UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE DEI BENI STORICO ARTISTICI

Corso di Dottorato di Ricerca in

Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione,conservazione, musealizzazione
XXVI Ciclo.

in co-tutela di tesi con Université Paris Ouest Nanterre La Défense, École Doctorale Milieux,cultures et sociétés du passé et du présent, Département d'Histoire de l'art e d'Histoire des représentations,

L'ARTE DEL TRA(S)VESTIRE IN LEONOR FINI. UN PERCORSO NELLA COSTUMISTICA SCENICA TRA ROMA E PARIGI

Volume I
(LART/03)

Tesi di dottorato di:

Dott. Valentina Vacca

Coordinatore del corso:

Prof. Elisabetta Cristallini)

Firma …….

Direttore di Tesi

Prof. Patrizia Mania

Firma .....

Direttore di tesi
Prof.FabriceFlahutez
Firma……

La ricerca è l'atto di percorrere i vicoli per vedere se sono ciechi.

Plutarco

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare tutti coloro che durante quest'esperienza del dottorato di ricerca, mi sono stati vicino sia affettivamente che intellettualmente.

In particolar modo, la persona che mi preme ringraziare di più è la mia tutor, Prof. Ssa Patrizia Mania, preziosa e fondamentale guida per lo sviluppo non solo di questo lavoro ma anche per l'avvio del mio percorso di crescita intellettuale, grazie alla costante presenza di un confronto ed un dialogo *in primis* umano.

Poi, il Prof. Fabrice Flahutez per i suoi stimoli critici e per avermi permesso di avviare una cotutela internazionale con l'Università di Paris X Nanterre.

Ringrazio poi:

-Richard Overstreet, per la grande disponibilità mostratami e per avermi fornito materiale inedito provienente dal Leonor Fini Archive.

-Piera Frai, per le lettere di Felicita Frai a Leonor Fini.

-Gillo Dorfles, per avermi dedicato il suo tempo prezioso.

Poi, le mie colleghe del dottorato di ricerca Memoria e Materia, per essere state delle straordinarie e stimolanti compagne di "viaggio" durante il corso del dottorato.

Indice Volume I

INTRODUZIONE 5

1.TRIESTE: ALLE ORIGINI DELLA TEATRALITÀ FINIANA

1.1 PREMESSA 17
1.2 TRIESTE, CITTÀ COSMOPOLITA AGLI INIZI DEL XX SECOLO 19
1.3. LA FORMAZIONE BELLA BIBLIOTECA DELLO ZIO ERNESTO BRAUN 26
1. 4 LEONOR FINI NEL CIRCOLO CULTURALE TRIESTINO 42
1.5 MEMORIA TRIESTINA: GENERATRICE DELLA MATERIA FINIANA. 69

2. LA SPETTACOLARIZZAZIONE DEL SÉ NEL TRAVESTITISMO

2.1 PREMESSA 74
2.2 L'IDENTITÀ DI LEONOR FINI NEL DIBATTITO CRITICO ITALIANO 75
2.2.1 Il caso Nantas Salvalaggio 87
2.2.2 Il peso del pregiudizio 90
2.3 SUL PALCOSCENICO DELLA VITA TRA BALLI, MASCHERE E FOTOGRAFIE 95
2.3.1 I balli in maschera 96
2.3.1.1 Il ballo di Palazzo Labia: un'onta tutta italiana *115*
2.3.2 Leonor Fini: musa in costume per grandi fotografi 125

3. INIZIAZIONE AL COSTUME: LA MODA

3.1 LEONOR FINI E CHRISTIAN DIOR ALLA GALERIE BONJEAN 136
3.2 LEONOR FINI ED ELSA SCHIAPARELLI: UNA QUESTIONE DI DIALOGO ALLA FINE DEGLI ANNI TRENTA 146
3.3 "FANTASIA LUNARE" DI RAFFAELE CARRIERI 157

4. LEONOR FINI E IL COSTUME TEATRALE

4.1 L'APPRODO ALLA COSTUMISTICA: UN ITINERE ORDINATO 165
4.1.1 Leonor Fini: il teatro e il suo doppio 166
4. 2 UNA PANORAMICA NELLA COSTUMISTICA TEATRALE FINIANA 170
4. 2. 1 Stato dell'arte 170
4.2. 2 Excursus ragionato dei costumi di Leonor Fini 177
4.3 LE PRODUZIONI COSTUMISTICHE ITALIANE 190
4.3.1 Roma come centro creativo. Risoluzione di un ossimoro finiano 190
4.3.2 1944: All'uscita e Carmen 201
4.3.3 1945: Lo spettro della rosa e La dama delle camelie 213
4.4 LE PRODUZIONI COSTUMISTICHE FRANCESI 230
4.4.1 Premessa metodologica 230
4.4.1.1 Il tesoro teatrale finiano nel Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque

National de France......*232*
4.3.2 Jacques Audiberti: Le mal court, La mégère apprivoisée, La fête noire 237
4.4.3 Jean Genet : Les bonnes, Les balcon 257
4.4.3 Dialoghi con la moda: Coralie et compagnie 269
4.4.4 Dialoghi con la pittura in La petite femme de Loth. 276
4. 4. 5 Dialoghi unitari: Le concile d'amour 285

CONCLUSIONI.....298

RITRATTO DI UNA SFINGE: CENNI BIOGRAFICI SU LEONOR FINI 306

APPENDICE N. 1

INCONTRO CON GILLO DORFLES.....316

APPENDICE N. 2

LETTERE DI ANNA MAGNANI A LEONOR FINI (1948-1956) 320

APPENDICE N. 3

CARTEGGIO LEONOR FINI A MARIO PRAZ (1946-1955).....332

APPENDICE N. 4

CARTEGGIO LEONOR FINI A FELICITA FRAI (1983-1984)... 340

APPENDICE N. 5

UN RITRATTO INEDITO DI PIER PAOLO PASOLINI.....356

BIBLIOGRAFIA.....362

INDICE DEI NOMI.....391

Elenco delle abbreviazioni utilizzate

Cfr.	**Confronta**
DIA	**diapositiva**
ds	**dattiloscritto**
dtp	**data prevista**
MAQ	**Maquette (in italiano, “bozzetto”)**
ms	**manoscritto**
s.a.	**senza autore**
s.d.	**senza data**
s.p.	**senza pagina**
s.t.	**senza titolo**
sz	**senza**

Introduzione

Lo studio condotto *L'arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Percorso nella costumistica scenica fra Roma e Parigi* è rivolto a conferire una lettura non canonica dell'attività di Leonor Fini in qualità di costumista teatrale, con uno sguardo preferenziale verso gli spettacoli realizzatisi fra Roma e Parigi dal 1944 al 1969. E' propriamente il tentativo enunciato di sviluppare un itinerario interpretativo non canonico su questo aspetto poco esplorato dell'arte finiana, lo snodo motivazionale dell'intero lavoro di ricerca.

Difatti, la strada intrapresa è stata quella di privilegiare non una ricognizione cronologica della produzione teatrale costumistica di Leonor Fini, bensì quella rivolta alla costruzione di un percorso organico sull'essenza esistenziale-identitaria della produzione costumistica di un'artista controversa come lei. L'indagine ha preso il via a partire dall'individuazione delle tendenze travestitive dell'artista –rintracciabili a Trieste fin dalla sua tenera età- per approdare alla definizione del lavoro come costumista concretizzatosi di fatto a Roma nel 1944 e che, a partire da allora rappresentò nell'insieme della sua produzione l'apoteosi della sua febbrile fantasia creativa.

All'interno di questo articolato cammino, ci si è imbattuti in una pluralità di stimoli intellettuali che sono alla base della formazione e della delineazione della poetica dell'artista. Attraverso l'individuazione dell'assimilazione di tendenze filosofiche e letterarie riconducibili ai temi del travestitismo, della maschera e del costume indagati soprattutto nel primo capitolo-, ci si è addentrati in alcuni dei territori di ricerca toccati dall'artista – la pittura ad esempio, ma anche il disegno di moda- andando a delineare un *background* che ha originato l'attività svolta in campo costumistico. Un primo ostacolo alla comprensione della poliforme produzione finiana è derivato dalla constatazione dei numerosi pregiudizi critici insorti, specie in territorio italiano, sulla sua personalità - l'eccentricità del personaggio, la sua contaminazione con la mondanità -a scapito di una valutazione d'insieme. Si è tentato in questo studio di ripercorrerne le ragioni e di analizzarne le conseguenze al fine di restituire un'immagine dell'artista corrispondente alle sue stesse prerogative

Nel campo degli studi sull'artista triestina, per quel che attiene il panorama italiano

un apporto significativo ad una ricollocazione storica si deve alla recente pubblicazione del ricco catalogo della mostra *Leonor Fini l'italienne de Paris*, tenutasi nel 2009 presso il Museo Revoltella di Trieste. Tale testo, ha costituito ineluttabilmente una prima solida base non solo per la costruzione di questo studio, ma pure per una presa di coscienza che ha rappresentato poi l'infrastruttura della ricerca stessa. La constatazione infatti del riconoscimento dell'artista quale "pittrice" e, di contro, il rilevamento di quello più sporadico di "costumista", sono stati lo stimolo per dare avvio alla costituzione di una ricerca che indagasse i principi generatori di questa pratica, e conseguentemente mettesse in luce tutte quelle straordinarie creazioni bozzettistiche fino ad oggi sconosciute.

Difatti, nel prezioso catalogo della mostra triestina, a fronte dei numerosi saggi miranti a ricostruire l'attività pittorica di Leonor Fini in molte delle sue infinite sfumature[1], solo uno di questi ha tastato il terreno dei suoi lavori per il teatro. D'altro canto però, «Il teatro sovvertito di Leonor Fini»[2], scritto da Vittoria Crespi Morbio e incluso nel già citato catalogo, risulta essere un *post* approfondimento dell'interessante studio *Leonor Fini alla Scala*[3], condotto dalla stessa autrice nel 2005. In questo breve ma fondamentale libretto, la Morbio ha descritto le collaborazioni che Leonor Fini tenne con il celebre teatro milanese, riproponendole poi in un'ulteriore riflessione raccolta nel saggio per il catalogo triestino.

Alla luce di queste prime considerazioni, si noti come gli studi italiani su Leonor Fini – i quali comunque anche per quel che attiene l'ambito pittorico, risultano in numero alquanto esiguo rispetto ad esempio a quelli di paternità francese- abbiano mostrato un interesse circoscritto ai soli costumi destinati alle produzioni per il teatro La Scala. Non vi è in effetti nessuna specifica trattazione che abbia in qualche modo toccato gli spettacoli ad esempio romani, con i quali in realtà l'artista diede avvio alla sua carriera da costumista nel 1944 in una Capitale non ancora libera dal conflitto mondiale.

---

[1] Fra questi, in parte relazionata alla spiccata teatralità dell'artista espressa oltremodo nella sua pittura, merita una menzione il saggio di Ernestina Pellegrini «In maschera. Ovvero il festival dell'io di Leonor Fini», in M. MASAU DAN (A cura di), *Leonor Fini l'italienne de Paris*, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste 2009, pp. 16-23

[2] Cfr. V. CRESPI MORBIO, «Il teatro sovvertito di Leonor Fini», in Ivi, pp. 250-253

[3] Cfr. V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala*, in collana «Amici della Scala», Umberto Allemandi & C., Torino 2005.

Riguardo gli studi internazionali invece, uno in particolare ha profilato un interesse di una certa rilevanza rispetto alla costumistica di Leonor Fini: trattasi di *Leonor Fini the artist as designer*[4], catalogo questo di un'esposizione tenutasi alla CFM gallery di New York nel 1992. Nelle pagine di questo testo, sono stati pubblicati alcuni bozzetti di costume[5] realizzati dall'artista per il teatro francese e per il cinema, unitamente ad alcuni brevi scritti che manifestano un carattere più tendente al poetico che al critico.

In ultimo, in questa disamina degli studi sull'argomento, si può menzionare un capitoletto sui costumi teatrali contenuto nel testo di Jocelyne Godard *Leonor Fini ou les mètamorphoses d'une œuvre*[6], uscito nel 1996, il quale, eludendo totalmente la questione produttiva italiana, dà qualche accenno su quella francese senza comunque conferire nessun apporto critico ragguardevole, se non di sommario ordine generale.

Tenuti in conto quindi anche questi esigui contributi d'ambito internazionale, si noti come a regnare sia una considerevole afasia, sia riguardo la pubblicazione della maggioranza dei bozzetti di costume realizzati dall'artista, sia rispetto ad una lettura della costumistica finiana in relazione ad una dimensione più profonda e trascendente la mera fantasia creativa, peculiarità quest'ultima che ovviamente unanimemente le si riconosce. In particolare, la cecità critica ha consistito nel non attribuire all'artista l'attraversamento di un cammino rigoroso e plurisfaccettato, in un mordente composto da connessioni e sfioramenti organici strettamente cuciti e allacciati tra loro.

Per giungere alla materializzazione del costume teatrale, è come se l'artista si fosse mossa entro una strada scandita da una serie di tappe, le quali rappresentano una *condicio sine qua non* per il fiorire della pratica costumistica. Tali tappe infatti, costituiscono l'allestimento preparatorio per l'inizio dello spettacolo costumistico, all'interno del quale la regista-Fini giocherà maliziosamente fra humour grottesco e resa caricaturale, guarderà alle fonti storiche e le mischierà con lo straordinario repertorio iconografico racchiuso nella sua memoria, trasformandosi talvolta in un'incredibile *performer* di se stessa, come danno prova la moltitudine di scatti realizzati da grandi fotografi quali Henri Cartier Bresson o Man Ray dei quali si dà nota nel secondo

[4] Cfr. N. ZUCKERMAN, *Leonor Fini : the artist as designer : an exhibition of ballet, theater, film, book & commercial designs*, CFM gallery, New York 1992

[5] La maggioranza dei bozzetti pubblicati in tale catalogo è stata poi riproposta in quello della mostra triestina del 2009.

[6] Cfr. J. GODARD, *Leonor Fini ou les métamorphoses d'une œuvre*, le Semaphore, Paris, 1996

capitolo.

Nell'ambito di queste preliminari annotazioni che anticipano la creazione costumistica vera e propria, un posto particolarmente significativo è occupato dalla moda, tematica questa affrontata nel terzo capitolo. Nel lavoro di ricerca, sono state esaminate in particolare tre esperienze connesse a tale ambito e coltivate nel corso degli anni Trenta. Trattasi dell'esposizione personale alla Galerie Bonjean-Dior di Parigi nel 1932, delle proficue collaborazioni con Elsa Schiaparelli e, in ultimo, dell'analisi di alcuni figurini di moda realizzati dalla Fini ed inclusi in un articolo scritto da Raffaele Carrieri per il periodico «la Lettura» nel febbraio 1938. In aggiunta a questo, è stato inoltre rilevato come in maniera sottile siano state assorbite dall'artista raffinate suggestioni da Walter Benjamin, e in particolare dal suo scritto sulla moda incluso nel fondamentale testo *I passages di Parigi*[7]. Costituitasi come una sorta di anello di raccordo fra pittura e pratica costumistica *tout court*, l'esperienza moda è indubbiamente il sintomo rivelatore di una trasmutazione dalla necessità travestitiva -affrontata nei primi due capitoli-, alla *mise en pose*, che d'ora in poi sentirà l'esigenza di concretizzarsi.

Alla fine di queste tappe quindi, che abbiamo visto essere state sviluppate nei primi tre capitoli, la Fini si mostrerà pronta per la *trasmutatio*: dalla dimensione effimera composta di idee, ricordi e sensazioni mnemoniche nonché esperienze accennate ma non concretizzate, l'artista potrà rivolgere finalmente la sua attenzione verso la *creatio* costumistica, che, in questa prospettiva, risulta quindi il punto di approdo di un lungo periodo propedeutico.

Giunti quindi alla constatazione dell'avvenuta *creatio* nei costumi di teatro, lo studio condotto si è concentrato sull'analisi dei bozzetti di costume di Leonor Fini inclusi nel quarto capitolo. Fornire un ragguaglio sulla parte italiana –e in particolare su quella relativa alla produzione dell'artista ascrivibile al periodo del breve ma intenso soggiorno romano- è risultato doveroso dal momento che la Fini diede inizio alla sua carriera costumistica proprio a Roma. Va inoltre sottolineato come questa sia una fase per nulla indagata da parte degli studi precedenti.

[7] W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000

Come si avrà modo di verificare nella lettura della tesi, per la parte italiana vi sono state non poche difficoltà nella raccolta del materiale di ricerca, dal momento che la documentazione rinvenibile è risultata dislocata fra vari centri italiani in maniera alquanto frammentaria. Ad aggravare il tutto, le numerosissime imprecisioni dei "regesti" contenuti all'interno della letteratura finiana riportanti le date e i teatri che ospitarono gli spettacoli ai quali l'artista lavorò. Durante lo studio e nel proposito di trovare corrispondenze dei dati rinvenuti, si è riscontrata una grande confusione in merito alla periodizzazione e localizzazione degli spettacoli romani e l'intento è stato quindi quello di cercare di conferire un ordine in questo senso.

Per farlo, si è fatto ricorso soprattutto agli spogli di giornale –individuati e selezionati in fase di ricerca seguendo ipotetiche strade di datazioni e localizzazioni supposte dal confronto comparato fra le varie fonti- quali *Il Messaggero,* il *Corriere di Roma,* il *Giornale del Mattino,* ma anche ai programmi di sala degli spettacoli esaminati, rintracciati non senza difficoltà. Tra i fondi, le donazioni e le biblioteche specializzate consultate, hanno svolto un ruolo di primordine la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova, la Donazione Umberto Tirelli di Gualtieri (RE), la Donazione Elsa de Giorgi di San Felice al Circeo (LA), il Fondo Luchino Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, il Fondo Mario Praz della Fondazione Primoli di Roma e il Fondo Aurel Milloss della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Per quel che concerne i costumi di questa parte italiana, si è optato per la trattazione di quelli inerenti agli spettacoli coevi al soggiorno romano dell'artista, rappresentati nello specifico da due prose e due balletti. In relazione al primo genere teatrale, si è fatto riferimento ai costumi creati per *All'uscita* con testo di Luigi Pirandello, esperienza questa che nello sviluppo della tesi è stata designata come capostipite dell'intera carriera di Leonor Fini come costumista; in seconda battuta, si è considerato *Carmen* di Prosper Merimée, messinscena che vide la partecipazione di Anna Magnani e il cui bozzetto di costume fino ad oggi inedito e di ignota localizzazione, è stato rintracciato in fase di ricerca a San Felice al Circeo all'interno della donazione Elsa de Giorgi. Riguardo i costumi destinati al balletto, sono stati invece inseriti quelli per *Lo spettro della rosa*, per il quale è stata riscontrata una grande confusione in merito al

teatro che lo ospitò, e *La dama delle camelie*, la cui problematicità è stata rappresentata invece da numerose imprecisioni in merito all'anno esatto della prima.

Riguardo la parte francese, che vanta una produzione nettamente più cospicua di quella italiana, i costumi ad essa ascrivibile sono stati inseriti seguendo delle specifiche metodologie indicate in maniera dettagliata nel quarto capitolo[8].

Per lo sviluppo di questa parte della tesi, è stato soprattutto il *Dèpartement des Arts du Spectacle* della *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi a svolgere il ruolo di colonna portante, giacché all'interno di esso sono risultati conservati 103 bozzetti originali di costume di Leonor Fini. L'esclusività di questo prezioso patrimonio, che porta inevitabilmente a designare questa parte come il fiore all'occhiello della ricerca condotta, è riflessa dal fatto che la maggioranza di questi bozzetti risulta ad oggi inedita.

In aggiunta all'analisi di questo cospicuo patrimonio della BNF, si è lavorato anche sulle numerose foto, suoi programmi di sala e su alcuni inventari di materiale di scena per gli spettacoli prescelti e quivi inseriti. A tal proposito hanno costituito delle preziose fonti dalle quali attingere, il Fondo Suzanne Flon e quello di Georges Vitaly, entrambi confluiti all'interno della *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris* grazie all'*Association de la Regie Thèâtrale* Oltre al materiale racchiuso all'interno di ambedue i fondi, in fase di ricerca ne è stato rinvenuto pure dell'altro che non risulta attualmente compreso in nessun fondo specifico, ma che risulta conservato anch'esso presso la sopracitata biblioteca parigina per lascito dell'*Association de la Règie Thèatrale*. Si tratta di una moltitudine di locandine, programmi di sala, spogli di giornale –racchiusi in specifici "dossiers" - relativi agli spettacoli parigini, manoscritti autografi, copioni. Tutto ciò ha dato luogo ad uno straordinario ed ineffabile strumento per il compimento dell'analisi sulla costumistica finiana, la quale si è dunque avvalsa di uno sguardo più ampio che ha compreso ad esempio, la recezione che a quei tempi ebbe la sua costumistica fra il pubblico, la delineazione di precedenti o successive messe in scena di uno stesso spettacolo, la variazione –qualora vi sia stata- nella scelta del costumista.

Un notevole aiuto, è inoltre sopraggiunto dal Leonor Fini Archive di Parigi, all'interno del quale si è lavorato soprattutto sulla sfera privata dell'artista, in particolar

[8] Per delucidazioni in merito a questa parte, si veda il paragrafo 4.4.1 *Premessa metodologica*, p. 220

modo sulle lettere scritte da Anna Magnani e qui conservate.

La tematica che fa da contrappunto alla definizione della produzione costumistica francese, risponde ad un carattere dicotomico: da una parte infatti, essa agglomera gli spettacoli di autori colti e raffinati con i quali la Fini fu particolarmente in sintonia e il cui rapporto spesso sfociò -oltre che in collaborazioni professionali-, pure in ritratti pittorici caratterizzati da una certa resa espressivo-emozionale. Dall'altra parte invece, si hanno le messinscene ove la Fini tradusse nella dimensione costumistica, una serie di articolati dialoghi sviluppatisi con altri terreni di ricerca da lei battuti.

Riguardo la prima tipologia, si è fatto riferimento ai costumi elaborati per gli spettacoli che hanno portato in scena i testi di Jacques Audiberti e Jean Genet. Per Audiberti sono stati inseriti *Le mal court*, *La mégère approvoisée* e *La fête noire*, per la cui creazione costumistica l'artista dimostrò di essere in possesso di una completa conoscenza non solo delle fonti letterarie, ma pure della storia del costume storico, peculiarità questa per la quale all'interno della tesi le è valso l'appellativo di "filologa del costume". Per Jean Genet invece, la Fini lavorò ai costumi destinati a *Les bonnes* e *Le balcon*; per la loro realizzazione l'artista triestina si trasformò ancora una volta in un'eccezionale filologa, capace comunque di accogliere le intenzioni –minuziosamente esplicitate nei copioni- dello stesso Genet.

Per quel che attiene invece i dialoghi fra costume e altri territori di ricerca esplorati da Leonor Fini, ad essersi messi in moto sono stati, come già accennato, le tangenze riscontrate, sia con l'ambito della moda che con la pratica pittorica. Riguardo la prima, è con i lavori introdotti in *Coralie et Compagnie* che l'artista riuscì simultaneamente ad incarnare i ruoli di costumista e *fashion designer*, delineando una serie di costumi accattivanti, accentati da tocchi di ironia e diavoleria, declinati in ingegnose fogge liberamente ispirate a quelle della *belle époque*.

Le prerogative più raffinate e allo stesso tempo non ordinarie della pittura di Leonor Fini invece, si ritrovano nei costumi elaborati per *La petite femme de Loth*, nei quali l'artista permise alle sue donne androgine con attributi animaleschi e ai loro accompagnatori efebici privati della loro virilità, di migrare dalla tela alla scena, creando uno spettacolo inquietante e sempre più connesso al travestimento.

Ma l'ancoraggio definitivo di questo percorso, lo si è riscontrato nei costumi creati

per *Le Concile d'amour*: in essi la Fini raggiunse l'apoteosi creativa grazie al compimento di un'aggraziata ed equilibrata danza fra travestimento e costume. Tale processo è ritmato da suggestioni pittoriche ed impressioni memoriali originatesi durante gli anni triestini, e risulta inoltre scandito da una pluralità di esperienze che contribuirono allo sviluppo del suo intero cammino artistico. Nei costumi per *Le Concile d'amour* dunque, Leonor Fini operò entro una costellazione di segni a lungo espressi ma non allacciati congruamente tra di loro; con questi costumi l'artista riuscì invece in quest'intento, e lo fece in maniera sapientemente raffinata dando origine a dei dialoghi unitari fra i vari ambiti di ricerca artistica.

A corollario di tale studio, vi sono cinque appendici inglobanti dei preziosi nonché inediti documenti reputati nodali per lo sviluppo della tesi di dottorato. La prima di queste, racchiude un'intervista allo storico dell'arte Gillo Dorfles –ultimo testimone vivente degli anni Dieci e Venti di Trieste, nonché amico di Leonor Fini in età giovanile- registrata nella sua casa milanese nel gennaio 2014. Questo fondamentale approfondimento si riallaccia al primo capitolo, all'interno del quale è stata ricostruita la fase triestina dell'artista, scandita da esperienze colte ed educazione quasi ai limiti del modello παιδεία, travestimenti giocosi e fantasiosi ed ingresso nel mondo dell'arte.

