sociale. Le sue idee le aveva già espresse nel manifesto “Teatro di Varietà” del 1913, e nel 1915 sviluppa il “Teatro futurista sintetico”, insieme a Emilio Settimelli e Bruno Corra.

<sup>74</sup> Alessandra Borghese, Sergio Illuminato, *Intorno al Futurismo*, (1991) cit., p.120

Nello stesso anno, Enrico Prampolini scrive il suo “Scenografia e coreografia futurista”, dove richiede l’abolizione della scena dipinta, da sostituire con la sua creazione in funzione antinaturalistica. La nuova scenografia futurista, secondo Prampolini, viene pensata come sintesi di “dinamismo, simultaneità e unità d’azione tra uomo e ambiente”. Si esprime con tanti colori, forme geometriche e astrazione delle forme, e, come elemento scenografico molto importante, con l’ampio utilizzo della luce elettrica. L’idea de “Il teatro della sorpresa” verrà sottoscritta poi più avanti nel 1921 da Marinetti e Cangiullo.

Il 21 Febbraio del 1914 veniva inaugurato un nuovo teatro, che diventerà presto un’ importante istituzione, e permetterà una ricerca scenografica d’avanguardia. “L’inaugurazione del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca, fu un episodio importante nella vita teatrale romana.”<sup>75</sup>

L’ispirazione per il teatro erano le marionette del Teatro degli Artisti, creato nel 1908 a Monaco di Baviera da Paul Brann, che collaborava con artisti come Klee e Kandinskij, e il teatro di Marionette fondato poco prima a Salisburgo.

“Podrecca aspirava a svolgere un ruolo simile nei confronti del futurismo e degli artisti italiani, per questo li invitò subito a collaborare.”<sup>76</sup>

Prampolini è il primo a disegnare le scene e i costumi di un balletto intitolato “Cappuccetto rosso”, basato su un adattamento dell’opera di Perrault e Boieldieu. Quando Prodecca stava studiando le possibilità di mettere in scena il Barbiere di Siviglia di Giovanni Paisiello, Giacomo Balla ebbe l’idea di progettare scene e costumi per l’opera successiva dello stesso compositore. Creò diversi schizzi e disegni per “Proserpina”, opera “tragédie lyrique” che narra la storia della dea greca Persefone, storia da cui nasce il mito della primavera. Balla studia come realizzare le porte dell’inferno e progetta una tenda con delle punte a rappresentare delle fiamme.

Scriva anche delle partiture di onomatopée cantabili per “Proserpina”, che, in chiave sonora, rappresentano la sua concezione della natura. Nasce la “Canzone di Maggio”, che esprime la forza vitale della primavera con voci che riproducono il grido degli uccelli o imitano le piante.

Balla si era ispirato a Luigi Russolo, che era l’autore del manifesto “L’arte dei rumori” del 1913, il cui scopo era liberare la musica dalla limitazione degli strumenti musicali.

<sup>75</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit.,p.178.

<sup>76</sup> Ibidem

Per Russolo ogni rumore poteva essere rumore musicale, e così inventa una “nuova” musica, fatta di rumori di gomme, trombe, seghe, di porte che si chiudono, di grida di una folla di persone. Con la sua collezione di strumenti-macchine del rumore, tra il 1913 e il 1914 tenne vari concerti in Italia e uno a Londra.

Gli “intonarumori” di Russolo erano formati da generatori di suoni acustici che permettevano di controllare la dinamica, il volume e la frequenza dei diversi tipi di suono. A seconda del rumore prodotto, gli strumenti erano classificati per famiglie, con nomi come gorgogliatori, scoppiatori o ululatori e ciascuna famiglia conteneva a sua volta vari registri, come soprano, contralto, tenore e basso.

Oltre alla scenografia e al suono, Balla progetta anche i costumi per le divinità dei boschi. Tali divinità sono vestite in marrone, con degli intrecci di fogliami: egli le chiama “donne albero”. Le divinità della terra le chiama invece “donne vallate”, e hanno dei costumi fluttuanti nello stile della danza serpentina di Loïe Fuller, pioniera della danza moderna americana, insieme a Isadora Duncan e Ruth St. Denis.

Balla teneva molto a questo progetto, ma purtroppo “Proserpina”, come anche altri progetti di Prampolini, non viene mai realizzato.

Però questo suo progetto scenografico introduce direttamente tutta la tematica delle forze del paesaggio e il ciclo delle stagioni, che Balla tratterà nel suo lavoro negli anni successivi. Esistono vari dipinti con il tema o il titolo “primavera” o “estate” e Balla comincia a dipingere motivi di fiori, che all’inizio hanno forme spigolose ma che poi diventeranno sempre più arrotondate.

Nell’aprile 1915, nel ridotto del Teatro dei Piccoli, viene organizzata una “Mostra d’arte Infantile”, alla quale partecipa l’undicenne Luce Balla con dei disegni futuristi, insieme ad altri figli di artisti noti, come Pasqualino il fratello minore di Cangiullo.



G. Balla “Bozzetti di costume di ‘Donna-albero’ e ‘Donna-Valle’ per Proserpina di Paisiello” (1915); Giacomo Balla “La primavera” (1916)



Giacomo Balla "Bozzetto di costume per il balletto 'Piedigrotta' di Cangiullo" (circa 1915)

Sempre nello stesso anno, Serge Djagilev, fondatore della celebre compagnia dei Balletti Russi, risiede a Roma, e vuole allestire degli spettacoli con la collaborazione dei futuristi italiani.

Balla gli fa vedere dei progetti scenici, tra cui il bozzetto di costume per il balletto Piedigrotta, che ha il titolo "uomo in corsa + rumore + linea di velocità + suono + luce" dipinto ad olio e realizzato come un collage, con carta bianca e foglio argentato su cartoncino.

Il bozzetto rappresenta un costume in azione che ricorda un "Uomo-orchestra" tipico personaggio delle strade di Napoli durante le feste popolari, come il celebre carnevale napoletano, che risale all'antichità. E' un'interpretazione scenica della festa di Piedigrotta. Tutto il costume è basato su forme rotonde ripetute che indicano la cinetica dei volumi e dei gesti necessari ad azionare gli strumenti musicali.

L'uso del collage e delle carte colorate e argentate, Balla lo aveva già sperimentato in "Rumoristica plastica BALTRR" e nella sua "Linea di velocità", ma è anche una tecnica tipica degli scenografi per realizzare con grande rapidità bozzetti di costumi e scenografie.

Inoltre Balla, nel 1914, aveva disegnato un fondale scenico con una tastiera di una linotype, macchina tipografica, inventata nel 1881, che compone automaticamente ciascuna linea dei caratteri di un testo. Ispirandosi ad un manifesto di Marinetti che celebrava "lo splendore meccanico", scrive poi, con un effetto di minimalismo geometrico, la parola "tipografia" a lettere gigantesche sulle quinte

Per Djagilev, Balla aveva l'idea di un'azione scenica che "consiste in un movimento concertato a scatti di sei danzatori-performer che fanno gesti ritmici gridando onomatopее ripetitive."<sup>77</sup>

I ballerini dovevano eseguire dei gesti ritmici con le braccia tese, movimenti meccanici per rappresentare i singoli pezzi di una rotativa di giornale e per produrre l'effetto di una macchina tipografica in movimento. I loro costumi erano da servitore, in nero e arancione e con un cappello a tubo, in modo da rendere le loro sagome di forte iconicità plastica.

<sup>77</sup> Ivi, p.182.

Nel Settembre 1916 Balla presenta, con Virgilio Marchi, Marinetti e altri futuristi, la sua coreografia “Tipografia”. “Il balletto viene presentato “nel salotto della marchesa Casati, in Via Piemonte, a Roma, nel corso di una serata privata in presenza di Djagilev, Massine, e gli artisti dei Balletti Russi.”<sup>78</sup>

“Secondo le testimonianze di Marinetti, Balla portava una “cravatta di legno e sughero” ed era presente anche Picasso.”<sup>79</sup>

Djagilev, che aveva rifiutato la proposta di “Piedigrotta” rifiuta ora anche il progetto per “Macchina tipografica”. Incarica però Balla di progettare una scenografia a partire dalla musica “Feu d’artifice” di Stravinskij.

Finalmente, in dicembre, Balla riceve da Djagilev il contratto per lo “scenario plastico” cromoluminoso e astratto di “Feu d’artifice”, che viene poi presentato nell’ Aprile 1917 al teatro Costanzi di Roma, dove Stravinskij dirige personalmente l’orchestra. Il “balletto senza ballerini” progettato da Balla, dura cinque minuti e consiste in effetti luminosi sullo sfondo di una messa in scena astratta. Balla visualizza il fuoco come forza primordiale che opera una trasmutazione della materia. Ispirandosi sempre alla smaterializzazione del corpo, alla trasformazione cromatica delle danze di Loïe Fuller e al dinamismo, egli aveva creato forme solide geometriche ricoperte di tela, come ad esempio un obelisco o una piramide, che sembravano virtualmente danzanti grazie al gioco di luci ed ombre generato dall’accensione e spegnimento di 49 luci policrome.

Per creare questi effetti di fasci e piani di luci che si intersecano, vengono usati dei nuovi riflettori elettrici dai vetri multicolori. Purtroppo, durante la prima, un guasto alle luci costringe ad interrompere lo spettacolo. Tuttavia ottiene un grande successo e Margherita Sarfatti gli dedica un importante articolo.



Giacomo Balla “Bozzetto scenografico per ‘La macchina tipografica’” (1914);  
Giacomo Balla “Bozzetto scenografico per ‘Feu d’artifice’” (1915)

<sup>78</sup> Ivi, p.329.

<sup>79</sup> Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *La Grande Milano tradizionale e futurista*, Mondadori (1969), p.320.

“Nella sua analisi sottolineava il fatto che per la prima volta l’azione scenica avveniva senza il dominio della figura umana e tramite un’azione unicamente basata sulle onde sonore e luminose capaci di provocare una “suggerione magnetica” nello spettatore.”<sup>80</sup>

La realizzazione di questo spettacolo segna una svolta fondamentale nella ricerca di Balla, che sperimenta da lì in poi delle possibilità di trasferire in pittura gli effetti cromatici in serie.

La marchesa Casati era una mecenate dei Balletti Russi e specialmente di Léon Bakst, pittore e illustratore e loro scenografo e costumista. Egli eseguì vari ritratti della marchesa, e le progettò sfarzosi costumi ispirati all’est barbarico. In quanto uno dei primi scenografi moderni, ebbe grande influenza sull’arte e sulla moda dell’inizio del ventesimo secolo.

Anche Giacomo Balla eseguì per lei un disegno a china, “La Marchesa con levriero e pappagallo” e la marchesa acquistò da lui dei “vortici gialli”.

Grazie all’assidua frequentazione delle feste indette dalla Marchesa, anche Fortunato Depero diventa buon amico di Luisa Casati e le crea dei ritratti con l’inchiostro blu e a matita. Sempre grazie a quelle frequentazioni, Depero incontrerà Pablo Picasso, con il quale comincerà a collaborare e dal quale forse deriverà la vocazione robotica e quasi cubista dei personaggi della sua arte.

### **“Voglio essere un’opera d’arte vivente” Marchesa Luisa Casati**

Luisa Casati diventa la musa del Manifesto della danza futurista scritto da Filippo Tommaso Marinetti nel 8 luglio 1917.



Giacomo Balla “La Marchesa Casati con levriero e pappagallo” (1916);  
Fortunato Depero “Ritratto della Marchesa Casati’ a inchiostro” (1917);  
Fortunato Depero “Ritratto della Marchesa Casati’ a matita” (1917)

<sup>80</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit., p.184.

La danza era un'arte inedita importante per i Futuristi, che la vedevano come una "nuova formula dell'Arte-azione".

Marinetti, in un libretto, elabora un dramma con tre danze futuriste: Danza dello shrapnel, danza della mitragliatrice e danza dell'aviatore, con dettagliate indicazioni su scenografia, costume e movimento della danzatrice protagonista, che doveva imitare i movimenti degli oggetti descritti.

Queste tre danze "di guerra", che Marinetti celebra come una festa, sono danze del corpo autonomo non anonimo. Egli aveva intuito che, partendo dal corpo stesso, si possono intensificare le capacità umane. La danza, in questo "spettacolo sintetico", viene arricchita dalla musica dell'orchestra degli intonarumori di Russolo.

Nella danza della mitragliatrice, però, anche la danzatrice marca con i piedi il "tum-tum" del proiettile che esce dal cannone dello shrapnel o esegue accordi onomatopeici con i gesti, scavalcando molte stoffe verdi per simulare il salto di una montagna.

Nella danza dell'aviatore, Marinetti propone una danza nel cielo, nella quale la ballerina, con un'elica fissata sul petto, simula i tentativi di un'aereo di sollevarsi da terra e simbolizza così il rapporto simbiotico tra uomo e macchina.

Così, negli anni in cui si iniziava a portare la macchina nella rappresentazione teatrale, Marinetti aveva creato un nuovo tipo di danza

Ora il direttore Djagilev incarica Fortunato Depero di disegnare i costumi di "Le Chant du Rossignol", una poesia sinfonica di Igor Stravinsky del 1917, basata sulla fiaba "L'usignolo" di Hans Christian Andersen.

L'artista progetta dei costumi fortemente colorati e rigidamente stilizzati. Il corpo infatti finisce per scomparire sotto involucri cilindrici, quadrati e triangolari che coprono la testa, le braccia e le mani. Gli elementi dei costumi costringevano e condizionavano le figure di danza, provocando effetti sorprendenti.

Léonide Massine, coreografo, ballerino e attore statunitense di origine russa, prova a danzare avvolto in queste forme concave costruite con fil di ferro e tele smaltate. Davanti allo specchio dello studio di Depero, nota risultati che fanno pensare ai movimenti semplificati di un automa inventato.

Purtroppo Depero non riesce a portare a termine la realizzazione di tutti i costumi, che erano estremamente complessi, a causa di diversi contrattempi e di altri impegni lavorativi, tra i quali aiutare Picasso con tre costumi per "Parade", spettacolo commissionato sempre da Sergej Djagilev.



Fortunato Depero "Costume per mandarino per 'Le Chant du Rossignol'" (1917);  
 Fortunato Depero "Architettura sintetica di uomo (Uomo con i baffi)" (1916-17);  
 Pablo Picasso con Fortunato Depero "Costumi per 'Parade'" (1917)

Quindi lo spettacolo "Il canto dell'usignolo" in quel periodo non verrà messo in scena. Tuttavia Massine utilizza gli esperimenti fatti con il pittore nella coreografia di "Parade".

"Le Chant du Rossignol" andrà in scena solo nel 1920 al Théâtre National de l'Opéra di Parigi, con il design della tenda, delle scenografie e i costumi di un altro famoso artista, Henri Matisse.

Esiste anche un'altro progetto del 1917 mai realizzato per Diaghilev: Il balletto futurista "Il giardino zoologico" scritto da Cangiullo su musiche di Ravel, per il quale Depero prepara costumi e scene. Egli progetta per questa fiaba una serie di costumi animaleschi e oggetti animati, e vuole sostituire un attore con una marionetta.

Nel suo dipinto "Architettura sintetica di uomo (Uomo con i baffi)", sono riconoscibili a prima vista le tematiche personali dell'artista. I colori vivaci complementari e l'asimmetricità del vestito della figura, richiamano la moda futurista. L'inespressività e la fissa immobilità del soggetto, invece, riportano al tema dell'automa e all'uso delle marionette. Sono proprio i bozzetti dei costumi di "Le Chant du Rossignol" e "Il giardino zoologico" e i quadri di quel periodo, che suscitano l'interesse di Picasso, che vi trova ispirazione per i suoi costumi in stile "cubismo sintetico" di stampo costruttivista per "Parade". Picasso disegna infatti un costume di un mago cinese e di un cavallo. Picasso chiede aiuto a Depero per realizzare alcuni costumi a base di superfici piane, come per esempio il costume per la figura del "Manager francese a New York", nel quale vuole rimandare anche ai temi futuristici, come la frenesia della metropoli, il fascino della macchina e le varie caratteristiche della società contemporanea.

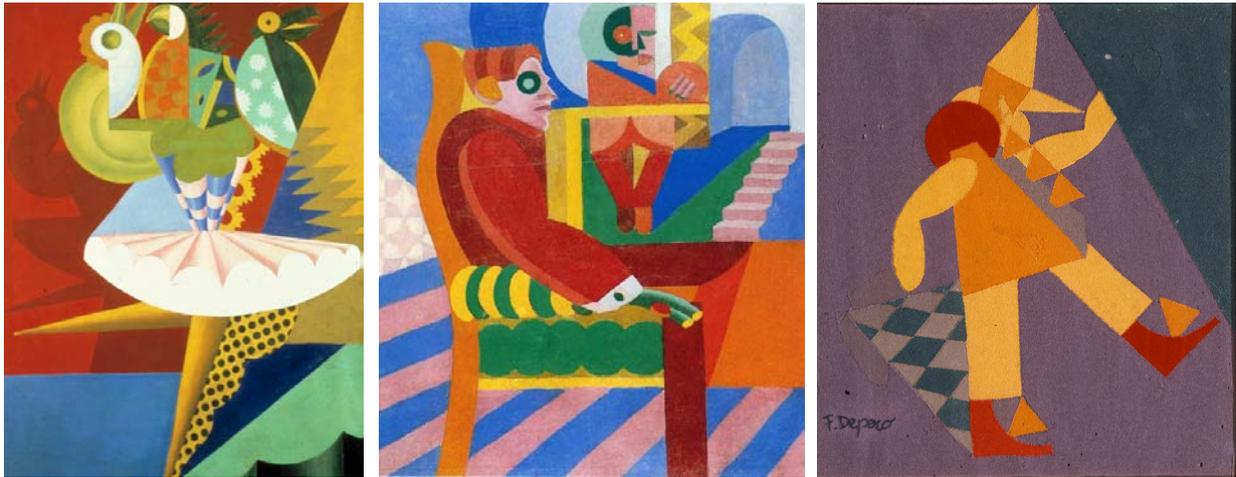
Il busto e la testa del Manager furono modellati sulla forma di un grattacielo e l'effetto venne completato da pantaloni da cow-boy, un paio di stivali, un megafono e una placca con la scritta "Parade".

Il balletto teatrale "Parade", era stato ideato da Jean Cocteau, con la musica di Eric Satie, sempre per la compagnia dei balletti russi. Insieme a Pablo Picasso, Cocteau era partito il 17 febbraio 1917 da Parigi a Roma per vedere le prove del balletto. Picasso doveva realizzare scene, costumi e sipari ed era in cerca d'ispirazione. Presto ebbe l'opportunità di conoscere i futuristi e proprio a Roma concepì l'idea per la sua grande tenda. Picasso torna poi a Parigi insieme ad alcuni artisti italiani che lo aiutano a dipingere il sipario, largo 17 metri e alto 11 metri, con tempera su tela. Dopo un lungo periodo cubista Picasso, dipinge qui un motivo figurativo, nel quale si vedono il golfo di Napoli e delle figure umane.

Vi sono raffigurati i suoi compagni romani, come ad esempio la ballerina Olga Khokhlova, sua futura moglie, in abito di scena, Léonide Massine nelle vesti di Arlecchino, e la ballerina Lydia Lopokova, rappresentata nella ragazza a seno nudo che appoggia la testa sulla spalla di Pulcinella. Poi c'è Mary Pickford, una famosa attrice, che è raffigurata come la ragazzina americana con il cappello e la collana di perle, e Sergej Djagilev come marinaio napoletano. Igor Stravinskij è un Moro con il turbante e le braccia conserte, la sua posa abituale, e poi c'è Fortunato Depero che è raffigurato con vesti da torero.

Gabrielle Chanel, che si era già fatta un nome, a Parigi finanziò "Parade" e introdusse Picasso nel mondo della moda. Le sue creazioni erano state in forte contrasto con la corrente di moda ispirata alla Belle Epoque, e, come gli artisti, anche la stilista Coco Chanel era determinata a rompere con le vecchie regole e a inventare un proprio personale modo d'espressione.

Nell'estate del 1917, a Capri, Fortunato Depero inizia a sperimentare i suoi primi "quadri di stoffa cuciti". L'idea per queste composizioni gli venne dalla pratica teatrale e dalla serie di collages che aveva realizzato come bozzetti per i costumi dei Balletti russi e forse anche per l'esigenza di riciclare i molti panni colorati acquistati, rimasti fino a quel momento inutilizzati. I "collage di stoffe" sono incollati su dei supporti di cartone, e poco dopo nasce l'idea dei "quadri in stoffa", come Depero chiama le sue composizioni di tarsie di panno di lana dai colori netti, cucite insieme su un canovaccio di cotone, una tela grezza. Questi particolari mosaici in stoffe colorate ebbero un grande successo, anche commerciale.



Fortunato Depero "Rotazione di ballerina e pappagalli" (1917);  
 Fortunato Depero "Ritratto di Gilbert Clavel" (1917) Collezione Peggy Guggenheim;  
 Fortunato Depero "Tarsie in panno 'Pagliaccetto giallo'" (1918-19)

Il dipinto "Rotazione di ballerina e pappagalli" del 1917 di Depero, richiama le esperienze teatrali con Diaghilev e rappresenta una ballerina che volteggia in una danza sempre più accelerata, simile ad un vortice.

La delusione di Depero per la mancata messa in scena dei suoi progetti per i balletti russi, viene compensata invece dall'incontro a Capri con lo scrittore e mecenate svizzero Gilbert Clavel. Nel "Ritratto di Gilbert Clavel" che Depero esegue per l'amico, si vede chiaramente l'influenza di Picasso.

In quel periodo Depero aveva ideato quattro "sintesi futuriste" e, grazie alla sponsorizzazione di Clavel, può scrivere questi drammi "plastici-futuristi" che però non vennero mai pubblicati. Sono dei pezzi corti, muti, realizzati con delle marionette manipolate in diretta, e si chiamano "Suicidi e Omicidi Acrobatici", "Avventura Elettrica", "Ladro Acrobatico" e "Sicuro".

uno dei personaggi è una donna ricca, completamente rossa a parte un occhio, composta di cerchi concentrici verde chiaro, che sicuramente ricorda la sua amica marchesa Casati.

"Questi 'azioni sintetiche' trovano il loro fondamento teorico nel manifesto "Il teatro futurista sintetico" di Marinetti, Carrà e Settimelli"<sup>81</sup> del 1915 e possono essere considerate il nucleo originario dei "Balli plastici", prime sperimentazioni di teatro d'avanguardia e progetto del 1918 ideate da Fortunato Depero in collaborazione con Clavel, dove i danzatori vengono completamente sostituiti da marionette di legno dai movimenti meccanici e rigidi. E' una celebrazione dell'età della macchina, senza l'intervento di attori.

<sup>81</sup> Mauro Ponzi, *Spazi di transizione: il classico moderno, 1880-1933, Mimesis* (2008) cit., p.77.

Con la partecipazione di alcuni tra i maggiori musicisti dell'epoca, "I Balli plastici" debutteranno il 15 Aprile 1918 al Teatro dei Piccoli nel Palazzo Odescalchi a Roma, in assenza di Podrecca che era al fronte. Verranno messi in scena undici volte, e negli anni successivi saranno d'ispirazione per degli spettacoli in Russia, presso il Bauhaus e per Schlemmer.

Esistono molti studi preparatori, e i bozzetti di costumi, schizzi di scenografie, marionette e particolari di scena, che sono coloratissimi piccoli capolavori, nati dalla passione per il teatro e dall'intenzione di scoprire un modo nuovo di stare sulla scena.

Superando le formulazioni del "Teatro Plastico", Depero ora porta avanti le sue ricerche sul "Teatro Magico". Vuole giungere all'ideazione di un nuovo soggetto-attore che si muova con maggiore agilità sulla scena, un ballerino-acrobata di gomma, latta e stoffa che rappresenta una sorta di diavoletto di cacciù con movimenti a scatto. Con questo soggetto e titolo, esiste anche un famoso dipinto del 1919.

Dopo l'esperienza teatrale, Depero non rientrerà più nella via sperimentale ancora seguita da Balla, ma intraprenderà un'altro percorso rispetto alle formulazioni proposte dalla "Ricostruzione futurista dell'universo".

I primi "arazzi" futuristi che Depero aveva creato durante il suo soggiorno a Capri, sono il primo esempio della trasmigrazione delle sue invenzioni teatrali.

I suoi automi e pupazzi diverranno un leitmotiv, non solo sulle stoffe, ma anche nei dipinti, diventando il motivo dominante che andrà a delineare proprio lo "stile Depero".