Le appendici n. 2, 3 e 4 sono invece la trascrizione di corrispondenze inedite. La n. 2 è una raccolta di straordinarie lettere scritte da Anna Magnani a Leonor Fini; tale sezione racchiude del prezioso materiale che mette una nuova luce soprattutto sul periodo romano dell'artista, ma anche sugli anni Cinquanta francesi. Sempre in questa direzione va considerata la terza appendice, che riporta le lettere che Leonor Fini indirizzò all'intellettuale Mario Praz[9]: particolarmente raffinate, colte ed impregnate di spirito intellettualistico e pressoché illuminato, si pongono –come si avrà modo di notare- su un registro totalmente differente rispetto alle lettere della Magnani, le quali invece assumono dei toni più intimi ed informali. Nel raggio di quest'ultima frequenza tonale viaggia pure la quarta appendice, ove vengono restituite le lettere scritte da Leonor Fini alla pittrice Felicita Frai, sua fedele compagna di travestimenti durante gli anni triestini, con la quale l'artista stabilì inoltre una profonda amicizia perdurata fino

[9] Piccoli frammenti di questa corrispondenza sono stati pubblicati nel già menzionato catalogo della mostra triestina. All'interno del nostro studio invece, si riporteranno integralmente le lettere della Fini a Praz che hanno un carattere inedito.

agli anni Ottanta. In questa corrispondenza si alternano ricordi triestini a memorie frammentate e localizzate nel corso di tutta la sua lunga vita, critiche ad artisti vecchi e nuovi, unitamente a brillanti recensioni di film visti e spettacoli teatrali ammirati.

Nella quinta appendice vi è invece quello che è stato chiamato un "ritratto inedito", che si pone come un funambolo tra esperienza romana e lievi ombre dell'artista nell'immaginario dell'intellettualità italiana del dopoguerra: trattasi di una parte di sceneggiatura di *La Dolce Vita* –soppressa poi nella sua versione definitiva destinata al grande schermo-, la cui stesura si deve a Pier Paolo Pasolini e per il cui personaggio di Dolores, lo scrittore ed il regista Federico Fellini si ispirarono proprio a Leonor Fini. Nelle letteratura finiana del resto, si è spesso rintracciato un riferimento al personaggio di Dolores de *La Dolce Vita* come corrispettivo di Leonor Fini. In nessun testo fra questi però, si cita Pasolini quale creatore della sceneggiatura per tale episodio –poi tagliato- che la vide protagonista. Compiendo un'indagine sulla letteratura pasoliniana, si è scoperto come queste scene con Dolores *alias* Leonor Fini, vennero scritte da Pasolini, personalità che con ogni prababilità l'artista triestina ebbe modo di conoscere a Roma.

Prima di concludere delineando gli obbiettivi della tesi, si vuole fare chiarezza sul titolo prescelto per il suddetto studio. Non si potrà fare a meno di notare difatti, che in esso si è deciso di giocare –forse in maniera non del tutto ordinaria- fra fonemi e semantica dei verbi "travestire" e "svestire". Si è creato un intreccio linguistico che ha dato luogo al "tra(s)vestire", accezione questa con la quale si sono volute inglobare entrambe le parole sopracitate e, soprattutto, con la quale si designa l'arte di Leonor Fini in seno alla specifica declinazione trattata in questa tesi.

Per quel che attiene il travestire e in generale la filosofia del travestimento, si è ricorsi a tale richiamo poiché nel corso del lavoro è stato appurato come tale pratica -che nell'artista assunse un carattere pressoché usuale e consueto come si avrà modo di notare-, sia stata il campo base primario della pratica costumistica.

Quanto all'impiego del termine "svestire", esso nel suo stretto significato corrisponde ad una denudazione. Si riferisce ad un corpo che è stato privato di un qualsivoglia vestiario, quel necessario "imballaggio" che evita l'emersione degli angoli di pelle più celati ed intimi di ogni essere umano. Il denudare può però rammentare

anche una condizione astratta, nella quale il soggetto che subisce o che si sottopone a quest'atto non è più il corpo, ma l'anima. Ed è questa la denudazione che incute più timore, perché espone e rivela paure e fragilità non dichiarate, spesso originatesi in un passato ormai lontano. E' l'affioramento di stati d'animo ed emozioni –intime alla pari *degli angoli di pelle più celati di ogni essere umano* - che improvvisamente sono rese manifeste ad una collettività non meglio specificata e della quale forse non si conosce l'esatta natura. Non si tratta però di una rivelazione causata da una *vis animo illata*, bensì di un affioramento necessario, volto ad estirpare o perlomeno a combattere, «*i fantasmi che si portano in sé*»[10].

Chiariti quindi i termini fondamentali che compongono la parola tra(s)vestire, si osservi ora un passo particolarmente esplicativo in tal senso, contenuto nel magistrale testo scritto da Leonor Fini e che qui si riporta direttamente in traduzione italiana:

> «Travestirsi è un modo per avere la sensazione di cambiare dimensione, specie e spazio. Significa sentirsi giganteschi, diventare vegetali, animali, sino a sentirsi invulnerabili e fuori del tempo, ritrovarsi, oscuratamente, in riti dimenticati. Travestirsi è un atto di creatività. [..] E' una rappresentazione di sé e dei fantasmi che si portano in sé»[11]

Nel dichiarare che travestirsi è «una rappresentazione di sé e dei fantasmi che si portano in sé», l'artista sposò la dimensione del tra(s)vestire menzionata nel titolo, la cui valenza dei due componenti "travestire" e "svestire" è stata enunciata pocanzi. L'unione di ambedue le tendenze infatti, aziona un comando univoco e straordinario che riesce, grazie al travestimento, ad espellere turbe o "fantasmi" –volendo usare un termine di Leonor Fini- che si identificano come passeggeri oscuri del cammino intero della vita. Queste dunque, sono le ragioni che spinsero Leonor Fini al parossismo della pratica travestitiva che sarà per lei un vero e proprio istinto primordiale di un bisogno vitale pienamente manifestato, che la condurrà ad afferrare con forza e vitalità la pratica della costumistica teatrale.

L'obiettivo che ci si è posti nell'affrontare questo studio quindi, è stato quello di dare una lettura organica, di descrivere un cammino ordinato e ragionato che dal travestimento conduce in maniera univoca e straordinaria alla pratica della costumistica

[10] L. FINI, *Le Livre de Leonor Fini: peintures, dessins, écrits, notes de Leonor Fini,* avec la collaboration de José Alvarez, Clairefontaine-Villo, Paris 1975, p. 41
[11] *Ibidem*

teatrale, la quale deve essere inquadrata come una meta a lungo desiderata. L'intento è stato di comprendere inoltre, attraverso quali dinamiche i costumi di mano finiana si confondano sempre di più col travestimento, generando una wagneriana fusione fra i due territori i cui confini l'artista fece fervidamente sfiorare ed infine travalicò. Non si dimentichi inoltre, che a fare da sfondo in questo variopinto spettacolo finiano, vi è il carattere inedito di molti dei bozzetti di costume, per i quali ci si è posti l'obiettivo della loro messa in luce, in un'ottica però –com'è stato asserito precedentemente- rispondente a dei criteri metodologici ben precisi che si sono di volta in volta indicati.

Infine a questi intenti se ne è associato un altro in *modus* consequenziale al resto della trattazione, ma classificato come necessario ai fini di un'analisi esaustiva: ci si riferisce alla ricostruzione dei primi passi che l'artista mosse in teatro, ed in particolare all'accensione di un faro entro il fosco labirinto degli spettacoli romani, troppo a lungo trascurati e misconosciuti pure dalla stessa Leonor Fini, fattore questo singolare e attentamente vagliato nel corso della tesi.

Concludiamo questa premessa, sottolineando come tale studio parli di poliedricità fra le arti, interconnessioni e sfioramenti fra i vari ambiti di ricerca toccati dall'artista. Si voglia dunque considerare questa trattazione come un mezzo accordante di note che, ad un'occhiata superficiale, possono senza dubbio apparire stonate e non armoniche, ma che invece sono straordinariamente parte di un medesimo spartito suonato dall'istrionica ed eclettica, cosmopolita e magnetica, colta e raffinata Leonor Fini per il cui sviluppo artistico e personale, la pratica costumistica fu una necessaria meta da raggiungere.

1.Trieste: alle origini della teatralità finiana

«*Trieste è un mondo; un mondo che ti entra dentro chiunque tu sia, da qualunque parte tu venga, presente nello svolgimento dei tuoi pensieri, in tutti i momenti della tua vita: un mondo che ti attende al traguardo e con il quale, a un dato punto, devi fare i conti*».
(Anita Pittoni)

1.1 Premessa

Indagare le origini di Leonor Fini per comprendere in che modo abbia avuto inizio l'articolato cammino da lei percorso prima di arrivare a quella che è stata identificata come *creatio* costumistica, risulta fondamentale per dare avvio avvio a questo studio.

Difatti, che l'inclinazione teatrale –che condurrà inesorabilmente alla pratica costumistica- si sia sviluppata a seguito di particolari circostanze e ambienti in cui Leonor Fini gravitò fin dalla tenera età nella città di Trieste, è abbastanza palese anche solo da una primaria lettura delle sue note biografiche. Più nello specifico però, ci si porrà il quesito delle modalità per le quali Trieste e conseguentemente il suo *milieu culturale*, abbiano influito nella nascita di quest'inclinazione artistica.

Per capirlo sarà necessario elaborare inizialmente un breve quadro storico della città giuliana, il cui aspetto culturale nel corso dei secoli è stato più assimilabile a quello di una grande capitale europea come Vienna piuttosto che a quello di una città italiana. Successivamente si analizzerà l'infanzia di Leonor Fini, e più specificatamente quanto e in che modo contribuirono nello sviluppo non solo della sua poetica artistica ma anche della sua filosofia di vita, i testi contenuti nella biblioteca dello zio Ernesto Braun[12].

Si arriverà poi a trattare del "cenacolo culturale triestino" di cui Leonor Fini adolescente faceva parte e all'interno del quale si trovano personaggi come Italo Svevo e Bobi Bazlen. Un discorso a parte merita il rapporto con un personaggio di quello stesso circolo, vale a dire la pittrice Felicita Frai: con essa la Fini intrattenne un rapporto di profonda amicizia testimoniato dalla lunga corrispondenza, inedita e qui riportata per la

[12] In particolare per tale biblioteca, come si avrà modo di vedere, si potrà parlare di una vera e propria "biblioteca d'artista".

prima volta[13], nella quale l'artista parlò dei suoi i registi preferiti, dei film che vedeva, degli spettacoli teatrali che ammirava a Parigi. Non mancano poi riferimenti ai lavori che allora stava eseguendo e soprattutto critiche nei confronti di editori, critici d'arte e pittori.

Il capitolo si concluderà con una sorta di riepilogo di tutti gli elementi triestini presenti nella poetica finiana, per la cui elaborazione verrà in aiuto il celebre testo di Henri Bergson *Memoria e materia*.

[13] A tal proposito, si veda Appendice n. 4, p. 324

1.2 Trieste, città cosmopolita agli inizi del XX secolo

Come è stato spesso evidenziato nei testi sull'opera di Leonor Fini[14], la sua cultura e il suo essere cosmopolita sono in gran parte merito dell'ambiente politico culturale che si respirava nella città in cui l'artista trascorse la sua giovinezza e nella quale ebbe modo di avvicinarsi all'arte: Trieste, centro che dal 1382 fino al 1919 fu sotto il controllo dell'impero austriaco mantenendo comunque sempre una certa autonomia[15]. Fu una città che si distinse nel corso dei decenni per il suo ambiente politico culturale di stampo mitteleuropeo. Le origini del cosmopolitismo triestino risalgono al 1719, quando l'imperatore Carlo VI, a causa della posizione strategica di cui la città godeva, vi istituì il porto franco, permettendo così la formazione di un centro tollerante, rifugio sicuro per perseguitati religiosi e politici[16]: nel corso del XVIII secolo, Trieste diventò quindi un centro in cui conversero indistintamente ebrei, greci, serbi, armeni e protestanti e nel giro di pochi decenni il porto franco attirò l'attenzione di mercanti e trafficanti olandesi, inglesi, francesi e italiani[17]. Dopo l'istituzione del porto franco, Trieste, nel corso del tempo, accolse anche illustri visitatori, tra cui Casanova, Nelson, Napoleone, Stendhal e Verdi[18].

Trieste si sviluppò come una città laica e borghese, priva di nobiltà storica[19]; tra il XVIII, il XIX e gli inizi del XX secolo era presente una *koinè* linguistica culturale[20] i cui componenti conservarono la propria individualità[21], un fenomeno questo che non trovava riscontri in nessuna città italiana del tempo. Questa *koinè* linguistica è facilmente dimostrabile attraverso i censimenti condotti sotto la dominazione asburgica: nell'anno 1900 infatti erano presenti a Trieste 8800 tedeschi, 116.825 italiani, 24. 679 sloveni, 451 serbo croati e 175 classificati come "altri"[22]. Questa confluenza di popolazioni dalle lingue differenti genera, il 26 dicembre del 1900, la creazione da parte

[14] C. JELENSKI, *Leonor Fini*, Lausanne, 1968, p. 41
[15] E. APIH, *Trieste*, Laterza, Bari, 1988, p. 7
[16] AAVV, *Friuli Venezia Giulia. Storia del 900*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, 1997, p. 13
[17] *Ibidem*
[18] P. WEBB, op. cit, p. 6
[19] E. APIH, op. cit. p. 11
[20] Nel testo di L. Bloch-Morhange e D. Alpert, *Artiste et meteque à Paris*, Paris, 1980. Leonor Fini a proposito di questa *koinè* lingustica dichiarò <<*Trieste era una città provinciale e internazionale allo stesso tempo dove si mischiavano molte razze. Quando andavo a scuola ero abituata a vedere Armeni, Yugoslavi, Tedeschi, che portavano i nomi più disparati*>>, p. 124
[21] A. ARA, C. MAGRIS, *Trieste, un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 1982, p. 13
[22] AAVV, *Trieste, 1900-1999. Cent'anni di storia*, Volume primo 1900-1914, Trieste, 1997, p. 10

degli sloveni, del loro manifesto stilato in ben tre lingue: sloveno, italiano e tedesco[23].

La nascita e la crescita di Trieste vanno considerate quindi, non solamente in termini economici, ma soprattutto in considerazione di un notevole sviluppo dal punto di vista culturale inquadrabile nel «secolo dei lumi»[24].

Tornando indietro nel tempo infatti, fin dall'epoca di Giuseppe II (1765-1790) si assistette all'attuazione di una politica che mirò a conferire una struttura più unitaria ai territori austriaci, adottando come arma la forza unificatrice della lingua tedesca; tuttavia i vari tentativi non alterarono la fisionomia cittadina, anche se è necessario osservare che da questo momento in poi si delineò una presenza più vivace della cultura tedesca nella vita pubblica di Trieste[25]. Nel XIX secolo si manifesta un interesse notevole da parte degli sloveni nei confronti della città; questi accorrevano verso il centro e le periferie, amalgamandosi perfettamente col tessuto cittadino; gli slavi portarono a Trieste i loro costumi tradizionali e spesso costruirono le loro case in stile orientale. Dall'altro lato vi era la presenza tedesca, la quale al suo interno poteva contare numerosi credo religiosi: giunsero protestanti, cattolici ed ebrei e si adeguarono alla prevalente italianità del luogo[26]. Infatti, specialmente dopo le brevi occupazioni francesi, a Trieste si rinforzò il sentimento filoitaliano, e, come è stato osservato da Angelo Ara e Claudio Magris, la multinazionalità della città va forse ricondotta all'incontro tra culture diverse in un ambiente che però restò essenzialmente italiano[27], tant'è che, secondo il censimento sopracitato, gli italiani erano in realtà di un numero ben maggiore rispetto alle altre etnie. Si può affermare che Trieste assunse l'aspetto di un centro che funzionò come una sorta di mezzo di congiunzione tra la cultura mitteleuropea di stampo prevalentemente tedesco e la penisola italiana.

In ambito culturale questi fatti, insieme al contesto geograficamente più ampio e di conseguenza più ricco di stimoli in cui Trieste era inserita, si tradussero in un'apertura senza eguali verso quella che è la letteratura, la musica e la filosofia dell'Europa centrale.

Per capire la vivacità culturale che caratterizzò questa città basta citare ad esempio la

[23] Ivi, p. 22
[24] E. APIH, op. cit. p. 11
[25] A. ARA, C. MAGRIS, op. cit., p. 12
[26] Ivi, p. 15
[27] Ivi, p. 18

fondazione nel 1829 della Società filarmonico-drammatica e nel 1840 quella della Società triestina di belle arti. Ai primi del '900, quest'ambiente estremamente vivace riuscì a trovare la sua icona culturale in Giuseppe Verdi, morto nel gennaio del 1901. Per il compositore, la città di Trieste penserà dopo appena 3 mesi dalla morte, ad un monumento da dedicargli (e che verrà poi inaugurato nel 1906), al quale seguiranno poi l'intitolazione di una piazza e di un teatro. Trieste si delineò come una città estremamente dinamica e brillò per la sua effervescenza culturale, orgogliosa dei suoi teatri che accolsero le opere e i concerti dei più grandi maestri dell'epoca. I triestini dei primi anni del Novecento poterono applaudire Toscanini, Mahler, Mascagni, Enrico Caruso, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse[28], ed inoltre vennero realizzati molti cinema, caffè concerto e gli spettacoli proposti trattarono molto spesso tematiche a sfondo erotico.

Niente da invidiare all'interesse dei triestini per il teatro ebbe quello per il cinema: il cinematografo sorse per la prima volta a Parigi il 2 dicembre del 1895 e dopo soli sette mesi approdò a Trieste, riscuotendo un successo senza eguali in nessun'altra città italiana. Nel 1905 il cinematografo ambulante divenne stabile; nel giro di pochi anni Trieste potè contare un numero a dir poco considerevole di sale cinematografiche, tanto che già nel 1909 la città ne possedeva ben 21. Le cronache del tempo identificano i frequentatori dei cinema come una fetta della popolazione triestina elitaria; la classe medio alta di Trieste quindi, vedeva il cinema non come un divertimento di stampo popolare (*status* con il quale questo veniva sovente considerato in molte altre città), ma bensì signorile.

Da questo si può facilmente comprendere quanto i Triestini del primo Novecento avessero una mentalità decisamente più aperta con delle visioni di maggiore respiro rispetto agli abitanti delle altre città italiane; la popolazione di Trieste fu una popolazione che poteva vantare una *forma mentis* libera da qualunquismi e preconcetti dettati da un'idea di stampo "comunitario"; la paura del giudizio collettivista nazional popolare non fu propria degli abitanti di Trieste, caratteristica questa che a quel tempo si

[28]Il 14 gennaio del 1908, la Duse si esibì per la prima volta presso il Teatro Verdi di Trieste con *La Locandiera* di Goldoni. Al termine del ciclo di spettacoli, come confermano le cronache del tempo, l'attrice venne acclamata da un pubblico a dir poco entusiasta della sua *performance.*

poteva trovare negli abitanti dei ceti medio alti dei grandi centri, come ad esempio Parigi. L'origine di questa concezione totalmente libera la si deve ricercare ovviamente nel cosmopolitismo e nella multiculturalità che Trieste visse in quegli anni.

E questa multiculturalità generò, in ambito letterario, una produzione plurilinguista che poté contare al suo interno scrittori in lingua italiana, come nel caso di Umberto Saba e Italo Svevo, come anche tedesca e slovena[29]. Si delineò in questi anni la nascita di un folto gruppo di intellettuali triestini che si impose ponendo una frattura rispetto al passato. La letteratura ora non sarà più, allo stesso modo della già citata architettura, legata agli stilemi dettati dai modelli risorgimentali o romantici; è infatti una letteratura moderna quella che si delineò, formata e nutrita dalle menti di giovani intellettuali che, in tutta questa moltitudine di popoli, di lingue e di culture, cercarono una propria identità la quale nella società intellettuale triestina appare sì arricchita dal cosmopolitismo ma allo stesso tempo spogliata e privata delle sue radici che sono, in realtà, inesistenti.

E difatti questo gruppo di giovani intellettuali, formato da personaggi come Scipio Slataper e lo stesso Umberto Saba, raccontarono a Firenze, città che li accolse per motivi di studio, proprio il loro concetto di triestinità grazie al quale nacque il mito letterario di Trieste. Questo mito è nutrito dalla accezioni di "artificiale", come fu ad esempio la Pietroburgo di Dostoevskij, "borghese" come la Lubecca di Mann e soprattutto "complessa" come fu Dublino per Joyce[30].

Nella rivista "La Voce" convogliarono tutti questi intellettuali; in queste pagine prese piede il sogno intellettualistico e per niente utopico di una Trieste che non voleva rinunciare al suo ruolo di "città di frontiera", ma che allo stesso tempo desiderava trovare le sue radici nell'italianità.

Tra il 1904 e il 1920 (anni intervallati però da una breve permanenza a Roma e un'altra, dal '15 al '19 a Zurigo) soggiornò nel capoluogo friulano proprio James Joyce, il quale insegnò lingua inglese presso la scuola Berlitz, tenne numerose conferenze presso l'Università Popolare e dal 1907 collaborò al quotidiano "Il Piccolo della sera". Di Trieste Joyce amò per l'appunto la dimensione cosmopolita e lo spirito intraprendente, ma soprattutto venne conquistato dal volto di un contesto simil *città-*

[29] E. APIH, op. cit., p. 280
[30] *Trieste,* op. cit., p. 212

rifugio[31], il quale talvolta gli ricordò proprio la sua "complessa" Dublino; un ambiente quindi che diede allo scrittore gli stimoli giusti per scrivere e difatti fu proprio durante questi anni triestini che Joyce elaborò capolavori quali *Gente di Dublino*, *Ritratto dell'artista in giovane uomo* e alcuni capitoli di *Ulisse*.

Anche il fondatore del movimento futurista, Filippo Tommaso Marinetti, a Trieste fu di casa: la visitò per la prima volta nel marzo del 1908 per poi tornarvi nel dicembre dello stesso anno. Durante quest'ultima occasione, Marinetti recitò alcuni suoi versi presso l'Università Popolare e parlò dell'opera di Gabriele D'Annunzio[32]; successivamente egli considerò la città come uno dei perni del movimento futurista, alla pari di Milano e Parigi.

In maniera anticipata rispetto al resto d' Italia, nella città friulana si diffusero gli scritti di Freud, Lewis Carrol, Rimbaud[33], i cui testi furono oggetto di consultazione da parte di Leonor Fini presso la ricca biblioteca dello zio, e che, manco a dirlo, saranno poi successivamente apprezzati e letti dai più importanti artisti surrealisti.

Numerosi furono anche i pittori ornatisti e ritrattisti, e gli artisti o gli intellettuali provenienti dall'esterno, come ad esempio il pittore Giuseppe Tomitz di Gorizia e il musicista napoletano Ricci. Inoltre nei primi anni del Novecento Trieste poté vantare la presenza di un'importante Galleria d'Arte nella quale erano conservate le opere dei migliori artisti contemporanei, ed inoltre operarono in città artisti come Argio Orell, lo scultore Ruggero Rovan, il pittore impressionista Tullio Silvestri e Arturo Nathan, amico di Giorgio de Chirico[34].

Si diffuse anche un grande interesse per l'architettura, e ne è un esempio la creazione del Teatro Grande da parte del veneziano Selva con facciata progettata dall'architetto Pertsch sul modello della Scala di Milano[35]. Proprio nei primi anni del Novecento la città di Trieste vide una trasformazione del suo volto architettonico che venne caratterizzato durante l'ingresso al nuovo secolo, da uno stampo prettamente Liberty. Andò via quindi tutto quel che fu proprio dell'architettura di stampo accademico, quale la neoclassica e la romantica, e si fecero spazio il Floreale italiano, il Protorazionalismo

[31] *Trieste,* op. cit, p. 90
[32] *Trieste, 1900-1999. Cent'anni di storia*, Volume primo 1900-1914, Trieste, 1997, p. 152
[33] C. JELENSKI, op. cit, cit. in *Leonor Fini*, Galerie Dionne, Paris, 1997, p. 41
[34] P. WEBB, op. cit., p. 6
[35] E. APIH, op. cit., p. 30

Viennese e gli stilemi tipici della Secessione Viennese. E in effetti nelle opere della Fini degli anni Sessanta, come *Heliodora* o *Vesper Express,* si respira proprio l'aria delle linee Art Nouveau e si fanno spazio i motivi delicatamente floreali, tutte caratteristiche queste che furono tipiche dell'architettura triestina d'inizio secolo.

In questi anni la città friulana diventò una delle capitali della moda[36] e i suoi abitanti furono i portatori di uno stile elegante e all'avanguardia come solo accadeva nelle grandi capitali europee tipo Vienna e Parigi. Le donne triestine dell'inizio del XX secolo si distinsero per essere sofisticate, colte, belle e si caratterizzarono per la loro estrema libertà sessuale[37].

Il clima politico fu di stampo liberale, con idee di tolleranza verso le più svariate idee e stili, e conseguentemente si delineò una società liberista particolarmente evoluta, una società di cui la Leonor Fini pittrice, ma soprattutto la Leonor Fini donna, non poteva non fare parte. La Trieste conosciuta da Leonor Fini è quella del primo Novecento, quella, come osserva Peter Webb, *in cui le strade pullulavano di venditori di spezie colorate, di tappeti e di altri beni del Levante; quella in cui i cafè orientali importavano direttamente i loro grani dall'Arabia e i bordelli conservavano lo splendore bizantino*[38].

Tutto questo confluire di popoli portò però anche molta agitazione: il primo quindicennio del XX secolo fu di fatto un periodo particolarmente tumultuoso, specialmente per quel che concerne la vita sociale. Difatti, come osservato da alcuni storici, Trieste visse in quegli anni una vita sociale mossa e travagliata[39]. Queste tensioni di stampo prettamente sociale, determinate dal degrado della qualità della vita nei rioni popolari, vanno sommate a quelle di origine etnica. Il tutto iniziò a degenerare però poco prima della Prima Guerra Mondiale: vi fu infatti un ampio dilagarsi di idee di tipo irredentista tra la classe borghese della città, e soprattutto tra gli ebrei, che trovarono però l'opposizione del ceppo slavo e di quello tedesco, i quali non aspirarono ad un'unificazione all'Italia, ma premettero per lasciare la città tra i possedimenti austro ungarici. Il gruppo slavo era diventato particolarmente numeroso e potente, e

[36] Lo stesso James Joyce, che visse a Trieste per parecchi anni, scrisse: «*La gente di Trieste, che è composta da molti stilisti dell'abbigliamento che spesso digiunano per comprarsi buoni abiti da sfoggiare sul molo*».
[37] P. WEBB, op. cit., p. 6
[38] *Ibidem*
[39] *Trieste*, op. cit., p. 10

conseguentemente negli anni di poco precedenti alla prima Guerra Mondiale, ebbe inizio una situazione opposta a quella che era stata la pacifica convivenza tra i vari gruppi etnici.

Dopo la Prima Guerra Mondiale, il Trattato di Rapallo sancì nel novembre del 1920 il passaggio definitivo di Trieste all'Italia. Gli strati medio alti della popolazione triestina fino a quel momento, erano formati soprattutto da ungheresi e tedeschi. Con l'annessione del territorio del Venezia Giulia all'Italia si verificò un esodo da parte dei cittadini di queste etnie[40]; Trieste perse molti componenti di quello che era il ceto medio alto e questo causò un impoverimento sotto il profilo sociale, culturale ed economico della città. Il cosmopolitismo, la vivacità culturale, la connotazione mitteleuropea che aveva contrassegnato Trieste nei primi anni del Novecento lentamente se ne stavano andando insieme ai suoi cittadini multietnici. La città cosmopolita descritta da Italo Svevo nella *Coscienza di Zeno* iniziò lentamente a non esistere più, e come fece ben notare uno scrittore triestino dell'epoca, *tutto quel movimento, quell'orgia di colori, quel miscuglio di odori, quella confusione di lingue e dialetti nella quale però ognuno riusciva a capirsi, se n'era andata per sempre*.[41]

Leonor Fini nel 1920 aveva 12 anni e dopo qualche anno anche lei abbandonerà per sempre la sua Trieste, ma l'immagine e gli stimoli che questa città le aveva dato quando era bambina la accompagneranno per sempre durante tutto l'arco della sua vita.

[40] Ivi, p. 154
[41] S. RUTTERI, *Trieste romantica: itinerari sentimentali d'altri tempi*, Trieste, 1972, p. 88, citata da P. Webb, op. cit. p. 7

1.3. La formazione bella biblioteca dello zio Ernesto Braun

Leonor Fini abbandonò Trieste poco più che ventenne, dopo avervi trascorso gli anni cruciali per la formazione di ogni essere umano, ossia quelli dell'infanzia e dell'adolescenza. Per formazione si intende non solamente quella puramente artistica, contrassegnata nel caso della Fini dalla vicinanza ad artisti come Nathan, Sbisà e Funi, ma soprattutto si vuole identificare in essa quel mezzo che permette lo sviluppo di un certo tipo di *forma mentis*, se vogliamo molto poco italiana, grazie alla quale l'artista seppe farsi strada nel corso del suo percorso artistico ma anche di vita personale.

Come si è già avuto modo di sottolineare, il clima triestino dei primi due decenni del Novecento fece sì che le radici della Fini crescessero all'interno di un territorio culturalmente fertile, aperto e cosmopolita come nessun'altra zona d'Italia avrebbe potuto offrire. Le radici dell'artista continuarono fino alla sua morte ad essere nutrite dal vivace ambiente della città giuliana, ma in tutto questo pullulare di mitteleuropeismo è necessario tuttavia mettere in evidenza come alcuni stimoli e taluni interessi -come ad esempio quello per il teatro- non nacquero solo grazie al macromondo triestino che la circondò, ma anche al micromondo domestico dove la Fini ebbe modo di crescere.

Difatti il clima culturale cittadino estremamente vivace in cui germogliò l'estrosa personalità di Leonor Fini, si respirava in realtà anche all'interno della sua stessa casa, situata in via Torre Vecchia 26. Malvina Braun, fuggita dall'Argentina insieme alla figlia in fasce, si rifugiò nella sua grande dimora natia realizzata in stile veneziano[42]. Ad accoglierla vi furono i suoi genitori e suo fratello Ernesto. Leonor Fini trascorse i suoi anni triestini qui, in compagnia di sua madre, dei nonni, dello zio e di due governanti[43]. Sebbene tutti i componenti della famiglia di Malvina potessero vantare un livello culturale piuttosto elevato, l'unico vero intellettuale era il fratello Ernesto Braun. Giurista di chiara fama a Trieste, Braun rappresentò la perfetta incarnazione dell'intellettuale raffinato, amante della musica da camera, dell'arte e del teatro. Egli dovette con tutta probabilità sentirsi in dovere di agire con un approccio protettivo nei confronti della nipote, forse perché essendo priva del padre reputò giusto che nella sua vita presenziasse comunque una figura maschile. Nonostante ciò però, il rapporto tra la

[42] P. WEBB...op. cit. p. 10
[43] *Ibidem*

Fini e lo zio Ernesto fu sempre governato da sentimenti estremamente contrastanti tra loro: se da una parte infatti lo ammirava per l'amore che egli nutriva nei confronti della cultura, dall'altra lo reputava un uomo piuttosto noioso. Inoltre tutta la famiglia di Malvina Braun desiderò far seguire alla Fini le orme dello zio giurista: difatti, una volta terminate le scuole superiori, la esortarono con scarsi risultati ad iscriversi alla Facoltà di Giurisprudenza.

Alla luce di queste vicende, potrebbe sembrare paradossale pensare ad Ernesto Braun come colui grazie al quale Leonor Fini diventò l'artista poliedrica che oggi noi conosciamo. In realtà, fu proprio lui ad infondere in lei la passione per l'arte, per il teatro e per il cinema ma non solo: Braun le diede altresì gli strumenti che le permisero di diventare intellettuale e colta, artista a trecentosessanta gradi, donna indipendente e dalla mente libera da preconcetti e pregiudizi. Se con Nathan, Sbisà e Funi ebbe la sua formazione artistica, con Ernesto Braun ebbe quella più propriamente "spirituale". Fu lui insomma, a compiere in lei quel processo di iniziazione intellettuale all'interno del "battistero" domestico di via Torre Vecchia appartenente alla "diocesi" mitteleuropea di Trieste. Nella casa in stile veneziano dove la Fini trascorse gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, Ernesto Braun si creò infatti un suo piccolo angolo di paradiso: una biblioteca nella quale soddisfare la sua sete di sapere. Ivi egli amò passare i suoi momenti liberi, alternando al passatempo della lettura quello dell'organizzazione di piccoli concerti di musica classica, svolti sempre entro le mura domestiche.

Si può quindi immaginare *tout court* quanto uno scenario di questo tipo può assumere, se visto con gli occhi di una bambina, una connotazione normale poiché vissuto fin dalla tenera età; ma se osservato con gli occhi dello spettatore ignorante -e per ignorante si intende colui che purtroppo non ha avuto modo di crescere a contatto con intellettuali raffinati come Braun- si carica di una valenza mitica e unica.

Gli strumenti che il colto Braun fornì a sua nipote e grazie ai quali questa diventò Leonor Fini, l'artista poliedrica ed elevata culturalmente, furono quindi i libri: quelli da lui posseduti all'interno della sua biblioteca personale -per la quale si potrebbe azzardare la definizione di "biblioteca d'artista" o "biblioteca d'autore" se si considera non solo la quantità ma soprattutto la qualità dei testi presenti, la maggior parte dei quali erano a quel tempo ancora poco diffusi in Italia. Il motivo risiede nel fatto che si trattava di

letture piuttosto impegnate, per la cui comprensione era necessaria non tanto una preparazione culturale, quanto una *forma mentis* di ampio respiro con una connotazione essenzialmente mitteleuropea. Per capirci, quelli della biblioteca di Ernesto Braun erano testi che in quegli anni si leggevano in città come Vienna e Monaco e non a Roma, dove invece si sarebbero diffusi molti anni dopo; erano gli scritti di Proust -che non dimentichiamo aveva vissuto a Trieste per parecchi anni-, di Nietszche, di Schopenhauer, di Lewis Carrol, di Freud, Hölderlin, Eichendorff, Edgar Allan Poe, Baudelaire. Inoltre Braun, essendo un grande appassionato d'arte, possedette anche numerosi libri sui manieristi, i preraffaelliti, Bocklin, Munch, Friederich, Klimt e in generale sull'arte simbolista.

Con tutta probabilità, Braun poté soddisfare la sua passione bibliofila grazie alla presenza a Trieste di una storica libreria: la Schimpff. Situata nella centralissima Piazza della Borsa al numero dodici, la libreria aveva aperto i battenti nel lontano 1849[44] e nel corso del tempo accolse, oltre ad illustri frequentatori, anche commessi altrettanto celebri. Il nome più autorevole tra coloro che furono assunti nella libreria in qualità di commessi fu quello dell'allora ventenne Ulrich Hoepli, divenuto poi l'illustre editore conosciuto in tutto il mondo[45].

La libreria Schimpff costituì un luogo di primaria importanza per lo sviluppo della cultura triestina: nel suo retrobottega, dotato di un grande tavolo adibito alla consultazione dei volumi, si respirarono i primi aliti dell'irredentismo triestino[46]. Tra gli abituali frequentatori della libreria Schimpff si possono menzionare James Joyce, Italo Svevo, Scipio Slataper, Attilio Hortis e anche Massimiliano D'Asburgo[47]. La libreria Schimpff vantava una fornitissima sezione di libri d'arte e inoltre venivano trattati i testi degli autori stranieri allora più innovativi[48]; oltretutto al suo interno aveva costantemente luogo una fervida attività intellettuale durante la quale artisti, scrittori e in generale uomini di cultura sfogliavano i testi presenti, scambiandosi anche idee ed opinioni a riguardo. Questo luogo fu così ricordato, con affetto e al contempo con malinconia, da Giani Stuparich nella sua opera dedicata a Scipio Slataper:

---

[44] E. BIZJAK VINCI, S. VINCI, *La libreria del poeta*, Hammerle, Trieste, 2008, p. 17
[45] N. ROCCO BERGERA, *Joyce, Trieste e una libreria*, in "Il Piccolo", 27 febbraio 1971, p. 3
[46] E. BIZJAK VINCI, S. VINCI, op. cit., p. 17
[47] *Ibidem*
[48] N. ROCCO BERGERA, op. cit, p. 3

> «Ci si andava a passare delle mezz'ore, sfogliando e rovistando, sempre bene accetti anche quando s'usciva senza comperar nulla; si poteva avere i libri in casa, guardarseli con cura e rimandarli anche; per le povere saccocce c'erano i conti correnti a piccolissime rate, per cui più di uno studente, poté farsi, quasi senza accorgersene, il primo nucleo d'una sua biblioteca. A questa libertà pratica s'aggiungevano una larghezza d'idee e conoscenze nel campo librario del padrone stesso e degli impiegati ben scelti che permettevano l'arrivo e l'esposizione ordinata dei libri più vari e più nuovi. […] Ben presto s'allinearono sul banco spazioso le sobrie edizioni Carabba, le variate Formiggini, le aristocratiche Laterza»[49].

In un ambiente come quello della Schimpff, non è difficile immaginare Ernesto Braun varcare la soglia di quel Palazzo Romano ospitante la libreria, magari in compagnia della sua giovane nipote Leonor, che già allora dovette vantare un animo curioso e una mente brillante.

A partire però dal 1919, è molto probabile che Braun aggiunse alla sua già cospicua raccolta di libri provenienti dalla Schimpff, dei testi acquistati in un'altra raffinata libreria triestina che vide la nascita proprio in quegli anni. Stiamo parlando della libreria appartenuta allo scrittore Umberto Saba, il quale come sappiamo dalle note biografiche su Leonor Fini, era conosciuto da Braun e inoltre la figlia Linuccia fu amica dell'artista tanto da eseguirne un ritratto nel 1928.

Ci sono rimasti dei veri e propri cataloghi, redatti da Saba stesso, nei quali vi sono menzionati tutti i testi che il poeta vendette all'interno della sua libreria. Ai fini della nostra ricerca è risultato fruttuoso confrontare questi titoli con quelli effettivamente letti da Leonor Fini, anche se tuttavia l'unico catalogo utile a questo proposito è il più antico, ossia quello del 1923. Difatti i libri che costituirono un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della personalità artistica di Leonor Fini furono quelli entrati a far parte della biblioteca di Braun in un arco temporale circoscritto al periodo della sua primissima formazione personale e culturale. Questo lasso di tempo terminò nel 1923 poiché durante quest'anno si registra il primo viaggio parigino di Leonor Fini

Dunque ponendoci il 1923 come data limite e considerando dunque il solo catalogo di Saba redatto in quell'anno, scopriamo che tra i testi venduti nella libreria del poeta solamente quello di Edgar Allan Poe[50] può aver avuto una qualche ripercussione nella cultura e nella poetica finiana.

---

[49] *Ibidem*

[50] Cfr. M. GATTA (a cura di), *Libreria antiquaria Umberto Saba: catalogo primo (1923) e altri scritti sulla libreria*, Macerata, 2011

Alla luce di questi dati e di queste considerazioni, si può affermare che, con tutta probabilità, i testi che influirono su Leonor Fini dovettero provenire quasi interamente dalla Libreria Schimpff: Nietzsche, Shopenhauer, Carrol -e in generale tutti gli autori, eccetto Poe, a cui la giovane Leonor si appassionò fin da bambina- come anche i testi d'arte, non compaiono nei cataloghi della Libreria Antica e Moderna di Umberto Saba.

L'unione fra una giovanissima Leonor Fini e i libri dello zio portò ad un duplice risultato durante il suo lungo cammino artistico: da una parte, infatti, fece nascere in lei un interesse profondo verso il libro inteso come oggetto materiale, tanto che a partire dagli anni Quaranta l'artista si distinse anche come illustratrice di libri prestigiosi e appartenenti a edizioni ricercate; dall'altra parte, i testi letti con grande passione nella biblioteca di Braun, ebbero un peso notevole nello sviluppo della poetica finiana intesa in puro senso spirituale e teorico della sua arte.

Riguardo il primo risultato generato dalla feconda unione fra l'artista e i libri, esso fu essenzialmente di stampo pratico: già nel 1936 in occasione della *Mostra surrealista di oggetti* tenutasi presso la Galerie Charles Ratton di Parigi, Leonor Fini espose, accanto ad artisti come Dalì, Giacometti e Duchamp, un falso *objet-trouvé* (Figura 1), consistente in una copertina, realizzata con conchiglie e materiale marino, di un libro tedesco dedicato a Cristoforo Colombo[51].

Il tutto culminò con l'attività di illustratrice di libri, già precedentemente anticipata, con la quale Leonor Fini diede libero sfogo alla sua creatività cosparsa in questo caso, come osserva anche Federica Moscolin nel suo saggio dedicato all'attività della Fini come illustratrice di libri[52], di echi fortemente erotici non presenti, o per lo meno presenti sì, ma non in maniera così esplicita, nelle sue pitture.

Il nodo che lega i libri letti nella biblioteca di Braun e l'attività come illustratrice è ben evidenziato nelle undici litografie realizzate nel 1952 per un'edizione di soli settantacinque esemplari dei *Contes mysteriéux et fantastiques* di Edgar Allan Poe (Figura 2), autore come abbiamo visto presente nel catalogo del 1923 della Libreria di Umberto Saba. Un rapporto quello con Poe che nacque proprio nella biblioteca di Braun quindi, e che continuò anche oltre gli anni triestini: nel 1966 infatti la Fini illustrò i sei volumi di *Œuvres imaginatives et poétiques complètes* (Vialetay, Paris 1966) nella

[51]F. MOSCOLIN, "Les livres de Leonor Fini", in M. Masau Dan, *Leonor Fini*...op. cit. pp. 239-240
[52]Cfr. Ivi, p. 241

traduzione di Baudelaire e nel 1986 corredò con trenta serigrafie un'altra edizione delle *Œuvres complètes* (André Sauret, Monaco, 1986)[53].

Un altro autore col quale la Fini si rapportò precocemente nella biblioteca di Braun grazie ai libri da lui acquistati nella Libreria Schimpff e le cui opere furono poi oggetto di illustrazione da parte dell'artista, fu Charles Baudelaire. In realtà il rapporto col poeta francese fu molto profondo, dal momento che la Fini si sentì sempre molto vicina al simbolismo e al mistero della poesia di Baudelaire[54] tanto da dichiarare in un'intervista del 1968 che: «*Nella mia pittura vi è un'atmosfera baudelairiana e dipingo con colori che si potrebbero definire baudelairiani*»[55].

Del poeta francese, Leonor Fini illustrò con ventiquattro litografie *Les fleurs du mal* (Le circle du livre précieux, Paris 1964) e con dodici *La Fanfarlo* (Editions la Diane française, Nizza 1969) (Figg. 3-4) mentre nel 1986 realizzò dieci serigrafie a colori per il secondo volume delle *Oeuvres complètes*[56].

Veniamo ora al secondo risultato generatosi dall'unione fra la Fini e i libri di Ernesto Braun: l'inserimento in un contesto spiritual-teorico inteso come ingrediente dell'anima dell'artista -o dovremmo forse dire del genio-. Il risultato insomma, che nacque in maniera spontanea sfogliando i libri di Braun dai quali la memoria della giovanissima Fini assorbì più di quanto lei stessa potesse pensare durante il momento stesso della lettura. E' il prodotto che si ottiene mediante la memoria dell'artista stessa, quella i cui cassetti possono contenere in realtà più di quanto si sia potuto mai immaginare. E in ognuno di questi cassetti si scopre essere celata -neanche troppo segretamente- la concezione dell'artista di Nietzsche e- in parte- di Schopenhauer, la poetica di Lewis Carrol (la cui influenza in realtà è comune a tutti i surrealisti), l'introspezione psicologica di Proust, anche se in realtà quest'ultimo aspetto può essere banalmente spiegato con la triestinità dell'artista poiché questa caratteristica è comune a molti pittori d'ambito giuliano di quel tempo.

> «Gli artisti, se sono utili a qualcosa, hanno (anche nel corpo) un temperamento forte, esuberante, energia, sono animali vigorosi, sensuali; senza un certo surriscaldamento del

[53]I riferimenti all'opera grafica di Leonor Fini sono tutti presenti nel saggio della Moscolin
[54]Ivi, p. 244
[55]E. RODRIGUEZ MONEGAL, *La pintura como exorcismo*, in "Mondo nuevo", 16 ottobre 1968, cit. da P. WEBB, op. cit. p. 215
[56]F. MOSCOLIN, op. cit. p. 244

> sistema sessuale non è possibile pensare ad alcun Raffaello...[...] Gli artisti non devono vedere nessuna cosa così com'è, ma più piena, più semplice, più forte: perciò, dev'essere loro propria una specie di giovinezza e di primavera eterna, una specie di abissale ebbrezza del corpo»[57]

A parlare è il filosofo Nietzsche, i cui testi come abbiamo visto furono consultati da una giovanissima Leonor Fini all'interno della biblioteca di Braun. Il concetto nietzscheschiano, enunciato in questo frammento postumo della *Volontà di potenza*, sintetizza le peculiarità che un artista per essere tale deve possedere. Alla lettura di tale passo, come non pensare proprio a Leonor Fini? Non ebbe forse un temperamento esuberante? Non espresse forse nella sua pittura quell'energia e quella carica al limite tra l'animalesco e la potenza sessuale? E ancora: volendo accennare un riferimento alla sua vita personale, non si può non collegare questo passo nietzschiano -che vuole l'artista cosparso da un'eterna giovinezza-, all'ossessione per l'invecchiamento che fu propria dell'artista argentina? Del resto la Fini fu sempre piuttosto restia a rivelare la sua età: fu una sorta di creatura animalesca senza tempo, una donna, come disse l'amica e pittrice Felicita Frai durante un'intervista, «*Che non ha abdicato davanti agli anni*»[58]

Per il filosofo tedesco l'ebbrezza -di qualunque tipo essa sia, sia pure quella del corpo, basti che essa sia fisiologica- rappresenta una *condicio sine qua non* per l'esistenza dell'arte stessa[59]. L'ebbrezza *in primis* deve contribuire ad accrescere l'eccitabilità. E del resto la più antica forma di ebbrezza, il cui essenziale è il senso di pienezza e l'accrescimento di forza, è proprio l'eccitazione sessuale[60]. Ed è proprio su questi principi nietzschiani che si basa la concezione di artista di Leonor Fini: il suo è un accrescimento di forza continuo che possiamo trovare soprattutto nelle opere in cui rappresentò uomini dormienti sorvegliati da misteriose - e talvolta mostruose- figure femminili il cui ruolo assunto è quello di vere e proprie guardiane. Opportuni, in questo caso, sono i riferimenti a due opere realizzate sul finire degli anni Quaranta come *Stryges Amaouri* (1947) (Fig. 5) e *Divinité Chtonienne* (1947) (Fig. 6). L'accrescimento generato dall'ebbrezza enunciato da Nietzsche, in Leonor Fini si manifesta infatti proprio nella rappresentazione della figura femminile forte e possente, spesso cosparsa

[57]F. NIETZSCHE, Frammenti postumi della *Volontà di potenza*, 14[117] primavera 1888, cit. in D. ROSSI, *Nietzsche: la verità dell'arte*, Cedam, Padova, 1994, p. 91
[58]M. VALSECCHI, *Felicita Frai*, in "Prospettive d'arte", n° 39, ottobre 1980, p. 12
[59]D. ROSSI, *Nietzsche*...op. cit. pp. 83-84
[60]*Ibidem*

da una notevole carica erotica.

Parlando invece di teatro e costume unitamente a travestimento e metamorfosi -temi questi molto cari a Leonor Fini- non possiamo anche in questo caso non pensare a Nietzsche e alla sua *filosofia della maschera* per la quale:

> «Il gioco delle figure di pensiero resta costantemente segnato dal potere della contraddizione e del paradosso. Nell'ottica degli estremi c'è una volontà di maschera che non soltanto ha contrabbandato il discorso della follia nella cittadella della ragione, ma ha spodestato la sovranità della verità levando contro di essa l'immediatezza vitale degli stati mimici e plurimi, glorificanti l'ebbrezza del divenire e dell'apparenza»[61]

Mai vi fu ebbrezza più forte nell'animo di quest'artista se non quella provata nel momento in cui il travestimento si rendeva protagonista della sua vita, in cui la magia del costume le permetteva di accedere a un *divenire* solitamente inaccessibile proprio a causa della *sovranità della realtà* più che della *verità.* O forse -e poniamo qui un'altra questione-sarebbe meglio parlare di una metamorfosi grazie alla quale la Fini riusciva a sentirsi come la principale protagonista di un *festival dell'Io*- come l'ha definito Ernestina Pellegrini in un suo saggio[62]- durante il quale il sipario non doveva essere mai calato? Al di là delle ragioni che possono spiegare il perché di questo stato d'animo, è importante sottolineare in questa sede come l'ebbrezza del divenire e dell'apparenza di cui parla Nietzsche, siano una costante *chez Fini* e come la metamorfosi rientri in un *sentire cosmico,* concetto questo espresso anche nella dedica a Resa von Schirnhofer in *Così parlò Zarathustra*[63]. Nella dedica vi si avvertono contemporaneamente i concetti di permanenza e mutamento, che coincidono con *l'idea di soggetto che rimane lo stesso solo a condizione di mutare incessantemente, rinnovandosi ad ogni istante*[64]. E in Leonor Fini il mutamento è sicuramente di casa, come anche il rinnovo costante che si va a situare in quella che è la poliedricità della sua arte.

> «Che cos'è ora per me "l'apparenza"! Certo non l'opposto di una qualche sostanza; che cos'altro posso asserire di una qualche sostanza se non appunto i soli predicati della sua

[61] R. SALINA BORELLO, *La maschera e il vuoto, saggi su Savinio, De Chirico, Breton, Pirandello, Nietzsche, Freud, Jung, Canetti, Takano, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, Montale, Gozzano, Calvino e altri*, Roma, 2006, p. 208

[62] Cfr. E. PELLEGRINI "In maschera. Ovvero il festival dell'Io di Leonor Fini", in *Leonor Fini l'italienne…*op. cit. p. 16

[63] La dedica recita i primi versi delle *Metamorfosi* di Ovidio: *In nova fert animus mutatas dicere formas corpora.* Cfr. R. SALINA BORELLO, *La maschera...*op. cit. p. 209

[64] M. PERNIOLA, *Del sentire*, Einaudi, Torino, 1992, p. 102

> apparenza! Certo non una maschera morta che si possa affiggere e poi anche togliere a un X ignoto! Apparenza è per me quanto agisce e vive, che nel suo autoscherno arriva a farmi sentire che qui sono apparenza e fuoco fatuo e danza di spiriti e niente di più, che tra tutti questi sognatori anch'io, "colui che conosce", danzo la mia danza, che colui che conosce è un mezzo per tirare per le lunghe la danza terrena e, in quanto tale, fa parte di coloro che sovraintendono alla danza dell'esistenza [..] ».[65]

Nel sopracitato aforisma 54 di Nietzsche contenuto nella *Gaia Scienza*, il filosofo tedesco incita a dare sfogo agli istinti (*tra tutti questi sognatori anch'io, "colui che conosce", danzo la mia danza*) ed inoltre sottolinea come l'apparenza -e volendo tradurre questo in termini *chez Fini* la si dovrebbe intendere come interesse per la mondanità e per il costume- non implichi l'assenza di sostanza. Questo aforisma, riflesso nella poetica finiana, assume una maggiore importanza se si tiene conto del fatto che nel catalogo della mostra triestina del 2009 si cita proprio questo testo di Nietszche tra quelli certamente consultati dall'artista nella biblioteca dello zio[66].