Nell'agosto 1918 Depero e la sua moglie Rosetta si trasferiscono a Viareggio per quasi un'anno e in questo contesto la produzione di arazzi, cuscini e tappeti, comincia a diventare parte sistematica dell'opera dell'artista, alla quale Depero attribuisce un valore pari alla pittura. Le tranquille serate sono guidate pieni di entusiasmo e sono così descritte da Depero:

"Rosetta intenta al telaio a imbastire e cucire i primi arazzi (...) [e io che] saltello di gioia, sprizzo di allegria, persuaso di aver trovato la pratica soluzione di un insospettato avvenire redditizio."<sup>82</sup>

I "quadri di stoffa" o tarsie, creazioni a telaio di Fortunato Depero, non sono arazzi, I quali secondo lui si colloca all'interno delle arti decorative. Per lui l'aspetto tecnico non deve correre il rischio di prevalere su quello compositivo.

<sup>82</sup> Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, Tipografia Mutilati e Invalidi (1940) cit.

A Viareggio, nella seconda metà dell' agosto del 1918, Depero si prepara per l'importante mostra d'avanguardia al Kursaal, una collettiva in cui la Metafisica di Giorgio De Chirico incontra i giovani futuristi, tra cui lui, Carrà, Prampolini e molti altri. Nell' ottobre 1918 Giacomo Balla espone presso la galleria d'arte Bragaglia a Roma, pubblicando nel catalogo il "Manifesto del colore" con il "Pugno di Boccioni". Poco dopo, l'11 novembre, entra in vigore l'armistizio e finisce la guerra.

Dopo una mostra personale di Fortunato Depero nel febbraio 1919 presso lo stesso Bragaglia, in marzo Depero è presente con un gran numero di opere presso l'Esposizione Nazionale Futurista a Milano, allestita a Palazzo Cova. Anche Balla vi presenta dipinti, tavole parolibere, bozzetti e appunto il plastico ludico della Marchesa Casati. Marinetti riunisce qui il meglio dei primi futuristi insieme alla nuova generazione, per rilanciare il "Futurismo del dopoguerra".

Dopo la prima guerra mondiale alcuni futuristi seguono strade diverse: Carrà, per esempio, dopo il fronte necessita di cure psichiatriche. Sulla scia di De Chirico crea ora delle opere metafisiche e si avvicina alle tematiche del surrealismo.

Nella tarda primavera, Depero ritorna a Rovereto, vicino alla sua città natale Fondo. All'epoca, entrambe le cittadine erano territorio dell'Impero austro-ungarico.

Nella città ancora distrutta dagli eventi bellici e in quel clima di ricostruzione, l'artista trentino inaugura insieme alla moglie "La casa d'Arte Futurista Depero", detta anche "Bottega del mago", una sorta di laboratorio di produzione di tarsie in panno, collages, oggetti d'arte, giocattoli, cartelli pubblicitari, mobili e suppellettili, nonché un'immensa quantità di progetti che oggi definiremmo di graphic design. Sono di quel periodo anche quadri di grande suggestione e di accento quasi metafisico, come la "Città meccanizzata dalle ombre" e "La casa del Mago".

Questi quadri confermano che Depero aderisce più agli ideali del Futurismo, che al suo stile. Pian piano si allontana infatti da quella corrente e sviluppa uno stile tutto suo. La produzione tessile della Casa d'Arte di Depero, durante la metà degli anni Venti, è al suo apice. Il laboratorio viene supervisionato da Rosetta, coadiuvata da alcune lavoratrici. L'esecuzione degli arazzi è una sorta di rito che segue sempre le stesse modalità. Prima Depero dipinge e poi un disegnatore tecnico riproduce la creazione in dimensioni più grandi. L'ingrandimento viene tagliato e i singoli tagli vengono riprodotti su stoffa, per poi venire cuciti sulla tela imbastita e tesa sul telaio. Nascono così grandi quadri di stoffa colorati che vengono tutti cuciti a mano, senza l'aiuto di nessuna macchina.

In questo modo Depero realizza, tra gli anni 1923 e 1924, anche i suoi famosi panciotti futuristi. I capi creati da Depero sono in contrasto con la moda dei rigidi gilet borghesi, ed ebbero la loro presentazione pubblica durante un tournée del “Nuovo Teatro Futurista”, diffusione dell’invenzione di Cangiullo e Marinetti del “Teatro della Sorpresa”.

Durante la tournée, in tutta Italia, vennero messi in scena diversi spettacoli dalla “Compagnia del Teatro della Sorpresa”, chiamata anche “Compagnia del Nuovo Teatro Futurista”. Depero aveva aderito come artista per i manifesti pubblicitari e come scenografo con il suo progetto intitolato “Anihccam del 3000”. In questo balletto meccanizzato, Depero traveste i suoi protagonisti da locomotive, riproducendone in coreografia i movimenti e rumori. Il balletto venne messo in scena per la prima volta al Trianon di Milano il 10 gennaio 1924 e poi replicato in oltre venti città italiane.

Qui sotto, la foto del 14 gennaio 1924 in occasione della replica dello spettacolo a Torino. In prima fila, da sinistra verso destra: Fortunato Depero e Filippo Tommaso Marinetti che indossano per l’occasione i colorati panciotti, accanto a loro Francesco Cangiullo. In seconda fila, tra Depero e Marinetti, con un basco in testa, il giovane collezionista d’arte Gianni Mattioli.

Depero progetta dei gilet anche per il pittore e amico Fedele Azari, per i giornalisti e pubblicitari Umberto Notari e Mimo Somenzi. Per Tina Strumia crea un gilet bianco e nero, e lei sarà l’unica donna ad indossare un gilet futurista. Anche Guglielmo Jannelli, un poeta futurista, nel 1925, a Parigi, durante l’Esposizione Internazionale delle arti decorative e industriali moderne, quella da cui prenderà nome e fama lo stile Déco, va a passeggio indossando un gilet futurista.



Fortunato Depero “Panciotto futurista” indossato dall’autore (1924); Fortunato Depero “Panciotto futurista” indossato da F. T. Marinetti (1924); Fotografia del 14 gennaio 1924, in occasione della replica dello spettacolo della Compagnia del Nuovo Teatro Futurista a Torino.

L'Art déco è un fenomeno di gusto che nasce a partire del 1919, il cui nome viene consacrato con questa esposizione universale. L'Art déco, chiamata anche "Stile 1925" riguarda le arti decorativi, le arti visive, l'architettura e la moda. In Europa comprende il periodo fino al 1930, mentre in America si prolunga fino al 1940.

A Parigi, Depero, insieme a Prampolini e Balla, rappresentano l'Italia in una sala dedicata al Futurismo. Balla espone lì degli arazzi futuristi dipinti e scomponibili e Prampolini, oltre a tappeti, sculture in legno e metallo, espone dei bozzetti scenografici, i modelli del suo "Teatro magnetico", una macchina che mette in gioco il movimento della luce, della scena, degli oggetti e dei colori per la quale otterrà il Gran Prix Mondiale pour le Théâtre.

Accanto ai suoi dipinti e mosaici in stoffa, Depero allestisce bozzetti di sciali, disegni di mobili e cuscini e costruzioni in legno, e riceve anch'egli dei premi, che gli procurano notevole successo. Ha infatti l'opportunità di fare tante conoscenze, tanto che nello stesso anno tiene una personale al Théâtre des Champs Elysées e decide di rimanere a Parigi fino alla primavera del 1926.

In seguito esporrà anche a New York, Boston e Chicago. Presso la Biennale di Venezia è presente con il dipinto "Squisito al selz", dedicato al direttore della nota ditta di liquori Campari, che segna l'inizio di una collaborazione a dei bozzetti pubblicitari e giungerà infine al disegno della bottiglietta conica del Camparisoda. Le proposte pubblicitarie di Depero erano graficamente semplici, sintetiche, ricche di colore. Erano insolite nella scena pubblicitaria dell'epoca, che era abituata a manifesti pieni di decorazioni floreali a colori piuttosto tenui.

Depero, per la creazione dei suoi cartelloni per gli articoli di consumo di massa, come ad esempio ombrelli e scarpe, utilizza soggetti come marionette, ballerini e folletti su sfondi neutri e inserisce personalmente i caratteri e la tipografia.

Studiava la forma e la composizione delle lettere, e in molti casi le scritte diventavano le vere protagoniste delle sue opere. Egli personalizzerà la sua tecnica fino a renderla inconfondibile. Le sue forme geometriche e i suoi colori brillanti fanno sì che il suo lavoro venga richiesto da moltissime aziende.

Depero si dedica molto anche ad un'altro ambito della grafica, oltre quello pubblicitario. Realizza, con delle illustrazioni, le copertine di riviste popolari come "Il secolo XX" o della rivista di arte e grafica "Emporium". Inoltre lavora per numerose riviste di moda, come "Vanity Fair" e "Vogue".



Giacomo Balla “Armadietto a specchio ‘Unique vanity’” (1918); Giacomo Balla “sedia” (1918-20); Fortunato Depero “Studio di sedia” (1926-1927); Fortunato Depero “Intarsio di stoffe ‘Festa della sedia’”(1927);

Si tende a definire Depero come artista del “secondo Futurismo”<sup>83</sup>, nel quale si moltiplicheranno le forme di espressività che entrarono a diretto contatto con la vita quotidiana delle persone: dalla pubblicità, all’arredamento, alla moda. La casa d’Arte di Depero rimane attiva con alterne vicende per oltre vent’anni e arrederà la nuova casa futurista. Depero e la moglie Rosetta insieme a poche volonterose operaie, lavorano agli arazzi fino al 1940. Anche se Depero non definiva la sua produzione “arte applicata”, il suo laboratorio, come anche quello di Giacomo Balla, è visto comunque come un precursore dell’idea del disegno industriale, termine usato infatti per la prima volta nel 1919.

Fortunato Depero e Giacomo Balla, con le loro case d’arte futuriste, hanno creato delle case-museo, sorta di autoritratti dinamici che raccontano la loro vita e il loro lavoro. Lo spazio espositivo nel cuore del centro storico di Rovereto, fu concepito e progettato in ogni dettaglio dallo stesso Fortunato Depero, che fin dal 1956 ne curò personalmente il restauro e l’arredamento per allestirci una vasta gamma delle sue opere. Un anno dopo l’inaugurazione, avvenuta nell’agosto del 1959, l’artista purtroppo però muore e non riesce a godersi a pieno il suo museo.

Se Depero affina un suo stile personale, Balla si dedica alla progettazione di arredi, di vestiti, a un’espansione in senso fortemente decorativo dello spirito futurista.”<sup>84</sup>

Ciò che rende del tutto individuale il percorso di Balla rispetto ai suoi colleghi futuristi, è che, grazie alla frequentazione dell’estetica dell’Art Nouveau e ispirandosi allo Jugendstil in Germania, egli tratta con le stesse forme della pittura anche i suoi mobili, oggetti e vestiti.

<sup>83</sup> termine introdotto da Enrico Crispolti alla fine degli anni cinquanta per descrivere la fase più avanzata, ideologica e attiva della corrente. Il “primo Futurismo” ha il nucleo storico dal 1909-1916 a quale appartenevano gli artisti di estrazione anarchica e socialista. Il “secondo Futurismo” comincia durante la prima guerra mondiale a partire dalla morte di Umberto Boccioni a quale appartenevano invece artisti fascisti o che simpatizzavano per il fascismo.

<sup>84</sup> Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Skira Mini ARTbooks, (2008) cit., p.24.



Giacomo Balla “fiori e spazio” (1918); G. Balla “Progetto per sciarpa futurista ‘Fiorballa’” (1920 ca), G. Balla “fiori futuristi” (1918-1925); G. Balla nel suo studio in abiti futuristi, tra le mani il fiore futurista verde, azzurro e blue

A partire dal 1916, Balla aveva cominciato a dipingere motivi floreali, chiamati all’inizio “fiore spazio” e poi, negli anni Venti, chiamati “Balfiore”.

Tra il 1918 e il 1925 invece, si dedica alla creazione di coloratissimi e giocosi oggetti-sculture di legno, chiamati “fiori futuristi”. Questo “giardino futurista” artificiale, è un piccolo e inedito universo di forme geometriche, una vera e propria invenzione innovativa. I fiori sono pensati per l’uso domestico, in contrasto all’oggettistica di gusto art nouveau, che ancora prevaleva negli interni di quegli anni.

Balla “dimostra di essere ancora una volta pioniere, capace di cogliere assai per tempo (quando non di anticipare) quell’evoluzione del gusto in direzione dell’art déco [ ] formalizzata dall’esposizione parigina del 1925.”<sup>85</sup>

Sarà Fedele Azari, nel 1924, a formulare nel manifesto “La flora futuristica ed equivalenti plastici di odori artificiali”, le linee teoriche della nuova flora futurista che teorizza al posto delle banali fragranze floreali, odori più inusuali come benzina, acido o cloroformio.

Il conte Vincenzo Fani Ciotti, poeta e scrittore futurista conosciuto con il nome d’arte Volt, aveva scritto “nel 1920 il *Manifesto della moda femminile futurista* proponendo la donna come opera d’arte vivente, esaltandone la stravaganza pur non rinunciando all’economia. Il manifesto infatti propone l’abbandono di tessuti costosi, sostituiti con materiali poveri quali la stagnola, la carta e la pelle di pesce. Volt - come Balla e Depero - propone tagli a zig zag, asimmetrie, accessori di forme e colori diversi.”<sup>86</sup>

Nello stesso anno Marinetti scrive il Manifesto “Contro il lusso femminile”, dove anche lui si oppone contro abiti e accessori costosi, esclamando: “Ogni donna dovrebbe inventare una sua foggia di vestito e tagliarla da sé, facendo così del suo corpo un originalissimo poema vivente.”

<sup>85</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit.,p.305.

<sup>86</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all’Ipermoderno*, (2002) cit., p.41



Giacomo Balla "Completo da uomo per la casa" (1918);  
 G. Balla "Disegno ventaglio 'Taking flight'" (1918), Fondazione Laura Biagiotti-Cigna, Guidonia;  
 Giacomo Balla "Cappello femminile cloche" (1923 ca)

In numerose fotografie del tempo, Balla indossa un suo tipico "pigiamama di lana". Per Balla il vestito doveva essere semplice e comodo, facile da mettere e togliere. Il suo vestito per la casa è l'abito confortevole per eccellenza, e anticipa la storica tuta inventata a Firenze nel 1919 dall'artista **Thayaht**.

Balla studia il vestito intero, ma anche ogni singolo elemento dell'abbigliamento maschile e femminile e si dedica a progetti di ventagli, sciarpe e foulards.

"Scarpe da uomo e da donna ne ha realizzate per sé e per le figlie, d'uso comune."<sup>87</sup>

Sono scarpe spesso bicolori e asimmetriche, ispirate alle parole scritte da Volt nel suo Manifesto della moda femminile futurista, nel quale dice che le scarpe devono essere dinamiche, diverse l'una dall'altra per forma e per colore e atte a prendere allegramente a calci tutti i neutralisti.

"I cappelli da donna che Balla progetta intorno al 1920 sono a bombetta. Con vivaci decorazioni, dinamiche, molto eleganti [ ]."<sup>88</sup>

Questi cappelli femminili a cloche, sono fatti in panno, con motivi futuristi dipinti. Nel 1933 Filippo Tommaso Marinetti pubblica il Manifesto futurista del cappello italiano, firmato da lui, Monarchi, Prampolini e Somenzi. Il loro manifesto dichiara che i diversi tipi di cappelli che "mediante perfezionamenti estetici, igienici e funzionali servino, completino e correggano la linea ideale maschile italiana con accentuazione di varietà, firezza, slancio, dinamico, liricità dovuti alla nuova atmosfera mussoliniana."<sup>89</sup>

Ci sono il cappello veloce per l'uso quotidiano, il cappello notturno da sera, il cappello sfarzoso da parata, il cappello solare, il cappello marino ecc, e saranno tutti confezionati in feltro, sughero, metalli leggeri, paglia, vetro, celluloido, spugna, pelle, tubi al neon ecc.

<sup>87</sup> Alessandra Borghese, Sergio Illuminato, *Intorno al Futurismo*, Leonardo - De Luca Editori (1991) cit.,p.120.

<sup>88</sup> Enrico Crispolti, *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Marsilio (1986) cit.,p.130.

<sup>89</sup> Alessandra Borghese, Sergio Illuminato, *Intorno al Futurismo*, Leonardo - De Luca Editori (1991) cit.,p.119.



Giacomo Balla "Abito futurista in giallo e verde" (1918-20); Giacomo Balla "Gilet ricamato" (1924-25); Giacomo Balla "Bozzetto per 'maglione'" (1925 circa)



Giacomo Balla "Progetto per abito femminile" (1928-29); Giacomo Balla "Vestito della figlia Luce" (1930), Fondazione Laura Biagiotti-Cigna, Guidonia; Fotografia di Giacomo e Luce Balla in vestiti futuristi (1930);



Giacomo Balla "Bozzetto per blusa" (1930); Giacomo Balla "Blusa con due tasche e borsa futurista"; G. Balla "Bozzetto per costume da mare" (1930); Giacomo Balla "Bozzetto per 'golf da tennis'" (1930)

Balla ha una notevole capacità inventiva per i disegni delle stoffe e i ricami sempre molto freschi e gioiosi nelle trame cromatiche e disegna numerosi motivi. Si dedica alla creazione di cuscini e tappeti e intorno al 1925 crea dei gilet e dei maglioni. Questi indumenti, con le loro decorazioni geometriche à plat, rientrano pienamente nella ricerca di gusto déco, “applicandosi però le linee dinamiche e i colori vivi del futurismo.”<sup>90</sup>

In quegli anni Balla sviluppava lo stile déco, sia nella moda che nella pittura. Oltre a progettare dei vestiti da uomo, creava anche abiti da donna, come quello per la figlia primogenita Luce, in lana in turchese, nero e bianco. Gli abiti realizzati da Balla per sé e la figlia sono pezzi unici prodotti in casa e venivano indossati solo nei momenti privati.

“Verso il 1930 data anche un gruppo di bozzetti di bluse e golf, le cui combinazioni formali e cromatiche dinamiche sono di straordinaria vivacità inventiva, e attualissime tuttora.”<sup>91</sup>

Balla, per un breve periodo, aderisce al secondo futurismo di Filippo Tommaso Marinetti ed è tra i firmatari del manifesto “L’aeropittura - Manifesto futurista” del 1931 e prende anche parte alla prima mostra di “Aeropittura Futurista”.

Poco dopo la prima guerra mondiale, nel 1922, Benito Mussolini era diventato presidente del Consiglio, e nel 1925 assume poteri dittatoriali con il titolo di “Capo del governo primo ministro segretario di Stato” a cui presto aggiunse il titolo di “Duce”, consolidando il regime e affermando la supremazia del potere esecutivo. “I Futuristi avevano nostalgia del fascismo “rivoluzionario” del 1919, il “diciannovismo”, che, almeno in parte, sembrava voler realizzare il loro programma politico, ma non erano interessati a quello di regime. Anzi, il Futurismo venne emarginato dalle mostre ufficiali del tempo.”<sup>92</sup>

“L’Italia degli anni Venti, Trenta e Quaranta non poteva fare a meno di confrontarsi con il potere.”<sup>93</sup>

Giacomo Balla infatti rimane fedele all’ideologia nazionalista e presto diventa l’esponente del fascismo per eccellenza. Continua a godere di grande fama e ha così l’opportunità di produrre moltissimo.

Durante i primi anni Trenta, Giacomo Balla abbandona progressivamente il futurismo per tornare ad un certo realismo naturalistico, convinto che l’arte pura debba esprimere un realismo assoluto, senza il quale si cadrebbe in forme ornamentali e decorative.

<sup>90</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit.,p.132.

<sup>91</sup> Alessandra Borghese, Sergio Illuminato, *Intorno al Futurismo*, Leonardo - De Luca Editori (1991) cit.,p.120.

<sup>92</sup> Enrico Crispolti: “Ma Marinetti non era artista del regime”, articolo su Repubblica del 21.02.2014

<sup>93</sup> Ibidem



Giacomo Balla "Luce che ricama" (1922); Giacomo Balla "La verginità" (1925)

Tra il 1931 e il 1932 dipinge un grande quadro dal titolo "Marcia su Roma", che sembra sia stato addirittura commissionato da Mussolini stesso. Balla potrebbe essersi ispirato ad una foto ufficiale del tempo, quella del Congresso di Napoli del 24 ottobre del 1924. In primo piano Mussolini, nella sua tradizionale posa, accompagnato dai quadrumviri<sup>86</sup> e circondato da trenta gerarchi, tutti in camicia nera sullo sfondo di piazza del Popolo.

Poi però "il regime, sulla scia di quanto accadeva nella Germania di Hitler, intendeva fare piazza pulita delle avanguardie, cancellando di fatto la nuova arte del Novecento, Futurismo compreso."<sup>95</sup>

Nel 1937 "essendo iniziata la Campagna contro "l'arte degenerata", che il fascismo introduce in Italia sul modello hitleriano, Balla pubblica una lettera ufficiale sul giornale "Perseo" di Roma, nella quale si dichiara del tutto estraneo alle attività dell'avanguardia futurista. [ ] Marinetti gli fa scrivere una cartolina da Michele Biancale per dirgli che disapprova il suo distacco da futurismo."<sup>96</sup>

Negli anni seguenti Balla cerca di difendersi affermando di essersi fatto coinvolgere per ingenuità nell'avanguardia marinettiana e di essersi trovato ingiustamente marginalizzato dalle mostre ufficiali, tentando inutilmente di far acquistare i suoi quadri a tema politico dalle istituzioni fasciste.

"Nel 1940 riprende i contatti con Depero che gli annuncia di essersi staccato anche lui, ormai da anni, dal Futurismo e da Marinetti."<sup>97</sup>

Marinetti, che era diventato membro dell'Accademia d'Italia durante il regime fascista non riveste nessuna carica di partito o di governo ma resta un "amico" di Mussolini. Nel 1942 Balla presenta una mostra personale alla Galleria San Marco di

Roma con opere di arte figurativa.

<sup>84</sup> quadrium: il consiglio formato da quattro membri dotati di pari poteri

<sup>95</sup> Enrico Crispolti: "Ma Marinetti non era artista del regime", articolo su Repubblica del 21.02.2014

<sup>96</sup> Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, *Balla: La modernità futurista*, Skira (2008) cit.,p.331.

<sup>97</sup> ibidem

Nello stesso anno, Marinetti invece, malgrado la non più giovane età e già ammalato per un'insufficienza cardiaca, parte volontario per il fronte russo e partecipa ad un'azione di guerra. Poco dopo, un medico gli ordina di rimpatriare e il 2 dicembre 1944 muore a Bellagio, sul lago di Como.

Nel 1945, dopo la seconda guerra mondiale, Giacomo Balla comincia a dipingere un ciclo di quadri neofuturisti.

Nel 1948 alla Biennale di Venezia nell'ambito della Collezione Guggenheim, che torna in Italia dopo la guerra, viene esposto il suo quadro "Automobile e rumore", e un anno dopo i suoi quadri storici sono esposti alla mostra "XX Century Italian art" al Museum of Modern Art di New York.

Balla riprende i contatti con Prampolini e con Benedetta, la moglie di Marinetti, che gli presenta importanti collezionisti milanesi che acquisteranno le sue opere.

Nel 1954, riceve dal MOMA l'assegno di un milione di lire per l'acquisto di "Lampada ad arco" e due anni dopo "il presidente della Repubblica gli conferisce la medaglia d'oro come rappresentante illustre dell'arte italiana del secolo."<sup>98</sup>

Muore all'età di 87 anni a Roma il primo marzo 1958.

<sup>98</sup> Ivi, p.332.

## 4.2. Collaborazione tra artista e couturier

### Thayaht e Madeleine Vionnet

Ernesto Henry Michahelles fu scultore, pittore, fotografo, disegnatore, architetto, inventore ed orafo. Nasce nel clima eterogeneo di fine secolo a Firenze nel 1893, proveniendo da una famiglia di origini anglo-svizzere. E' bisnipote di Hiram Powers, famoso scultore che aveva influenzato il gusto estetico negli Stati Uniti con il suo stile fra romantico e neo-classico. Il giovane Ernesto si interessa presto all'arte e, insieme al fratello Ruggero Alfredo e la sorella Cristina, partecipa in veste di scenografo costumista amatoriale agli intrattenimenti musicali e teatrali dei coniugi Braggiotti nella villa di Montughi il sabato pomeriggio.