Probabilmente la Fini rimase molto colpita dalla *Gaia Scienza,* e in particolar modo dal sopracitato aforisma 54 come anche da quello sull'uomo folle (aforisma 125). In quest'ultimo Nietzsche dimostra come la maschera della follia riesca in realtà a stabilire un rapporto con l'Io profondo contenente fantasmi e paure, e che per questo motivo essa non sia altro che volontà di verità. Dunque la maschera per questo preciso motivo, diventa un territorio veritiero, riuscendo a porre la differenza tra chi appare e chi si nasconde. L'apparizione della maschera altro non è che un dissimulare[67]. Leonor Fini con le sue maschere e i suoi travestimenti mira in effetti a dissimulare uno status in cui a regnare sono i fantasmi del passato; l'artista nel suo *Livre* scrisse infatti che: «*Travestirsi è un atto di creatività. [..] E' una rappresentazione di sé e dei fantasmi che si portano in sé»*[68]. E difatti durante tutta la sua carriera l'artista dimostrò, e senza alcuna vergogna, di aver sempre costantemente bisogno di una maschera e di un travestimento; del resto anche Nietzsche stesso affermò che:

> «Tutto ciò che è profondo ama la maschera; le cose più profonde hanno per l'immagine e l'allegoria perfino dell'odio. [...] Ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera: e più ancora, intorno a ogni spirito profondo cresce continuamente una maschera, grazie alla costantemente falsa, cioè superficiale interpretazione di ogni parola, di ogni passo, di ogni

[65] F. NIETZSCHE, *La gaia scienza* (a cura di Fabrizio Desideri), edizione studio tesi, Pordenone 1991, p. 88
[66] Cfr. V. DE RENZI (a cura di), "Leonor Fini", in *Leonor Fini l'italienne*...op. cit. p. 285
[67] R. SALINA BORELLO, *La maschera…,* op. cit., pp. 213-214
[68] CERCARE RIFERIMENTO

segno di vita che egli dà»[69]

Emerge in Nietzsche una concezione secondo la quale per sopravvivere, per far fronte nel senso darwinistico del termine alla lotta per la "sopravvivenza" stessa, la maschera e il travestimento siano necessari. Del resto anche in Leonor Fini si manifestò fin dalla tenera età l'esigenza di sopravvivenza dai fantasmi del passato, bisogno questo dettato dai tentativi di rapimento da parte del padre ai quali la bambina riuscì a scampare proprio grazie al travestimento[70].

E del resto, anche per il filosofo Eraclito che Nietzsche spesso ha considerato come uno spirito a lui affine[71], è necessario stare sempre in guardia, non fermarsi all'apparenza delle cose, proprio perché *la natura ama nascondersi.*

Il pensiero di Schopenhauer invece combacia -e non escludiamo che sia solamente per un caso fortuito- con la Fini allorché egli attribuisce all'artista -definito sempre dal filosofo "genio" - un temperamento irruente.

Nel terzo libro de *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer svelò proprio l'aspetto caratteriale del genio, dando però delle adeguate spiegazioni riguardo la sua natura irruente. Secondo Schopenhauer, l'intelletto e i sensi sono elementi preponderanti negli artisti ed è proprio a loro che si deve la manifestazione di un comportamento che può essere giudicato irragionevole[72]. Rispetto alla ragione, i sensi e l'intelletto infatti danno vita a delle impressioni più immediate, e tali sono anche gli effetti degli affetti che tempestano il corpo del genio; tutta questa immediatezza produce anche una manifestazione altrettanto repentina della volontà, in cui comunque passioni e desideri si esprimono in maniera genuina[73]. Per questi motivi gli artisti -o per dirla alla maniera di Schopenhauer i "geni" - sono contraddistinti da una personalità irruente e di certo non semplice e lineare.

Definita da Paul Éluard una «*fanciulla inopportuna*»[74], alla Fini non di rado sono

[69] F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Rizzoli, Milano, 1968
[70] La madre Malvina infatti era solita vestire la figlia con abiti da bambino proprio per evitare che il padre la rapisse.
[71] D. LOMAS, *Artist-sorcerers: mimicry, magic and hysteria* in "Oxford Art Journal", n° 35, march 2012, p. 384
[72] S. MÖBUB, *Il mondo come volontà e rappresentazione di Arthur Schopenhauer, guida e commento*, Garzanti, Milano, 1999, p. 123
[73] *Ibidem*
[74] P. ELUARD, *Le tableau noir*, in Leonor Fini et al, *Leonor Fini*, Paris, 2001, p. 130

stati attribuiti gli appellativi “irruente” “scorbutica” “difficile”. Ad esempio, il suo collaboratore Hector Bianciotti ha raccontato nel suo romanzo autobiografico un episodio avvenuto quando egli lavorava con la Fini: l'artista argentina, furibonda per una foto apparsa in una rivista, dopo aver convocato a casa sua la giornalista responsabile dell'articolo, la schiaffeggiò, strappando in mille pezzi l'immagine recriminata[75].

Infine, un breve accenno a Lewis Carrol: è risaputo difatti che l'autore di *Alice nel paese delle meraviglie* sia stato per tutti gli artisti surrealisti o comunque per buona parte di coloro i quali abbiano gravitato nell'orbita di questo movimento, una grande fonte d'ispirazione. Si pensi ad esempio a Max Ernst con opere come *Alice in 1941* (1941), *Pour les amis d'Alice* (1957) o *Alice envoi des messages aux poissons* (1964) o anche allo stesso Breton che insieme a Paul Eluard incluse nel *Dictionnaire abrégée du Surréalisme* del 1938 il poema di Carrol *The Hunting of the Snark*[76].

E' indubbio che anche nell'arte di Leonor Fini l'influsso di Carrol e della sua *Alice in Wonderland* come anche *Through the looking glass* sia notevole.

Cominciamo dall'analisi di un celebre passo di *Alice's Adventures in Wonderland*:

> «Be what you would seem to be - or, if you'd like it put more simply, never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise»[77].

Così disse la Duchessa ad Alice.

Il lettore -come anche la stessa Alice- davanti a questo passo si sente smarrito e confuso; questo status di caos mentale e intellettivo è generato dai giochi linguistici e figurativi, che hanno qua si del paradossale, messi in atto dalla Duchessa. Allo stesso modo del lettore di *Alice*, colui che per la prima volta si trova davanti all'arte della Fini -si pensi ad un'opera come *Le Bout du monde* (1949, Fig. 7)- avverte la medesima condizione: la vista di quei segni, simboli, immagini del mondo finiano generano in lui smarrimento e perplessità, emozioni queste provate anche da Alice, tanto da esclamare: «*Forse capirei meglio se lo avessi davanti scritto. Così a voce, mi spiace, non riesco a tener dietro alle parole*». Il neofita che si scontra con l'arte di Leonor Fini -e parlo non

[75] H. BIANCIOTTI, *Il passo lento dell'amore*, Milano, 1996, pp. 286-87
[76]C.B. SCHULZ, G. DELAHUNTY, *Alice in wonderland through the visual arts*, Tate publishing, London, 2011, p.
[77] L. CARROL, *Alice nel paese delle meraviglie*, Rizzoli, Milano, 1966, p. 218

tanto di quella sul solco del surrealismo come si potrebbe pensare, quanto di quella relativa agli anni Sessanta dove a regnare sono figure femminili eteree e senza tempo, intente a compiere gesti quotidiani ai quali l'artista conferisce un'accezione mistica- non riesce *a tener dietro* ai simboli allo stesso modo di Alice quando si sente pronunciare quel discorso dalla Duchessa.

Altro punto: la Duchessa esorta Alice a essere quello che vuol sembrare. La chiave del costume finiano è proprio questa: nell'atto del travestimento Leonor Fini aspira ad essere davvero ciò che cerca di far trapelare agli altri per mezzo del costume indossato. Travestendosi la Fini desidera «*cambiare dimensione, specie e spazio*»[78] trasformandosi talvolta in una gatta -la cui caratterizzazione fa trasparire una certa ambiguità della sua natura-, talvolta in un vegetale, talvolta in creatura fantastica che trasuda di mitologico. Nel *livre de Leonor Fini* l'artista dichiara che il travestimento dà modo di sentirsi «*invulnerabili e fuori dal tempo*»[79] ed è una «*rappresentazione di sé e dei fantasmi che si portano in sé*»[80]. Nell'atto del travestimento la Fini applica alla perfezione il consiglio dispensato dalla Duchessa ad Alice: essere quello che vorrebbe apparire. E ancora una volta, ritornano i fantasmi del passato e l'esigenza di essere e apparire invulnerabile.

Anche a livello figurativo, come nel caso di Max Ernst, alla Fini non è sconosciuta l'iconografia di Alice: un richiamo a Carrol si ha ad esempio in un'incisione del 1986, realizzata a bulino e puntasecca, chiamata per l'appunto *Le miroir* (Fig. 8) nella quale troviamo la duplice immagine di una donna con un cappello. Per concludere questa parte su Carrol, un riferimento ad una delle opere più celebri della Fini: *Rasch, Rasch, Rasch...Mein puppen warten* (1975, Fig. 9). Il titolo richiama una frase che l'artista da bambina era solita rivolgere alla sua governante tedesca e significa "Presto, presto, presto...le mie bambole aspettano". Le bambole infatti, come la stessa Fini dichiarò nel suo *Livre,* erano per lei delle attrici che l'artista si divertiva ad abbigliare con stoffe e tessuti pregiati trovati nella sua casa triestina[81]. Nell'opera *Rasch, Rasch, Rasch...Mein puppen warten* (Fig. 9) troviamo quelle stesse bambole, attrici della compagnia teatrale finiana, oziare beatamente all'interno di una stanza che appare quasi come un luogo

[78] L. FINI, *Le livre...*op. cit. p. 32
[79] *Ibidem*
[80] *Ibidem*
[81] *Ibidem*

segreto e nascosto. Le bambole dell'opera, rappresentate come delle piccole ninfe sensuali, vengono osservate attraverso uno specchio da due personaggi: uno di questi, androgino con uno sguardo ricco di disappunto, rappresenta Leonor Fini bambina; l'altro raffigurato in ginocchio nell'atto di far camminare l'artista senza che questa si distragga per via delle bambole, rappresenta la governante. Tutte e due guardano attraverso lo specchio verso un mondo fantastico come quello esplorato da Alice; l'adulto cerca di portar via la bambina da un mondo dove a regnare è la magia dell'infanzia stessa. La Fini con quest'opera sembra volerci dire che forse la sua governante avrebbe dovuto leggere quel libro di Carrol la cui morale è che gli adulti dovrebbero imparare dai bambini e dal loro mondo innocente e spensierato.

Last but not least: questo vero e proprio tempio di *sophia* di casa Braun, può essere definito *in toto* una biblioteca d'artista?

La questione appare fin da subito abbastanza spinosa poiché la biblioteca in questione non apparteneva direttamente alla Fini, ed Ernesto Braun fu sì un raffinato intellettuale ma privo d' inclinazione artistica. Per questi motivi è necessario far luce dunque su quali siano i criteri a cui deve rispondere una biblioteca per essere definita "d'artista". Riguardo questo argomento, non sono state trovate pubblicazioni che abbiano tracciato dei punti di definizione, quindi in questa sede si cercherà di stilarli a grandi linee.

Il primo elemento importante per far sì che una raccolta o collezione dei libri dell'artista venga identificata come costituente vero e proprio di una biblioteca, è il numero dei testi presenti. Esso deve essere non esiguo, ma diciamo che potrebbe partire da circa un centinaio di esemplari.

Secondo elemento importante è il rapporto creatosi tra l'artista, la sua arte e i testi conservati all'interno della biblioteca stessa; questo punto rappresenta in realtà la chiave di volta di tutta la questione qui presentata. Su questa problematica ci viene in aiuto Fabrice Flahutez[82], secondo il quale nel momento in cui si comincia ad intraprendere una ricerca riguardante le biblioteche d'artista, è necessario *in primis* comprendere se i libri conservati all'interno di quello che è il luogo dell'oggetto di studio siano arrivati là

[82] Per approfondimenti, si veda il suo saggio "La bibliothèque de Victor Brauner et la bibliothèque d'André Breton: surprises et limites du comparatisme" in *Les bibliothèques d'artistes: XXe-XXIe siècles*, Paris, 2010, pp. 107-127

grazie ad una scelta deliberata dal detentore del patrimonio librario oppure no. Difatti i libri potrebbero ad esempio essere stati donati all'artista in questione senza che questi precedentemente ne avesse fatto richiesta alcuna, quindi in teoria sarebbe del tutto plausibile pensare che egli non abbia mai avuto nel corso del tempo nessun interesse alla consultazione degli stessi.

Ergo in questo caso, quale peso avrebbero i libri facenti parte della cosiddetta "biblioteca d'artista" in quella che è la definizione della poetica del personaggio e soprattutto nella stesura spirituale di quelle che saranno poi le linee che animeranno la sua arte? Nessuno ovviamente, dal momento che l'artista stesso, benché in possesso di quel determinato libro, non ha mostrato nessun segno di interesse nei confronti dello stesso; difatti la lettura mancata in questo caso è direttamente proporzionale alla lontananza dagli elementi propri di definizione di quella che è la *forma mentis* dell'artista che a sua volta crea una *forma spiritualis* che dà vita a una *forma materialis,* vale a dire al manufatto artistico di qualunque natura.

Al contrario, un testo potrebbe essere giunto tra le mani dell'artista per via di un prestito fattogli da qualcuno (magari un altro artista stesso) al quale poi è stato restituito, mettendo però da parte determinate tematiche trattate nel libro letto, le quali successivamente potrebbero essere diventate parte integrante della sua stessa poetica artistica. Infine non dimentichiamo che un testo potrebbe essere stato acquistato e posto all'interno di quella che è la biblioteca ma successivamente potrebbe essere andato perduto e di conseguenza la sua presenza non è rintracciabile all'interno del patrimonio librario dell'artista[83]. Questo significa che a volte può succedere che l'artista crei un legame stretto con un libro -o con più libri- che magari non è contenuto all'interno della biblioteca. Come ovviare dunque a questi problemi? Secondo Flahutez, bisognerebbe adottare alcune precauzioni; una su tutte potrebbe consistere nell'effettuare un riscontro delle critiche, delle discussioni talvolta anche polemiche fra l'artista e i suoi amici intellettuali -o artisti stessi-aventi come oggetto proprio le letture da essi effettuate. Inoltre bisognerebbe prestare particolare attenzione anche alle annotazioni e agli appunti

[83] F. FLAHUTEZ, "La bibliothèque de Victor Brauner et la bibliothèque d'André Breton: surprises et limites du comparatisme" in *Les bibliothèques d'artistes: XXe-XXIe siècles,* Paris, 2010, p. 107

che il detentore dei libri può aver posto sulle pagine sfogliate[84].

Diciamo che in linea di massima, per capire qual è stato il rapporto fra i libri posseduti e l'artista in questione, e quindi per comprendere se una determinata biblioteca risponde al secondo criterio ivi enunciato, sarebbe necessario fare un'analisi comparativa fra le produzioni artistiche del personaggio e i testi presenti all'interno della biblioteca. Partire dai libri per arrivare all'arte o viceversa costituirebbe infatti un grave errore che porterebbe alla banalizzazione della questione o comunque alla non totale comprensione di essa. Bisognerebbe invece percorrere queste due strade contemporaneamente in modo tale da poter effettuare un'analisi duplice che faccia emergere gli elementi derivati da uno dei due fronti poi passati, in maniera per così dire "genetica", all'altro. E difatti lo stesso Flahutez nel suo saggio scrive che: «*Un libro in una biblioteca non può essere una prova del tutto affidabile o un indice sicuro per affermare un'affiliazione con le produzioni plastiche o poetiche del suo proprietario*»[85]; questo punto si collega strettamente con quanto detto precedentemente e la problematica può essere risolta per l'appunto con l'analisi comparativa di libri e poetica dell'artista.

Ultimo criterio per far sì che una biblioteca venga definita *d'artista*: essa deve essere indirettamente di *proprietà spirituale* dell'artista. Cosa significa questo? Semplicemente che, benché la suddetta biblioteca non sia direttamente e in maniera materiale in possesso dell'artista, ossia sebbene essa non costituisca un vero e proprio bene materiale fondato, creato e il cui detentore è l'artista stesso, questa deve aver costituito per lui/lei un bene talmente prezioso per la sua formazione e per la concezione della sua poetica tanto da esserne diventata una *proprietà spirituale.* Questo significa che nonostante la biblioteca come bene materiale non sia appartenuta direttamente all'artista stesso e benché questo non abbia contribuito più di tanto alla scelta dei libri presenti, egli si è nutrito in maniera così profonda della *sophia* lì contenuta, tanto da trasformare quel luogo nella sua "biblioteca d'artista".

Torniamo dunque alla domanda posta precedentemente: può la biblioteca di Ernesto Braun essere considerata un esempio di *biblioteca d'artista* dove a quest'ultimo appellativo risponde il nome di Leonor Fini?

In base ai tre criteri che caratterizzano una biblioteca d'artista (numero non esiguo di

[84] *Ibidem*
[85] Ivi, p. 108

testi conservati, esistenza di un rapporto tra artista, sua arte e libri contenuti ed infine essere, in caso non sia una sua proprietà materiale, almeno una sua *proprietà spirituale*) sì. La biblioteca di Ernesto Braun può dunque essere definita a tutti gli effetti una biblioteca d'artista poiché soddisfa *in toto* le richieste dei tre criteri precedentemente enunciati.

Il problema che rendeva spinosa la definizione come tale, era rappresentato soprattutto dal fatto che la biblioteca di Braun non appartenne direttamente a Leonor Fini ma bensì a suo zio. Questa problematica è stata ovviata per mezzo dell'esistenza della *proprietà spirituale*: l'arte della Fini e la sua poetica, come si è analizzato all'inizio del paragrafo, sono infatti strettamente connesse con gran parte dei testi che Braun deteneva all'interno della sua biblioteca e questo l'ha resa una *proprietaria spirituale* dei libri. E dal momento che Leonor Fini può essere considerata un'artista a trecentosessanta gradi, la biblioteca di cui lei è stata *proprietaria spirituale* è, a sua volta, una biblioteca d'artista.

All'interno di quella che è la vicenda critica su Leonor Fini, questo aspetto e di riflesso l'identificazione di Ernesto Braun come pigmalione per l'artista è stato pressoché ignorato o comunque affrontato in un *modus* alquanto superficiale, mentre in realtà non è azzardato affermare che tutte le peculiarità della sua vicenda artistica, come abbiamo avuto modo di dimostrare in questo paragrafo, ebbero origine proprio in quella biblioteca, che ormai potremmo chiamare *d'artista*, oltre che nel culturalmente fertile territorio triestino.

1. 4 Leonor Fini nel circolo culturale triestino

Al panorama storico culturale triestino, del quale si è ampiamente discusso nel paragrafo precedente, è necessario affiancare una specifica analisi incentrata sulla disamina del contesto intellettuale presente a Trieste negli anni in cui la Fini vi visse, ossia fino al 1932, anno questo in cui l'artista si trasferì definitivamente in Francia[86].

Come si è avuto modo di constatare, la Trieste di quegli anni si distinse per un'endemica impronta vivamente colta, ricca di stimoli generati dalla presenza di un raffinato intellettualismo d'eccezione. Quel che ci si propone in tale ambito, è di collocare la figura della Fini -allora giovanissima- all'interno del cenacolo intellettuale triestino, nonché di esaminare i singoli rapporti che coltivò con taluni dei suoi componenti. Un punto necessario da marcare, onde evitare errate interpretazioni riguardanti la specifica connotazione di tale cenacolo intellettuale, è che esso non si contraddistinse per delle presenze dall'animo militante, ed inoltre assenti furono anche aspiranti predicatori miranti all'aggregazione di più adepti e alla creazione di una schiera di proseliti. L'esigenza che questo gruppo triestino avvertì fu quella di attuare uno scambio, generare un confronto sul piano intellettivo basato essenzialmente sullo stimolo culturale. Tale bisogno, atto a soddisfare una fame culturale pressoché straordinaria, permise la creazione di un raccordo tra poeti, scrittori, intellettuali, artisti e raffinati filantropi che diedero vita all' intellettualità triestina. Tra di loro, la marcia che venne inserita inconsapevolmente fu quella del *do ut des*, al cui accusativo corrispose la cultura più all'avanguardia. Le ricerche svolte hanno dimostrato che i teatri di questi scambi intellettuali furono il caffè Garibaldi[87] nonché l'interno di qualche salotto borghese triestino.

Riguardo il caffè Garibaldi, negli anni successivi alla prima Guerra Mondiale, esso era luogo di frequentazione da parte di una generazione d'élite composta da Giani

[86] Durante la seconda metà degli anni Venti, la Fini si trasferì a Milano e alternò questa permanenza con quella a Trieste. L'anno della sua partenza verso il capoluogo lombardo oscilla tra il '24 e il 26 dal momento che J. Godard (1998) lo fece risalire all'epoca in cui la Fini aveva diciassette anni, mentre il pittore Achille Funi (1938) affermò che la pittrice giunse nella città meneghina quando aveva diciannove anni. M. Masau Dan, *Leonor Fini l'italienne...*op. cit. p. 68

[87] Riguardo il riunirsi degli intellettuali triestini del tempo presso questo caffè, si veda G. STUPARICH, *Trieste dei miei ricordi*, Garzanti, Trieste, 1948, pp. 1-14.

Stuparich[88], Umberto Saba, Italo Svevo, Scipio Slataper[89], Roberto "Bobi" Bazlen[90]. Non si trova traccia del nome di Leonor Fini fra i frequentatori di questo caffè e questo è abbastanza logico dal momento che, a quel tempo, l'artista era poco più di una bambina. Al contrario, è plausibile invece che il caffè Garibaldi fosse frequentato saltuariamente dallo zio della Fini, Ernesto Braun, il quale com'è noto coltivò numerose amicizie di stampo intellettuale. Oltre ai nomi sopracitati, e per alcuni dei quali si apriranno successivamente delle argomentazioni incentrate sugli specifici rapporti con la Fini, è fondamentale sottolineare la presenza al caffè Garibaldi del pittore Vito Timmel[91]. Triestino e originalissimo interprete della pittura del tempo, studiò a Vienna, città nella quale assimilò il decorativismo tipico klimtiano accostandosi anche al violento espressionismo di Oskar Kokoschka del quale fu compagno presso l'Accademia delle Belle Arti[92]. Tuttavia, quel che interessa in seno al nostro dibattito, è l'esecuzione di due lavori per mano di Timmel: la serie dei diciassette pannelli dipinti a tempera su cartone per il fregio del Cinema Ideal (detto anche cinema Italia) di Trieste nel 1916 e, soprattutto, la decorazione del Teatro di Panzano a Monfalcone (Gorizia) del 1920-1921. Per quanto riguarda il primo, esso consta appunto di 17 pannelli decorativi che in origine costituirono un unico fregio continuo. I soggetti raffigurati sono personaggi tratti dalla letteratura teatrale e romanzesca e tra questi vi sono Arlecchino, Salomè, Elettra e altri[93] (Figg. 10-11), tutti caratterizzati da molteplici richiami klimtiani e hodleriani. Nella decorazione del Teatro di Panzano a Monfalcone invece, il *Ciclo delle maschere* (Fig. 12) rappresenta tutti i generi teatrali: dallo Scherzo, alla Tragedia, fino ad arrivare alla Commedia e al Dramma, tutte caratterizzate da una resa espressiva grottesca. Trenta personaggi poi vanno a formare il ciclo della *Storia del teatro*: ancora una volta compaiono Salomè e Arlecchino, ma stavolta ad essere presenti sono anche Forchis e la Giulietta shakespeariana, nonché Colombina e il fantasma di Canterville di

[88] Giani Stuparich (1891-1961) letterato, scrittore e giornalista triestino, collaborò con molte testate tra le quali La Voce, La Stampa e il Tempo. Curò inoltre molte delle opere scritte da un altro letterato triestino, Scipio Slataper.
[89] Scipio Slataper (1888-1915), scrittore triestino irredentista. La sua opera più nota è Il mio Carso (1912).
[90] Roberto Bazlen (1902-1965) detto "Bobi" fu un raffinato intellettuale triestino, esperto di letterature straniere tanto che autori come Franz Kafka furono introdotti in Italia proprio da lui per la prima volta. Fu lui inoltre a far conoscere a Eugenio Montale il capolavoro di Svevo La coscienza di Zeno.
[91] G. STUPARICH, *Trieste*...op. cit. p. 13-14
[92] F. MARRI, *Il teatro di Vito Timmel*, Consorzio culturale del Monfalconese, Gorizia, 2008, p. 15.
[93] Ivi, p. 19.

Oscar Wilde. Quella di Timmel costituisce un'antologia figurativa teatrale che dovette senza dubbio colpire l'immaginario finiano che a quei tempi era acerbo solo dal punto di vista pratico e non ideale. Se per il *Ciclo delle maschere* possiamo imputare come radice figurativa la comune ascendenza triestina, non possono non essere riscontrate affinità riguardo la capacità di entrambi di saper cogliere con pochi tratti le peculiarità più significative dei costumi dei personaggi. Di eredità timmeliana potrebbe essere infatti l'elemento figurativo delle righe utilizzato dal pittore goriziano in numerose opere della sua produzione. Tra queste, si possono citare gli abiti di Salammbo e Salomè nel ciclo del teatro di Panzano ed Elena e Bovary per quello del Cinema Italia. Inoltre le righe appaiono anche nei personaggi rappresentati in alcune tele di Vito Timmel e tra queste si possono enumerare *Amazzone* (1915) e *Donna con cane* (1915). Il motivo delle righe è presente, nell'arte finiana, in più di un'occasione: dal *Ritratto di Gogo Schiaparelli* (1936) fino a *La chambre noire* (1938) nel quale la figura femminile in primo piano, probabilmente rappresentante la pittrice Leonora Carrington, appare come se si fosse appena spogliata di una mantella a righe ora posata sul pavimento; lo stesso motivo a righe è poi ripreso nelle calze indossate dalla delicata figura femminile sullo sfondo, la quale osserva la scena, caratterizzata da un tocco teatralizzante manifestatosi specialmente nella tenda che, aperta, permette la visione del tutto. Le righe inoltre sono un motivo decorativo costantemente presente nelle *mise* finiane e ne sono una prova gli scatti di Veno Pilon del 1936: un'incantevole e seducente Leonor Fini sfoggia qui tutta una serie di capi d'abbigliamento nei quali le righe risultano essere il motivo dominante. In particolare, l'abito che indossa in uno di questi scatti (Fig. 13) sembra essere lo stesso con il quale vestì Gogò Schiaparelli (1936), la cui gonna sembra essere un omaggio ai modaioli personaggi delle tele di Timmel. La suggestione per le righe non terminò con gli anni Trenta, ma si protrasse fino agli anni Cinquanta, dal momento che in uno scatto del 1952 rappresentante l'artista mentre dipinge nel suo studio di rue Payenne, ella venne immortalata con la spalla, scoperta, che emerge da una sensuale maglia leggera a righe (Fig. 14).

Alla maniera finiana, anche Timmel ad un primo sguardo sembrerebbe simpatizzare per elementi pittorici correlati al concetto di *tzanatos*. In realtà però, se in Leonor Fini quest'aspetto assume delle connotazioni filosofiche e alchemiche di grande complessità intellettuale legate a una raffinata cultura, in Timmel esso si limita alla forma e non

indaga ulteriori implicazioni recondite che invece interessano non poco la nostra artista. Difatti in opere come *La beauté* (1974, Fig. 15) ma anche nel paravento de *Les quatre saisons* (1973, Fig. 16) la Fini mette in atto una scoperta del concetto di *tzanatos* legato alla visione della morte come origine di vita, la stessa declinazione, del resto, della celebre tela *Le bout du monde* (Fig. 7); Timmel, di cultura indubbiamente meno ricercata della Fini, nei costumi di Forchis e Simone nel ciclo del teatro di Panzano, mira solamente al riconoscimento visivo del personaggio rappresentato. Gli interessa dunque rappresentare nel senso più puro del termine e non dare avvio a interpretazioni iconologiche.

Nessuno studio, prima di adesso, aveva considerato Vito Timmel come una possibile fonte iconografica per Leonor Fini; certo è che l'artista dovette senza dubbio rimanere affascinata dai personaggi teatrali realizzati dal pittore goriziano e soprattutto dai costumi che essi indossano, tanto che nella sua memoria per decenni ne permarrà impresso l'elemento distintivo della sua pittura e sarà propensa a indossare lei stessa capi richiamanti il *modus* dei personaggi timmeliani.

Vivaio dunque della fervida vita culturale triestina fu il caffè Garibaldi; tuttavia esso non fu il solo edificante luogo nel quale questo vivace e stimolante gruppo fu solito incontrarsi. Difatti scenari altrettanto importanti per lo sviluppo dell'*élite* culturale triestina e anche del mito della stessa città, furono due salotti appartenenti a famiglie di stampo borghese. Gillo Dorfles[94], ultimo testimone oculare vivente degli anni Venti della città giuliana nonché del cenacolo intellettuale sul quale si sta incentrando la questione, oltre a individuare come focolai culturali Villa Veneziani, ossia la dimora di Italo Svevo, e il salotto di Elsa Oblath Dobra, ai quali si può attribuire la funzione di nuclei dai quali si mosse il *milieu* culturale triestino, ci riporta anche un minuzioso quadro degli eventi e dei personaggi che li vissero nonché dei passatempi che imperversarono fra i componenti di tale *intellighentia*. Quanto al primo, all'interno di esso vi si respirava l'aria tipica delle ville appartenenti a esponenti delle famiglie più ricche di una città cosmopolita e non di un piccolo centro di provincia. Villa Veneziani, appartenente alla famiglia della moglie Lidia, era una tappa fissa domenicale per questo

[94] A questo proposito si veda negli Apparati "Incontro con Gillo Dorfles", resoconto dell'incontro avuto dalla sottoscritta il giorno ..a Milano.

variegato gruppo composto da spiriti affiatati intellettualmente facenti parte per lo più di quel ceppo borghese cittadino d'origine ebraica.

Da grande amante del violino e della musica classica quale era, Ettore Schimtz allestì nel salotto della casa coniugale un quartetto d'archi[95] ai fini di dilettare se stesso e i suoi ospiti e, come ricorda Dorfles, «*Nella villa di Svevo si parlava, si ballava, c'era un grammofono*». Tale affermazione si connette in maniera ben salda con quanto scritto da Giorgio Voghera (1980) riguardo il gruppo degli intellettuali a cui si sta facendo riferimento:

> «Gli incontri non avevano quasi mai uno scopo pratico immediato, come succede oggi fra gli uomini di cultura, anche i più disinteressati, che, se si vedono, lo fanno sempre per prendere qualche accordo, per organizzare qualche cosa, per portare avanti qualche lavoro di collaborazione. I nostri vecchi lavoravano quasi sempre in segreto, da individualisti irriducibili; ma i loro incontri, le loro chiacchiere, le loro liti arricchivano indubbiamente il loro patrimonio spirituale assai più di una vita sociale movimentata come quella contemporanea...»[96].

Le ricerche hanno evidenziato di come Svevo, sia al caffè Garibaldi sia a Villa Veneziani, fosse considerato come colui grazie al quale questo eterogeneo gruppo, in virtù di un senso di calore comune che solo lui riusciva a creare, si fuse in maniera composita ma contemporaneamente in un modo tale da riuscire a vantare al suo interno una grande varietà di spiriti che solo una città come Trieste poteva accogliere simultaneamente. Di questo ne sono la prova le parole di Giani Stuparich (1948):

> «Egli apriva con la sua larghezza di uomo di mondo la conversazione e la conchiudeva col suo bonario sorriso particolare. Parlasse di Londra, di Parigi, di Firenze, il suo tono era sempre triestino: in lui ci riconoscevamo tutti. Si discorresse di poesia, di narrativa, d'arti figurative, egli non lesinava mai la sua pensosa partecipazione; ma gli piaceva soprattutto parlare di uomini, anatomizzare stati psicologici, cominciando sempre da se stesso, ponendo a nudo la sua propria natura umana con una spontaneità garrula e profonda»[97].

Italo Svevo, anfitrione dunque di questa variegata compagnia formata da «gran chiacchieroni» e «incorreggibili perdigiorno»[98] coltivava allora, non troppo in silenzio, la sua aspirazione di diventare narratore e, di lì a poco, *La coscienza di Zeno* venne dato alle stampe non incontrando comunque i favori del pubblico né tanto meno dei critici[99].

---

[95] A. CAVAGLION, *Italo Svevo*, Mondadori, Milano, 2000, p. 14
[96] G. VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, Edizione Studio Tesi, Pordenone, 1980, p. 152
[97] G. STUPARICH, *Trieste…,* op. cit. p. 10
[98] G. de SAVORGNANI, *Bobi Bazlen sotto il segno di Mercurio*, Lint, Trieste, 1998 p. 18
[99] Ivi, p. 32

Leonor Fini insieme a sua madre Malvina Braun e a suo zio Ernesto, erano appunto degli *habitué* del contesto borghese intellettuale di matrice ebraica che si riuniva la domenica presso Villa Veneziani[100]; l'assidua presenza a casa Svevo condusse l'allora giovanissima pittrice a dipingere uno dei più intensi ritratti raffiguranti Svevo. L'opera, che costituisce uno degli esiti più alti della produzione giovanile finiana, è il *Ritratto di Italo Svevo* (Fig. 17) che, assegnato erroneamente da Peter Webb (2007) al 1929[101], venne in realtà iniziato nel maggio del 1928, quindi qualche mese prima della morte dello scrittore, notizia questa che del resto sovveniamo da una lettera inviata a Emilio Dolfi da Giorgio Carmelich[102]. Esposto alla II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale di Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste tenutasi fra l'ottobre e il dicembre del 1928, e, immediatamente al principio dell'anno successivo presso la Galleria Barbaroux di Milano, il dipinto con l'effige dell'ormai celebre narratore triestino da poco deceduto non dovette passare inosservato, tanto che Silvio Benco scrisse che: «*La pittrice ha una valentìa tecnica ben superiore alla sua età e al suo noviziato nell'arte*»[103]. Le lodi tessute da Benco valsero alla Fini l'ottenimento di pregevoli giudizi da parte del critico più intransigente del tempo, Raffaello Giolli, il quale su "Emporium" non si limitò a spendere onorevoli parole per la ventenne pittrice, ma utilizzò proprio l'immagine del ritratto sveviano per corredare la sua rubrica *Cronache milanesi*[104].Il ritratto di Svevo insomma, costituì un'opera cardine per la carriera di Leonor Fini poiché agì come un *passe-partout* verso i circuiti artistici ufficiali quali la II Mostra del Novecento Italiano (1929) e la Biennale di Venezia (1930).

Il *Ritratto di Italo Svevo* mostra una precisione nella resa dei dettagli assimilabile a quella che fu propria della pittura d'area fiamminga: i baffi dello scrittore, realizzati con minuzia e perizia, vengono definiti uno ad uno; essi sono grigi, a tratti completamente bianchi, e nella parte centrale la Fini mise in atto delle trasparenze coloristiche tali da

[100] M. MASAU DAN, "L'esordio di Leonor Fini nella Trieste degli anni Venti*"* in AAVV, *Leonor Fini l'italienne*… op. cit. p. 58
[101] P. WEBB, op. cit. p. 16
[102] AAVV, *Leonor Fini l'italienne*…op. cit. p. 92
[103] S. BENCO, *Leonora Fini, Arturo Nathan, Carlo Sbisà: dal 1° al 15 gennaio 1929.* Presentazione di Silvio Benco, catalogo della mostra, Galleria Milano, Alfieri Lacroix, Milano 1929. *La mostra regionale d'arte al Giardino. Una sala di pittura novecentista* in «Il Piccolo», Trieste, 11 ottobre 1928
[104] Cfr. R. GIOLLI, *Cronache Milanesi,* in «Emporium», Bergamo, febbraio 1929, n° 410, p. 118

lasciar intravedere la pelle al di sotto di essi. Molto precisa anche la definizione delle ciglia, dei capelli e delle sopracciglia. Questa vena estremamente realistica che fu tipica della pittura fiamminga non si esprime solamente nel trattamento del pelo, ma anche nella resa della pelle. Quella di Italo Svevo è ormai una pelle che cede ai segni del tempo: sulla fronte vi sono due solchi, di cui uno abbastanza profondo; tra il naso e il lato della bocca si dipana una marcata ruga d'espressione. Ma il tempo che passa e la vecchiaia che avanza impellente trovano il loro maggiore testimone nella guancia sinistra, nella quale la pelle risulta non essere più elastica e per questo cade e scende quasi fino al colletto della camicia. Il dipinto manifesta inoltre, coerentemente con quella che fu la produzione pittorica d'ambito triestino del tempo come anche la letteratura e la cultura sviluppatasi nello stesso bacino territoriale grazie alla penetrazione delle teorie freudiane, uno spiccato interesse per la resa introspettiva e psicologica. Si avanza a questo punto, una mera ipotesi interpretativa che consente un riallacciamento dell'elemento sveviano alla poetica finiana: effettuando difatti un confronto fra le tematiche letterarie di cui lo scrittore triestino si rese testimone e quelle invece finiane, vi è una peculiarità comune a entrambi. Infatti, la maniacale ossessione per i segni del tempo che mostra la Fini in questo dipinto e che, con l'attivazione di una visione diacronica possiamo reputare responsabile di un suo timore personale che si trascinò fino alla sua morte dunque per tutto il corso della sua esistenza, oltre che essere riconducibile alla resa pittorica estremamente realistica, potrebbe essere anche sintomatica della stessa ossessione sveviana per la vecchiaia, manifestatasi soprattutto nel romanzo *Senilità*. La fabbrica di vernici Veneziani nella quale lo scrittore lavorò è rappresentata sullo sfondo del ritratto: lo Svevo di Fini sembra essere immagine riflessa dell'inetto impiegato Emilio Brentani, il protagonista appunto di *Senilità*, personaggio per la cui caratterizzazione Svevo si basò proprio sulla sua personalità per via della frustrazione che lo accompagnò per parecchio tempo non riuscendo egli ad affermarsi come scrittore. Questa insoddisfazione generata dall'essere Ettore Schimtz e non poter essere –almeno non ancora- Italo Svevo-, venne dunque espressa nella tela della Fini proprio nella rappresentazione della fabbrica Veneziani sullo sfondo. In *Senilità* invece, l'inettitudine di cui è affetto Emilio Brentani è basata sulla vecchiaia spirituale che lo caratterizza e dalla quale non riesce mai a distaccarsi. Un'ossessione dunque per l'anzianità, che si afferma in maniera tormentata e maniacale in entrambi, ha comunque

una diversa sfaccettatura che, come vedremo appare diversificata solo superficialmente: allorché in Svevo, la paura è quella di una vecchiaia d'animo a causa della quale gli eventi della vita di ognuno sono condannati a essere visti come un inesorabile *panta rei* per mezzo di uno sguardo del tutto passivo, in Leonor Fini è la vecchiaia fisica, alla quale comunemente vengono associati quegli stessi segni del tempo che caratterizzano il volto del *Ritratto di Italo Svevo,* a intimorirla. Si è parlato però di un'ossessione per la vecchiaia diversa soltanto apparentemente: infatti la costante ansia finiana volta a un continuo superarsi, l'ossessività con la quale l'artista cercò incessantemente e senza soste la sperimentazione poliedrica entro tutti i campi artistici, è sintomatica del terrore di sviluppare un'inettitudine assimilabile a quella della quale fu vittima Emilio Brentani, atteggiamento questo che lo condannò a una "senilità" dove anche i solchi del tempo sembrano essere innocui.

Abbiamo visto come Dorfles indichi come secondo epicentro culturale il salotto di Elsa Oblath Dobra. Egli ci dipinge un affascinante affresco di questo ameno contenitore di spiriti intellettivi, nonché della sua stessa animatrice:

> «[…] tra le persone adulte con cui andavamo la più importante era Elsa Dobra. Lei era una signora di quarant'anni, non una ragazza ma una signora già adulta, e aveva una casa dove riceveva alcuni ragazzi intellettuali e alle volte faceva delle passeggiate con noi sebbene fosse di un'età molto maggiore. Quindi Arthi Nathan[105], Elsa Dobra, Italo Svevo, Bobi Bazlen[106], che era molto amico di Leonor oltre che mio. Parlavamo del più e del meno, non è che facessimo solo discorsi intellettuali. Elsa Dobra era sposata con un austriaco che si chiamava Friz, persona molto simpatica ma che non rientrava nell'intellettualità. Lei era sorella di uno dei primi psicanalisti di Trieste, questo lo dico perché nel gruppo di allora la psicanalisi era una cosa di cui si parlava molto».

L'accreditamento di tale luogo quale centro di raccordo per buona parte dell'*intellighentia* triestina non costituisce un fatto *ex-novo*, giacché diversi intellettuali triestini lo definirono come tale: da Giani Stuparich (1948) fino a Giulia de Savorgnani (1998), autrice di un interessante testo su Roberto Bazlen[107]; ivi, fra i personaggi che si incontravano dalla Dobra, vengono citati anche anche Nello Stock[108] e suo fratello

[105] Diminutivo con cui Dorfles chiama il pittore triestino Arturo Nathan (1891-1944), con cui Leonor Fini a Trieste ebbe la sua prima formazione.
[106] Diminutivo di Roberto Bazlen (1902-1965), scrittore e critico triestino.
[107] Cfr. G. de SAVORGNANI, *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio,* edizioni Lint, Trieste, 1998
[108] Lionello Stock (1866-1948), fondatore della celebre distilleria triestina "Stock. Nel 1966 tale azienda commissionò ai principali artisti dell'epoca 12 oli su tela. Tra questi artisti vi è anche Leonor Fini.

Alberto, Carlo Tolazzi e la moglie Gerti Frankl[109], Linuccia Saba figlia del celebre poeta Umberto, Giani Stuparich e la moglie Elodie, sorella questa dell'animatrice del salotto[110].

Pur avendo più o meno tutti avuto una qualche rilevanza per lo sviluppo della poetica finiana, colui che torreggiò in questo senso fu indubbiamente Roberto Bazlen. Principale fautore del successo editoriale di Italo Svevo, com'è noto fu lui a presentare a Eugenio Montale le opere dello scrittore che erano state pressoché ignorate dalla collettività e dai critici dell'epoca; tra queste possiamo includere *Una vita*, la stessa *Senilità* e il celebre *La coscienza di Zeno*[111]. Dal canto suo infatti, il giovanissimo Bazlen ebbe come attività preferita la lettura, spesso di testi redatti da autori ancora piuttosto sconosciuti in Italia e dei quali, proprio grazie a lui, si iniziò a sentir parlare; fra questi vi fu in particolare Franz Kafka, Peter Altemberg, Lawrence, Hemingway[112]. E probabilmente, queste innovative letture risultarono degli ottimi spunti di conversazione per tutti quegli intellettuali riunitisi nel salotto Dobra[113]. L'intelligenza vivace e penetrante di colui che, in futuro, sarebbe stato riconosciuto come uno dei più acuti critici letterari del secolo, dovette senza dubbio non passare inosservata agli occhi della Fini, tanto che l'artista, molti anni dopo, attribuì proprio a Bazlen la sua precoce curiosità nei confronti della capitale francese:

> «Je me souviens aussi d'un ami, un homme très intelligent, moitié juif, moitié autrichien, moitié allemand. Un jour que nous nous promenions dans la partie haute de la ville, il me dit: 'Tu vois, ici ça ressemble à Paris'. En vérité, cela évoquait Montmartre. Sur le moment, j'ai pensé que j'irais habiter à Paris. J'avais alors quatorze ou quinze ans»[114]

A concorrere dunque allo sviluppo di un interessamento decisamente precoce

[109] Gertrude Frankl Tolazzi (1902-1989), triestina, fu una fotografa d'arte e di viaggi, autrice di un celebre scatto, ricordato anche da Bazlen a Montale nelle lettere, che immortalò le gambe di un'altra celebre fotografa triestina, Dora Markus, autrice a sua volta di numerosi scatti a Leonor Fini. Gerti entrò nella mitologia letteraria di Montale con la poesia *Il carnevale di Gerti* (1928), nella quale venne citata anche la Markus.
[110] G. de SAVORGNANI, op. cit. p. 19
[111] Cfr. R. BAZLEN, *Lettere a Montale*, in *Scritti*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano, 1984, pp. 357-389.
[112] G. de SAVORGNANI, op. cit. p. 18
[113] Ivi, p. 19
[114] «Mi ricordo anche di un amico, un uomo molto intelligente, metà ebreo, metà austriaco, metà tedesco. Un giorno mentre passeggiavamo nella parte alta della città, mi disse: 'Vedi, qui sembra Parigi'. In realtà evocava Montmartre. In quel momento ho pensato che sarei andata a vivere a Parigi. Avevo quattordici o quindici anni». L. BLOCH-MORHANGE, D. ALPER, *Artiste et métèque à Paris*, Buchet - Chastel, Paris, 1980, p. 125

dimostrato dalle parole riportate sopra, concretizzatosi nel corso del tempo col trasferimento a Parigi di Leonor Fini, fu proprio Bazlen, il quale con tutta probabilità il più delle volte dovette reggere le redini discorsive all'interno del salotto di Elsa Dobra. Con i suoi racconti del mito parigino e della sua *avant garde* abbracciante più di un fronte culturale, egli riuscì a canalizzare su di sé l'attenzione della giovane Leonor. Bazlen dunque fu capace di far luce entro la nebbia esistente all'interno di diversi orizzonti culturali: ad esempio, Giorgio Voghera (1980)[115] ricordò di come egli fu colui grazie al quale conobbe l'arte negra e quella precolombiana e indiana mentre Stuparich (1948) mise in primo piano il suo precocissimo fiuto editoriale e la sua incredibile capacità di «*scovare autori e opere poco note che di là a non molto facevano scalpore e risonavano di fama universale*»[116]. A questo proposito si può ricongiungere la notizia secondo la quale fu Bazlen a presentare alla Fini gli scritti di Paul Éluard e André Breton; tale informazione è riportata da Webb (2009)[117] il quale non conferisce però particolare importanza a questa affermazione e non approfondisce dunque tale dato. Esso in realtà com'è facilmente intuibile, è meritevole di una profonda attenzione e analisi dal momento che, supponendone la veridicità, collocherebbe Bazlen come l'iniziatore dal punto di vista teorico di Leonor Fini al surrealismo. Tale ipotesi trova fondamento soprattutto prendendo in considerazione uno scritto di Éluard precedente alla stesura del Manifesto del Surrealismo (1924): trattasi della raccolta di poesie e poemi *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, uscito in prima edizione nel 1920 per l'editore *Au Sans Pareil* e strettamente connesso col concetto di metamorfosi. Già dal titolo infatti, vi si avverte una «doppia possibilità di proiezione»[118] enfatizzata in un numero considerevole di versi ivi contenuti. In quest'ottica, risulta particolarmente rappresentativa la poesia *Poisson* nella quale, l'acqua, trasformatasi, riesce a inglobare un pesce il quale però a sua volta scompare dopo essersi allungato:

I pesci, i bagnanti, le barche
Tramutano l'acqua.
L'acqua è dolce e si muove
Sol per quel che la commuove.

[115] G. VOGHERA, op. cit. p. 181
[116] G. STUPARICH, op. cit. p. 79
[117] P. WEBB, *Leonor Fini…*op. cit. p. 16
[118] F. FIMIANI, *Gaston Bachelard Lautréamont*, Jaca book, Milano, 2009, p. 46

Il pesce viene avanti
come un dito in un guanto,
E danzano i bagnanti lentamente
E la vela respira.

Ma la dolce acqua si muove
Per quel che la commuove
Per il pesce e il bagnante, per la barca
Che in sé porta[119]

Quello di Éluard è un sottolineare enfaticamente la connotazione metamorfizzante di un elemento naturale come quello dell'acqua, al quale lo scorrere del tempo giova per la sua libera trasformazione. Ancora una volta perciò, quel che si evince è una prova tangibile dell'origine dello spirito metamorfizzante finiano che, benchè nel 1920 fosse ancora primordiale nella sua accezione teatralizzante, dovette senza dubbio conoscere questi versi eluardiani tendenti ancora verso lo stampo dadaista, per il tramite appunto dello stesso Bazlen.

E del resto parrebbe essere sempre lui, il grande e acuto critico letterario "Bobi" come amarono chiamarlo i suoi amici triestini, il promotore delle teorie junghiane dalle quali Leonor Fini derivò con tutta probabilità uno dei capisaldi della sua pittura: l'androginia[120]. Come affermò Giorgio Voghera (1980)[121], Bazlen infatti fu il primo a Trieste a sposare le dottrine di Jung, andando dunque contro corrente rispetto alla consuetudine per la quale invece la collettività intellettuale triestina soleva rimanere dalla parte degli studi freudiani. Nel contesto psicologico analitico junghiano, egli fu affascinato soprattutto dall'alchimia, dall'astrologia, dalla magia, dalle filosofie orientali e le altrettante religioni[122]. In particolare, è proprio dall'ermetismo alchemico che Jung derivò la sua teoria dell'archetipo androgino[123].