Nel 1915 dopo un breve soggiorno a Parigi, a prima guerra mondiale iniziata, espone a Firenze una serie di disegni astratti, entrando in contatto con i futuristi fiorentini. "Ernesto è amico di Primo Conti, che nell'aprile 1917, quando i Balletti Russi sono in scena al Politeama di Firenze ha conosciuto Picasso, Larionov, Nijinskij e Massine. Ma più che dal Futurismo è attratto dalle teorie artistiche di Claude Bragdon, Denman Ross, Jay Hambridge, Kandisky e Johannes Itten."<sup>99</sup>

Dopo una grave malattia epatica che interrompe per tre anni ogni sua attività artistica, nel 1918 Michahelles si iscrive all'Académie Ranson a Parigi e frequenta dei corsi di pittura. In questo periodo Ernesto Michahelles crea il suo nome d'arte, il pseudonimo bifronte "Thayaht", di origine indiana o tibetana. Questo nome rivela, per così dire, quelle che sono le molteplici curiosità esotiche ed esoteriche che caratterizzano la sua vita e contribuisce a delineare un personaggio atipico per l'epoca. Thayaht è una raffinato esteta dall'allure aristocratica con educazione plurilingue e con tantissimi interessi. Nella capitale francese si stabilisce in Rue de Rivoli e presto incontra Madeleine Vionnet, stilista famosa che ha creato una delle più prestigiose maison di alta moda francesi chiamata Maison Vionnet con sede nella stessa via e con la quale comincia una collaborazione occasionale. Vionnet è stata tra le precorritrici della rivoluzione della moda del XX secolo perché, dopo un incontro con la danzatrice Isadora Duncan, cambia per sempre il suo modo di concepire la moda e la femminilità. Libera la donna dalle costrizioni dei bustini e dalle gonne fissate con stecche di balena e da quel momento in poi utilizza solo tessuti morbidi e fluttuanti, quasi come un peplo greco. L'orientalismo quindi, come nel caso di Fortuny, era un tema ricorrente nelle sue creazioni.

<sup>99</sup> Luca Federico Garavaglia, *Il Futurismo e la moda*, (2009) cit., p.107

Nel 1919 Thayaht progetta il celebre logo della maison: un peplo greco inserito in una spartitura geometrica, sintesi di classicità e modernità, segnando un nuovo inizio per la casa di moda. Thayaht comincia anche a disegnare degli originali modelli ispirati allo stile “deco” per Vionnet, capi con accostamenti cromatici e combinazioni geometriche innovativi per l’epoca. Nello stesso anno Thayaht torna temporaneamente a Firenze dove asseconda una sua “intuizione rivoluzionaria”. Insieme al fratello Ruggero Alfredo Michahelles, chiamato RAM, presenta attraverso il quotidiano fiorentino “La Nazione” la “Tuta”, abito universale, per tutti. Il 17 giugno 1920 viene pubblicato questo inserto dedicato alla “Tuta” corredato dal relativo cartamodello con le istruzioni alfanumeriche per realizzarlo, redatte in inglese, quasi a sottolineare l’universalità dell’indumento.

Nel luglio 1920 a Piazzale Michelangelo si terra il primo raduno di “tutisti”. Subito questa invenzione di un capo unico di vestiario, che raccoglie in sé il concetto di giacca e pantaloni, in alcuni casi con una cintura a strizzare la vita, diventa l’abbigliamento alla moda dei fiorentini. E’ realizzato con un solo taglio di stoffa “con lo schema a T. Originariamente considerata un abito di tendenza da un gruppo di snob fiorentini, i “tutisti”, solo in un secondo momento viene impiegata per la funzionalità che sottendeva come abito da lavoro e per l’economia dei tessuti.”<sup>100</sup> Il capo introdotto tra gli abiti dell’uomo dandy viene allora usato dall’uomo operaio come tuta da lavoro destinato a durare nel tempo. Nascono così anche le tute sportive, le tute mimetiche per militari e le tute spaziali. In seguito viene introdotto anche nell’armadio femminile grazie alla collaborazione tra Thayaht e Vionnet.



Thayaht “Logo Madeleine Vionnet” (1919); Thayaht “Inserto del giornale ‘La Nazionale’” (1920); Fotografia di Thayaht che indossa la “Tuta” (1920)

<sup>100</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all’Ipemoderno*, (2002) cit., p.40

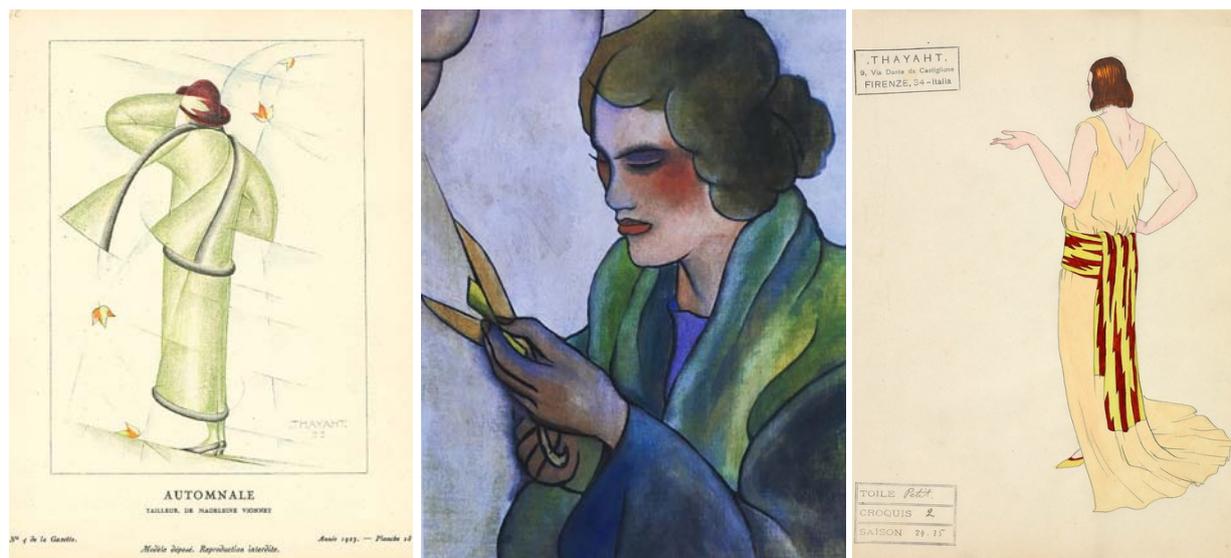
“La tuta di Thayahht non è un abito da lavoro politicamente strumentalizzato come lo progettavano i costruttivisti come Tatlin o Rodtschenko, ma è un capo d’abbigliamento pratico, igienico a tinta unita principalmente per la primavera.”<sup>101</sup> Dopo una mostra personale di successo a Firenze, Thayahht nel 1920 parte per gli Stati Uniti. Il suo viaggio comprende brevi soggiorni a Boston e Cambridge e poi si trattiene presso l’università di Harvard per seguire corsi sulla colorazione scientifica, la geometria dinamica e l’assoluto numerico. Successivamente a New York applica queste teorie nei disegni di mobili per le ditte Wanamaker e Volnay. L’anno successivo invece l’artista conferma la sua collaborazione con l’atelier di Madame Vionnet la quale offre all’artista un contratto come disegnatore per assicurarsi l’esclusiva delle sue creazioni.

Madeleine Vionnet “[ ] Insieme a lui rifece la tuta in versione alta moda, ma gli affidò anche il compito di occuparsi della sua comunicazione [ ].”<sup>102</sup>

E’ nel 1922 che nacque la versione Haute couture della tuta, il primo capo unisex che decisamente aiutò la donna nella sua lotta all’emancipazione.

Thayahht disegna numerose tavole illustrate per lei da pubblicare sul giornale di moda la ‘Gazette du Bon Ton’.

Lui trasportava su carta le idee e i modelli di Madame Vionnet che non amava disegnare ma lavorava direttamente su un manichino in legno alto 80 cm per creare i suoi abiti. La realizzazione dello schizzo dell’artista è quindi la parte finale del processo creativo. Thayahht avviando la sua attività di disegnatore contribuisce alla nascita della nuova professione, oggi chiamato designer.



Thayahht “Tavola illustrata di un tailleur autunnale Vionnet sulla ‘Gazette du Bon Ton’ (1923);  
Thayahht “La Sarta” (1923); Thayahht “Disegno “Toile” per la stagione 1924/1925” (1924ca.)

<sup>101</sup> Cfr. cit. di E. Crispolti in catalogo della mostra “Il futurismo e la moda”, Milano (1988) in Cora von Pape, *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, (2008), cit., p.73.

<sup>102</sup> Enrica Morini, *Arte e Moda le origini del dialogo moderno*, catalogo della mostra “Tra Arte e Moda” Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo, (2016) cit., p.27.

Nei cinque anni di collaborazione che seguono Thayaht e Vionnet danno sfogo alla loro creatività manipolando forme e fantasie e miscelando i colori. Realizzano abiti d'impatto, che permettono libertà di movimento e che hanno uno stile unico e raffinato grazie a le due tecniche innovative il moulage e il taglio in sbieco inventato da Madeleine Vionnet.

L'accurato studio dell'elasticità grazie al taglio in direzione della diagonale delle stoffe rende superflue le cuciture e permette al tessuto di aderire alla silhouette della donna. I famosi abiti a sirena dalle linee fluide venivano indossati dalle dive di Hollywood degli anni '20 e '30.

Thayaht rimane consulente e stilista dell'atelier fino al 1925, esercitando una notevole influenza sulle scelte stilistiche. Durante questi anni lui condiziona la moda francese e riesce così ad influenzare anche le tendenze della moda europea che guardava Parigi come città maestra.

“Attraverso l'atelier Vionnet Thayaht entra in contatto con un sistema di produzione e commercializzazione impensabile per la dimensione ancora artigianale (e provinciale) dell'Italia.”<sup>103</sup>

La direttrice della casa di moda Madeleine Vionnet era infatti un abilissima imprenditrice. Concepisce assolutamente in anticipo sui tempi l'idea di “depositare” i suoi modelli che sono finalmente riconosciuti frutto di attività intellettuale e non solo di abilità artigiana. Ben consapevole dell'unicità dei suoi abiti decide di proteggersi dalle imitazioni e certifica ogni suo modello con tre fotografie e registra la loro paternità, inventando il “copyright”.

Lei inoltre crea degli accordi con aziende americane le quali producono i suoi modelli con linee di pret-à-porter.

Mentre in Italia il fascismo prosegue la marcia verso la conquista del potere Thayaht nel 1923 stringe amicizia e sodalizio con lo scultore svizzero del Canton Ticino, Antonio Maraini. Lui aveva scelto Firenze come sua seconda patria e il Fascismo come ideologia.

Thayaht e Maraini nel 1923 e poi nel 1927 parteciparono all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza. Thayaht, pioniere dell'industrial design, espone stoffe, tappeti, bozzetti di abiti e una serie di mobili e lampade da lui progettati e Maraini presenta sculture e oggetti d'arredamento. Tutti due erano interessati all'arte fotografica e si dedicano assieme a disegnare le scenografie per le rappresentazioni al Teatro dei Fidenti di Firenze.

<sup>103</sup> Cfr. 1. Daniela Fonti, *Thayaht e Firenze futurista*, catalogo della mostra “Thayaht, futurista irregolare” presso il Mart, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, (2005)

Thayaht partecipa a numerose mostre e concorsi e il sostegno al regime lo porta a partecipare ad alcune campagne di propaganda, come quella per il cappello di paglia nel 1928. Il gruppo nazionale fascista dell'arte sceglie lui come designer per disegnare nuovi cappelli da donna e uomo e aziende come Borsalino e Barbisio misero subito gli occhi su di lui. Dal 1929 pubblica i suoi disegni su "Moda", rivista ufficiale della Federazione Nazionale Fascista Industria dell'Abbigliamento. Nello stesso anno viene presentato dal suo amico Primo Conti a Filippo Tommaso Marinetti e viene arruolato insieme al fratello RAM nel Futurismo.

Marinetti è entusiasmato da alcuni dei lavori di Thayaht tra cui un effigie umana che somiglia al Duce e lo presenta a Mussolini che lo riceve poco dopo. In questa occasione Thayaht che aveva riconsiderato il soggetto e chiamato ora "Dux" donerà questa scultura al Duce.

Nell'ottobre dello stesso anno partecipa alla mostra "Trentatré Futuristi", presso la Galleria Pesaro di Milano con tre sculture e quindici dipinti.

Thayaht sperimenta anche nel campo dell'oreficeria inventando la "thayahttite", una lega d'argento e alluminio o acciaio con cui realizza monili di foggia primitiva e di gusto. Con la stessa tecnica crea anche delle sculture e nel 1930 partecipa all'Esposizione Internazionale di Barcellona e vince la medaglia d'oro per la creazione della sua invenzione. Thayaht è presente con sei sculture nella sala futurista alla XII Biennale Internazionale di Venezia e partecipa alla mostra internazionale dell'Orafo dove presenta una vetrina con gioielli.

L'artista viene invitato alla I Quadriennale d'arte nazionale di Roma e organizza con l'amico pittore Antonio Marasco la mostra "Futurista di pittura, scultura, aeropittura ed arti decorative" presso la Galleria d'Arte Firenze di cui catalogo ha l'introduzione di Marinetti.

Thayaht che spesso "vestiva come alla prima di un teatro, tutto in nero, tubino sempre in testa e baffi alla Guglielmo II"<sup>104</sup> nel 1932 elabora insieme al fratello RAM il "Manifesto per la trasformazione dell'abito maschile". In questo manifesto Thayaht vuole eliminare qualsiasi elemento inutile dell'abbigliamento come colli, polsi o cinture ed era importante per lui di trovare un taglio che si adatta all'anatomia del corpo. L'intenzione espressa dal manifesto è quella di realizzare un "vestiario sintetico" quindi "comodo ed insieme estetico". Thayaht preferisce un "abbigliamento sportivo", liberato da ogni "infagottatura e costrizione", da usare nella vita quotidiana in ogni ambiente, lavoro, occupazione e situazione.

<sup>104</sup>Testi di AA. VV. a cura di Enrico Crispolti, catalogo *Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, Museo Civico "G Fattori", Livorno, (2000)

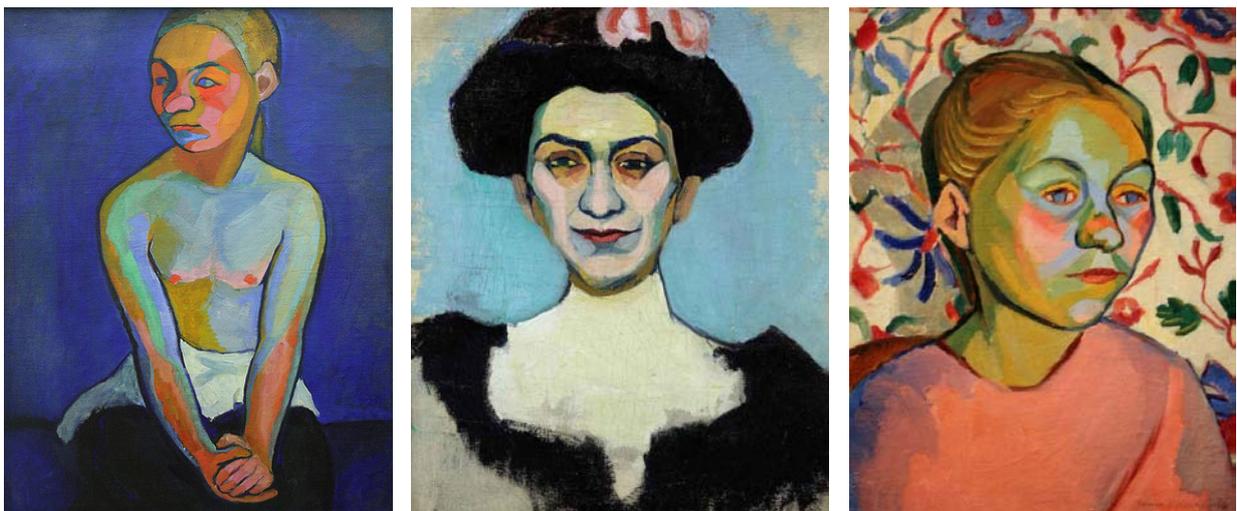
## 4.3. L'artista e stilista

Sonia Delaunay

Sarah Ilinitchna Stern, chiamata Sonia, nasce povera nel 1885 a Gradshik, un villaggio ebraico che all'epoca era sotto il governo russo, oggi Ucraina.

Il padre Eliah Stern lavora come operaio in una fabbrica di chiodi e la madre Hannah Terk è figlia di artigiani. A cinque anni diventa Sonia Terk dopo l'adozione del ricco zio materno Henri Terk, avvocato di San Pietroburgo che insieme e sua moglie le fanno ricevere una educazione artistica all'interno di un ambiente di letterati e musicisti. Fino a quattordici anni lo zio la affida a tre governanti, una francese, una inglese e una tedesca, dalle quali apprende le lingue straniere. Sonia frequenta un rinomato liceo di San Pietroburgo dove la sua predisposizione all'attività artistica viene notata e sostenuta dall'insegnante Mademoiselle Bernstein, a tal punto da convincere gli zii a mandarla a studiare arte fuori dalla Russia.

Nel 1903 finito il liceo Sonia si trasferisce in Germania a seguire un corso di disegno presso l'atelier di L. Schmidt-Reuter a Karlsruhe, in Germania. fino al 1905. Grazie allo zio può permettersi molti viaggi tra Austria, Svizzera e Italia e si reca come ogni anno in Finlandia dove gli zii hanno una villa in cui trascorre il tempo a ritrarre a carboncino e a gessetti la natura circostante. Nel 1906 Sonia va a Parigi per studiare all'Académie de la Palette ma, non soddisfatta degli studi tradizionali, presto si reca dal professore Rudolf Grossmann per imparare la tecnica dell'incisione, la xilografia e la tecnica di stampa puntasecca. Si dedica a un piccolo atelier e visita mostre.



Sonia Terk "Jeune finlandaise" (1907) Centre Pompidou, Paris;  
Sonia Terk "Portrait de Madame Minsky" (1907); Sonia Terk "Finlandaise" (1907-08)

Per le sue prime opere pittoriche si concentra sullo studio del colore ispirandosi alle opere di Van Gogh e Gauguin che toccarono profondamente la sua sensibilità. I suoi dipinti firmate Sonia Terk sono di grande forza comunicativa data dai colori puri. Nelle sue visite a Grossman Sonia conosce Wilhelm Uhde, un mercante d'arte tedesco che diventa il suo grande amico. Lui farà esporre Sonia nel 1908 nella sua Galerie de Notre-Dame-des-Champs insieme a Georges Braque, Pablo Picasso, Raoul Dufy, André Derain, Jean Metzinger e Jules Pascin.

Il grande amore per la Francia conduce Sonia a cercare il consenso degli zii per restare a Parigi, ma l'unica strategia che funziona per rimanere è il matrimonio con Uhde. Egli è omosessuale ma diventa civilmente suo marito nel 1908 a Londra.

Questo "matrimonio bianco, per l'amore dell'arte e della libertà"<sup>105</sup> come lo definisce Sonia, fa sì che riesca a ottenere un considerevole assegno dotale inviato mensilmente dagli zii che la permette di vivere in maniera benestante.

Anche Uhde ottiene dei vantaggi come per esempio mascherare il suo modo d'essere che, pur vivendo in un Parigi moralmente liberale, non è ancora universalmente accettato.

Tornata da Londra e trasferitasi con il marito in un nuovo appartamento Sonia presto "si dedica alle sue ricerche pittoriche, influenzata dalle opere degli artisti con cui Uhde la mette in contatto. E' ormai stanca di imparare, vuole cercare, sperimentare ogni tecnica e materiale (pittura, ricamo, disegno, incisione, lana, bulino, matita, acido), spezzare le forme e far scoppiare il colore."<sup>106</sup>

Sonia sente la necessità di far uscire l'arte dal supporto bidimensionale e il suo interesse per il tessile la porta alla realizzazione dell'insolita opera intitolata "Feuillages" nel 1909, un ricamo di fili di lana policroma su canovaccio che è direttamente ispirata alla vegetazione ricorrente nei quadri di Henri Rousseau, un artista della cerchia di Uhde.

Tra i pittori che frequentano la galleria di Uhde c'è anche il giovane Robert Delaunay che Sonia incrocia in più occasioni e del quale rimane colpita. Robert, coetaneo di Sonia, aveva dipinto all'inizio sotto l'influenza di Monet e degli altri impressionisti per poi ispirarsi allo stile degli postimpressionisti, soprattutto al Pointillisme di Seurat. Robert Delaunay traduce i tocchi a punta di pennello in tratti più larghi ed evolve il suo stile arrivando ad una concezione dello spazio alla Cézanne. Introduce nella sua pittura il fattore temporale e la resa della pluralità dei punti di vista che rompono l'unità della prospettiva tradizionale come fanno i cubisti.

<sup>105</sup> Marina Giordano, *La danza del colore (2003) op. cit., p.27.*

<sup>106</sup> Ibidem

Tra i due nasce l'amore, nel 1909, iniziando "un periodo di incontri furtivi, di passione totale e assoluta, in cui da subito l'arte occupa un ruolo essenziale [ ]"<sup>107</sup>.

Uhde non solo accetta il divorzio ma si assume anche le responsabilità per non creare difficoltà a Sonia, inventandosi di aver avuto una relazione extraconiugale e facilitando così le procedure. Su consiglio dell'avvocato la nuova giovane coppia però si allontana da Parigi per evitare di attirare troppo l'attenzione e ostacolare le procedure. Il 15 novembre 1910 Robert e Sonia si sposano e poco dopo, a gennaio 1911, nasce il loro unico figlio Charles. La coppia va ad abitare in rue des Grands-Augustins e di questo appartamento fanno la loro casa-atelier che Sonia arreda con mobili in stile impero e di cui ne decora le pareti con stoffe bianche per far risaltare le loro opere. La piccola coperta patchwork per il figlio del 1911 di Sonia Delaunay è un esempio di opera d'arte applicata e astratta dove Sonia riesce a tirare fuori una tradizione dell'est Europa della quale ne rivisita e attualizza il concetto. Il copriletto è formato da pezzi di stoffa di forme geometriche e di materiali e colori diversi cuciti accuratamente assieme in una grande composizione.

Tra il 1909 e il 1910 Robert Delaunay aveva cominciato a dipingere in stile cubista riducendo notevolmente l'uso del colore. Sonia invece, orientata verso una pittura di puro colore, riporta rapidamente il colore nella vita e nell'opera del suo marito. Sonia affianca Robert nelle ricerche sul colore e sulla rifrazione della luce e si dedica anche lei alla pittura cubista e all'arte astratta. Robert Delaunay realizzò dipinti in cui i piani si sfaccettano moltiplicandosi nei colori dello spettro e ruotano in vortici luminosi.



Sonia Terk "Feuillages" (1909) Centre Pompidou, Paris;  
Sonia Delaunay "Couverture de berceau" (1911) Centre Pompidou, Paris;  
Robert Delaunay "Le tre Grazie" (1912)

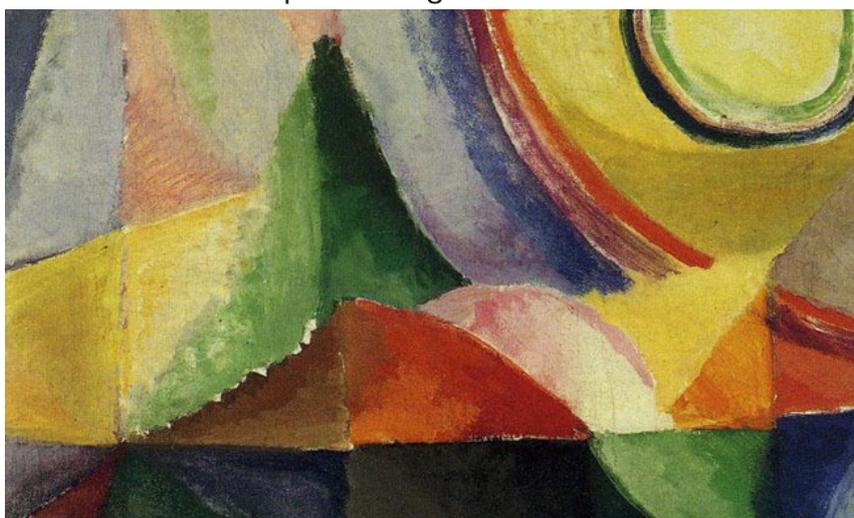
<sup>107</sup> Ivi, p.32.

Nelle prime opere di questo periodo sono presenti oggetti reali, anche se filtrati attraverso i colori iridescenti della luce come per esempio in “La Ville de Paris “ o “Le tre grazie” del 1912. Il poeta Guillaume Apollinaire che frequenta la loro casa insieme ad altri poeti come Blaise Cendrars, André Salmon o René Crevel forgiò la definizione di “Orfismo “ quando vede i nuovi quadri di Robert. Il termine Orfismo o cubismo orfico, coniato da Apollinaire, secondo lui indica il carattere giocoso e libero di questo tipo di cubismo. Con i suoi colori e motivi era meno legato a riferimenti naturali e andava nettamente verso l’astratto, contrapposto ai dettami teorici di Braque e del primo Picasso. Robert e Sonia Delaunay quindi approdano al movimento pittorico Orfismo, termine che deriva da Orfeo, mitico musicista della mitologia greca. Il movimento che nasce allora intorno al 1912 esprime l’effetto dinamico dalle sole modulazioni del colore e della luce che conferiscono all’opera un tono lirico. E’ una ricerca basata in cui “colori puri divenendo piani e opponendosi per ‘contrasti simultanei’, creano per la prima volta la forma nuova costruita non con il chiaroscuro, ma con la profondità del colore stesso.”<sup>108</sup>

Il primo dipinto ‘simultaneo’ di Sonia, del 1912, è intitolato “Contrastes Simultanés”, e si ispira alla serie “Les Fenêtres” di Robert. Le ricerche della coppia sono indipendenti ma è inevitabile che tra i due si concretizza un’influenza reciproca. Guillaume Apollinaire diceva: “I Delaunay, appena svegli, parlano di pittura.”

“Le prime realizzazioni simultanee della Delaunay nell’ambito dell’abbigliamento risalgono al 1913.”<sup>109</sup>

Sono abiti, sciarpe, cappelli e borse con forme e tagli molto semplici che mettono in evidenza le composizioni geometriche.



Sonia Delaunay “Contrastes Simultanés” (1912);  
Sonia Delaunay “Robe simultanée” (1913)

<sup>108</sup> Ivi, p.45. (citato in AA. VV. p. e. in Sonia Delaunay, programma per la stagione 1926-1927 del teatro degli Champs-Élysées)

<sup>109</sup> Luca Federico Garavaglia, *Il Futurismo e la moda*, (2009) cit., p.67-68.

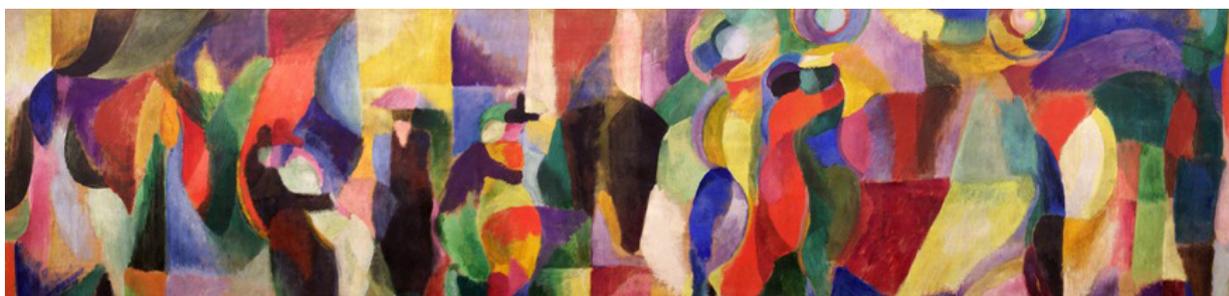
Sono creazioni che valorizzano il cromatismo perchè sono eseguiti con colori basati sulla legge ottica dei contrasti simultanei. Questo tipo di effetto ottico si ottiene quando si mettono insieme colori tra loro opposte perché quando sono vicini aumentano la propria luminosità. Questo accade soprattutto quando si accostano i colori complementari. Il contrasto simultaneo quindi fa sì che quando, per esempio, si guarda una superficie bianca accanto ad una superficie verde, quella sembra meno bianca naturale ma prende un riflesso rosso, l'ombra dell'immaginato colore opposto. Per le sue creazioni in stile "simultaneo" Sonia Delaunay si serve sempre dei suoi bozzetti eseguiti ad acquarello o tempera.

Questi gesti sperimentali a contrasti simultanei proseguono a partire dal 1913 con la realizzazione dei primi collages, creazioni astratte in carta e tessuto. Tra questi la Delaunay esegue anche il grande olio su tela dal titolo "Le Bal Bullier" del 1913 giocato su compenetrazioni cromatiche e dinamismo formale. Il Bal Bullier era una sala da ballo fondato da François Bullier e situato nel quartiere Val-de-Grâce a Parigi, per lo più frequentata da studenti, dipendenti e artisti come Sonia e suo marito.

"A metà ottobre 1914, in una nota redazionale della rivista italiana di cultura e politica "La Voce" il giornalista e fondatore di esso Giuseppe Prezzolini critica il 'Manifesto del vestito antineutrale' dei Futuristi negando la novità dicendo: "è una scopiazzatura dei vestiti cubisti che già il pittore francese Delauney [sic] e i suoi portarono qualche sera al Bullier."<sup>110</sup>

Le prime robe simultanée indossati da Sonia Delaunay stessa presso il Bal Bullier venivano pubblicati immediatamente all'interno di una rivista d'arte.

Hanno tutti colori decisi e puri, sono composti da riquadri triangolari e quadrangolari, in combinazioni contrastanti di materiali diversi, come taffetas, tulle, raso, damasco, tele di cotone, lino o seta. Sono degli abiti che innovano la vita e l'arte, proprio come promosso dalla "riforma" grazie al costume di cui parla Apollinaire fin dal 1914.



Sonia Delaunay "Le Bal Bullier" (1913) Centre Pompidou, Paris

<sup>110</sup> Cfr. Ivi, p. 67.

Anche se l'Orfismo nasce un po' dopo il Futurismo, questo movimento influenzerà infatti il movimento futurista. Forse i futuristi si erano ispirati ai vestiti portati da Sonia Delaunay ma forse anche viceversa quando, nella primavera del 1913, Robert Delaunay aveva "iniziato a ballare il tango <con calzini di seta di colori spaiati> a imitazione di Boccioni e Severini."<sup>111</sup>

Il cubismo orfico influenza il Futurismo non solo nel modo di vestire ma soprattutto per quel che riguarda il movimento, la velocità, e le nuove tecniche pittoriche basate sulla simulazione della cronofotografia. La cronografia era la possibilità di registrare in un'unica immagine ed in un'unica lastra fotografica, varie posizioni di un soggetto in movimento in diversi momenti temporali. Nel 1912 Giacomo Balla infatti stava facendo sperimentazioni in tal senso e dipinge i quadri "Ragazza che corre sul balcone" e "Dinamismo di un cane al guinzaglio".

I dipinti successivi di Robert Delaunay invece sfociano in una pittura del tutto astratta, basata sull'espressività dei colori puri che infondono una vibrazione ritmica alla superficie pittorica. Ha origine il suo primo "Disque simultan " e segue una serie di opere intitolate "Formes Circulaires, soleil et Lune". Anche Sonia usa il disco come motivo decorativo in questo periodo per le sue opere come evidente nel suo famoso "Prismi elettrici", un pastello su carta di soia del 1913-14.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, nell'agosto 1914, la famiglia Delaunay si trovava in vacanza in Spagna. La coppia stava a Fuenterrab , una piccola citt  della costa basca al confine con la Francia, insieme al piccolo Charles e la madre di Robert, la contessa Berthe Félicie de Rose. Erano l  a trovare alcuni vecchi amici tra cui gli artisti messicani  ngel Z rraga e Diego Riviera.

Robert, fortemente antimilitarista, preferisce di restare in un paese neutrale e cos  i Delaunay si sentono costretto ad un esilio volontario e si stabiliscono nella capitale dove vanno a vivere in una pensione in calle Goya. La Spagna di questi anni in cui regna Alfonso XIII, dopo aver subito la perdita delle colonie sta vivendo una fase di ripresa economica. A Madrid non manca una vivacit  dal punto di vista culturale e lei e Robert trascorrono molte ore al Museo del Prado per ammirare i capolavori di Rubens, El Greco, Velasquez e Goya e traggono vari spunti per le loro creazioni. L  trovano anche un ricco ambiente intellettuale con Ramón Gómez de la Serna, scrittore e giornalista spagnolo che aveva tradotto il manifesto futurista di Marinetti e tanti artisti dell'avanguardia internazionale che rifugiatisi qui rendevano vivo e cosmopolita il clima locale.

<sup>111</sup> Ibidem



Sonia Delaunay "Chanteurs de flamenco (versione Grand Flamenco)" (1915-16);  
 Sonia Delaunay "Marché au Minho" (1916);  
 Sonia Delaunay "Danseuse de flamenco" (1916)

Sonia è attratta dagli spettacoli dei locali notturni e trae ispirazione per una serie di opere dal titolo "Chanteurs del Flamenco" in cui coglie e rivela l'anima di questo ballo. Come già elaborato nelle tele precedenti Sonia traduce il ritmo in pittura.

Nell'agosto 1915 Robert è invitato in Portogallo da alcuni giovani artisti fondatori di un gruppo d'avanguardia chiamato proprio Orfeu. Sonia lo raggiunge e nell'agosto 1915 si trasferiscono prima a Lisbona e poi al piccolo porto di Vila do Conde dove affittano una casa insieme al pittore portoghese Eduardo Vianna, membro del gruppo. Chiamano la loro casa "La Simultanea" e con gli amici discutono sulle collaborazioni artistiche. Qui trovano le migliori condizioni per creare tutto il giorno. Sonia ama questo piccolo villaggio con le sue case bianche, la collina con il castello e le donne abbronzate con degli scialli e abiti colorati.

Intenzionati di rimanere solo alcuni mesi finiscono per restarci due anni. Sonia dipinge qui il "Marché au Minho", un'opera a cera, dove fissa l'impressione ricevuta dalle fiere paesane e dai mercati contadini. Nel 1916 esegue anche la sua serie "Danseuse" con acquarelli, pastelli, cere e tecniche miste che sono di particolare limpidezza cromatica. In questo periodo si dedica anche alle arti applicate, realizzando la copertina per il catalogo della sua mostra di Stoccolma e l'illustrazione della copertina di uno dei numeri della rivista Vogue.

"Cresce, intanto, sempre di più il suo interesse per l'artigiano locale [ ]. Dipinge brocche, vasi, anfore, suppellettili "simultane" che decorano la sua dimora portoghese."<sup>112</sup>

Robert comincia a pensare di lasciare Portogallo per raggiungere la madre, rimasta in Spagna, e quando si trasferiscono ricevono la notizia dello scoppio della Rivoluzione Russa nel Ottobre 1917.

<sup>112</sup> Marina Giordano, *La danza del colore*, (2003) op. cit., p.78.

Sonia perde così l'aiuto finanziario dello zio e deve mantenersi da ora in poi da sola. "Un primo aiuto a livello economico e, allo stesso tempo un arricchimento professionale, provengono a Sonia e Robert dalla collaborazione con Sergej Diaghilev, il geniale e rivoluzionario impresario, creatore dei Balletti Russi."<sup>113</sup>

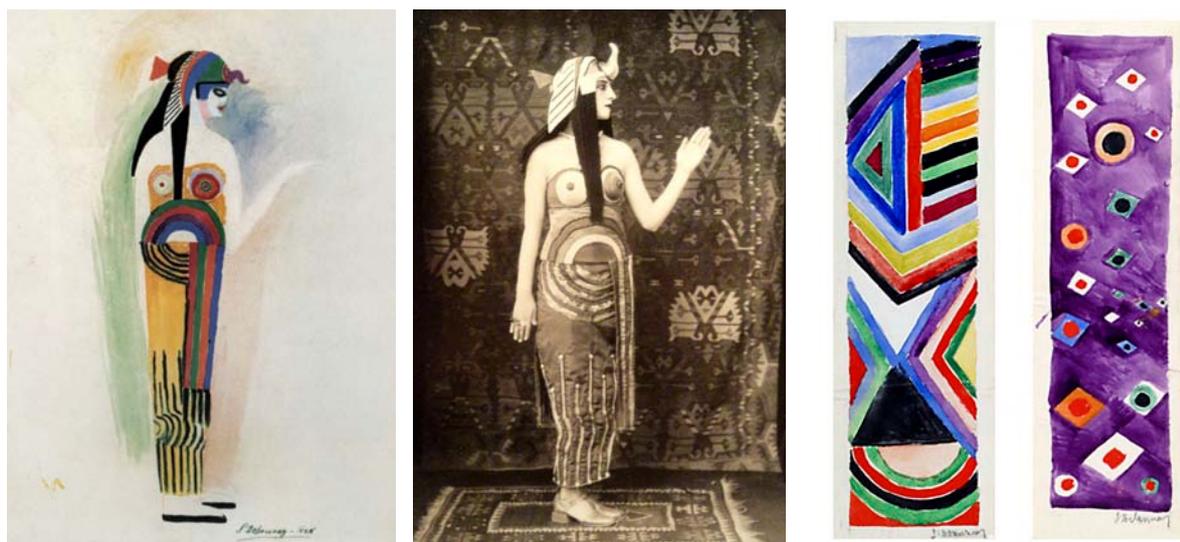
L'incontro avviene a Madrid grazie ai contatti di Sonia con la comunità locale degli artisti russi. Djagilev con le coreografie di Massine, lavora ad una nuova edizione dello spettacolo "Cleopatra" e vuole sostituire i costumi ingombranti, fatti in stoffe pesanti in stile orientale di Léon Bakst del 1908, andati quasi tutti distrutti in un incendio, così chiede a Sonia Delaunay di lavorare come costumista per lui. A Robert comissiona il disegno delle nuove scenografie.

Sonia limita il riferimento ai canoni formali dell'iconografia egiziana soltanto ad alcune allusioni e immagina il personaggio di Cleopatra come una mummia che appare in scena avvolta da bende colorate che si spoglia gradualmente.

Sotto le bende ha un "costume solare" con dischi che armano i seni con cerchi concentrici di tutti i colori con incastonato delle perle. Anche il ventre ha una serie di semicerchi di varie tinte ma per il resto l'abito è giallo oro e lungo dalle linee essenziali.

Le sue creazioni per questo balletto sono delle fedeli applicazioni del suo simultaneismo dove l'artista utilizza materiali ma anche forme nuove.

Negli scialli che avvolgono la ballerina, Sonia gioca con motivi geometrici mescolandoli con qualche citazione naturalistica come disegni di fiori o figurine tratte dal Egitto e usa anche forme rette, linee dritte, triangoli, rombi e strisce.



Sonia Delaunay "Disegno per il costume di 'Cléopâtre'" (1918) Metropolitan Museum of Art, New York;  
Fotografia di Emil Otto Hoppé di Lubov Tchernicheva con il costume per il balletto Cleopatra (1918);  
Sonia Delaunay "Disegni per sciarpe per il balletto Cleopatra" (1918)

<sup>113</sup> Ivi, p. 81.

“Dopo alcuni mesi di intenso lavoro, trascorsi in una villa presa in affitto da Diaghilev a Sitges, sulla costa catalana, dove la troupe ha il suo quartiere generale, il balletto viene messa in scena a Londra, al Coliseum, il 5 settembre 1918 [ ].”<sup>114</sup>

Il debutto ha un incredibile successo e per i Delaunay è una grande soddisfazione. Dopo il trionfo di Cleopatra, Sonia Delaunay continua a collaborare con il mondo dello spettacolo.

“L’artista compone originalissimi costumi per gli spettacoli, criticati positivamente anche da Guillaume Apollinaire”<sup>115</sup>, il padrone del movimento Orfismo.

Le vengono commissionati per esempio dei costumi per l’Aida di Verdi dal Gran Teatro del Liceo di Barcellona e i costumi per la prima rivista in cartellone “El numero uno”. In questo periodo Sonia dipinge molto poco perché sta provando a guadagnare soldi con i suoi progetti per supportare e finanziare anche la carriera di suo marito.

Sonia ormai integrata nell’alta società spagnola conosce sempre più personaggi dell’aristocrazia e “s’inserisce in un circuito che le consente di ricevere molte commissioni, inducendola ad aprire, con gli aiuti finanziari procurati da questi nuovi contatti, una boutique di moda e decorazioni [ ].”<sup>116</sup>

Robert e la sua madre Berthe avevano aiutato Sonia con un primo esperimento di negozio di accessori di moda già a Barcellona.

Ora nel 1918 lei apre in calle de la Columela, una via elegante di Madrid, la sua boutique chiamata ‘Casa Sonia’. Qui progetta, produce e vende vestiti e tele simultanee, accessori di moda come monili, borsellini, cappelli, parasole e ombrelli, ma anche oggetti per interni come tappezzerie, tende, tappeti, poltrone, servizi da tavola e lampade da comodino, abat-jour. Il tutto è realizzato con tecniche come la stampa, il collage, l’applicazione e il ricamo per creare elementi decorativi dai colori vivaci e fantasie originali.

I personaggi dell’ambiente artistico e mondano della città diventano clienti abituali e questo successo immediato porta Sonia ad aprire presto una seconda filiale in calle Barquillo. Sonia conosce la vedette spagnola del “music-hall” Gaby che è intenzionata ad aprire un nuovo teatro cabaret chiamato Petit Casino e incarica Sonia di occuparsi della trasformazione dei vecchi locali del teatro-cinema madrileno Benavente. Sonia copre i muri dell’ingresso con sobrie pitture laccate in nero, dipinge i muri del salone principale in rosso ornato da elementi in giallo e bianco e crea decorazioni floreali per il foyer e si occupa del ricamo delle tende.

<sup>114</sup> Ivi, p. 88.

<sup>115</sup> Giorgia Calò e Domenico Scudero, *Moda e Arte -dal Decadentismo all’Ipemoderno*, (2002) cit., p.48.

<sup>116</sup> Marina Giordano, *La danza del colore*, (2003) op. cit., p.90.



Disegno per l'abito della vedette Gaby, Petit Casino (1919);  
Fotografia delle figlie dei marchesi Urquijo con abiti, capelli e ombrelli di Casa Sonia (1920);  
Fotografia di Sonia Delaunay con le sue creazioni a Madrid (1920)

Per lei disegna anche un abito fatto di petali di fiori formati da ovali decorati da dischi simultanei ispirandosi alle “Danseuse” portoghesi.

Sonia è completamente assorbita dalla sua impresa di successo e nel 1919 arriva ad inaugurare altre tre sedi della sua boutique a Bilbao, San Sebastian ed a Barcellona. “Le foto in ”tenuta simultanea” delle figlie dei marchesi di Urquijo, con abiti accompagnati da graziosi cappellini in rafia e ombrellini parasole, ornati con motivi folcloristici, vengono usate come immagini pubblicitarie sulla stampa locale.”<sup>117</sup>

Sonia decora il Club Nautico e espone i suoi disegni al Majestic Hall a Bilbao.

La casa di Robert e Sonia in calle Barbara de Breganza a Madrid diventa come già era stato a Parigi nell’anteguerra un luogo di ritrovo di artisti e poeti. Si tengono tante cene di arte e creatività che affascinano i giovani letterati e poeti come Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro e Guillermo de Torre. I Delaunay realizzano copertine di libri per loro e progettano insieme mostre e iniziative culturali.

De Torre scrive sulle creazioni innovative di Sonia che “l’arte nuova è entrata nella casa: interni decorati in modo estetico da o con dei paraventi-sentinelle, tende, fregi e cuscini policromi.”<sup>118</sup>

Sonia invece dice sul suo rapporto con le arti decorative: “Mi diverto con tutti gli ordini passati alla casa Sonia, ma anche per i più piccoli dettagli di un vestito o di un arredamento non ho l’impressione di perdere il mio tempo. No, è un lavoro nobile, tanto quanto dipingere una natura morta o un autoritratto.”

Ormai la guerra è finita e Sonia che ha nostalgia di Parigi, nel luglio 1920 “torna finalmente nella capitale francese, lasciando il marito a occuparsi degli affari in Spagna, e vi resta sino a novembre, intenzionata a sondare il terreno sulla possibilità di aprire lì un succursale della Casa Sonia.”<sup>119</sup>

<sup>109</sup> Ivi, p. 117.

<sup>110</sup> Ivi, p. 118.

<sup>111</sup> Ivi, p. 119.



Anche questa volta Sonia e Robert restaurano un'amicizia profonda con i futuri poeti e scrittori surrealisti. René Crevel, ma anche alcuni pittori come Gleizes, Lhote e Chagall frequentano la loro casa. Tra i frequentatori della casa dei Delaunay c'è pure Vladimir Majakovskij, il poeta protagonista dell'avanguardia russa. A tutti gli ospiti veniva chiesto di lasciare tracce della loro ispirazione del momento e pareti e tende nell'appartamento furono ricoperte di versi e poesie multicolori, di disegni e firme. Sonia "per la futura moglie del compositore Stravinskij, Vera Soudeikine, per esempio, realizza un vestito che riporta un piccolo testo appositamente composto dal poeta georgiano Ilias Zdanévitch, noto come Iliadz [ ]."<sup>120</sup>

Per Doucet Sonia crea dei gilet simultanee e per Aragon Sonia confeziona dei gilet, ideati dal poeta stesso che compone dei versi da ricamare. Le creazioni di Sonia si diffondono all'interno della cerchia degli intellettuali parigini, tra le mogli dei collezionisti e tra gli amici poeti che fanno pubblicità ai suoi abiti indossandoli negli incontri mondani tra feste e balli euforici della società del dopoguerra.

Sonia progetta quindi dei "robes-poèmes" che sono degli abiti decorati con testi e poesie di artisti amici. Sonia Delaunay usa per esempio i versi dada di Tristan Tzara e inoltre crea dei "rideaux-poèmes" che sono tendaggi-mantello con ricami in lana di scritti surrealisti di Soupault. Nel 1923 presso il teatro Michel di Parigi tiene luogo la "Soirée du coeur à barbe" organizzata da Ilias e Tzara. Il programma è ricco e prevede le musiche di Stravinskij, Satie, Milhaud e Auric, la recita delle poesie di Jean Cocteau e Soupault e Tzara stesso e la presentazione di tre cortometraggi. Infine è presente la messa in scena dell'opera teatrale "Le coeur à Gaz" di Tzara per cui Sonia disegna le scenografie e gli abiti di scena che erano incollati su cartone rigido e tagliato in forme geometriche.



Sonia Delaunay "Disegno per l'abito poema 'Le ventilateur tourne dans le coeur de la tête'" con testo di Tristan Tzara (1922); S. Delaunay "Disegno per il costume "Bouche" per lo spettacolo 'Le coeur à Gaz'" (1923); Fotografia dei costumi indossati (1923); Sonia Delaunay "Danseuse" (1923)

<sup>120</sup> Ivi, p. 100.

I disegni di Sonia si possono confrontare benissimo con una fotografia dell'epoca dove si vedono i costumi realizzati. Si vede Jacqueline Chaumont nel ruolo di "Bouche" e René Crevel come "Oeil". Lo spettacolo di Tzara aveva debuttato già nel 1921 durante una serata Dada con Louis Aragon, Benjamin Péret, Philippe Soupault e Tzara stesso come attori.

Questa serata segna il culmine del conflitto tra Tzara e André Breton e finalmente divide i dadaisti e porta alla formazione del Surrealismo di Breton e i suoi sostenitori. I due gruppi avevano cominciato a litigare durante lo spettacolo e la situazione degenera al punto che parecchie persone vengono ferite e gli attori nei costumi ingombranti di Sonia si trovano impossibilitate a muoversi.

Poco dopo nasce il primo manifesto surrealista firmato da Aragon, Breton, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Pierre Naville, Benjamin Péret, Soupault e Roger Vitrac.

Dopo questi "esperimenti di avanguardia" Sonia continua a creare abiti e sciarpe simultanee per amici e clienti privati.

Nello stesso anno partecipa con i suoi modelli dai tessuti simultanei ad un evento gala di beneficenza a favore dei rifugiati russi, in questa occasione questi tessuti vengono notati da una ditta di produttori di sete di Lione che commissiona a Sonia 50 disegni da realizzare a livello industriale.

Per loro Sonia disegna delle fantasie sobrie basate sulla sua sensibilità. Sono dei disegni-rapporti di colore puri con la combinazione e la ripetizione di forme geometriche. Usa diversi colori accesi disponendo, in alcuni casi, fino a sei tinte differenti secondo il sempre presente principio dei contrasti simultanei.

Le sue "ricerche erano squisitamente pittoriche e furono plasticamente una scoperta servita poi a tutti due"<sup>121</sup> per Robert e per lei.