Difatti, *Rebis* in alchimia equivarrebbe all'androgino cosmico nato dall'unione del

[119] P. ÉLUARD, *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*
[120] L'unità androgina, incarnata nell'arte finiana dalle sue donne virili, fin dalla cultura greca rappresentò la perfezione della fusione maschile femminile. Questa combinazione perfetta si manifesta, nella mitologia classica, nel personaggio di Ermafrodito, figlio di Hermes e Afrodite.
[121] G. VOGHERA, op. cit. p. 25
[122] *Ibidem*
[123] Sulla teoria dell'archetipo androgino di Jung cfr. M. ELIADE, *Il mito della reintegrazione*, Jaca Book, Milano, 1989; C. G. JUNG, K. KERENYI, Einaudi, Torino, 1948; J. JACOBI, *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C.G. Jung*, Boringhieri, Torino, 1971; C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis: Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, vol. XIV tomo II in "Opere", Boringhieri, Torino, 1990

"zolfo sofico" (sole) e "mercurio sofico" (luna).[124] Esso viene rappresentato nei trattati alchemici sotto forma di una creatura umana bisessuale; solamente chi era in possesso della pietra filosofale (chiamata anche questa rebis o "Androgino ermetico") poteva ottenere questa creatura[125]. Tuttavia l'operazione alchemica preliminare alla preparazione della pietra filosofale era l'unione del principio maschile e femminile.[126] Tale simbolismo alchemico è stato riutilizzato e riesaminato da Jung, secondo il quale l'androgino rappresenterebbe l'archetipo fondamentale, l'essenza stessa dell'inconscio di ogni individuo. Difatti l'archetipo dell'*Anima*, è per Jung l'elemento femminile dell'uomo poiché «*in ogni uomo, vi è un'immagine ereditaria collettiva della donna, col cui aiuto egli comprende l'essenza della donna*»[127] mentre l'*Animus* rappresenterebbe, al contrario, l'elemento maschile nella donna. Secondo Jung, uomo e donna sarebbero esseri divisi sul piano della psiche a causa della supremazia dell'uomo e della svalutazione della donna presente nella vita quotidiana e nell'immaginario comune; questa doppiezza psichica quasi sfociante in bipolarismo, può essere risolta con l'unione androgina dei due poli maschile e femminile incarnati nell'*Anima* e nell'*Animus.*

Tuttavia, quel che assimilò la Fini per il tramite di Bazlen riguardo gli archetipi junghiani fu un punto di partenza per una ricerca che, in realtà condusse l'artista ad implicazioni ben più complesse: difatti, come sottolinea la Strukelj (2010)[128] Leonor Fini alla pari delle altre artiste surrealiste, enfatizzò nelle sue tele la presenza femminile in piena autonomia rispetto a quella dell'uomo, tanto che in alcune opere ella si servì del repertorio cinquecentesco per dar vita a dei dipinti dominati da un ribaltamento dei ruoli maschile-femminile. Questo però non ci legittima, al contrario di come spesso la critica ha sostenuto, ad illuminare una spia femminista all'interno dell'arte finiana come neppure di gridare al richiamo verso una complementarità uomo-donna. Invero vi è un anello di collegamento con un mondo utopico nel quale le donne, conscie delle loro prerogative, sono state capaci di far attecchire nell'universo a loro circostante non la

[124] M. ELIADE, *Il mito della reintegrazione*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 69
[125] *Ibidem*
[126] *Ibidem*
[127] C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis: Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, vol. XIV tomo II in "Opere", Boringhieri, Torino, 1990, pp. 430-431
[128] V. STRUKELJ, *Nel segno di Polifilo*, in «Parole rubate» rivista semestrale online, fascicolo.2, dicembre 2010, p. 72

parità dei sessi ma bensì la loro superiorità nei confronti degli uomini. Questo risultato, però, secondo la Fini, probabilmente si otterrà solo con l'impiego dell'archetipo androgino junghiano. Ed è in questo senso, appunto che l'artista, sposando tali studi psicanalitici conosciuti grazie a Bazlen, compì un *iter* il cui punto di approdo fu l'indipendenza femminile dal mondo maschile. Tale processo trova il suo fondamento nelle parole stesse della Fini:

> «Je pense que c'est normal que les femmes soient indépendantes et non inféodées. Je déteste le mot égalité. L'égalité n'existe pas. Les femmes ne sont pas égales. Pourquoi les femmes devraient uniquement se mêler de ce qui est des établissements pour la survie des hommes? Les femmes devraient avoir la fierté d'inventer d'autres gloires et autres honneurs et par-dessus tout être sûres de ne pas avoir besoin de plus»[129]

Infine, si vuole concludere questo paragrafo con le parole di Bobi Bazlen riguardanti Leonor Fini; esse non vertono su giudizi riguardanti la sua pittura né tantomeno costituiscono favelle ossequiose e reverenziali nei confronti dell'allora giovane artista triestina. Trattasi infatti di una frase tratta da una lettera indirizzata a Eugenio Montale datata 5 gennaio 1929, nella quale Bazlen fece riferimento a delle opere della Fini delle quali, al momento, non si ha nessuna notizia: «*Gerti balla, Lolò*[130] *ha fatto un ritratto di tua sorella*[131] *e di tua nipote*[132]*, di Solmi*[133]*, di Lodo, di Ginetta, ecc. gli altri hanno l'influenza*»[134]. La questione andrebbe giustamente indagata in maniera esaustiva ma non sarà questa la sede consona per questo. Ci si limiterà qui a puntualizzare come i ritratti dei personaggi ivi citati condurrebbero a pensare ad una fervida attività ritrattistica condotta durante il periodo milanese -il quale meriterebbe un'attenzione maggiore e un'analisi più approfondita- negli anni '29 e '30. Difatti alla fine degli anni Venti, Marianna Montale –citata da Bazlen quale soggetto ritratto dalla Fini- è già a Milano, città ove morì nel 1944. La sorella del celebre poeta si distinse sempre per la sua raffinata cultura letteraria e filosofica, tanto che il carteggio fra lei e Montale è stato recentemente oggetto di pubblicazione[135]. Anche per Sergio Solmi, il "poeta dell'eterno

[129] L. FINI, *Le livre*…op. cit. p. 15
[130] Il diminutivo con cui Leonor Fini era conosciuta in quegli anni a Trieste
[131] L'unica sorella di Montale era Marianna, con la quale il poeta genovese ebbe uno stretto rapporto di complicità intellettuale.
[132] Potrebbe trattarsi dell'unica figlia di Marianna Montale, Claudia Vignolo Poli
[133] Sergio Solmi (1899-1981), poeta e scrittore
[134] R. BAZLEN, op. cit, p. 383
[135] Cfr. M. MONTALE, E. MONTALE, *Lettere da casa Montale, 1908-1938*, a cura di Zaira Zuffetti, Ancora, Milano, 2006

ritorno nietzschiano" come viene definito da Matteo Monti (2008)[136] si è certi della sua presenza a Milano durante quegli anni dal momento che iniziò proprio allora a lavorare per l'ufficio legale della Banca Commerciale Italiana che aveva sede proprio a Milano ed inoltre, proprio nel '30, venne pubblicato uno dei suoi primi saggi da una casa editrice milanese[137].

Questa iniziale analisi, condotta in maniera non capillare poiché –ripetiamo- non sarà questa la sede del giusto approfondimento, porterebbe ad ipotizzare la presenza della Fini all'interno di un'altra cerchia di intellettuali, stavolta localizzata per l'appunto a Milano e nella quale probabilmente ella operò solo in qualità di ritrattista. La critica ha sovente fatto riferimento unicamente al gravitare dell'artista all'interno dell'orbita di *Novecento*, ma la veloce ricostruzione ivi proposta adduce a gettare le basi per il riconoscimento di un altro gruppo di intellettuali, certo non paragonabili per raffinatezza culturale a quello triestino, nel quale Leonor Fini presenziò.

L'ultimo personaggio del circolo culturale triestino al quale si vuole far riferimento in questa sede, è la pittrice Felicita Frai. A lei e al suo rapporto con Leonor Fini si è deciso di dedicare un paragrafo intero allorché –come vedremo- è assieme a lei che l'artista iniziò a scoprire il costume e la teatralità congiuntamente alle relative potenzialità espressive.

1.4.1 Travestimenti adolescenziali: Leonor Fini e Felicita Frai

Analizzando il quadro giuliano del primo ventennio del Novecento dal punto di vista storico culturale, è emerso quanto e come questo abbia contribuito a far nascere in Leonor Fini tutti quegli stimoli che poi la porteranno, durante tutta la sua vita, a interessarsi al teatro come anche al cinema, e a coltivare sempre e comunque amicizie di stampo prevalentemente elitario.

Trieste e le sue suggestioni tuttavia, non toccarono solamente la personalità della nostra pittrice, ma anche quella di un'altra grande artista donna, che è Felicita Frai[138].

---

[136] Cfr. M. MONTI, *Sergio Solmi: poeta dell'eterno ritorno*, in "Atti Accademia. Roveretana degli Agiati", a. 258 (2008), ser. VIII, vol. VIII, A, fasc. I, pp. 321-347

[137] Cfr. S. SOLMI, *Il pensiero di Alain*, Scheiwiller, Milano, 1930

[138] Felicita Frai (1909-2010), fu una pittrice ceca naturalizzata italiana. Allieva di Funi, frequentò inoltre anche lo studio di Giorgio de Chirico, si distinse per una pittura piuttosto dai temi abbastanza ordinari. E' celebre per i suoi ritratti di fanciulle nonché per aver dipinto numerose serie di fiori.

Molti furono gli elementi che accomunarono le due donne: tralasciando infatti l'ovvio elemento aggregante per entrambe e rappresentato dall'ambito artistico triestino, e in particolare femminile a cavallo fra gli anni Venti e gli anni Trenta, si metteranno in evidenza in questa sede una serie di punti di convergenza che prendono il via dalle personalità molto simili delle due pittrici, fino ad arrivare alle differenze, specialmente a livello concettuale delle opere d'arte di Leonor Fini e Felicita Frai.

Ma andiamo con ordine: all'inizio degli anni Venti a Trieste si continuavano a respirare gli ultimi echi di quel mitteleuropeismo che aveva contrassegnato il suo tessuto culturale ai primi del Novecento. Le vibrazioni cosmopolite e multiculturali avrebbero continuato, almeno fino alla fine degli anni Venti, a essere proprie degli artisti e degli intellettuali giuliani.

In particolare fu con la Boemia che Trieste continuò a coltivare in questi anni uno scambio culturale attivo e stimolante; ed è proprio a Praga che Felicita Frai trascorse la sua infanzia e parte della sua adolescenza prima di trasferirsi a Trieste. La città boema non può di certo essere considerata tra le capitali dell'arte pittorica, ma sicuramente la sua essenza contribuì a creare la "magia" dell'atmosfera nella quale vivono le leggiadre figure femminili della Frai.

Ma quanto peso ebbe nello sviluppo della sua formazione pittorica l'essere cresciuta a Praga? «*Io direi tutto*– disse la Frai a Enzo Biagi, impegnato nel 1984 nella redazione del testo a lei dedicato *Ascoltando Felicita - le prime cose viste, il barocco, le forme tonde, gli angeli che volano e la gioia di questa città che in sostanza è molto triste. E queste due cose io le sento in me. E poi il clima nel quale sono cresciuta*»[139].

Il ricordo emozionale di quella che fu la Praga dei primi del XX secolo, fredda e leggiadra, sospesa nel tempo, triste ma allo stesso tempo gioiosa va a intersecarsi nella materia pittorica, creando dei soggetti che vivono perennemente sospesi nel tempo, dando vita a figure femminili che trasmettono un'immagine di loro stesse civettuola ma allo stesso tempo perennemente in ascolto di una voce lontana, di un grido graffiante che va a scalfire quell'apparenza così soffice e calma delle sue donne (Figg. 18-19). E' la *malinconia dell'immutabile Moldava*[140] che emerge dalla materia pittorica, la quale anch'essa si rende mezzo di trasmissione della memoria praghese: colori tenui e delicati

[139] E. BIAGI, *Ascoltando Felicita,* Mastrogiacomo Edizioni, Padova, 1984, p. 12
[140] *Ibidem*

si miscelano per dar forma alle figure femminili soffici e silenti. E sempre in maniera silenziosa, il ricordo di Praga traspare in maniera effimera ma allo stesso tempo evidente nelle opere di Felicita Frai, le quali sono contraddistinte da una grande raffinatezza e da un gusto decadente di aspetto simil barocco.

La pittura di Felicita Frai nasce da processi spirituali messi in atto dalla sua "memoria pura", per dirla alla Bergson: il suo Io profondo recupera alcuni ricordi puri praghesi e dà vita a ricordi immagine che si sintetizzano tra di loro e fanno nascere la sua arte. E, a suo modo, questo concetto si esprime anche nella pittura di Leonor Fini, la quale infatti scrisse che: «*Un souvenir attire un tableau, qui attire un object, qui attire un autre tableau, qui attire une ville*»[141].

La memoria, i ricordi che si trasformano in immagini, in forme, in colori hanno origine da una città: Praga per Felicita Frai, Trieste per Leonor Fini. Nella prima si concretizzò dal punto di vista formale con una Praga che si rese effimera nella materia pittorica; nella seconda Trieste continuò a essere presente sia per quel che concerne la memoria meccanica, e questo vale ad esempio per l'inclusione nelle sue tele di alcuni elementi che riportano alla città giuliana, sia per quanto riguarda la memoria pura[142]

Ed è davvero incredibile questo impellente sussistere nel presente dei ricordi puri situati dapprima al vertice del cono della memoria e poi invece nelle fondamenta della memoria stessa, se si pensa che entrambe le pittrici cambiarono per più di una volta nazionalità: la Fini, che da Buenos Aires arrivò a Triste quando la città era ancora sotto il dominio asburgico; la Frai, che da Praga arrivò anch'essa nella città giuliana poco dopo di lei. Entrambe rischiarono di non sapere più chi fossero e da dove provenissero. Un rischio che poi fortunatamente non si concretizzò, dal momento che la memoria pura fece da padrona nella loro arte.

Nell'estate del 1923, la Riviera di Barcola fece da sfondo al primo incontro tra Leonor Fini e Felicita Frai. Quell'episodio e lo sviluppo del rapporto tra le due pittrici sono stati ben raccontati nel 1985 da Rocco Berruti nella pagine de "Il Piccolo":

> «A metà degli anni '20 per i soliti scherzi del destino, si ritrovarono a vivere a Trieste due giovani donne, quasi due adolescenti, nata l'una a Buenos Aires e l'altra a Praga. Si conobbero, si scoprirono vivamente attratte entrambe dall'arte e dalle sue discipline.

[141] L. FINI, *Le livre*, op. cit. p. 5
[142] Si parlerà approfonditamente di questo nel par. 2.2.5

> Fraternizzarono. Poi i casi della vita le separarono per farle nuovamente incontrare pochi anni dopo a Milano e ancora ripetutamente nell'arco degli anni '30 a Ferrara. Le due donne si chiamavano Leonor Fini e Felicita Frai»[143].

Ma in realtà non fu solamente la passione per l'arte a legare le due pittrici: entrambe infatti amavano la "teatralità" intesa come teatralità della vita, che coincise nel loro caso specifico con l'esternazione della vivacità di spirito che animava sia la Frai che la Fini. Una vivacità di spirito che si espresse, soprattutto, nei travestimenti che le due giovani artiste amavano mettere in atto per le strade di Trieste, città che ancora una volta divenne il palcoscenico entro cui dar vita a vere e proprie *performance*[144] giocose alle quali fece riferimento la Frai parlando della sua amica Leonor:

> «In lei trovai il più bell'incontro della vita, l'anima gemella, l'unica con la quale condividere perfettamente l'amore per il gioco e il travestimento. Ci piacevano i luna park e le schermaglie di tipo sessuale. E ridevamo sempre, scherzavamo su tutto. Ci univa davvero una grande affinità»[145].

E d'altronde il tema del travestimento contraddistinse l'infanzia di entrambe le pittrici: quella di Leonor Fini, poiché sua madre Malvina per evitare che l'ex marito la rapisse, vestì spesso la figlia con abiti maschili, ma anche quella praghese di Felicita Frai:

> «La signora mamma si apparecchiava per recarsi, in una vecchia piazza di Praga, al primo ballo in maschera. […] E poi le storie dei travestimenti delle zie e delle cugine nelle camere troppo imbottite di via Tabor»[146].

Maschere, balli, travestimenti fecero quindi da sfondo all'infanzia praghese di Felicita Frai; nel suo caso queste stravaganti *performance* furono tutte create per gioco e per diletto; sembra quasi di assistere ai frivoli svaghi della corte di Maria Antonietta. Nell'infanzia di Leonor Fini il travestimento non ha nulla di divertente, non possiede il gusto frivolo dei giochi alla Corte di Versailles. Piuttosto è il contrario: ha un'origine tragica e triste, è una teatralizzazione della vita generata dalla necessità stessa di salvaguardare se stessi da qualcosa di terribile. E difatti nel 1975 la Fini dichiarò cosa significava per lei travestirsi:

---

[143] R. BERRUTTI, *Le quattro effe* in "Il Piccolo", 6 dicembre 1985, p. 3

[144] Così le ha giustamente definite Lucio Scardino nel suo saggio contenuto all'interno del catalogo della mostra su Leonor Fini del 2009

[145] L. SCARDINO, "Appunti sulle cinque effe e in particolare su «Leonora pittrice ferrarese», in AAVV, *Leonor Fini, l'italienne..*,op. cit. p. 258

[146] R. CARRIERI, *Felicita Frai*, Alfieri e Lacroix, Milano, 1963, p. 8

> <<Travestirsi è un modo per avere la sensazione di cambiare dimensione, specie e spazio. Significa sentirsi giganteschi, diventare vegetali, animali, sino a sentirsi invulnerabili e fuori del tempo, ritrovarsi, oscuratamente, in riti dimenticati. Travestirsi è un atto di creatività. [..] E' una rappresentazione di sé e dei fantasmi che si portano in sé>>[147]

Riguardo Felicita Frai, le sue *performance,* continuarono per qualche tempo; così, Camilla Cederna nel 1964 ne descrisse una:

> <<Quando la vidi per la prima volta era a un party che diventò molto divertente per merito suo, con il solo aiuto d'una spugna da bagno si tramutò infatti in una spiritosa spagnola, con una borsa della spesa si fece quattro o cinque cappelli per finire poi l'attendibilissima sirena dentro una tendina di rete. Per le strade e con grazia estrema comunque fu la prima di tutte a portare la mantella, quando si usavano le scarpe ortopediche lei aveva gli stivaletti con i lacci>>[148].

Questo passo potrebbe benissimo essere anche il racconto di una "metamorfosi finiana", una di quelle metamorfosi messe in atto però non quando era bambina ma in età adulta, precisamente nel momento in cui il travestimento, perdendo la sua iniziale connotazione tragica e facendo spazio invece a quella apparentemente dilettevole, è creato *ad hoc* per stupire; e infatti i *quattro o cinque cappelli* creati dalla Frai potrebbero anche essere quei copricapi che Leonor Fini amò indossare e dipingere in alcuni autoritratti.

Le due pittrici in quegli anni triestini procedettero entrambe sul binario della teatralizzazione della vita, rotta questa che, paradossalmente, continuò ad essere seguita da Leonor Fini ma non da Felicita Frai, almeno apparentemente. Della pittrice praghese infatti, nel 1965 Renzo Biasion disse che in lei non vi era: «*Nessuna volontà di stupire, mai*»[149]. Ed effettivamente, mentre la Fini continuò per tutta la vita a partecipare a feste nelle quali fu solita indossare spettacolari costumi da lei stessa creati, la Frai abbandonò questo genere di *performance* Ma in maniera effimera il ricordo di quei travestimenti triestini messi in atto con la sua vecchia amica Lolò, continuarono a rivivere in molte sue opere degli anni Cinquanta e Sessanta. Ed infatti la serie di litografie chiamata *Confidenze* pubblicata nel 1954, non può che ricondurre a quel binario della teatralità percorso così tanto durante gli anni praghesi e triestini: ogni tavola infatti si rende testimone di una pantomima dell'arte circense, in cui il principale gioco è proprio il

[147] L. FINI, *Le livre*...op. cit. pp. 32-41
[148] C. CEDERNA, *Una pittrice*, in "L'Espresso", marzo 1964 in AAVV, *Felicita Frai*, Silvania Editoriale d'arte, Milano, 1973, p. 104
[149] R. BIASION, *Il dolce Eden di Felicita Frai*, in "Oggi", febbraio 1965

travestimento[150]. Questo richiamo non cessò, ma continuò con un ritmo quasi ossessivo in dipinti come *Acrobate* (1956), *Scherzo* (1959), *Mascherata* (1960), *Conversazione* (1963)[151].

La teatralità di Felicita Frai è effimera, soffusa e giocosa mentre quella di Leonor Fini continua ad esistere nella sua pittura in maniera enigmatica allorché travestimento e metamorfosi si traducono indirettamente verso una ricerca dell'inaccessibile, verso una frontiera e un traguardo che mai si potrà raggiungere. La teatralità di Leonor Fini non ha nulla di giocoso, anzi al contrario esprime una certa inquietudine dell'animo umano generata dalla ricerca stessa della verità. E' così che può essere vista, ad esempio *L'entracte de l'apotheose* (1935 NUMERO FIGURA) dove vi è in atto la metamorfosi del viso femminile a favore di una serie di maschere inquietanti.

Le donne di Leonor Fini sono le detentrici della verità, ed ecco quindi che queste, alla pari dei personaggi sul palcoscenico teatrale, fungono da mediatrici tra lo spazio e il discorso[152]. D'altronde la stessa Fini nel suo libro autobiografico definì i personaggi delle sue tele come **«i**mmagini portavoce»[153]. Quella che si crea è dunque una sorta di scena virtuale che cerca di richiamare l'immaginazione ma anche l'attenzione dello spettatore per mezzo di un gioco di forme, colori, luci e ombre. Si è parlato di richiamo all'attenzione dello spettatore perché la teatralità finiana, volente o nolente, porta alla riflessione, conduce lo spettatore a chiedersi quale sia la verità nascosta e detenuta solo ed esclusivamente dai personaggi-mediatori delle tele di Leonor Fini.

La teatralità di Felicita Frai e Leonor Fini insomma, nacque dalla stessa radice innaffiata da acque natali ben differenti: giocose, frivole, colorate quelle della prima, tragiche, enigmatiche e cupe quelle dell'altra. Queste diedero origine a due diversi alberi pittorici che appartennero sì alla stessa specie, ma possedettero caratteristiche ben differenti: teatralità giocosa e ingenua quella della Frai, enigmatica e studiata quella della Fini, talmente studiata che può far pensare, come ben evidenziato da Martine Antle, alle prerogative del teatro d'avanguardia di Beckett e al suo concetto di "attesa",

[150] R. CARRIERI, *Felicita..*, op. cit. p. 21
[151] *Ibidem*
[152] M. ANTLE, *Picto-Théâtralité dans les toiles de Leonor Fini* in "The French Review, Vol. 62, No. 4, marzo 1989, p. 648
[153]«Mes tableaux sont des images arretes, theatrales qui s'imposent à moi. Ils sont des images porte-parole», Cfr. L. FINI, *Le Livre*..op. cit. p. 11

presente ad esempio nel dipinto *Vesper Express*[154].

Torniamo ora all'affermazione di Biasion secondo il quale in Felicita Frai non vi fu «*Nessuna volontà di stupire, mai*» e aggiungiamo anche che invece in Leonor Fini questa inclinazione fu costantemente presente: nella sua vita personale, nei suoi costumi creati *ad hoc* per sorprendere, nella sua pittura dominata da creature senza identità. Nella Frai non vi fu nulla di tutto ciò: i travestimenti in lei esistettero solamente durante gli anni praghesi e triestini, il gioco e la teatralità delle sue opere non sono affrontati in maniera patetica, le sue figure femminili non sono detentrici di segreti, ma smorfiose e gattine[155].

E anche Felicita Frai, alla pari delle sue donnine, venne definita "gattina" dalla stessa Leonor Fini: «*La gattina Felicita...sì, certosina che somiglia alla mia Sara*»[156]

Parlando di volontà o meno di stupire, non si può non fare riferimento alla mondanità: la vita di Felicita Frai non ebbe nulla a che fare con questo, mentre quella di Leonor Fini fu tutto un susseguirsi di balli in maschera e amicizie con attori famosi, come afferma Lucio Scardino:

> «Vidi Leonor Fini all'inaugurazione della sua mostra tenutasi a Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Venne accompagna da un bel po' di attori famosi tra cui Valentina Cortese, e inoltre destinò ai suoi gatti un'intera limousine»[157].

Gli unici episodi mondani durante la vita di Felicita Frai, se come tali possono essere definiti, equivalsero alle frequentazioni triestine d'ambito intellettuale: Bobi Bazlen, Gillo Dorfles, Leo Castelli, Italo Svevo e ovviamente Leonor Fini. Manca in lei quella fetta di mondanità da palcoscenico e da rotocalco che invece contraddistinse tutta la vita della Fini. E' come se Felicita Frai non sentisse quella necessità, forse per il fatto di essere nata in una famiglia estremamente borghese, mentre nella Fini dominò la volontà di appartenere a certi circoli d'*elite* forse per il motivo contrario, ossia la sua infanzia triste contrassegnata dai tentativi di rapimento da parte del padre. Se Leonor Fini cercò sempre di avere in qualche modo visibilità, la pittrice boema si mise in disparte da tutto questo baccano e secondo Marco Valsecchi fu proprio questa la sua

[154]M. ANTLE, op. cit. p. 648
[155]M. VALSECCHI, *Felicita Frai*, in "Prospettive d'arte", n. 39, ottobre 1980, p. 15
[156]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, 14 settembre 1983
[157]Colloquio telefonico con Lucio Scardino, maggio 2013

forza, altrimenti anche lei «*avrebbe dipinto stantuffi, rubinetti e figure che sembrano provenire dal gabinetto di un nuovo e più malefico Dottor Caligaris*»[158]. E difatti, alla domanda di Enzo Biagi su quanto avesse dovuto sacrificare per essere un'artista affermata, Felicita Frai rispose così: «*Ho ottenuto ciò che ho voluto. Di molte cose, di un certo tipo di riconoscimento, non mi importa nulla perché ti ruba la vita*»[159]. Che si riferisse proprio a un riconoscimento di tipo sociale? Ad un'accettazione di tipo mondano? Certo è che a Leonor Fini quest'affermazione della sua amica non piacque per niente, tanto che in una lettera a lei indirizzata, parlando proprio del testo di Biagi, le scrisse: <<...*non penso che "ruba la vita" ma anzi la nutre, ma certo, ognuno parla di sé*>>[160].