Quindi "Robert si sente particolarmente coinvolto nelle ricerche della moglie, la sostiene, la incoraggia, e cerca di aiutarla nel lancio dei tessuti."<sup>122</sup>

Sonia da lì in poi si appassiona per il disegno tessile, abbandona la tecnica della pittura a olio e comincia ad usare la gouache su carta per i suoi disegni e gli studi, per lei una tecnica più rapida, leggera e duttile.

Fa anche schizzi con inchiostro di china o a matita e conserva tutte le sue ricerche dal 1923 al 1934 nei cosiddetti "libri neri", quaderni a righe rilegati in tela nera.

Le pagine sono numerate e "quasi a ogni piccola gouache corrisponde una serie di prove di colori eseguite con un sistema di numerazione molto preciso [ ]."<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Annette Malochet, Matteo Bianchi *Sonia Delaunay Atelier Simultané 1923-1934*, Skira, (2006) cit., p.17.

<sup>122</sup> Marina Giordano, *La danza del colore*, (2003) op. cit., p.116.

<sup>123</sup> Annette Malochet, Matteo Bianchi *Sonia Delaunay Atelier Simultané 1923-1934*, Skira, (2006) cit., p.21.

“Concepirà il tessuto stampato alla stessa stregua di un’opera pittorica, attribuendovi lo stesso valore artistico e mettendovi lo stesso impegno. Preferendo avere un controllo più diretto sull’esecuzione dei processi di stampa dei tessuti e incoraggiata anche dal numero crescente di richieste, apre, nel 1924, un atelier nel proprio appartamento, l’Atelier Simultané, dove fa lavorare, sotto la sua direzione, molti emigrati russi”<sup>124</sup>

“Simultané” diventa il marchio di commercio dell’Atelier, un laboratorio dove vengono abbattute le tradizionali frontiere tra i settori in una perfetta armonia creativa.

Oltre ai tessuti Sonia comincia a realizzare anche primi cappotti in lana.

In Francia la manifattura tessile era tra le prime industrie che riescono a riprendersi dalla depressione economica a seguito della mancanza di manodopera successiva al primo conflitto mondiale, e al “Salon d’Automne” Sonia è presente con uno stand progettato dall’architetto Guévrékian. In quell’occasione presenta un’idea successivamente brevettata, ovvero un macchinario mobile per presentare le stoffe attraverso dei pannelli che ruotano a velocità diverse e in senso alternato.

Sonia presenta i tessuti stampati che Robert chiama “una totale revisione dell’arte del tessuto”. Lui spiega che “la principale caratteristica dei suoi disegni è la sobrietà degli elementi d’insieme: per un occhio non esercitato avranno un aspetto geometrico, ma si percepisce presto che le superfici colorate hanno come caratteristica il ritmo che è alla base dell’Arte [ ].”<sup>125</sup>

“Gli abiti confezionati con le stesse stoffe o ricamati con analoghi disegni furono pubblicati dal “Bulletin de L’Effort moderne” come “adattamenti originali del cubismo alla moda”, ma anche da “Vogue Paris.”<sup>126</sup>



Sonia Delaunay “Studio per tessuto” (1924-25); S. Delaunay “Disegno per tessuto” (1925);  
Sonia Delaunay “Cappotto in lana” (1925)

<sup>124</sup> Marina Giordano, *La danza del colore*, (2003) cit., p.113-114.

<sup>125</sup> Robert Delaunay, *Du cubisme à l’art abstrait*, Paris (1957) Cfr. cit., p.208. e Ivi, p. 116.

<sup>126</sup> Enrica Morini, *Arte e Moda le origini del dialogo moderno*, catalogo della mostra “Tra Arte e Moda” Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo, (2016) cit., p.27.

“L’affermazione trionfale di Sonia come stilista arriva nel 1925, in occasione della grande Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, che si svolge a Parigi dal 28 aprile.”<sup>127</sup>

Mentre le precedenti esposizioni internazionali di arti decorative furono dominate dal gusto Art Nouveau, quella di Parigi accoglie le nuove tendenze del primo dopoguerra dando importanza alle arti applicate. La manifestazione parigina è aperta a tutti gli industriali i cui prodotti presentavano una valenza di tipo artistico e con un certo linguaggio moderna, in particolar modo venivano promossi il design di oggetti e l’arredamento. Il gruppo olandese De Stijl non viene invitato perché è promotore di un funzionalismo e di un’astrazione troppo puro e rigoroso. Anche il Bauhaus è assente perché rifiuta ogni tipo di decorazione. Partecipano tanti artisti tra cui oltre a Robert Delaunay, Fernand Léger, partecipano anche architetti come per esempio Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier. L’evento si estende per la città coinvolgendo il Grand e il Petit Palais, il Trocadero, la zona ai piedi della Torre Eiffel e il Ponte Alexandre III. Sul ponte sono allestiti varie boutiques come quella di Sonia, nella quale espone insieme al sarto e pellicciaio Jacques Heim. Nella Boutique Simultanée espone le sue ultimi creazioni, tra cui cappotti di pelliccia, ideati da lei e realizzati da Heim. La boutique colpisce tutti i visitatori della manifestazione, gli ordini specialmente da clienti stranieri si moltiplicano e la stampa comincia a interessarsi. La versione britannica di Vogue mette un disegno dell’abito simultaneo accanto una “macchina simultanea” sulla copertina. Sonia in questo periodo aveva anche decorato con i suoi disegni il nuovo modello Citroën B12 decappottabile.

“Pubblicazioni d’arte, riviste di moda specializzate e semplici giornali femminili di tutto il mondo dedicarono all’artista-designer articoli, copertine e interviste, affascinati dal miracolo che stava avvenendo sotto i loro occhi: l’arte di avanguardia poteva essere la chiave per creare la moda del Novecento e la moda poteva essere un mezzo espressivo per l’arte.”<sup>128</sup>

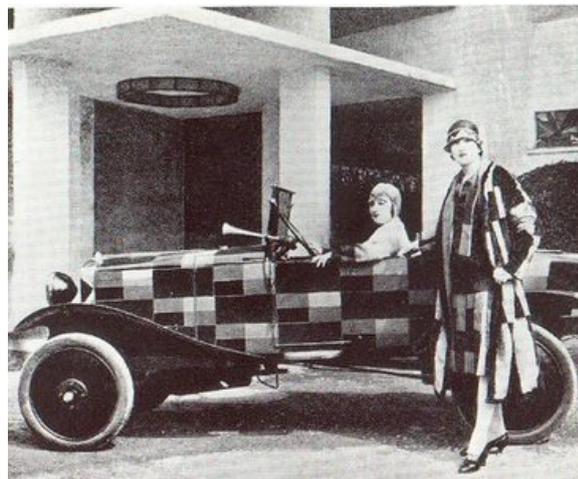
La maggior parte delle numerose ordinazioni fatte a Sonia provengono soprattutto dall’estero o dall’ambiente artistico e culturale. Tra le principali clienti troviamo un numero consistente di attrici teatrali e cinematografiche tra cui Gloria Swanson, per la quale disegna un famoso cappotto. All’esposizione il lavoro di Sonia viene notato da Joseph de Leeuw, direttore di un’importante ditta di Amsterdam e titolare dei grandi magazzini Metz & Co. Lui ordina tessuti per circa cinquemila franchi e inaugura così una collaborazione che durerà fino agli anni Sessanta.

<sup>127</sup> Marina Giordano, *La danza del colore*, (2003) op. cit., p.117.

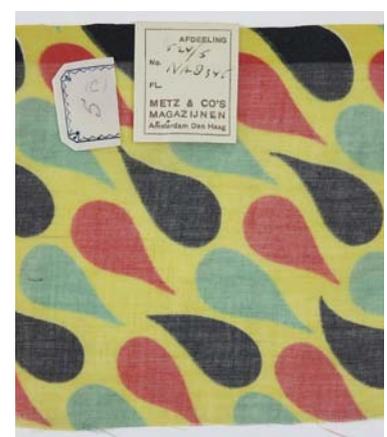
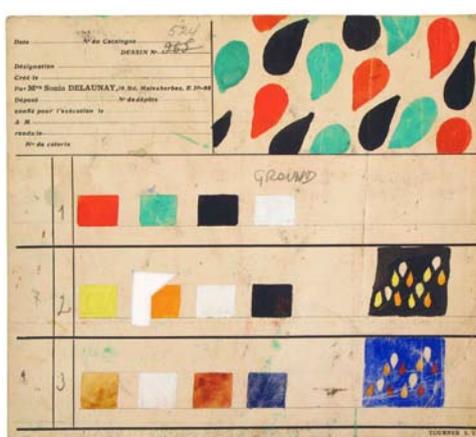
<sup>128</sup> Enrica Morini, *Arte e Moda le origini del dialogo moderno*, catalogo della mostra “Tra Arte e Moda” Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo, (2016) cit., p.28.



Fotografia della vetrina della Boutique di S. Delaunay e Jacques Heim sul ponte Alexandre III (1925);  
 Esposizione in vetrina della Boutique Simultanée (1925); Replica della Boutique Simultanée presso  
 L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925)



“Copertina “British Vogue” con abito simultaneo e macchina simulatanea di Sonia Delaunay” (1925);  
 Fotografia di Sonia Delaunay con la sua macchina corrispondente (1925);  
 Sonia Delaunay “Cappotto per Gloria Swanson” (1925)



Sonia Delaunay “Disegno ‘Abiti simultanei (tre donne, forme e colori)’” (1925)  
 S. Delaunay “Disegno 965” (1930); Tessuto del disegno 965 per Metz & Co's (1925)

Nel 1927 Sonia tiene una conferenza sul tema “L’influenza della pittura sull’arte dell’abbigliamento” presso l’Università di Parigi, la Sorbona. Nel suo discorso l’artista fa il punto della situazione della moda e mette in luce le sue idee innovative. Nomina tra le arti coinvolte nel nuovo flusso creativo il cinema, oltre ai decorazioni d’interni e le arti visivi.

Sonia nel 1926 aveva creato infatti dei costumi per il film “Le p’tit Parigot” diretto da René Le Somptier e per il film “Le Vertige” diretto da Marcel L’Herbier dove progetta anche alcuni oggetti di scena e i tessuti per le sedie e per i cuscini.

Poi disegna l’arredamento anche per i set cinematografici del film “Parce que je t’aime” di H. C. Grantham-Hayes del 1929.

Nel 1928 Sonia Delaunay apre un suo ufficio vendita delle sue creazioni a Londra e apre anche un boutique a Rio de Janeiro dove realizza per il carnevale l’abito “Flamenco”, a “Bolla di sapone”, a “Trottola” e a “Spirale”.

Disegna le stampe di tessuti haute couture per il fornitore di tessuti di lusso Robert Perrier e realizza il costume di scena per l’attrice Lucienne Bogaert e per un’altra attrice per la commedia “Le coup du 2 Décembre” di Bernard Zimmer al Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées.

Purtroppo nel 1929-1930 dopo il crollo di Wall Street negli Stati Uniti gli affari di Sonia risentono della crisi economica. Buon parte della sua clientela è statunitense e gli ordini cominciano a scarseggiare. Anche Europa viene coinvolto dalla crisi e Sonia decide quindi di liquidare l’attività commerciale dal punto di vista legale.

Non interrompe del tutto la produzione di tessuti destinati alla vendita però si limita a una forma più privata e artigianale. L’artista continua a disegnare ancora per Jacques Heim, Metz & Co e Perrier, pero è felice di essersi “liberata” dalle sue attività di imprenditrice e torna soprattutto alla pittura.

“L’idea che gli artisti potessero essere straordinari creatori di disegni per tessuti però sopravvisse.”<sup>129</sup>

Fu infatti “Sonia Delaunay a gettare il ponte che avrebbe potuto mettere in comunicazione in modo definitivo i due mondi, collegando la moda alla ricerca artistica più avanzata.”<sup>130</sup>

***“Ogni donna deve vestirsi secondo la sua personalità, i suoi abiti fanno parte del suo corpo.” Sonia Delaunay***

<sup>129</sup> Enrica Morini, *Arte e Moda le origini del dialogo moderno*, catalogo della mostra “Tra Arte e Moda” Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo, (2016) cit., p.28.

<sup>130</sup> Ivi, p. 28.

**excursus**

continuazione del discorso  
con progetti personali

## workshop presso Mantero Seta

Nel 2018 sono stata selezionata dall'Accademia di Brera insieme ad altri sei studenti a partecipare ad un workshop a cura del direttore della cattedra della scuola di Pittura Gaetano Grillo e del direttore della cattedra della scuola di Decorazione Giuseppe Sabatino in collaborazione con l'azienda tessile di Mantero Seta a Grandate, Como.

Il workshop ha avuto la durata di tre settimane e si è tenuto dal 1-20 febbraio 2018 nello stabilimento dell'azienda a Grandate. Ci erano stati dati 4 temi per quali dovevamo creare dei disegni per delle fantasie su tessuto. I temi erano: Paisley, Giungla, Forme geometriche e Yves Saint Laurent. I nostri elaborati sono stati dipinti con varie tecniche su delle camiciette di seta e abbiamo fatto una presentazione del nostro lavoro di fronte ad una giuria che poi ha scelto un vincitore per fare uno stage presso l'azienda.







foto di Giulietta Riva

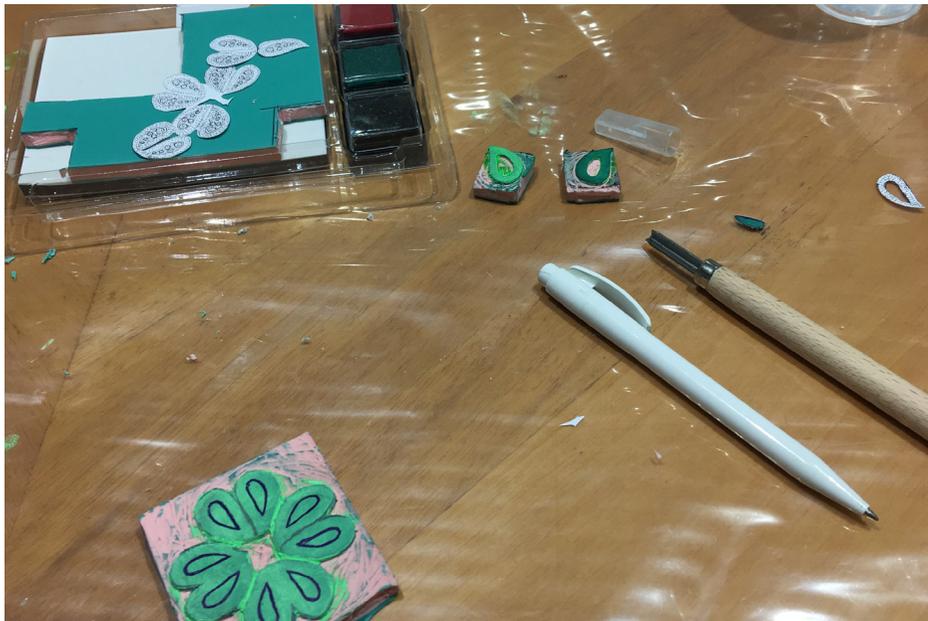
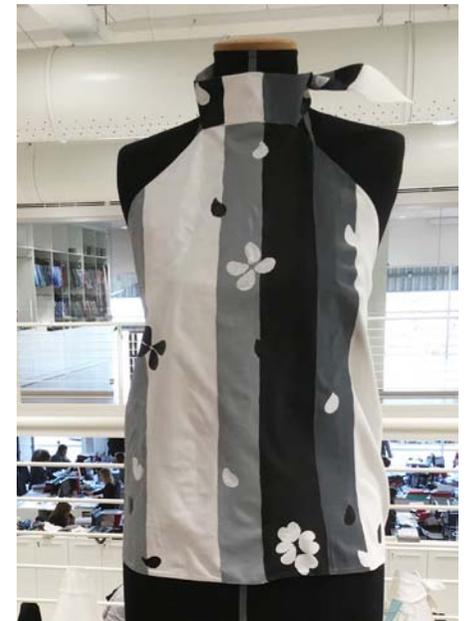
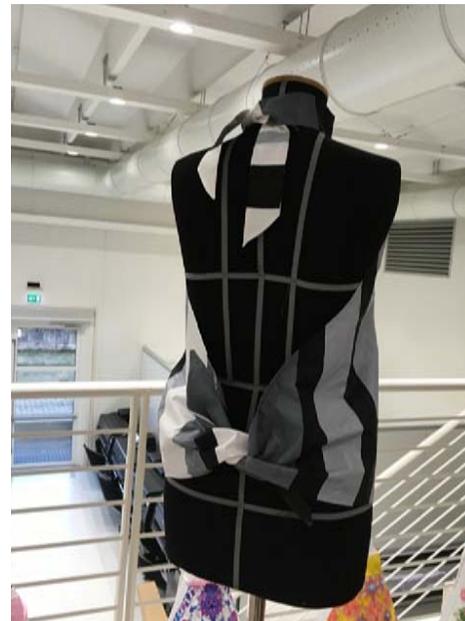






foto di Giulietta Riva



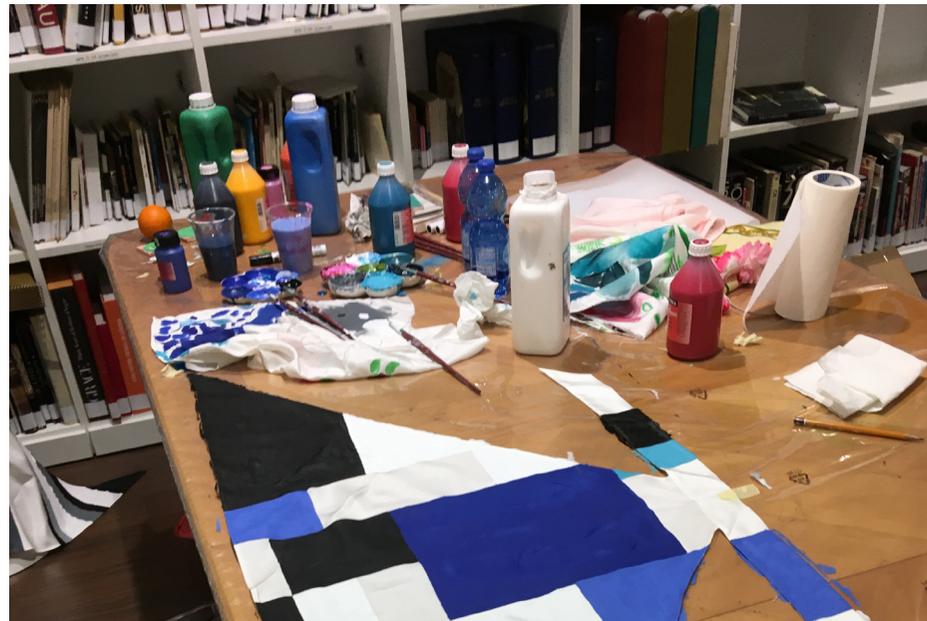
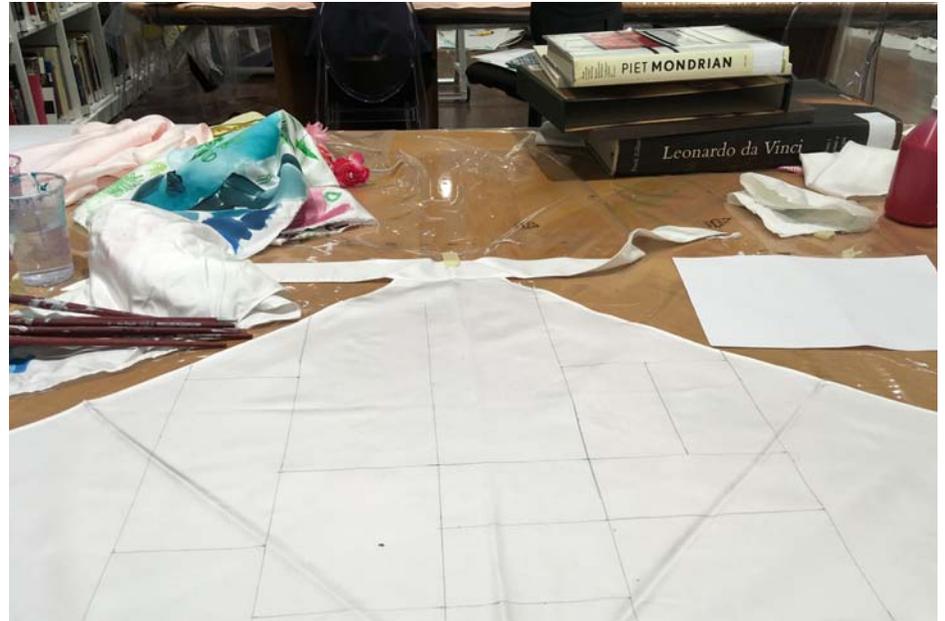


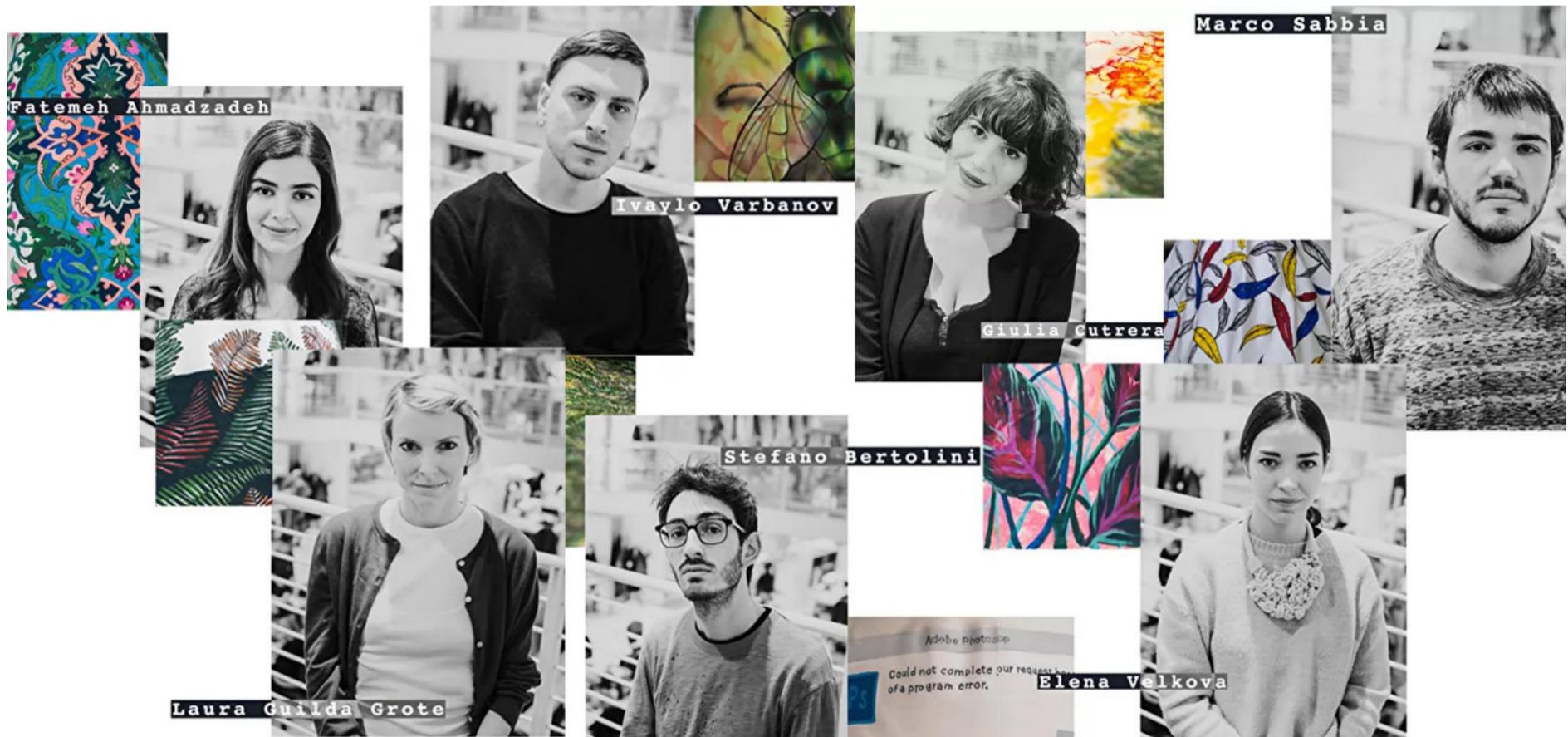








Foto di Giuletta Riva



Il 12 Aprile 2018 è uscito un articolo con una documentazione del nostro workshop sul sito dell'azienda Mantero con il titolo "TRA ARTE E MODA - Alla scoperta di (7) nuovi talenti" che si trova sotto: <https://www.mantero.com/it/art-and-fashion> e che riporto qui:

Viviamo in un momento storico che ha visto affermarsi “operazioni” che vedono arte e business decisamente intrecciati: il progetto della Fondation Louis Vuitton, il Louvre di Abu Dhabi ne sono esempi recenti. Fa riflettere anche l’afflusso eccezionale alla mostra parigina dedicata a Christian Dior, la rilevanza mediatica data all’apertura del Musée Yves Saint Laurent a Parigi e Marrakech ma, al contempo, il tutto esaurito alla mostra di Caravaggio a Palazzo Reale a Milano, le code interminabili agli Uffizi e il fiorire di trasmissioni e pubblicazioni legate all’Arte. In un’epoca che spettacolarizza le sfilate e le progetta in luoghi storici, ci si chiede, una volta di più quale sia il legame tra Arte e Moda.

In fondo la moda ha una necessità intrinseca di essere funzionale, passeggera, effimera e di riferirsi concretamente alla vita reale. Inoltre è strettamente legata al mondo dell’artigianato e dell’industria. Vista in questa prospettiva sembra essere lontana, molto lontana, dall’ideale dell’art pour l’art. Arte e moda si sono fronteggiate, spesso guardate con sospetto l’una con l’altra, anche nel passato. E se gli artisti sono stati affascinati dall’abbigliamento, come strumento essenziale per dare realismo alle loro raffigurazioni, i grandi sarti, i couturier e i creativi del nostro millennio, hanno tratto molto spesso le loro ispirazioni dal mondo dell’arte e assunto atteggiamenti che li equiparavano agli artisti. Il tema, questa relazione “complicata” che ci sta a cuore e che in fondo ogni giorno dibattiamo all’interno delle mura della nostra Azienda, lo abbiamo affrontato con una sfida: abbiamo selezionato 7 giovani studenti della prestigiosa Accademia di Brera di Milano. Studenti che per scelta e vocazione hanno sposato una strada prettamente artistica, frequentando la Scuola di Pittura e Decorazione.

Una scelta apparentemente lontana dal fashion business, con le sue tempistiche, le sue dinamiche commerciali, le sue logiche distributive. Abbiamo dato loro tre temi molto ampi e li abbiamo invitati da noi, vicini ma non troppo ai nostri textile designers che ogni giorno adeguano la loro creatività ai diktat della moda, e lì li abbiamo lasciati liberi di creare, con tecniche miste, opere su seta.

Come uniche scadenze il ritmo delle loro emozioni, lo svolgersi dei pensieri e la scansione dei tempi della fantasia. Ne sono nati lavori straordinari. Opere che non avevano finalità commerciali ma che commercialmente potevano funzionare, disegni stupefacenti per virtuosismo e fantasia che potrebbero diventare spunto per mille e un tessuto. Idee. Alcune più concettuali, altre più decorative, molte estremamente “finite”, altre lasciate ancora aperte. Strade, possibilità, creatività allo stato puro.

Avremmo voluto premiarli tutti, questi giovani e favolosi ragazzi, millennials armati di pennello e china. Ne abbiamo dovuto scegliere e premiare solo uno che, questa volta con qualche paletto in più, potrà esprimere sé stesso sul campo e dare la sua personale risposta alla domanda: ma qual’è il rapporto tra Arte e Moda?

## workshop Elsa Schiaparelli

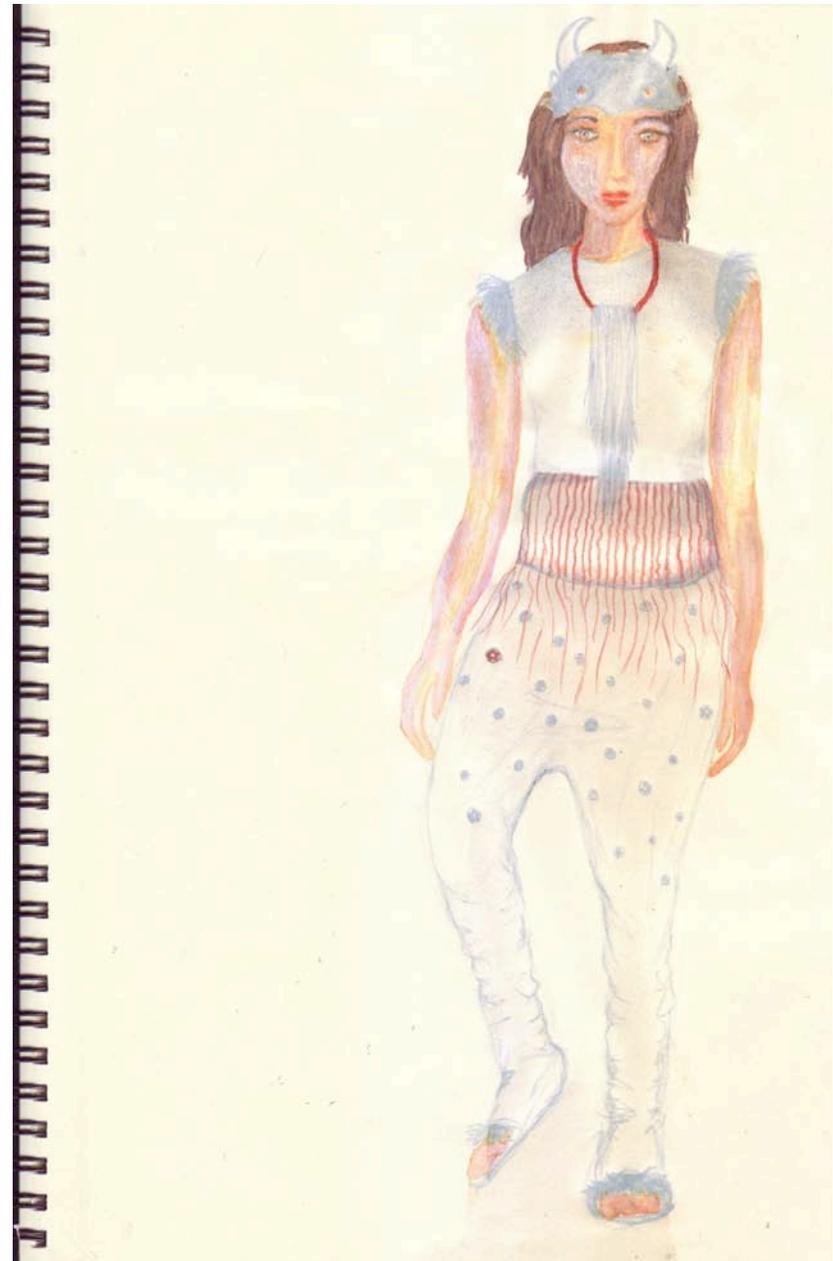
Nel 2015 ho partecipato al workshop organizzato dalla professoressa di Costume per lo spettacolo Claudia Botta in collaborazione con Angelina Terzo, première sarta e modellista presso l'Atelier di Haute Couture di Elsa Schiaparelli a Parigi.

Abbiamo letto la biografia "Shocking life" scritta nel 1954 dalla stilista italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973) che fu recentemente pubblicato in una nuova versione. Nel libro, Schiaparelli racconta della sua inquieta giovinezza a Roma, del suo periodo a Londra e poi a New York dove incontra e comincia a frequentare gli artisti dell'avanguardia dadaista nei primi anni dieci del Novecento. Nel 1922 si trasferisce a Parigi dove diventa presto una delle più influenti figure della moda francese, accanto Madeleine Vionnet e Coco Chanel.

La sua prima grande invenzione furono i maglioni "trompe l'oeil". "Trompe l'oeil" è un genere pittorico che nasce nell'antichità che riproduce la realtà in modo tale da sembrare agli occhi dello spettatore illusione del reale. Quindi erano dei maglioni "che ingannavano" l'occhio con dei motivi in maglia che emulavano dei fiocchi e delle applicazioni e che presto diventavano il best-seller del marchio. Furono definiti da Vogue come un "capolavoro assoluto". La stilista era molto fantasiosa e amava l'arte e negli anni Trenta diventa amica di Marcel Duchamp, Man Ray, Leonor Fini, Jean Cocteau e Salvador Dalì e collaborò con loro nel campo fotografico e si ispirò alle loro opere per collaborare a realizzare accessori, bottiglie di profumo, tessuti e capi stravaganti. Nel 1937 lei riproduceva sul retro di un suo cappotto di sera un disegno di due teste di Jean Cocteau e un'altra testa con capelli lunghi gialli su una giacca di lino. Con Salvador Dalì, nello stesso anno crea il vestito surrealista "Aragosta" con un'enorme aragosta dipinta su organza e il "cappello scarpa" fatta di velluto e velluto. Nel 1938 invece progettano insieme l'abito "Scheletro", un lungo abito nero in crêpe di seta realizzato con impresse le forme dello scheletro umano esagerando la tecnica del trapunto. La Schiap, soprannome che le attribuirono in Francia quindi ama giocare con le silhouette classiche, alle quali aggiunge nuovi tessuti o materiali inusuali. I dettagli come la stampa o il ricamo erano spesso bizzarri e avevano un certo umorismo e invitavano lo spettatore a guardare più volte il capo per capire come erano fatte le sue creazioni.

Ognuno doveva lasciarsi ispirare da un passaggio dell' autobiografia per creare un abito. Elsa Schiaparelli scrive nel suo libro che da bambina era stata affidata ad una balia che le dava latte di capra da bere. Secondo Elsa il suo modo di essere "sia capricciosa che rivoluzionaria" deriva dal fatto di aver bevuto da piccola questo latte. Il mio abito si è ispirato a questa immagine e consiste in un bustino realizzato con bordi di feltro e un pantalone alla turca decorato con dei bottoni con disegni di stella e con delle soles integrate con applicazioni di lana per i piedi. Il feltro del bustino e la lana delle soles richiama la capra e il simbolo della stella dei bottoni richiama la "rivoluzione". Il tutto viene abbinato con una cintura con delle cuciture eseguite con un filo rosso che decora e arriccia il tessuto. Il filo di ogni cucitura è lasciato penzolare per creare l'aspetto peloso della capra come lo fa anche la collana creata con delle frange per imitare la sua barba. Un altro accessorio creato era una maschera con delle corna.

Nel workshop è stato rinunciato l'uso dei tessuti colorati e stampati e tutti gli outfit sono stati realizzati in tela per concentrarsi sulla loro forma e i loro dettagli. Gli outfit hanno fatto parte di una sfilata in Accademia e di una mostra presso "ArtDesignBox", una location di fronte al gate Expo a Rho Fiera durante l'estate del Expo 2015. Per l'allestimento ho aggiunto ai piedi del manichino delle bottiglie di latte in vetro con dentro i materiali che ho usato per la realizzazione dell'outfit.









## progetto di una mostra per corso a scelta Ambientazione Moda

Nel 2016 ho seguito la lezione “Ambientazione Moda” del professore Luca Ghirardosi. Lui ci ha avvicinato alla disciplina della progettazione dell’allestimento degli spazi espositivi legati alla moda. Il nostro compito era di creare una mostra per gli spazi di Palazzo Morando. Ci ha dato la pianta del piano terra e del primo piano dello storico palazzo, sede del Museo di Milano e della collezione “Costume Moda Immagine” e la possibilità di fare un sopralluogo all’interno del palazzo. In quel periodo, a Maggio 2016 si teneva la mostra “Altra bellezza” di Gaetano Pesce al piano terra, quindi ho usato le fotografie scattate presso questa mostra per progettare gli spazi per la “mia” mostra.

Avevo in mente di progettare una mostra per raccontare il legame tra arte e moda degli anni ‘50, ‘60 e ‘70 e nelle mie ricerche sugli artisti e stilisti di questo periodo ritrovavo sempre delle fotografie del fotografo italiano Ugo Mulas.

Decisi di fare una mostra fotografica a lui dedicata e di usare le sue fotografie in bianco e nero per documentare la vita e il lavoro degli artisti che hanno collaborato o lavorato nella moda.

Per presentare il mio progetto ho creato dei collages fatti con delle foto che avevo fatto negli spazi in cui ho dipinto le mura in bianco e i pavimenti in rosso e dove avevo incollato dei piccoli ritagli delle foto di Ugo Mulas insieme a delle mie descrizioni per la mostra.

Poi ho costruito un modellino del piano terra del Palazzo Morando. Le mura le ho create in sette pezzi di cartone bianco con l’aggiunta di cartone rosso in alcuni angoli. Anche qui ho incollato le riproduzioni fotografiche di Mulas con le descrizioni e ho tagliato le forme delle porte e ho applicate le forme delle finestre se avevo l’originale dalle foto, altrimenti li disegnavo. Ho anche disegnato e colorato alcuni dettagli, come una cornice per un’opera di un artista all’interno del mio modellino.

Ho disegnato il logo per la mostra e aparte, le descrizioni all’interno della mostra ho scritto anche una specie di “Comunicato stampa” che descriveva l’intera mostra.

Questo progetto mi ha portato ad approfondire il legame tra arte e moda e mi ha ispirato e portato alla stesura di questa tesi. Praticamente la mia tesi ha analizzato la storia e gli esempi di questo connubio prima degli anni 50.

# ModArte

un viaggio tra moda e arte

## Ugo Mulas

La mostra ModArte - un viaggio tra moda e arte sul fotografo Ugo Mulas comprende 51 fotografie in bianco e nero prese dal fotografo tra gli anni 1953 e 1970. Insieme alle stampe delle fotografie ci sono in mostra delle pagine di un articolo intitolato "Ugo Mulas e la sua ricerca" di Arturo Carlo Quintavalle pubblicato su D'ARS n.71/72 anno XV novembre-dicembre 1974. In più vengono esposte il collage di plastica "La cravatta di Jackson Pollock" dell'artista Enrico Baj del 1969 e "Tie"- un disegno fatto di gessetti di cera e grafite su carta dell'artista Jim Dine del 1961.

Le foto di Mulas raccontano del suo primo periodo come studente a Milano, dove presto frequenta l'ambiente dell'Accademia di Brera e incontra gli artisti e gli intellettuali che si trovavano allo storico Bar Jamaica. Affascinato dal mondo dell'arte presto comincia a prendere i suoi primi soggetti come gli amici del Bar e elabora un reportage dedicato alla scena artistica italiana e internazionale fotografando le mostre importanti e poi gli artisti. Fotografa per esempio Enrico Baj o Alexander Calder e Lucio Fontana mentre lavorano nei loro studi.

Negli stessi anni si guadagna da vivere realizzando anche fotografie per la pubblicità e per la moda dove la sua collaborazione con la stilista Mila Schön diventa importante. Schön in cambio si lascia ispirare dal lavoro degli amici artisti e prende ispirazione dai "mobiles" di Calder o dai "tagli" di Fontana per trasformarli come stampa o forma nella sua moda. Queste e tante altre collezioni vengono fotografate sempre da Mulas.

Nel 1968 viene chiamato dall'editore di gioielli d'artista per fotografare la serie di GEM, gioielli ideati da Sonia Delaunay, Piero Dorazio, Niki de Saint Phalle, Ettore Sottsass, Arnaldo Pomodoro e Lucio Fontana dove Mulas incontra un nuovo connubio tra moda e arte.

Ugo Mulas fotografa anche i giovani artisti Enrico Castellani, Getullio Alviani o Paolo Scheggi che si erano ispirati al concetto dello spazialismo di Fontana. (Scheggi collabora con la stilista Germana Marucelli per la quale crea dei motivi dipinti e stampati per la collezione "beachwear". E anche da Mila Schön si possono vedere ispirazioni nelle lavorazioni tessili presi da Castellani o Scheggi).

Alla fine degli anni sessanta Mulas viaggia nei Stati Uniti dove scatta delle immagini del panorama artistico newyorkese, dagli happening alle serate negli atelier degli artisti pop... La mostra si chiude con delle foto del giovane artista Jim Dine che dipinge dei capi d'abbigliamento. Presto Mulas scatterà delle foto di Andy Warhol e conoscerà anche Jackson Pollock.

[www.modarte.it](http://www.modarte.it)







Mila Schön, attraverso l'amico fotografo Ugo Mulas, interprete delle sue creazioni, frequenta le gallerie milanesi e sperimenta una nuova espressività trasponendo la tecnica pittorica sui suoi abiti. Si ispira ai tagli di Lucio Fontana e dai "mobiles" dell'americano Calder, riportati su stoffa in una collezione di fine anni Sessanta in cui si fondono geometrie e minimalismo. Così Mila conosce la profondità attraverso l'esecuzione dei "tagli" che Lucio Fontana faceva alla "tela" e li trasforma in un segno identificativo della sua moda.

Mila matura il progetto di un reportage artistico italiano e internazionale. realizza nella mostra "Sculture nella città", che richiama 53 artisti italiani e non, nell'ambito del Festival di Due Mondi. Mulas conosce molti artisti, tra i quali Pietro Calder, Arnaldo Pomodoro e David Smith.



Ho una foto che mi è cara e me l'ha fatta il Mulas alla Triennale nel luglio '64.  
Ci siamo dentro io, il Fontana e il Duchamp, spezzati e scomposti nel prisma  
d'un mio specchio rotto. C'è dentro tutto, dadaismo, surrealismo, spazialismo,  
nuclearismo, tagli, buchi e vetri rotti.  
Tra il "Tu m" di Duchamp e i tagli di Fontana ci passa mezza storia dell'arte  
moderna da cui scaturisce la purezza assoluta di un gesto, nato per negazione  
e in opposizione, che poi diventa modulo assoluto di espressione lirica.

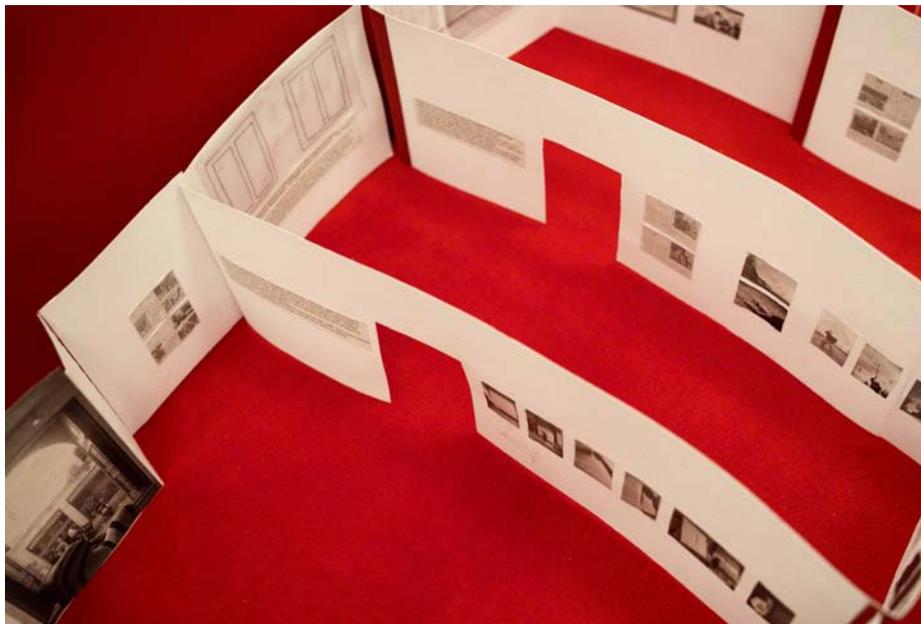
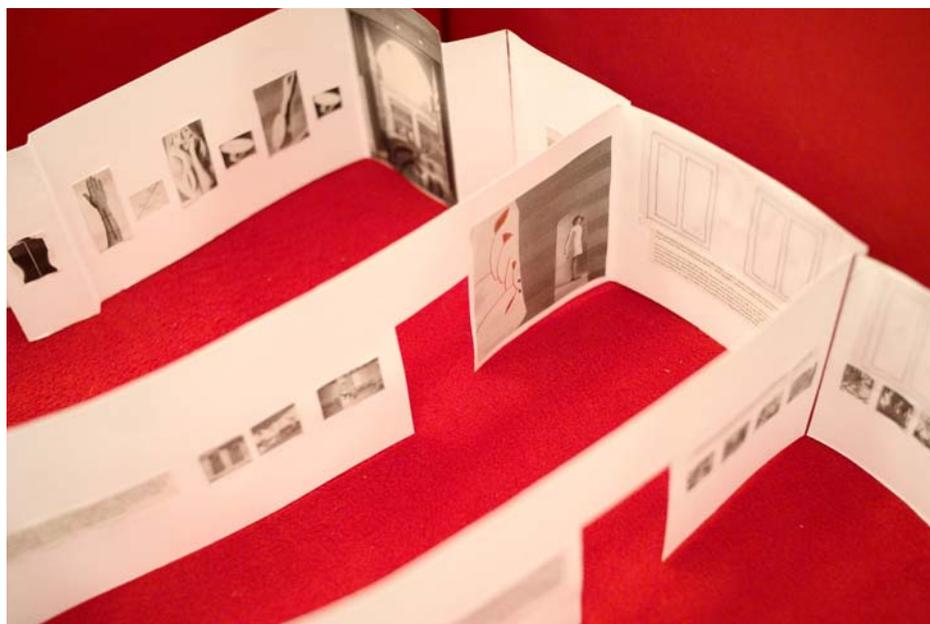
Enrico Baj