Si è parlato di rappresentazione della figura femminile. Entrambe hanno dipinto le donne, entrambe hanno dato vita alla bellezza femminile, all'essenza stessa della donna in quanto tale. Ma già si è potuto intravedere, parlando di metamorfosi e teatralizzazione, come le figure femminili siano in realtà rappresentate con uno spirito nettamente differente.

Per capire questa diversità, si può partire da una frase del poeta ceco Jaroslav Seifert: «*Già una volta piena di fulgore, nacque da morbide schiume la corporea bellezza femminile. Nelle loro chiome intrecciai la mandorla della femminilità deliziandone sino allo spasimo*». Tale passo, ben evidenzia il concetto di bellezza femminile intesa come pura essenza della delicatezza corporea e spirituale della donna, una visione questa che ben si adatta alle donne leggiadre dipinte da Felicita Frai. Del resto la pittrice proveniva anch'essa dai freddi territori dell'Europa dell'est come Seifert, anch'egli di Praga.

Come ben ha evidenziato Giancarlo Vigorelli nel catalogo della mostra romana a lei dedicata nel 1989, *più che la piacevolezza, nella sua pittura corre da sempre un'insostenibile leggerezza dell'essere*[161]; facendo riferimento a questa acuta affermazione del Vigorelli, come si potrebbe non avere un richiamo all'opera principale di Milan Kundera, anch'egli ceco, opera che è per l'appunto *L'insostenibile leggerezza dell'essere*? Di questo *sussistere* leggero nelle donne dipinte da Leonor Fini non vi è

[158]M. VALSECCHI, op. cit., p. 15
[159]E. BIAGI, *Ascoltando*…, op. cit. p. 16
[160]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, s.d.
[161]G. VIGORELLI, *Felicita Frai*, Italarte, Roma, 1989, p. 3

nulla; piuttosto infatti nel suo caso si tratta di un *esistere* con un pesante macigno sulle spalle. Niente è leggero nelle figure femminili della Fini, anche se alcune opere degli anni Trenta come *Maternità* (1931), *Tre faunesse* (1932, Fig. 74) e *Le amiche* (1932, Fig. 72) rimandano senza dubbio alle soffici donne di Felicita Frai. Tuttavia questa vicinanza si spiega semplicemente con la lezione di Funi, figura a cui a quel tempo entrambe le pittrici erano legate. Si tratta quindi di una vicinanza - per giunta circoscritta solo a quegli anni- nel senso dello stilema pittorico e non in quello inteso come resa emozionale dei soggetti raffigurati.

Tuttavia, apparentemente nelle opere di Leonor Fini degli anni Sessanta e Settanta si potrebbe intravedere un *sussistere* simile a quello delle figure femminili di Felicita Frai. Questa connotazione potrebbe essere parte di opere come *Casta Diva* (1974, Fig. 20) e *La Passagère* (1964, Fig. 21): colori tenui e luminosi che danno vita a donne dall'apparenza "soffice" la cui leggerezza viene accentuata maggiormente dalle linee art nouveau. Ma questo, come già si è detto sopra, è un *apparente sussistere* poiché in realtà si tratta ancora una volta di *esistere* col peso dei tremendi fantasmi del passato e con il ruolo di detentrici di enigmatiche verità nascoste. Anche in queste opere infatti, nonostante l'apparenza leggiadra, le figure femminili si ergono ancora una volta a portatrici di verità nascoste che mai verranno svelate. Si potrebbe quasi parlare di donne ingenue e donne che sanno troppo: le prime sono le signorine di Felicita Frai, le seconde sono quelle di Leonor Fini. Sembra infatti che le figure femminili di Felicita Frai abbiano imparato la lezione del proverbio tedesco *Einmal ist Keinmal*; dal quale del resto prese ispirazione Kundera per il suo romanzo: sono leggere perché hanno capito che la vita non può scorrere col peso dell'esistere stesso poiché ogni scelta presa è governata solo dalla casualità e per questo diviene leggera. Le donne di Leonor Fini questo non lo sanno, forse perché il peso della loro condizione di detentrici della verità è più grosso di quanto il loro essere stesso possa sopportare.

Parlando invece di formazione artistica, due personaggi che segnarono quella di entrambe le pittrici furono Arturo Nathan prima e Achille Funi dopo. Il primo è riconducibile all'ambito triestino e con lui la Fini ebbe il suo battesimo pittorico; quanto alla Frai, lo frequentò e ne apprezzò le atmosfere magiche e sospese delle sue tele. Tuttavia, decisamente più importante fu Achille Funi: la Fini lo conobbe a Milano e

grazie a lui nel 1929 espose alla II Mostra del Gruppo Novecento; la Frai fu invece dapprima sua allieva a Ferrara e poi ne divenne collaboratrice. A presentare Funi a quest'ultima nell'autunno del 1930 fu proprio Leonor Fini durante il suo soggiorno milanese[162]. Sul finire degli anni Trenta la pittrice boema avvertì il bisogno di imparare l'arte della pittura murale poiché le era stata commissionata la decorazione del palazzo della Ras a Trieste[163]; sotto consiglio della sua vecchia amica Leonor, la Frai intuì che nessuno meglio di Funi, già firmatario nel 1933 del "Manifesto della pittura murale" insieme a Mario Sironi, Carlo Carrà e Massimo Campigli, avrebbe potuto istruirla a dovere sulla tecnica ad affresco. Andò a bottega da lui a Ferrara e fu l'inizio di un grande e produttivo sodalizio artistico, nato per merito di Leonor Fini.

Secondo la critica, fu l'arte ferrarese quattrocentesca tanto apprezzata da Funi a fare da filo conduttore tra le due pittrici; proprio Funi infatti, in un articolo del 1938 uscito sul "Corriere Padano" intitolato *Leonora Fini pittrice ferrarese* sottolineò come la Fini assimilò durante la sua permanenza nella città estense, i valori spirituali dei grandi ferraresi del XV e XVI secolo:

> «La Fini al primo contatto con i pittori ferraresi del Quattrocento rimase profondamente colpita. Francesco Del Cossa, con la irrompente e libera fantasia della concezione, unita al formidabile realismo del particolare, poteva e doveva diventare il modello di una pittura che la Fini concepiva con gli stessi elementi. Della figurazione ferrarese alla giovane pittrice fecero impressione soprattutto non tanto il paesaggio, quanto i personaggi che in Schifanoia compaiono negli atteggiamenti e nelle forme assai note: al limite cioè tra la realtà e il sogno. Naturalmente il Cossa è il Cossa e la Fini è la Fini: non basta partire con l'originalità e sotto il segno della fantasia per giungere a una pittura che sfida i secoli. Ma è certo che questa finissima artista contemporanea, dallo spirito complesso e dalle qualità infinitamente variabili ma fondamentalmente assetate di un grande ideale artistico, ebbe modo di approfondire, di arricchire e quasi scoprire in Ferrara il suo autentico temperamento. Il senso letterario che le era innato si incontrava con quello del Cossa: fu una combinazione felice, un vero sposalizio spirituale. Anche nel Cossa, infatti, di cui non conosciamo esattamente le origini artistiche ma soltanto la fine cultura, le figure fantastiche svelano una chiara derivazione letteraria. Anche il Cossa era un uomo di mondo e associava ai giuochi della fantasia il senso dell'eleganza e del gusto. Leonora Fini, in cui spiccano singolarmente, e originalissime, le medesime qualità, ritrovava quindi nel Cossa un punto di partenza»[164].

Ed effettivamente degli affreschi della Sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia, traboccanti di simbolismo onirico e cosparsi di richiami alchemici, Leonor Fini si

---

[162] Felicita Frai raccontò nel suo libro autobiografico il primo incontro con Achille Funi. Cfr F. FRAI, *Mi racconto un po' da me*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1996

[163] L. SCARDINO, *Oh come sarei Felicita*, in "Il Piccolo", 15 gennaio 1987

[164] A. FUNI, *Leonora Fini pittrice ferrarese*, in "Il Corriere Padano", 30 gennaio 1938

ricordò sempre e ne sono la prova opere contraddistinte da uno sfondo scuro sul quale si erge una figura femminile ricca di mistero e portatrice dei più reconditi segreti alla pari di quelle affrescate da Francesco del Cossa; tra queste si possono citare l'*Ange de l'anatomie* (1949, Fig. 22) o *La victime est reine* (1963, Fig. 23).

Ovviamente anche Felicita Frai assimilò la lezione dell'officina ferrarese quattrocentesca, tanto da citare letteralmente Schifanoia negli affreschi, eseguiti insieme al suo maestro Funi nel 1935[165], della Sala della Consulta e in quella dell'Arengo di Ferrara. Dalla fascia superiore dell'affresco sul *Mese di Aprile* rappresentante il *Trionfo di Venere* sono letteralmente ripresi i conigli dipinti dalla Frai; ma ancora più esplicativa è la realizzazione del gatto che affianca San Giorgio, animale questo che diventerà il *leitmotiv* sia della produzione della pittrice praghese sia di quella di Leonor Fini.

Entriamo qui in un altro territorio importante: i gatti. La rappresentazione di questi animali ricorre in numerose opere sia di Leonor Fini che di Felicita Frai. La prima ne fu decisamente ossessionata, tanto da possederne decine e decine nella sua casa, da creare maschere feline per il teatro, da renderli i soggetti di molti disegni e litografie; così parlò il suo amico Eros Renzetti a proposito dell'ossessione della Fini per i felini:

> «Leonor ha dipinto molti gatti, ma non è una pittrice di gatti! E' una pittrice di "presenze" e di "essenze di felini", così li definirei; i suoi migliori sono quelli che si trasformano in chimere, quelli che appaiono in dipinti come *La Cérémonie* del 1960, quelli che diventano umani ma pietrificati in *Mémoire géologique* del 1959 o in *Bacchanale rouge* del 1961»[166]

Se Leonor Fini identificò i felini quasi come se questi fossero delle creature magiche capaci di trasformazioni e metamorfosi, Felicita Frai li introdusse sì spesso nei suoi dipinti, ma con un'accezione totalmente differente rispetto a Leonor Fini. Se per quest'ultima infatti i gatti contribuirono a dare all'opera e alle forze femminili ivi rappresentate una connotazione ancora più enigmatica, misteriosa e allo stesso tempo seducente, in Felicita Frai questi altro non servirono che ad enfatizzare l'immagine civettuola delle sue donnine. Per Leonor Fini i gatti furono la linfa vitale, sia nella sua vita personale che nella sua pittura. In Felicita Frai i gatti rafforzarono una condizione già di per sé esistente cioè la natura teneramente vanitosa delle figure femminili, mentre

[165]L. SCARDINO, "Appunti sulle cinque..op. cit. p. 261

[166]L. GAVIOLI, "La panthera pardus, il Re Luna, il San Sebastiano. Fabrizio Clerici, Eros Renzetti e Leonor Fini" in ivi, p. 276

in Leonor Fini i felini crearono essi stessi i presupposti per uno *status* misterioso ed enigmatico. I gatti in lei, quando presenti, furono la forza simbolica dell'opera, in Felicita Frai diedero solo un accento in più agli attributi già esistenti indipendentemente dalla presenza o meno dei felini. Certo è che la Frai dovette amare anche lei questi animali dal momento che nella corrispondenza tra lei e la Fini datata 1982, 1983, 1984 vi sono molti riferimenti ai gatti:

> «I persiani (gatti) sono molto intelligenti ma meno esuberanti, meno estrovertiti dei gatti europei. Ma cambia da individuo a individuo, ho due certosine vivacissime e furbe, il maschio (rotondissimo) è più lento, più diffidente. Adoro sempre di più questi sorprendenti esseri. Mi calmano quando sono nervosa o stanca»[167].

> «Cara Mimì, i nomi slavi vanno benissimo, se corti, ai gatti. Kot me ne ha dati e assomigliano ai tuoi»[168].

Da questi due passi si evince come la Frai considerasse la Fini molto più esperta di lei quando si parlava del mondo felino, dal momento che la pittrice boema chiese all'amica consigli su razze e nomi da assegnare ai suoi gatti.

Infine, ultimo punto: il cinema e il teatro. Al di là della pittura infatti, le due artiste condivisero questa grande passione poiché nelle lettere scritte dalla Fini alla Frai sono presenti moltissimi riferimenti ai film che vedeva, ai registi che amava ma anche a quelli che aspramente criticava, alle serate che passava a teatro con Costantin Jelenski. Questa corrispondenza, datata 1982, 1983 e 1984 fino ad oggi inedita[169], costituisce un documento d'importanza cruciale. Da questa corrispondenza si intuisce chiaramente il grande spirito critico che animò Leonor Fini quando si parlava di cinema e di teatro. Molto interessante è una lettera del 1983, nella quale la pittrice triestina paragonò il fascino dell'attrice Dominique Sanda con quello dell'amica boema:

> «Recentemente ho riguardato il film *L'eredità Ferramonti* (un nome circa così, in Francia si chiama l'*Heritage*). E' un bel film realista ben curato con costumi, scene d'interni, angoli di Roma, è di Bolognini. Lì recita un'attrice francese in questo film nei costumi 1880-85 è magnifica e sempre trovai che ti assomigliava. La conosci, l'hai visto? Voglio dire, si chiama Dominique Sanda, ha follemente la tua *allure* di anni 20-30-35 tuoi, lo stesso fascino (biondo), un gene di malizia tenera e una specie di humor in sordina. Ma tutto ciò soprattutto in questo film, pure nel role di Lou Salomè film stupendo raté dalla Cavani. Ma la Sanda sempre affascinante e sempre pensavo a te. Rousseau mi fa pensare a un film visto pochi giorni fa del grande Wajda. Il film si chiama *Danton*, i fatti sono subito dopo l'influenza enorme che ebbe Rousseau. Vai a vedere questo film fortissimo e

[167]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai del 7 gennaio 1983
[168]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, s.d.
[169]Si ringrazia Piera Frai per avermi gentilmente fornito le copie di tali lettere

amaro e pessimista come è giusto di esserlo»[170].

In un'altra lettera, la Fini spiegò alla Frai cosa avrebbe fatto quella sera in compagnia di Costantin Jelesenki e non mancano le critiche a Zeffirelli, che etichettò come un "cattivo copista di Visconti":

> «Dopo il De Chirico a Beaubourg andiamo alla prima della *Traviata* di Zeffirelli (figurati che è [habillé] perché ne fanno un gran chiasso e poi cena da Maxime dove non andremo) già le critiche dicono che lui è un cattivo copista di Visconti (è vero) ma che la Stratas e Domingo sono bravissimi. La Stratas la vidi e la sentì nella Lulù (Wedeking-Alban Berg) e mi piacque moltissimo»[171].

E gli aggiornamenti sulle serate cinematografiche e teatrali continuarono, talvolta scanditi dalla domanda se anche la Frai nutrisse ancora questi interessi: «*Ora ti saluto. Fa un tempo quasi estivo, vado un po' a passeggiare e stasera a una serata Offenbach duetto da un ottimo regista amico mio. Fra alcuni giorni Strehler. Vai al cinema o teatro*?»[172]

Non mancano poi i riferimenti a Federico Fellini, per il quale Leonor Fini espresse sempre una grande ammirazione: «*Hai visto "La nave va"? Io 4 volte e sempre si vede la ricchezza, l'occhio faccettato che vede tutto nello stesso tempo del genio Fellini. Qui molti sono impressionati, rapiti, commossi, sconvolti (meno male)*»[173].

E ancora:

> «Vedrò Fellini a Parigi verso il 17-18 settembre, me l'ha proposto lui, vedremo. Hai letto il suo libro (intervista con Grissini)? E' da benedirlo, l'ho letto in francese, è piuttosto mal tradotto, ma lo stesso fa piacere»[174]

Tuttavia, nonostante amasse circondarsi di personaggi del cinema, nella stessa lettera vi è un passo nel quale esprime perplessità proprio su di loro: *«Che fai tu? Sei al mare? Non ho osato andarci, folla dopotutto ho luoghi troppo lontani. Forse, dico forse, perché con la gente del cinema tutto è vago e mutevole»*[175]

In quasi tutte le lettere vi sono quindi dei riferimenti al cinema e al teatro e questo ovviamente non fa che confermare il grande interesse che la Fini ebbe per questi due

[170]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, 21 (gennaio?) 1983
[171]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, 21 febbraio 1983
[172]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, 31 ottobre 1984
[173]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, 3 febbraio 1984
[174]Lettera di Leonor Fini a Felicita Frai, 4 settembre 1984
[175]*Ibidem*

ambiti. Un interesse che non terminò mai, se si pensa che questa corrispondenza è datata all'inizio degli anni Ottanta, dunque quando l'artista era piuttosto avanti con l'età.

Tuttavia, nonostante le tante cose in comune, il rapporto tra le due artiste dovette incrinarsi proprio a metà degli anni Ottanta: le lettere infatti si interrompono alla fine del 1984. L'ultima è stata strappata: sopravvive di questa solamente uno schizzo, nel quale vi è raffigurata una strega a cavallo di una scopa, accompagnato dalla frase: «*Pensaci, dalla strega geniale*». La Fini quindi invitò la Frai a riflettere su qualcosa che evidentemente fece nascere il suo disappunto. Il loro rapporto si ruppe e la Frai non andò neppure ai funerali della Fini. Tuttavia nella sua memoria *pura* il ricordo della sua amica non la abbandonò mai come è giusto che fosse, dato che lei stessa, alla domanda di Biagi su chi le avesse dato una mano, rispose: *«La prima, quella divina, me l'ha data Leonor Fini. Dico divina perché era una scintilla»*[176].

Una scintilla che dominava sempre, anche sulla sua amica praghese, alla quale riuscì ad infondere un fuoco creativo destinato a non morire mai.

[176]E. BIAGI, *Ascoltando*..op. cit. p. 16

1.5 Memoria triestina: generatrice della materia finiana.

Abbiamo affrontato, in questo primo capitolo, la questione triestina. Prima di analizzare il costume finiano nella sua specificità si è difatti operato partendo dalle origini dell'artista, fondamenta queste sviluppate in una città che –come abbiamo visto- vantò uno scenario unico nel XX secolo e si distinse come detentrice di una classe intellettuale decisamente avanguardistica per quei tempi.

La questione che ci si è posti è quali elementi, nati e coltivati nell'ottica triestina, siano stati poi pressoché responsabili dell'interessamento per la teatralità e il costume. Quel che ne è derivato dall'analisi proposta in questo capitolo è che Trieste, con il suo continuo brio culturale, ha contribuito alla formazione finiana –e per formazione si intende non ovviamente il senso letterale del termine ma in un'ottica più ampia e più indirizzata verso la specificità che ci piace definire "spiritual artistica" - su più di un fronte e non solo su quello teatrale. Si è constatato inoltre che Trieste ha reso la personalità finiana inespugnabile da una staticità artistica che mai si avvertì in lei. Le sue peculiarità si manifestano infatti evidentemente nella una notevole poliedricità verso più di un ambito di ricerca.

Per intenderci meglio, riguardo la questione triestina e i suoi esiti sulla poetica finiana, rappresenterà un giusto parallelismo quello con un altro celebre concittadino dell'artista: Bobi Bazlen. Difatti, come ha giustamente evidenziato Anita Pittoni (1966):

> «Coloro che conoscono e vedono chiari i fattori che hanno dato origine a Trieste, città moderna, libera federazione di popoli; coloro che sono in grado di seguire nel tempo i movimenti di fondo, psicologici, di questa comunità, di penetrare nella sua complessa *forma mentis*, che insomma sentono Trieste nelle segrete pieghe dei suoi sentimenti e delle sue aspirazioni, non possono fare a meno di pensare che un Roberto Bazlen non poteva nascere che triestino»[177]

La citazione ben si adatta anche a Leonor Fini poiché, dal materiale ivi proposto, quel che emerge è che anche lei come Bazlen, per la sua erudita complessità intellettuale proiettata lungo tutto il corso della sua arte, non poteva che nascere triestina. La città di Trieste, unitamente alle sue prerogative, installano nella memoria dell'artista degli istinti quasi atavici, che conducono il suo spirito a muoversi entro certe

[177] A. PITTONI, *La città di Bobi*, Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1966, p. 91

coordinate.

Del resto, le pagine iniziali del testo *Le livre de Leonor Fini* scritto dall'artista nel 1975, sono dedicate proprio a Trieste. La Fini difatti pensò di partire proprio dalla sua città per introdurre il lettore nel difficile cammino di lettura della sua arte, o, come scrisse lei stessa nella prefazione, nel *mezzo ideale che corrisponde alla mia pittura*. Piccola e grande città dominata dal vento e dal mare[178], Trieste ci viene illustrata da Leonor Fini attraverso i suoi monumenti e le sue bellezze; non si tratta però di un semplice elenco di siti con valore artistico, bensì di una preziosa carrellata di tutti quei luoghi che rimasero impressi nella mente dell'artista tanto da introdurli nella sua pittura: troviamo così non a caso, la sfinge in porfirio rosa di Chateau de Miramar, le maschere slave dei Panduri, le due statue allegoriche alla base della statua di Maximilien d'Autriche, descritte dall'artista come *due immagini della femminilità trionfante di una città*[179]. Ora tutto risulta chiaro: ecco dove nascono le sfingi finiane, ecco dove probabilmente ha origine l'amore dell'artista per le maschere, ecco quando rimase colpita per la prima volta dalle possenti immagini femminili trionfanti. Sarebbe errato nonché riduttivo pertanto considerare l'importanza di Trieste nell'arte e nella formazione di Leonor Fini solo in termini di mitteleuropeismo e multiculturalità della personalità dell'artista, poiché la città giuliana, con i suoi scrittori, la sua letteratura, i suoi monumenti, incise soprattutto nella definizione della poetica dell'arte finiana. Ovviamente è sempre valido il concetto antropologico secondo il quale ogni essere umano riflette spesso le caratteristiche dell'ambiente in cui è cresciuto, e di conseguenza Trieste assume un valore inestimabile per quel che concerne l'interesse della Fini riguardo gli ambienti culturali di un certo livello, la mondanità, la moda e il costume, la libertà sessuale e l'apertura mentale.

Pertanto è possibile affermare che Leonor Fini, con la sua arte, la sua personalità di donna forte e cosmopolita, si fa portatrice nel tempo di tutte le peculiarità che caratterizzarono la Trieste d'inizio XX secolo. E' come se quell'atmosfera vivace rivivesse in maniera celata in ogni sua opera e, in generale, nella sua personalità, in ogni momento della sua vita e del suo cammino d'artista. Effettivamente nella prefazione del *Livre de Leonor Fini* l'artista scrisse «*Un souvenir attire un tableau, qui attire un object,*

[178]L. FINI, op. cit. p. 8
[179]Cfr. L. FINI, Le Livre. ..op. cit. p. 41

qui attire un autre tableau, qui attire une ville»[180].

La Fini, soffermandosi dunque sul concetto di "ricordo" quale eco per la *constitutio artis* nella quale vengono calamitati oggetti ed elementi originatisi in un altro quadro il quale sovente trova le sue radici più profonde in una città, diede la conferma di quanto la sua memoria triestina sia stata centrale per la definizione della materia e dello spirito artistico finiano.

A questo punto della discussione non risulterà pletorico compiere una disgressione bergsoniana più profonda, vista e considerata l'introduzione dei concetti di "memoria e materia" e anche alla luce dell'impiego di tali lemmi per lo sviluppo del paragrafo su Felicita Frai[181]. Difatti, nella sua opera cardine *Matière et mémoire* (1896), Bergson individua tre elementi importanti: il puro ricordo, il ricordo immagine e la percezione; quest'ultima: «*non è mai un semplice contatto dello spirito con l'oggetto presente; essa è tutta impregnata di ricordi immagine che la completano interpretandola*»[182]. Applicando questo concetto bergsoniano all'arte finiana, potremmo dire che gli esiti della sua ricerca –sia essa in ambito costumistico come anche pittorico- possono essere identificati nella percezione bergsoniana. L'atto creativo finiano dal quale nasce l'opera d'arte ma anche l'artista stessa, equivale alla percezione bergsoniana nel momento in cui lo spirito finiano «*attire un object»,* ossia seleziona dalla sua memoria le percezioni passate, sinonimi dei *souvenirs* triestini, e li relaziona a una tela o ad un qualunque suo esito artistico. Questi "prodotti" del mondo finiano collimano, nell'universo bergsoniano, col mondo esterno con il quale l'essere umano si rapporta per mezzo della percezione.