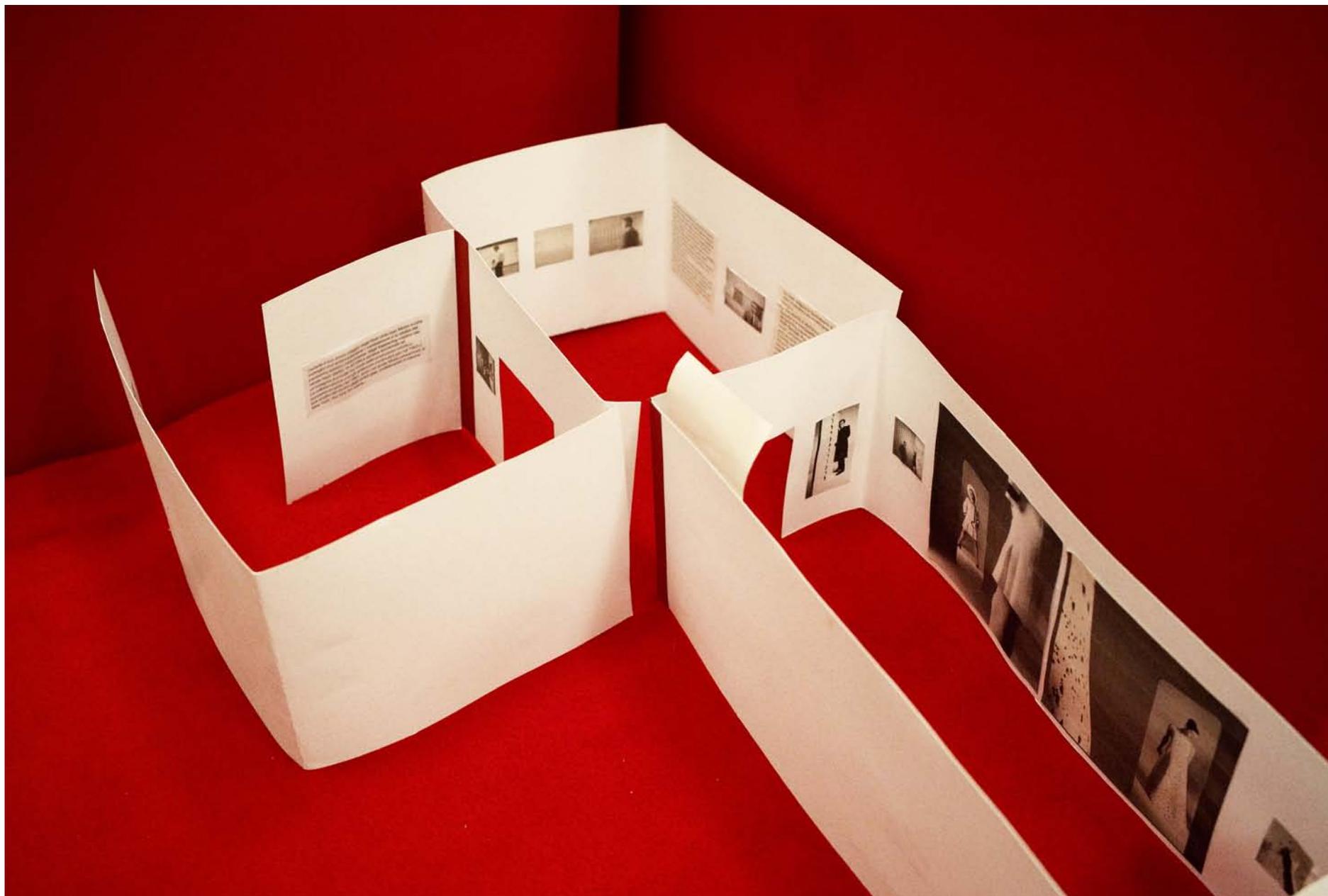












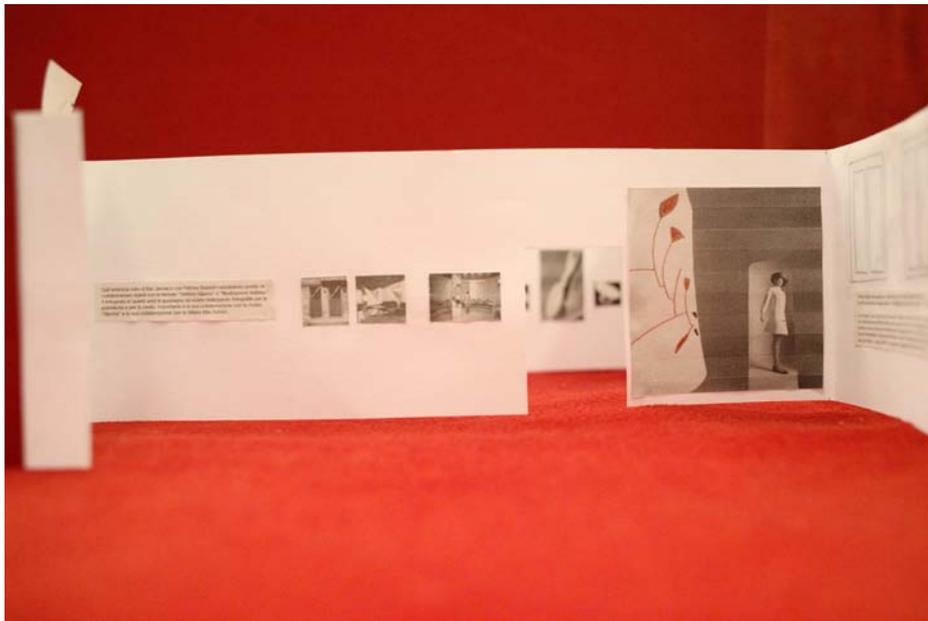
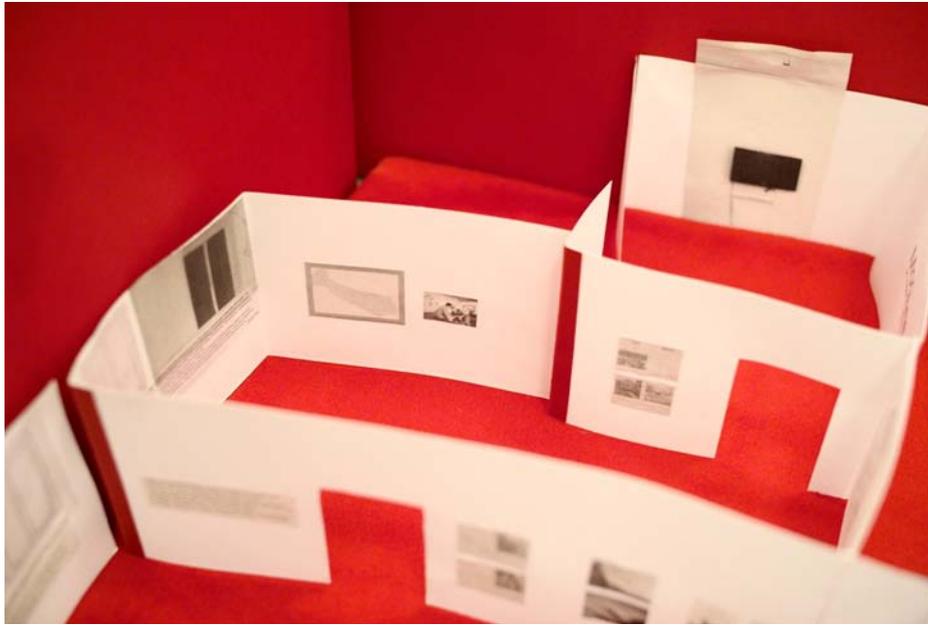


Foto di Luca Bot

## corso di indirizzo Decorazione e corso a scelta Cultura dei materiali di moda

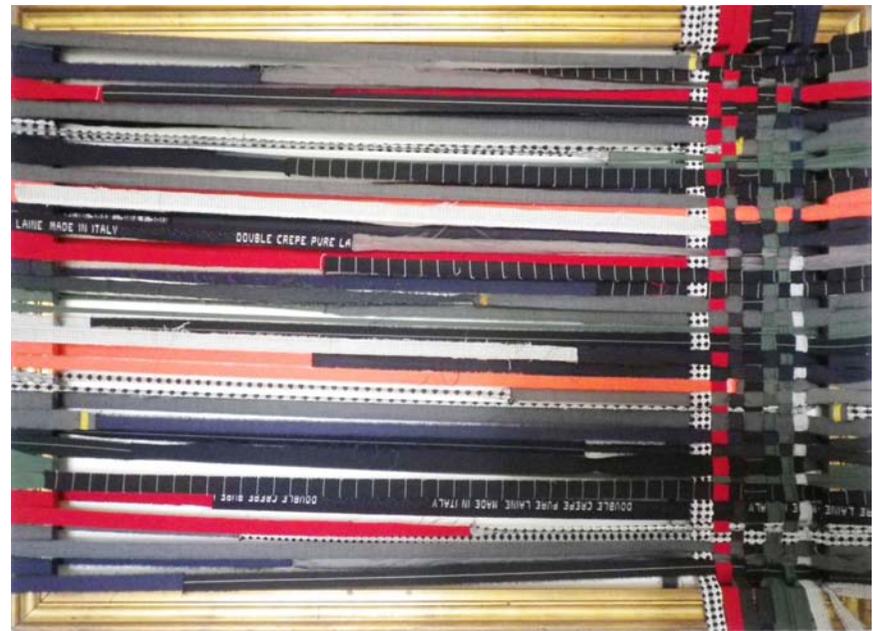
Nel 2014 nel mio corso di indirizzo “Decorazione” del professore Sergio Nannicola avevo progettato un’installazione che si chiamava “weaving frame” che consisteva in una proiezione video su una grande cornice d’oro appesa sul muro. La sequenza di foto proiettate faceva vedere il processo di tessere sulla cornice stessa. Diverse strisce di scarti di tessuto sartoriale erano stati cuciti insieme a formare un lungo nastro che si avvolgeva intorno alla cornice formando un tessuto. Erano stati lasciati liberi solo alcune piccole aree, dove si poteva intravedere ancora l’oro della cornice. Questo fatto fa cosciente lo spettatore del contrasto tra scarto e preziosità ed è anche una critica rivolta all’industria di moda che produce troppi rifiuti.

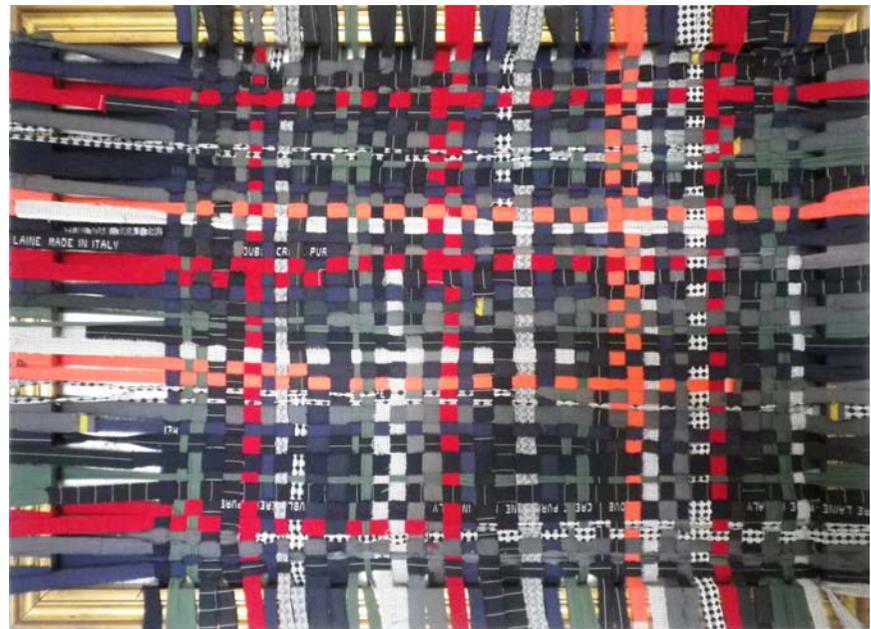
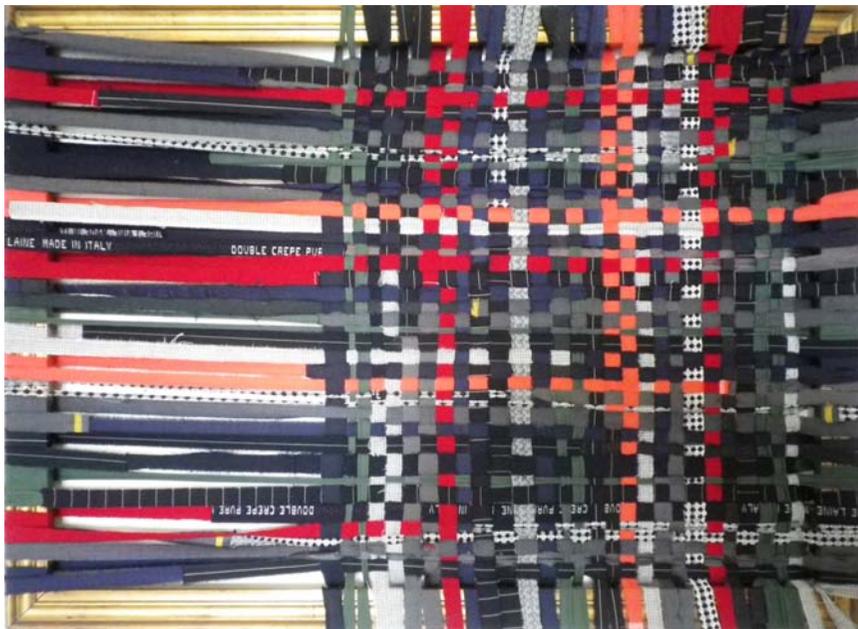
Nel video, la cornice, dopo essere stata coperta completamente da questi intrecci, viene di nuovo scoperta. Si vede il processo del tessere all’incontrario, quindi il tessuto viene disfatto per poi ricomporsi di nuovo e così via. Il video viene proiettato in un loop infinito e ha come sottofondo il rumore che fa un telaio in azione. Questa installazione gioca con il fatto di tessere non su un telaio ma su una cornice. La cornice è un telaio che racchiude e circonda di solito un’opera d’arte. Lo scopo è dare un effetto esteticamente gradevole e magari fare risaltare il quadro stesso. Presupponendo che quello che c’è dentro una cornice è un’opera d’arte, fa del mio tessuto un “manufatto artistico”. Il video inoltre fa solo vedere il tessuto in forma di proiezione perchè il vero tessuto è stato tolto e non è più montato sulla cornice. Gioca quindi anche sul fatto di vedere e non vedere l’opera. In questo modo esiste solo il suo ricordo. Ho presentato questa mia installazione per l’esame di Decorazione presso la chiesa sconosciuta di San Carpoforo.

Nello stesso periodo avevo frequentato il corso di “cultura dei materiali” con la professoressa Livia Crispolti dove abbiamo imparato le tecniche base del tessere su dei telai in legno che si usano di solito per il montaggio di tele di canvas. Abbiamo anche sperimentato di tessere su un vero telaio a quattro licci. Come progetto finale dovevamo creare un gilet con la tecnica della tessitura usando dei materiali a nostro piacere. Io per cucire il gilet ho usato allora il tessuto che avevo creato e tolto dalla cornice d’oro fissandolo con delle cuciture in filo arancione che serviva sia da decorazione che per impedire che si disfa. Ho creato così un “opera d’arte indossabile”. E’ arte o moda? Questo lavoro è stato punto di partenza per le mie opere fatte a telaio.

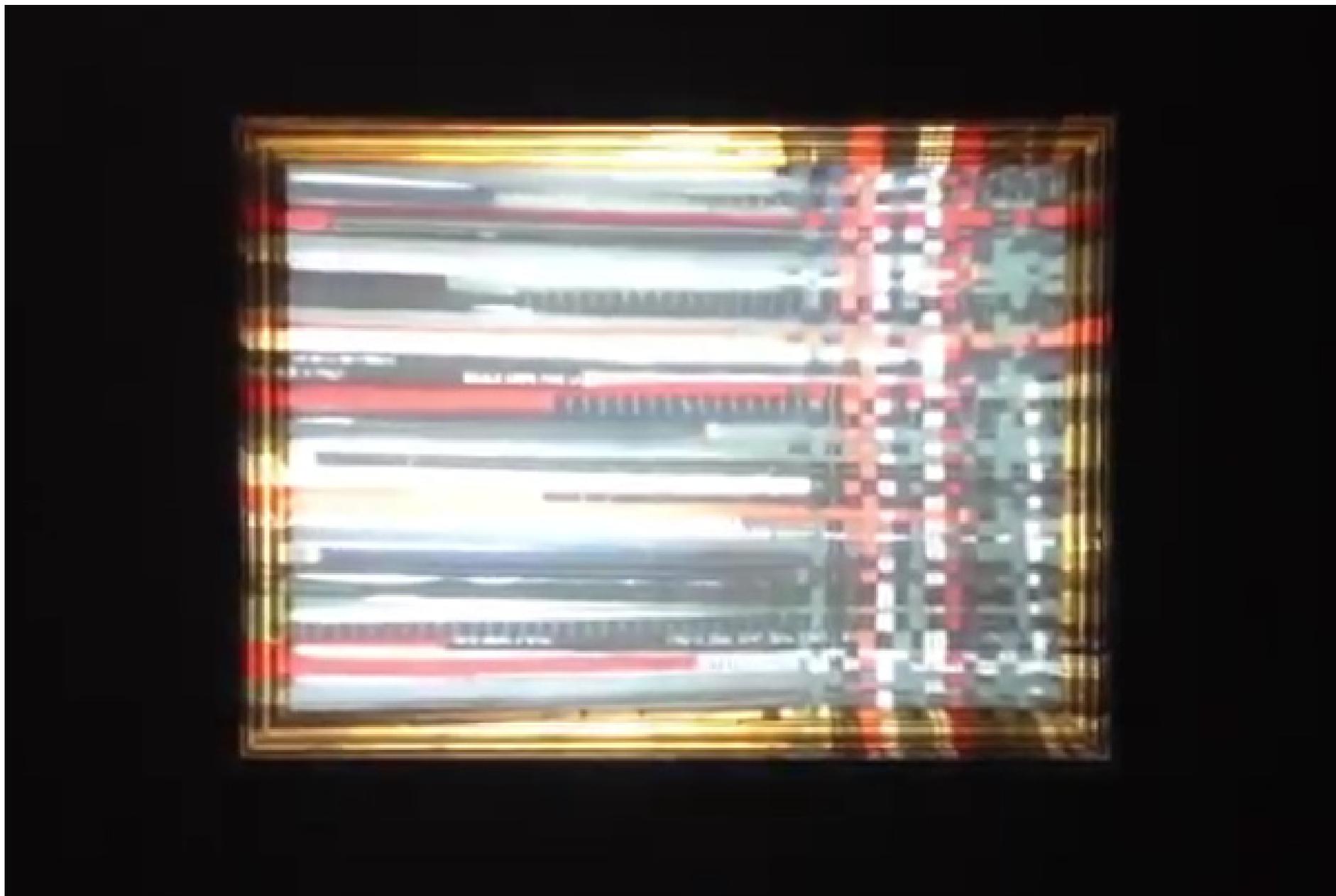












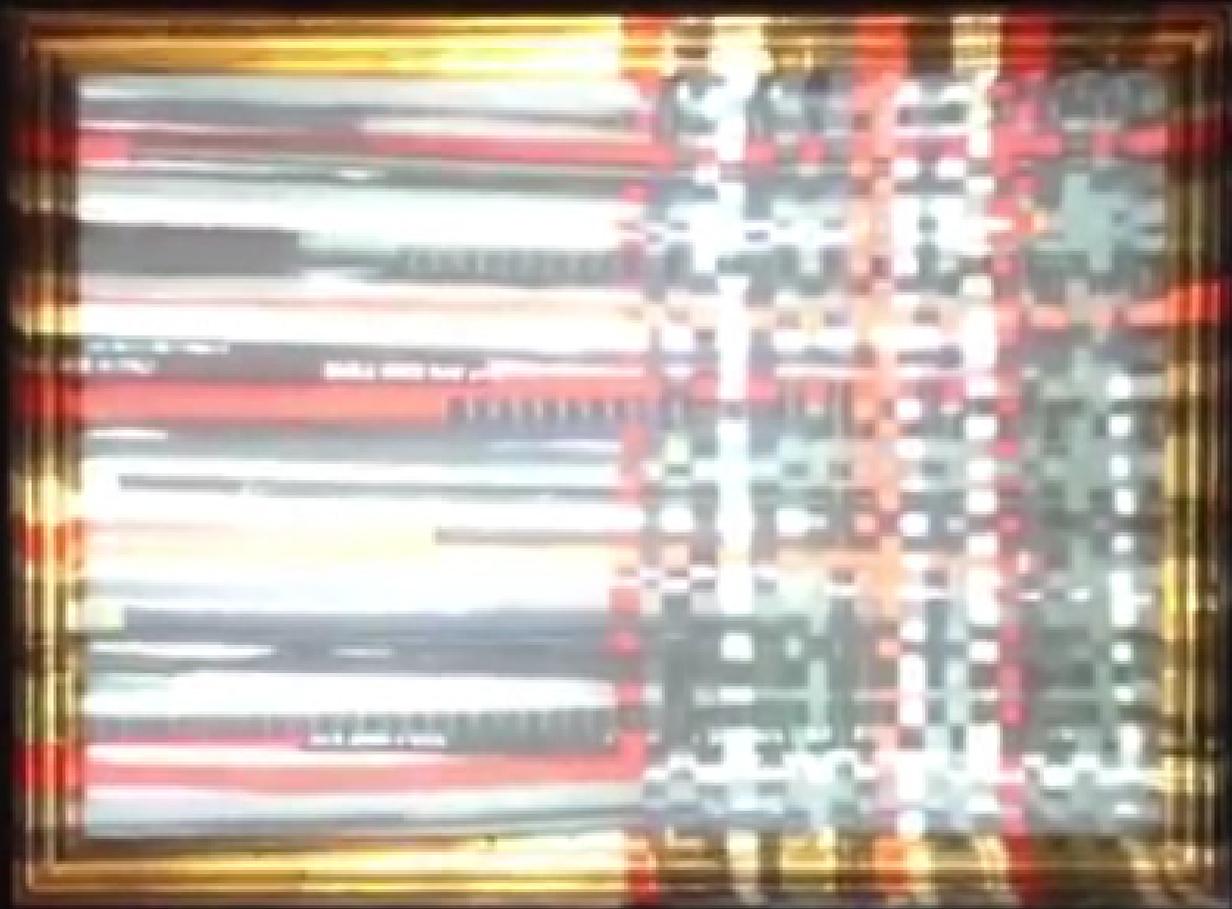




Foto di Alessandro Allegrini

## connubio tra arte e moda

Ercole Pignatelli e Paola Besana

**Ercole Pignatelli** nasce nel 1935 a Lecce. I suoi parenti paterni erano medici ma l'altro ramo della famiglia aveva una spiccata attitudine per l'arte. La sua nonna materna ricamava e creava così "l'arte col filo" come dice Pignatelli.

Dal terrazzo della casa di famiglia si vedeva la campagna, le chiese barocche, i ruderi e il mare e sono proprio queste le sue prime ispirazioni per creare i primi disegni e dipinti. Comincia a frequentare l'istituto d'arte e dopo una prima mostra personale tenuta al Circolo Cittadino decide di trasferirsi giovanissimo a Milano.

Nel 1953 si tiene una mostra di Picasso al Palazzo Reale che lui visita più volte. Le opere dell'artista spagnolo lo affascina e lo influenzano molto e sono fondamentali per la sua formazione.

Prende in affitto una stanza nel quartiere di Brera, in Via Formentini e comincia a frequentare il Bar Jamaica dove presto conosce Piero Manzoni, Lucio Fontana, Milena Milani e Ugo Mulas. Con Lucio Fontana inizia subito un sodalizio artistico e Fontana chiama il giovane Pignatelli un "artista libero degli asservimenti".

Già nel Novembre 1954 Ercole Pignatelli vince il premio San Fedele per giovani artisti che favorisce il suo inserimento nel mondo dell'arte e presto inizia ad avere rapporti con importanti galleristi come Carlo Cardazzo e collezionisti come Peppino Palazzoli e diventa un artista di fama internazionale con mostre in tutto il mondo. Oltre in Italia espone negli Stati Uniti, in Francia, Germania, Belgio, Portogallo, Inghilterra, Spagna, Cina e Svizzera.



Ercole Pignatelli con una sua opera (1963) fotografia di Paolo Monti;  
Ercole Pignatelli "Masseria stellata" (2003) Capricorno Gallery, Capri



Fotografia scattata durante la Performance “Le Fatiche di Ercole” presso la Triennale (Novembre 2015)

Le sue opere fanno parte di vari musei e collezioni private tra cui il Centro Cultural Recoleta a Buenos Aires in Argentina e nel Sezon Museum of Art a Tokyo in Giappone o nel Museum of Contemporary Art in Detroit, USA.

L'artista vive ancora a Milano, lontano dalla sua terra natia, però le radici salentine sono sempre presenti nei suoi colori, forme e paesaggi che crea nelle sue opere scultoree e pittoriche.

Nel 2015 sono stata proposta insieme alla mia collega Eleonora Gugliotta dal Direttore della Scuola di Fashion Design Filippo De Filippi ad assistere Ercole Pignatelli presso la sua grande performance con titolo “Le fatiche di Ercole” presso il museo d'arte e design la Triennale di Milano. Per festeggiare gli 80 anni dell'artista è stato progettato dal designer Fabio Novembre, nella sala dell'Impluvium, un ring da pugilato circondato da 120 metri quadrati di tela. Al centro dello spazio c'era il pubblico seduto ad ammirare l'artista che si confrontava ogni giorno con queste tre tele nel mese di Novembre. Io per 24 giorni assistevo l'artista nel dipingere le enormi superfici e dopo questa esperienza sono diventata la sua assistente personale e ormai sono più di tre anni che vado a lavorare presso il suo studio.

Ultimamente l'artista sta lavorando alla sua biografia e io ogni tanto leggo delle parti ad alta voce mentre lui ascolta e dipinge e mi detta delle correzioni da apportare. Tra le pagine ho trovato questa parte sulla moda.

*Cosa ne pensi della moda? Ti interessa?*

Eh...la moda è la moda. La moda passa e si rinnova, ma poi torna. È una cosa insostituibile, molto femminile: «cosa farebbero le donne se non ci fosse la moda?» si chiedeva Degas. A me invece non interessa molto. Mi sono sempre vestito come ho voluto, comodamente, con pantaloni e giacche larghe. Ma gli artisti per lo più sono così, disinteressati ai vestiti. Mi ricordo ad esempio che una volta ho regalato una giacca di velluto verde a Guidi, che avevo comprato da Sant'Agostino in piazza Missori, e un golf grigio; da quel momento ha fatto sette o otto inverni con quella giacca e con quel golf.

Un artista invece che fa da eccezione è stato Lucio Fontana che era sempre molto elegante e lavorava in camicia. Un giorno, intorno al 1957 o al 1958, Romano Lorenzin che aveva un'azienda di prodotti chimici ed era un gran collezionista, aveva organizzato una festa per i suoi dieci anni di collezionismo. Non sapevo come vestirmi, non avevo niente di adatto all'occasione. Allora ho accompagnato Lucio Fontana dal sarto Saveri, che aveva il laboratorio in piazzetta Giordano, vicino a San Babila. Ci siamo comprati entrambi un principe di Galles, primo e ultimo che ho avuto nella vita, in cambio di alcune opere. Questo sarto infatti era famoso fra noi artisti perché accettava di fare i vestiti in cambio di quadri. La mia amicizia con Fontana è stata veramente fecondissima.

*Come è la tua vita oggi? Cosa fai oltre dipingere? Ti alzi e cosa pensi?*

Purtroppo non si può solamente dipingere, oltre all'arte c'è la vita quotidiana di cui tutti i giorni mi devo occupare. Tante

Fotografia di un estratto della biografia "Ercole Pignatelli. Il diavolo in corpo" (in fase di stesura)



Ercole Pignatelli "Visone-Visione" (2019)

Il fatto che a Ercole Pignatelli non interessi molto la moda però non è pienamente vero. Nell'arco della sua carriera ha disegnato dei foulard per la casa di moda Ermenegildo Zegna, ha ospitato l'azienda Intimissimi nel suo studio per scattare delle foto per la loro collezione e ha collaborato sempre con il pellicciaio Paolo Moretti. Ultimamente ho visto e aiutato l'artista dipingere su delle giacche da jeans, su dei vestiti da donna e su un maglione.

Anche **Paola Besana** nasce nel 1935 ed è un'artista italiana. A 23 anni inizia a tessere e lascia la sua patria nei primi anni '60 per studiare a New York con Lili Blumenau e con Trude Guermonprez presso il California College of Arts and Crafts, in Oakland, entrambe esperte del tessere a mano. In seguito Paola lavora con il designer tessile e promotore dell'artigianato tradizionale e contemporaneo Jack Lenor Larsen a New York.

Tornata in Italia lavora nelle scuole pubbliche e in organi di formazione permanente per insegnanti per attività libere, la tessitura per ragazzi di diversi livelli di età e nel 1968 apre lo Studio di Tessitura Paola Besana a Milano, che è laboratorio, centro di ricerca, di produzione e d'insegnamento. Negli anni settanta segue alcuni corsi estivi con la famosa artista tessile Anne Sutton in Inghilterra e si dedica alla sua ricerca artistica con il telaio etnico a tensione con cui crea forme senza principio né fine, interpretando in modo personale tecniche antiche che vanno scomparendo.

Paola Besana oltre ad essere insegnante di tessitura e di essere artista di "strutture tessili" come chiama le sue opere d'arte di tessuto che sono sculture tredimensionali, ha lavorato anche nel campo dell'arredamento, dell'abbigliamento e del design tessile industriale.

Dagli anni '70 in poi ha progettato parecchi arredi tessili come tappeti, tende, coperte, baldacchini, testate di letto e pannelli divisorii. Questi oggetti li ha disegnati da sola o in collaborazione con le sue socie Paola Bonfante e Lalla Ranza e alcuni progetti erano in collaborazione con architetti, designer e pittori come Ugo La Pietra e Roberto Sambonet. Nel 1991 con le sue due socie, ha disegnato e tessuto i costumi per gli scudieri per l'opera Parsifal di Richard Wagner alla Scala di Milano.



Paola Besana nel suo laboratorio tessile del suo studio a Milano;  
Paola Besana "Distrazione lombarda" (1971) esposto alla 5ème Biennale Internationale de la  
Tapisserie, Losanna, Svizzera



Paola Besana, Paola Bonfante e Lalla Ranza “Costumi per gli scudieri per l’opera Parsifal” (1991);  
Paola Besana “Bracciale ESSEQU” (2009)

Sono dei mantelli tessuti con una grande trama lanciata a due blocchi. Nello stesso anno le tre socie hanno disegnato 680 pannelli di arazzi multipli variabili per le cabine della nave da crociera Costa Classica. Inoltre Paola Besana disegnava due piccole collezioni di abbigliamento all’anno presentate nello studio e parecchie collezioni di borse e accessori tessili per USA, Giappone e clienti italiani.

Nel 2000 crea insieme a otto allieve dei cappelli tessuti in forma a telaio, quindi senza tagli e cuciture grazie a zone non tessute e orditi tirati una volta che il tessuto è tolto dal telaio. Nascono anche i suoi bracciali geometrici in treccia di due tipologie, a otto capi o struttura a lucet a un capo. Sono del 2009 e sono tutte due a sezione quadrata fatti di grosso filo di feltro, di cui lei mi ha regalato poche settimane fa quello che si chiama ESSEQU. Per me oltre a essere un pezzo di design, è un “bracciale d’artista”. Da alcuni mesi frequento il suo studio e ho cominciato ad aiutarla ogni giovedì nella schedatura della sua collezione tessile.

Nel 2017 Paola Besana era presente con la sua opera “Distrazione lombarda” del 1971, un lavoro in tessuto doppio, presso la mostra “Intrecci del Novecento - Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane” alla Triennale di Milano che ho visitato.

In questa mostra erano esposti molti pezzi storici, unici e rari realizzati dalle principali manifatture italiane e dai più grandi artisti di questo secolo. Si trovavano opere tessili, arazzi e tappeti, per esempio degli artisti futuristi come Fortunato Depero e Giacomo Balla e di Lucio Fontana, Mario Sironi, Ugo Nespolo, Ettore Sottsass, Gillo Dorfles e Renzo Piano.

L’opera di Paola Besana insieme alle opere di Paola Bonfante e di Maria Luisa Sponga avevano un posto di rilievo nella mostra perché sono artiste che sono emerse dal movimento di Fiber Art, nato nella seconda metà degli anni Sessanta e perché rappresentano il linguaggio più evoluto dell’arte tessile contemporanea.

arte nella moda

# arte nella MODA

## significato del termine moda

*mò·da/*

*sostantivo femminile*

*origine: Dal fr. mode, dal lat. modus 'modo, foggia, maniera'*

*•sec. XVII.*

*Il termine moda indica uno o più aspetti e comportamenti collettivi con criteri mutevoli secondo il gusto particolare del momento. E' usato per lo più a proposito dell'abbigliamento, sia maschile che femminile. La moda, detta anche, storicamente costume nasce solo in parte dalla necessità umana correlata alla sopravvivenza di coprirsi con tessuti, pelli o materiali lavorati per essere indossati.*

*In realtà l'abito assunse anche precise funzioni sociali, atte a distinguere le varie classi e mansioni. Le donne, che ne erano escluse, non per questo rinunciavano a vestirsi con cura estrema.*

## le origini

La moda, detta anche storicamente costume, nasce solo in parte dalla necessità umana correlata alla sopravvivenza di coprirsi con tessuti, pelli o materiali lavorati per essere indossati. Dopo la preistoria l'abito assunse precise funzioni sociali, atte a distinguere le varie classi e le mansioni sacerdotali, amministrative e militari. Nei secoli passati l'abbigliamento alla moda era appannaggio delle sole classi abbienti, soprattutto per via del costo dei tessuti e dei coloranti usati, che venivano estratti dal mondo minerale, animale e vegetale. Prima dell'Ottocento l'abito era considerato talmente prezioso che veniva elencato tra i beni testamentari. Quello del sarto non era quindi un mestiere indipendente, bensì era un servitore delle grandi signorie. Viveva e lavorava presso la corte di un signore ed era una professione preclusa alle donne, che come sarte avevano compiti minori o si applicavano maggiormente al telaio e al ricamo. Non esistevano le taglie, quindi ogni vestito era un pezzo unico, realizzato su misura del cliente.

## Conclusione

“Come giornalista di moda io continuo a nutrire il dubbio che il concetto moda “artistica” significhi “non portabile”. Joseph Beuys non può essere definito altro che un artista, anche se realizza sculture di feltro. E per me l’abito di Alexander McQueen fatto di conchiglie esprimeva un’arte e un’abilità manuale eccezionali, pur restando nel regno della moda.”<sup>131</sup>

Queste sono le parole della famosa giornalista inglese e critica della moda Suzy Menkes che scrive per Vogue. Io non mi oppongo all’opinione di Suzy Menkes pur non condividendola completamente. Il caso di Joseph Beuys è vero: usando il feltro per creare dei oggetti e degli abiti come i suoi 100 “Felt suit” del 1970 non fanno di lui uno stilista. Questi suoi abiti non erano veramente indossabili, erano stati progettati per essere delle sculture e anche esposti così. Anche se l’artista dimostrava un interesse per la moda, le sue creazioni rimangono legate al campo dell’arte.

Alexander McQueen era uno stilista e couturier e le sue creazioni erano così particolari e di impatto che qualche suo abito sembrava essere veramente un’opera d’arte. Ma questo succede nella haute couture, settore dell’abbigliamento della creazione della alta sartoria di abiti di lusso, dove i creatori vedono l’abito come pezzo unico, prodotto solo per un’occasione come la sfilata o su misura per un numero veramente piccolo di clientela selezionata (in totale 2,000 circa all’anno in tutto il mondo provenienti soprattutto dalla Russia, Cina, Medio Oriente e Usa <sup>132</sup> ). Come già citato nel capitolo su Henry Van de Velde il padre della “haute couture” era Charles Frederick Worth.

Però prima di lui in realtà ci fu ancora Rose Bertin, la famosa sarta della regina di Francia, Maria Antonietta che nel 1700 inizia a divertirsi con la moda nella corte di Versailles. La Bertin non si poteva ancora definire stilista perchè il mestiere del sarto non era ancora un mestiere indipendente, essendo un servitore delle grandi signorie. Vivendo e lavorando presso la corte, lei poteva anche essere “prestata” a parenti o amici della regina.

La professione della stilista, completamente libera di esprimere la sua creatività, nasce solo dopo la rivoluzione francese, quando furono abolite le regole rigide e corporazioni, stabilendo che ognuno indipendentemente se era dell’aristocrazia, della borghesia o di ceti poco abbienti, poteva vestirsi come voleva. In ogni caso

<sup>131</sup> Suzy Menkes, *Arte al cuore della moda*, catalogo della mostra “Tra Arte e Moda” Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo, (2016) cit., p.20.

<sup>132</sup> Fonti vari, Cfr. p.e. Mirela Orlovic, *Strategies and Structure of the Luxury Clothing and Accessories Sector: A critical Analysis Based on Porter’s Five Forces Model* (2003) p.14.



Rose Bertin "Pouf à la Belle-Poule" (1778 ca.);  
 Sandro Botticelli "Dettaglio 'La Primavera'" (1477); Rosa Genoni "Abito 'Primavera'" (1906)

Però io direi che era molto di più di una creatrice di moda. Oltre a creare sontuose toilettes per la regina usando design stravaganti per l'epoca, con colori e tessuti preziosi, creava anche straordinari cappelli, che erano dei veri e propri monumenti da testa, lavori assolutamente artistici. Tutto cominciò con un "pouf", un'imbottitura di cotone che serviva ad aumentare il volume della pettinatura su quale la stilista montava qualunque cosa. Famosissimo il "pouf à la Belle-Poule", che prende il nome e la forma da una fregata della marina francese .

Dopo questo esempio introduttivo della narrazione potrebbe partire il discorso "arte nella MODA". Rose Bertin (1747-1813) infatti è coetanea di Jacques-Louis David, il mio primo esempio di "moda nell'ARTE". Dopo Rose Bertin si potrebbe analizzare la vita e il lavoro degli stilisti che si sono ispirati all'arte o hanno collaborato con l'arte.

La stilista italiana Rosa Genoni (1867-1954) per esempio riceve il Grand Prix per le Arti Decorative per dei suoi abiti di grande pregio, presentati in un padiglione all'Esposizione Internazionale di Milano il 1906. Sono degli abiti ispirati alle opere dei pittori rinascimentali italiani come il celebre abito da ballo in raso di seta color avorio, ricamato in argento e oro filati con applicazioni di paillettes e perle ispirato a "Flora" dalla "Primavera" di Botticelli o il "Manto di Conte", un mantello in velluto di seta verde con inserti in raso giallo e merletto ricamato tratto da un disegno del Pisanello. Per le sue creazioni impiega esclusivamente tessuti italiani, celebrando la tradizione e il patrimonio artistico italiano. Vuole creare "la moda italiana" per liberarsi così dalla sottomissione della haute couture francese.

Aparte l'alta moda dove i confini tra arte e moda sembrano scomparire, ci sono anche tanti altri esempi da citare come la stilista Germana Marucelli (1905-1983), che nata a Firenze apre un atelier in Via Borgospesso a Milano. Durante la guerra sta a Stresa, però tornata nella capitale crea "I giovedì di Germana Marucelli", eventi culturali in cui coinvolge autori e artisti. Nel 1948 collabora con il pittore e set designer Piero Zuffi per una collezione ispirata al Surrealismo. Nel 1954 crea "Fratricello", un collezione d'abiti ispirati a dei pittori toscani e nel 1960 crea la linea "Vescovi" ispirato alle sculture di Giacomo Manzù. La sua collezione "Optical" che disegna insieme all'artista Getulio Alviani, appartenente al movimento dell'arte di ricerca visiva, ottica e cinetica, nel 1965 è uno dei suoi più grandi successi.

Per approfondire il discorso di questa mia ricerca si può visitare il mio sito: <https://www.modarte.it/elenco/stilisti/germana-marucelli/>

Come già accennato nel mio progetto di mostra su Ugo Mulas, anche Mila Schön (1919-2008) si ispira per le sue creazioni a delle opere d'arte, nel suo caso a quelle del amico Lucio Fontana e Alexander Calder. Lucio Fontana disegna tre abiti anche per la collezione "Modelli-Forme-Idee" per l'atelier di Bruna Bini e Giuseppe Telese in Via Montenapoleone nel Marzo 1961. Tra gli altri artisti che disegnano questa collezione ci sono Enrico Baj, Arnaldo Pomodoro e Lucio del Pezzo. Tutti i vestiti erano divertenti e un po' surreali. Anche lo stilista Yves Saint Laurent ha legato il mondo dell'arte a quella della moda con suo abito in jersey di lana con taglio ad A ispirato alla tela degli anni Venti dell'artista Piet Mondrian.



Germana Marucelli "abito con motivi di Getulio Alviani" (1965);  
"Abito spaziale" di Lucio Fontana per l'atelier Bini-Telese (1961);  
Yves Saint Laurent "Mondrian dress" (1966)

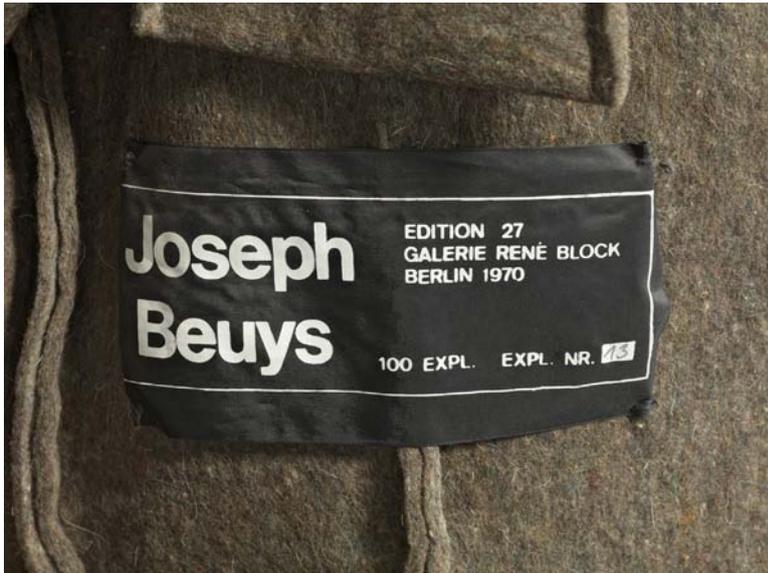


Sylvie Fleury "Dettaglio di 'Mondrian Dress Rack'" (1993) Karma International, Zurich e Los Angeles;  
Sylvie Fleury "Mondrian Boots" (1995);  
Joseph Beuys "Felt suit" (1970)

Sylvie Fleury, nata in Svizzera nel 1961 è un'artista contemporanea attribuita alla Pop Art che crea installazioni multimediali e sculture. Il suo lavoro, un paradigma della nuova era, descrive generalmente oggetti con attaccamenti sentimentali ed estetici alla cultura del consumatore. Fleury crea oggetti seducenti, riferendosi ai ready-made di Marcel Duchamp e all'ossessione di Andy Warhol per lo shopping. Fleury attinge da abbigliamento di lusso, arte contemporanea, copertine di riviste e oggetti di design. La sua installazione "Mondrian Dress Rack" del 1993 consiste di 3 "abiti di Mondrian", uno stendiabiti e 3 grucce.

"La moda nell'ARTE" in questo caso è una doppia citazione. Sain Laurent si era lasciato ispirare per la sua moda all'arte di Mondrian e Sylvie Fleury di questa "arte nella moda" fa di nuovo un'opera d'arte. Come faceva Joseph Beuys appende l'abito su una gruccia sul muro e questo gesto fa diventare la moda automaticamente un'opera d'arte. Un'altra installazione di Fleury legata alle composizioni delle opere di Mondrian consiste in 30 paia di stivali sui quali aveva stampato un motivo. Questi stivali sono sicuramente indossabili, ma la disposizione sul pavimento di una galleria li trasforma in una installazione artistica.

Secondo me è molto difficile oramai decidere cos'è un capo o accessorio di moda da indossare o un'opera d'arte che non è da indossare, com'è anche difficile stabilire chi è un artista e chi è uno stilista. Il migliore esempio da citare rimane per me Sonia Delaunay che ha avuto tutte due i ruoli contemporaneamente. Ha fatto sia l'artista che dipinge, che la stilista che crea abiti con un proprio negozio di riferimento.



Joseph Beuys "Dettaglio di un 'Felt Suit'" (1970);  
Sylvie Fleury "Tableau n°1" (1992) Centre Pompidou, Parigi;



Tu, cosa vuoi fare da grande?

L'artista!

## Bibliografia

Giacomo Balla e Fortunato Depero, Manifesto “Ricostruzione futurista dell’universo”, (1915)

Alessandra Borghese, Sergio Illuminato, Intorno al Futurismo”, (1991)

A. S. Byatt, Pavone e rampicante: Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris, (2016)

Giorgia Calò e Domenico Scudero, Moda e Arte -dal Decadentismo all’Ipermoderno, (2002)

Ilaria Caloi, Tra l’antico e il moderno: dalle produzioni artistiche di Haghia Triada agli «scialli Knossos» di Mariano Fortuny y Madrazo, in MUSINT. Le collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. (Periploi 4), Firenze (2011)

Enrico Crispolti, Il futurismo e la moda. Balla e gli altri, Marsilio (1986)

E. Crispolti in catalogo della mostra “Il futurismo e la moda”, Milano (1988)

Testi di AA. VV. a cura di Enrico Crispolti, catalogo Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro, Museo Civico “G Fattori”, Livorno, (2000)

Robert Delaunay, Du cubisme à l’art abstrait, Paris (1957)

Sonia Delaunay, programma per la stagione 1926-1927 del teatro degli Champs-Elysées

Fortunato Depero, Fortunato Depero nelle opere e nella vita, Trento, Tipografia Mutilati e Invalidi (1940)

Jean-Baptiste Dubos, Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura (1719)

Charlotte & Peter Fiell, William Morris, Taschen, (1999)

Daniela Fonti, Thayaht e Firenze futurista, catalogo della mostra “Thayaht, futurista irregolare” presso il Mart, Museo d’Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, (2005)

Gloria Fossi, Galleria degli Uffizi arte, storia, collezioni, Giunti (2001)

Luca Federico Garavaglia, Il Futurismo e la moda, (2009)

Marina Giordano, La danza del colore (2003)

Francesco Grisi, I futuristi (1994)

Flaminio Gualdoni, Futurismo, Skira Mini ARTbooks, (2008)

Mary Howitt in Pamela M. Radcliffe, Pre-Raphaelite Influence on Women's Dress in the Victorian Era, (2012)

Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, Balla: La modernità futurista, Skira (2008)

Michele Majer, Arte, moda e mercato: la rivista "Les Modes" e l'Hôtel des Modes, catalogo della mostra "Boldini e la moda" Palazzo dei Diamanti, (2019)

Annette Malochet, Matteo Bianchi Sonia Delaunay Atelier Simultané 1923-1934, Skira, (2006)

Filippo Tommaso Marinetti, La Grande Milano tradizionale e futurista, Mondadori (1969)

Suzy Menkes, Arte al cuore della moda, catalogo della mostra "Tra Arte e Moda" Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo, (2016)

John Guille Millais, The Life and Letters of Sir John Everett Millais (1899)

Enrica Morini, Arte e Moda le origini del dialogo moderno, catalogo della mostra "Tra Arte e Moda" Fondazione Ferragamo Museo Salvatore Ferragamo (2016)

M Ulrike Müller Bauhaus-Frauen (2014)

Christian M. Nebehay, Gustav Klimt- Dal disegno al quadro, (2000)

Mirela Orlovic, Strategies and Structure of the Luxury Clothing and Accessories Sector: A critical Analysis Based on Porter's Five Forces Model (2003)

Tiziano Panconi, Sergio Gaddi, Boldini e la Belle Epoque (catalogo mostra Como Villa Olmo), (2011)

Cora von Pape, *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, (2008)

Marco Pedroni e Paolo Volonté, *Moda e Arte* (2012)

Antonio Pinelli, *David*, Milano (2004)

Elenco pubblicato da Sergio Polano in *Fortuny nella belle époque*, (1984)

Mauro Ponzì, *Spazi di transizione: il classico moderno, 1880-1933*, Mimesis (2008)

Dante Gabriel Rossetti, *His Family-Letters. With a memoir by W.M. Rossetti*, Volume 1, Ellis & Elvey, London (1895)

Margherita Sarfatti, *L'Esposizione futurista a Milano*, in "Il Popolo d'Italia", Milano, 11 aprile 1919

Mario Ursino, *Ritratti eccellenti nella pittura di grandi maestri dell'Ottocento e del Novecento*, (2008)

## Sitografia

Articolo "It all begun with a Silk Scarf: The Knossos" Palazzo Fortuny

<https://artsandculture.google.com/exhibit/JAKCsAjx7KyuJg>

Articolo "The Birth of a Unique Gown: The Delphos"

[https://artsandculture.google.com/exhibit/qgJiyD72\\_413Jw](https://artsandculture.google.com/exhibit/qgJiyD72_413Jw)

Conferenza di Ilaria Caloi, Mariano Fortuny and the "Knossos Scarves" presso L'Institut Incal UCL Leuven, Belgio (2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=kPQ6AIBoNA0&t=188s>

Enrico Crispolti: "Ma Marinetti non era artista del regime", articolo su Repubblica del 21.02.2014

Articolo di A. De' Navasques sulla mostra "Divina Marchesa Arte e vita di Luisa Casati tra Simbolismo e Futurismo" Palazzo Fortuny (2014)

<https://www.elle.com/it/magazine/arte/news/g1099608/marchesa-casati-veneziamostra-palazzo-fortuny/>

Tiziano Panconi, Il pittore che amava le donne, (2008) su

<http://www.giovanniboldini.eu/Boldini/aticoli.html>

Giovanna Pastega, Omaggio a Henriette, musa e manager di Fortuny, articolo su

<http://ilpiccolo.gelocal.it/>, (28.12.2015)

# Abstract

La mia tesi nasce dalla ricerca personale di mettere a confronto: arte e moda. Tra i due ambiti esistono molte relazioni, ma il loro rapporto è complesso. Questa ricerca mi ha spinto ad indagare i temi della contaminazione tra due mondi, la cui evoluzione dipende da un rapporto di continua reciprocità.

La moda può essere una forma d'arte? Un artista può creare degli abiti che sono veramente indossabili? Queste sono delle domande che mi sono posta per capire meglio anche io chi sono e cosa rappresentano le mie creazioni.

L'artista e lo stilista hanno molte cose in comune nei loro metodi di ricerca e di produzione, anche se a volte hanno degli approcci molto diversi. Le due figure possono soffrire per il fatto che la loro "arte" non viene considerata "moda" o viceversa. La moda si ispira all'arte, ma anche gli artisti sono sempre stati affascinati dall'abbigliamento. Per i pittori l'abito risulta un motivo e uno strumento per dare più realismo alle loro raffigurazioni ma può anche diventare un nuovo mezzo d'espressione. Possono creare loro stessi capi d'abbigliamento, disegnandoli nelle loro opere o progettandoli addirittura fuori dal supporto bidimensionale, o da soli o in collaborazione con uno stilista.

Per la stesura della mia tesi ho deciso di concentrarmi sul discorso "La moda nell'arte", quindi ho provato a guardare la moda attraverso gli occhi di un artista.

La mia tesi consiste in "case studies" che analizzano le contaminazioni che esistono nel mondo dell'arte con la moda. Questi esempi attraversano la storia tra il 1775 e il 1925 circa con qualche divagazione nell'antichità e nel contemporaneo.

Ho analizzati gli artisti Jacques-Louis David, Francesco Hayez, I Preraffaelliti in particolar modo Dante Gabriel Rossetti e William Morris, Henry van de Velde, Gustav Klimt, Mariano Fortuny y Madrazo, Giovanni Boldini, I Futuristi soprattutto Giacomo Balla e Fortunato Depero, Thayaht e Sonia Delaunay.