Il ricordo puro è invece per il filosofo una reminiscenza del passato che accompagna l'essere umano in maniera perpetua senza che egli se ne renda conto; al contrario, il ricordo-immagine consiste nel ri-sovvenire in un tempo presente un'esperienza passata, sia essa il più delle volte frammentata e variata per via dello stesso ricordo puro rielaborato. La coscienza artistica finiana effettuò dunque, come enunciato da Bergson,

[180] Ivi, p. 5
[181] Per approfondimento, cfr. "Travestimenti adolescenziali: Leonor Fini e Felicita Frai, p. 57
[182] H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Laterza, Bari, 1996, p. 113

un'analisi della memoria seguendo il movimento stesso della memoria che lavora[183], ripercorrendo un cammino entro tutti i ricordi passati ma anche fra gli stimoli del presente, e generando, alla fine di tale *iter*, l'opera d'arte. Nell'istante in cui essa vide la sua alba, nutrita di colori vecchi e nuovi appartenenti al passato e al presente, significò che il ricordo passato si trasformò: «*dallo stato virtuale a quello attuale e, via via che i suoi contorni prendono forma e che la sua superficie si colora, tende ad imitare la percezione. Ma esso resta attaccato al passato per le sue radici profonde…*»[184].

Potremmo fare degli esempi pratici in questo senso: ad esempio, riflettendo sui caratteri distintivi della produzione letteraria italiana in ambito triestino dell'inizio del secolo, è possibile intravedere nelle tele finiane l'emergere dell'elemento d'indagine della psicologia umana, tipico degli scrittori in questione: una psicologia spesso lacerata, combattuta tra il manifestare il proprio essere per mezzo di linguaggi omologati alla società circostante o mediante termini di assoluta individualità, peculiarità che si traducono nell'opera finiana nell'esprimere alternativamente sulla tela apparenza ed essenza dell'essere umano per mezzo di immagini chiaramente dissimulatrici. Il ricordo puro combaciò, nella memoria finiana, con la psicanalisi e in generale con la capacità di cogliere tutte le sfumature introspettive psicologiche dell'animo umano, originate per l'appunto dalla letteratura triestina del tempo; dall'altra parte invece è situato il ricordo immagine, equivalente alla sagacia con la quale Leonor Fini scavò nella mente umana, idoneità questa derivata sì dal suo pregresso culturale triestino ma rielaborata per via delle sue esperienze di vita. Tale situazione portò dunque l'artista ad una rilettura e ad una percezione *ex novo* che diede vita per l'appunto, a delle immagini dissimulatrici spesso collocate in situazioni ambigue ed enigmatiche.

E' in questo senso pertanto, che vanno letti tutti gli *input* culturali e intellettuali nonché tutti gli elementi che sembrano essere prove testamentarie della triestinità dell'artista: dal timore di invecchiare del personaggio di *Senilità*, rielaborato in chiave finiana con la paura di un decadimento corporeo –il quale però, abbiamo visto, altro non è che un sinonimo della paura nei confronti di una passività verso gli eventi, risolta in Leonor Fini con la continua ricerca artistica-; dall'impiego delle teorie junghiane, conosciute per il tramite di Bazlen, che altro non sono che il punto di partenza per la

[183] Ivi, p. 114
[184] *Ibidem*

generazione di esiti più complessi verificatisi anche grazie agli stimoli dell'allora presente; dalla teatralità giocosa di Felicita Frai, che in Leonor Fini assunse però una sfaccettatura tragica e drammatica proprio per via di altre esperienze vissute.

Apparentemente, il quadro ivi proposto potrebbe apparire come un turbinio, immagine che del resto ben si adatta anche alla stessa Fini, giudicata negativamente dalla critica –come avremo modo di verificare nel capitolo seguente- perché troppo poliedrica. Ma in realtà la dissimulazione finiana sembrerebbe essere anche questo: un'apparenza superficialmente paragonabile a un vorticoso insieme di elementi e stimoli, assimilabili a dei pezzi di un puzzle che, al principio si mischiano in modo confusionario nella loro confezione per dar vita poi alla fine di tutto, ad un'omogenea rappresentazione. E' questa, pertanto, la vera dissimulazione finiana.

2. La spettacolarizzazione del sé nel travestitismo

2.1 Premessa

Chiarite –ci si auspica in maniera esaustiva- le ragioni della tendenza viscerale ed atavica finiana versata al travestimento, si cercherà di rileggere, in questo secondo capitolo, le ragioni -in stretta connessione ai fenomeni propri dell'*ars* finiana-, che condussero l'artista triestina a subire una sorta di *damnatio memoriae* specie entro il territorio italiano.

La ricerca difatti, cercherà di dimostrare che, buona parte delle motivazioni che hanno condotto ad una vera e propria *onta* di Leonor Fini in Italia, vanno rintracciate proprio nella sua propensione al travestimento, spesso indubbiamente agganciato a fenomeni "performativi" caratterizzati da picchi spettacolari ed artificiosi di non facile comprensione. Si specifica che, per tali fenomeni, in questa sede si intenderanno tutte quelle manifestazioni effimere dell'estro metamorfico di Leonor Fini, non di rado culminate in fantasiose elaborazioni di costumi per i *bals masqués* nonché in travestimenti *ad hoc* messi in atto per un particolare scatto fotografico.

D'altro canto, risulterà necessario partire dalla disamina di alcuni spogli di periodici e quotidiani italiani, le cui pagine sovente hanno ospitato sia recensioni riguardanti le esposizioni della Fini, sia polemiche - che non di rado assunsero dei toni pressoché astiosi- fra quest'ultima e il giornalista di turno. In questo senso, la ricerca si proporrà di dettare le ragioni dell'afasia comprensiva, onnipresente fra l'artista e la critica italiana, probabilmente celata entro la mancata cognizione da parte di quest'ultima del fenomeno stesso del travestitismo finiano, spesso combaciante con la delineazione dell'artista *performer*.

2.2 L'identità di Leonor Fini nel dibattito critico italiano

La critica ha sempre sostenuto, specie negli ultimi anni, che l'arte della Fini non sia stata mai realmente capita e considerata in Italia. Spesso gli ambienti artistici italiani sono stati accusati di provincialismo e superficialità nei confronti dell'artista argentina, il tutto motivato dal fatto che all'interno di questi la sua arte non sia passata in primo piano rispetto a quello che invece era il suo "personaggio": la passione per gli ambienti mondani, i suoi travestimenti, i suoi atteggiamenti da *femme fatale* dominarono totalmente la scena e attirarono gli sguardi e la curiosità del pubblico, con la conseguenza negativa che Leonor Fini venne relegata al ruolo di artista secondaria all'interno del panorama italiano degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta.

Uno studio su questa tematica fu affrontato da Vanja Strukelj nel saggio "Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito", redatto per il catalogo della mostra triestina *Leonor Fini l'italienne de Paris* tenutasi nel 2009.

La studiosa, partendo dal presupposto che la critica italiana non sia mai riuscita a scindere il piano dell'analisi artistica da quello puramente "comportamentale" della Fini, mette a confronto una serie di documenti tra cui articoli, recensioni, fotografie e qualche estratto della corrispondenza fra l'artista e lo studioso Mario Praz; la Strukelj puntualizza come le ragioni di questa "distrazione" dell'Italia rispetto all'arte finiana siano in gran parte da ricostruire ed avanza comunque l'ipotesi secondo la quale la causa di questa "assenza" sia da imputare *in primis*, alla tormentata ricezione della corrente surrealista nel nostro paese, nonché « *alla rigidità e ai limiti di un impianto critico interpretativo, a cui noi stessi facciamo riferimento, troppo fortemente modellato su alcune linee e tendenze della cultura artistica del secolo scorso*»[185].

E' fuor di dubbio che le ragioni che portarono quasi ad una vera e propria *damnatio memoriae* di Leonor Fini in Italia furono anche queste; difatti è un dato di fatto che la corrente surrealista ebbe non pochi problemi a essere recepita nel nostro paese e di questo ne costituisce una prova, ad esempio, la dura critica scagliata nel 1950 da Alfredo Mezio nelle pagine de "Il mondo"[186] verso tale movimento.

[185] V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito" in M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*…op. cit. pp. 25-37.

[186] Durante gli anni Cinquanta, Leonor Fini si trovò spesso a polemizzare contro gli autori degli articoli

L'articolo di Mezio[187] venne pubblicato proprio dopo la visita alla mostra di Stanislao Lepri presso la Galleria L'Obelisco di Roma da parte dello stesso giornalista. In questo scritto, egli non mancò di definire il surrealismo come "un'eresia letteraria finita da vent'anni" e di sottolineare come questa corrente artistica mostrasse ormai solamente la sua sfaccettatura "mondana ed epidermica". Mezio scrisse poi che «*Il surrealismo va in macchine a dodici cilindri e ha il conto in dollari alla banca*»; infine egli citò anche Leonor Fini e identificò la sua arte come "*surrealisme pour dames*".

La citazione della nostra artista da parte di Mezio non costituisce un evento consequenziale, ma è invece una prova del fatto che la scarsa recezione del surrealismo in Italia costituì un fenomeno non di poco conto per la germinazione del disinteresse critico verso la figura della Fini, essendo lei stessa inclusa all'interno della cerchia degli artisti surrealisti. E l'errore risiede proprio qui: dare peso alla Fini solamente per la sua brevissima esperienza surrealista –in anni peraltro distanti dallo svolgersi vero e proprio del surrealismo-, ignorando totalmente il resto della sua poliedrica ricerca. Ed è questa la specifica mancanza quella presente all'interno della critica italiana, assenza questa che è necessario capire e interpretare ricostruendo, come ha affermato la Strukelj, le motivazioni che la generarono.

Ad un'analisi più attenta, emergono difatti diversi fattori e molteplici sfaccettature che in maniera ineluttabile conducono non solo ad una riconsiderazione dell'intera vicenda critica, ma anche ad una nuova percezione di quella che è la Leonor Fini personaggio da copertina nonché all'ipotesi che, molto spesso, sia stata la stessa artista a manifestare un atteggiamento riluttante nei confronti dell'Italia. Si attiva quindi una nuova presa di coscienza riguardo le modalità con le quali l'artista considerava se stessa un personaggio e se si reputasse davvero tale, ma soprattutto se le interessasse veramente stupire ed apparire.

Vero è che in molti articoli di giornale di quegli anni si identifica la Fini come un "personaggio", ma questi in realtà mostrano un piglio lontano anni luce dall' essenza scandalistica sulla quale spesso in maniera superficiale si è posto l'accento. Può aiutarci esemplarmente a comprendere le modalità con le quali viene accolta, l'eco sui giornali

---

comparsi ne "Il mondo"; a questo proposito, si ricorda particolarmente il furioso litigio tra lei e Giovanni Arpino, di cui si parlerà in questo paragrafo.

[187] Cfr. A. MEZIO, *Le surrealisme pas mort*, in "Il mondo", 18 marzo 1950, p. 16.

della sua mostra del '45 presso la Galleria "La Finestra". (Figg. 24-25). Difatti è raro trovare un giornalista che abbia recensito in maniera negativa una sua mostra, anche se a volte prende il sopravvento l'elemento mondano dell'evento artistico finiano.

> «Non possiamo davvero pentirci di essere tornati a questa mostra soltanto oggi, dopo una decina di giorni dall'ineffabile spettacolo mondano dell'inaugurazione. Nessun sospetto dunque in questa cara e brava figliola, in questa geniale e durissima lavoratrice, di ciò che infine le viene e rimarrà da quel genere di contatti e contagi? Ma forse anche per questo, trattandosi della Fini, dovremmo rifarci alla sua curiosità e gusto per la strana apparenza vitale delle cose su cui lavorano la malattia e l'abnorme, su cui ha già lavorato, egregiamente, la morte; o all'estetica sopravvalutazione dell'assoluta inutilità e aziosa coerenza formale di un mondo sistematicamente e continuamente mascherato e truccato. [..] Alla sua particolare "curiosità" ed a un congiunto "desiderio di enigma" potremmo, volendo, scovare nobilissimi stimoli leonardeschi e goethiani; e ricollegare formalmente più diretti appigli di visione a grafia germanica (Dürer, Schongaeur). Potremmo seguire nel bene e nel male gl'itinerari di certo fumismo e narcisismo e anche pignolismo. Insomma e in breve: chi troppo preso da certe apparenze e mistificazioni, pensasse di doversela spicciare con sommario giudizio e spedita sentenza di "mondanità", si troverebbe in procinto di errare»[188].

A cogliere invece l'aspetto teatrale e giocoso dell'arte della Fini fu invece Klaus Mann, il quale inoltre mirò a sottolineare l'estrema poliedricità dell'artista:

> «Quello che mi affascinava di più di lei era non tanto la sua tecnica o l'originalità della sua visione, quanto lo spettacolo del suo indomito slancio creativo e della sua vitalità artistica. […] Mi piace raffigurare questa donna piena di spirito e d'ingegno come una personificazione dell'arte in tutta la sua capricciosa grandezza, l'artista per eccellenza; una specie di musa potente che rappresenti tutte le sue virtù e i manierismi propri della sua specie. […] L'arte è giocosa, ama le mascherate, le trasformazioni»[189].

Anche le parole di Klaus Mann arrivarono, come nel caso di quelle di Ettore Masi, in concomitanza con l'esposizione della Fini presso la Galleria La Finestra di Roma; questi articoli dunque, sono indice del fatto che, con tutta probabilità, la Fini spiccò, nel corso dell'inaugurazione a "la Finestra", per essere stata la regista di uno "spettacolo mondano" al quale prese parte una buona fetta dell'alta società romana, costituita da personaggi borghesi, intellettuali e scrittori, attori e registi.

L'occhio attento e la visione omnicomprensiva di Masi e Mann però, riuscì a esulare la Fini dalla sola immagine di adepta al solipsismo alla quale purtroppo spesso è stata associata; il primo critico infatti, auspicò che all'artista non venisse conferita solamente una spiccia "sentenza di mondanità" ma le venisse riconosciuta anche la dignità artistica

[188] E. MASI, *Leonor Fini alla "Finestra"*, in «Avanti», 16 giugno 1945
[189] K. MANN, *Leonor Fini e la vitalità nell'arte*, in «Cosmopolita», 14 giugno 1945, n° 24, pp. 4-5

che meritava; Mann invece parlò proprio di un'arte giocosa e amante dei mascheramenti –che come sappiamo tanto cari furono alla Fini- e vide nel suo modo di creare proprio l'orchestrazione stessa di uno spettacolo.

Palma Bucarelli nel recensire l'esposizione alla Finestra adottò invece un sottile sarcasmo: della Fini, scrisse che:

> «[...]fa torto all'arte sua ricercando un mondano consenso che la veste d'una apparenza di artificioso, di gioco, di superficialità. Ma forse è il clima che le occorre e d'altra parte chi riempirebbe il vuoto che ha lasciato in tante anime delicate l'estetismo d'annunziano? Poi lo snobismo è utile qualche volta e chi sa che il pubblico di belle donne e di bei gentili uomini che affollava la mostra di Leonor non s'induca da quella a frequentare anche mostre che non offrano interessi extra artistici. Ma Leonor non sembra abbia molto riguardo per i suoi ammiratori; ha pubblicato in quest'occasione un libro nel quale i nostri illustri letterati elogiano la sua pittura, tutto in francese; ella crede che quel suo bel pubblico non sappia l'italiano, e pouò darsi, ma non è gentile dirglierlo così brutalmente»[190]

Alla Bucarelli, come anche ad altri critici che non spesero nei suoi confronti delle belle parole, la Fini rispose fra le pagine di «Domenica» con un articoli intitolato proprio *Critica ai critici*[191]. Ad ogni modo il sottolineare da parte dei sopracitati Masi e Mann il rischio di far passare in primo piano il "Leonor Fini personaggio" al posto della "Leonor Fini artista" suona quasi come un presagio rispetto a ciò che si sarebbe verificato nell'immediato futuro. E' dunque probabile che, i critici e gli intellettuali più acuti come Masi e Mann, avvertissero già alcuni prodromi di tale fenomeno: la relegazione ad artista di secondo ordine per una donna che, al contrario, come scrisse Mann, fu una «*personificazione dell'arte in tutta la sua capricciosa grandezza*».

I segnali avvertiti da Masi e Mann potrebbero essere emersi, ad esempio, già nel 1944, anno questo precedente all'esposizione presso "La Finestra": difatti il critico d'arte Fortunato Bellonzi dedicò qualche riga a Leonor Fini in occasione della sua mostra presso la galleria romana "Il Secolo", svoltasi in concomitanza con quella di Dalì a "Lo Zodiaco":

> «Dalì, elegante, mondano, ma niente pittore, il suo *Paysage surrealiste* non ha a che spartire con l'arte. Esso domanda che gli si accosti quell'altro capolavoro di mondanità, eleganza, bravura di mestiere ma niente pittura che è *La bambina col giglio* di Leonor Fini al "Secolo". Ma sono cose pulite e divertenti e piacevoli in vista»[192].

---

[190] P. BUCARELLI, *Leonor Fini alla "Finestra",* in «L'indipendente», 17 giugno 1945
[191] Cfr. L. FINI, *Critica ai critici*, in «Domenica», 1° luglio 1945
[192] F. BELLONZI, *La stagione romana inaugurata al "Secolo" e allo "Zodiaco"*, in «Domenica», 19

"Dissacrante" viene definito dalla Strukelj[193] il capitolo su Leonor Fini scritto da Marcello Venturoli per il suo testo *Interviste di frodo.* Venturoli sottolineò come, secondo lui, sussistesse nella sua arte una certa «*inadeguatezza tra i pretesti e la resa. I pretesti sono assai più allusivi*»[194]. Nonostante ciò, il capitolo di Venturoli non si può definire *in toto* dissacrante poiché, dalla descrizione che diede della Fini, sembrerebbe invece che lui stesso non si sentisse "pronto" per affrontare una personalità così forte come quella dell'artista. Traspare un misto tra stupore, spiazzamento e incapacità di reazione alla vista della pittrice argentina:

> «Leonor Fini comparve sul vano della porta di quel suo studio palcoscenico con un cappello nero dalla grande falda e un tre quarti pure nero a campana. La pittrice aveva le gambe nude, tinte appena di nocciola, le unghie dei piedi rosse. [...] alla fine, con un sorriso impacciato sedetti. Il suo cappello e le sue unghie mi impedivano di parlare. [...] la mano che mi misi in tasca, per stimolare la mia disinvoltura, mi si incollò ai pantaloni»[195].

Insomma, dell'inadeguatezza di cui Venturoli accusò la pittura finiana, sembrerebbe invece esserne affetto lui stesso quando si trovò a dover intervistare l'artista: «*Pensai che in quella penombra sarebbe stato opportuno, tuttavia, farle delle domande sulla sua vita, una volta che avessi trovato il tono giusto. Ma, occupato a cercare le parole, non dissi niente*»[196].

E questo tono, quello adeguato accompagnato da uno stato d'animo che non riflettesse una condizione d'inidoneità, Venturoli lo trovò solamente nel momento in cui alla porta della Fini bussò un altro ospite, anch'egli artista:

> «Si aggiunse a noi, verso sera, un giovane alto, dagli occhi grigi, intelligente e servizievole. Egli portò un soffio di vita in quell'atmosfera pesante. Parlò con modestia di certe sue tempere, io potei fargli delle osservazioni sincere, senza che egli si dispiacesse. [...] Io, ritrovata la mia disinvoltura, seppi fare alla donna alcune domande sulla pittura romana. La Fini, rannicchiatasi sul divano, parlò finalmente e non ci fu più bisogno che io la guidassi. Disse che a Roma le sembrava di essere circondata da artisti impotenti; tutti i pittori romani, eccetto Mafai e Guttuso, che al loro cospetto appaiono perciò delle aquile, sono timidi imitatori dei fauves.
>
> Questa ondata di fauvismo in ritardo è un fenomeno tipicamente provinciale- [...] si rifiutò di credere che mi potessi occupare di un Montarini o di uno Scialoja, pittori montati sù da una critica troppo piena di miele. -In Francia- aggiunse - i migliori pittori

novembre 1944, p. 7.

[193]V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista dall'Italia...op. cit. p. 33

[194]M. VENTUROLI, *Interviste di frodo,* Sandron, Roma, 1945, p. 188

[195] Ivi, p. 187

[196] Ivi, p. 190

romani farebbero la gran massa; i più rappresentativi degli attuali francesi hanno digerito i fauves da un bel po'[197]».

Tuttavia, non fu di certo benefico per l'immagine della Fini che ad illustrare il libro di Venturoli fu la pungente penna di Mino Maccari, il quale, da sensazionale interprete della satira qual era, non ci pensò due volte prima di rappresentare causticamente la figura della pittrice. Portano la sua firma le tre vignette corredanti il capitolo di Venturoli dedicato alla Fini (Figg. 26-27-28): in queste, l'artista venne rappresentata sopra un tappeto di spade che spuntano come erba dalla terra, con indosso un cappello alquanto eccentrico; e poi nell'atto del creare e mentre trafigge con la sua lama altri artisti. Maccari pose l'accento non tanto sulle azioni dell'artista, quanto sul suo modo di presentarsi al prossimo: la rappresentò infatti abbastanza svestita, con i seni nudi e in pratica abbigliata solamente del suo enorme cappello. Le vignette di Maccari potrebbero essere considerate come uno specchio riflettente l'immagine italiana rispetto alla figura di Leonor Fini, che, come vedremo, accentuerà sempre di più l'identificazione dell'artista esclusivamente come personaggio eccentrico.

Ciononostante, a riscattare Leonor Fini dalla pungente penna di Maccari fu, quello stesso anno, l'uscita della prima monografia[198] a lei dedicata, testo questo che portò le firme di illustri intellettuali ed artisti: Alberto Moravia, Mario Praz, Charles Henri Ford, Edmon Jaloux, Georges Hugnet, Paul Éluard e Alberto Savinio. Di questi scritti, ne parlò in maniera esauriente la Strukelj nel suo saggio, sottolineando come:

«Gli scritti di Savinio, Praz e Moravia ci prospettano punti di vista e posizioni che dimostrano quanto ricco e variegato sia il clima culturale romano; [...] i dipinti di Leonor Fini diventano anche lo spunto per fare i conti con l'esperienza del surrealismo internazionale, per difendere una linea di ricerca che rischia di non trovare spazio [...][199]».

Oltre a questo, gli scritti introdotti nella monografia si rendono testimoni di un interesse critico per l'arte finiana che esula sia da qualunque richiamo verso il concetto di mondanità, nonché dall'effige di eccentricità e stravaganza trasmessaci dalla penna maccariana.

E del resto, il talento e nient'altro che quello emerge in precedenti recensioni degli anni Trenta e Quaranta, scritti questi in cui l'impronta mondana della Fini non viene

[197] Ivi, p. 192.
[198] A. MORAVIA et al, *Leonor Fini*, Edizioni Sansoni, Roma, 1945
[199] V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista dall'Italia", op. cit. p. 34

minimamente menzionata. C'è invece un richiamo alle sue peculiarità artistiche nonché ai tratti distintivi della sua personalità civettuola e deliziosamente capricciosa. Una visione di questo tipo fu quella nutrita dal pittore Mario Tozzi quando visitò la prima esposizione parigina di Leonor Fini nel 1933:

> «Leonora Fini alla Galleria Jacques Bonjean. Vi conosco da molti anni farfalletta gentile: non ho dimenticato un'esposizione del Novecento Italiano a Milano [...]. Una farfalletta con testa d'acciaio pensai, e con le ali, aggiungo, ora che vi ritrovo quassù a Parigi, ben decisa a conquistarsi un posticino al sole. […] Mi sono veramente divertito nella vostra sala, in compagnia delle vostre curiose figure dipinte con tanta sensualità e cervello. Ché voi sapete tirare partito da tutti i vostri doni, come gli artisti più veri. […] Quanta finezza, fin d'ora, quando voi volete e che begli accordi di forma, di colore. […] Cara Leonora, complimenti. E non ho certo l'intenzione di farvene uno quando vi dico che già da oggi, fra le pittrici italiane, siete la più dotata e geniale»[200].

A Roma, all'esposizione presso la libreria La Margherita nel 1945, il giornalista Augusto Premoli riuscì invece a cogliere appieno le peculiarità della pittura finiana:

> «Alla libreria La Margherita cinque pittori si sono dati convegno: Leonor Fini, Stanislao Lepri, Fabrizio Clerici, Alberto Savinio, André Beloborodoff. […] Tra gli espositori, di gran lunga i più dotati sono la Fini, il Lepri e Clerici. Leonor Fini si muove in un'atmosfera allucinata e stupefatta dove ogni segno, ogni particolare anche il più minuto e il più umile sono frutto di un'adorata contemplazione da parte della pittrice. E par che costei si diverta nello scomporre, con demoniaco gesto, le cose nei loro elementi»[201].

Come è possibile dunque che nel corso del tempo, la sua arte –perlomeno in Italia- sia stata dimenticata? Del resto di tale oblio ne è pure prova il fatto che, nell'arco di quasi un secolo, siano state solamente due le retrospettive dedicate a Leonor Fini svoltesi in territorio italiano[202].

Leggendo le recensioni riportate sopra ne deriverebbe un bilancio nettamente in contrasto con quello enunciato nel corso degli anni; difatti gli estratti degli articoli qui proposti permettono d' identificare Leonor Fini come una grande artista, disgiunta dalla sola immagine di "personaggio da copertina". Cos'è successo quindi? Sicuramente Roma, rispetto a Parigi e al suo ambiente, dovette nutrire al suo interno, e specie in ambito giornalistico, alcuni sintomi di provincialismo. Se nella capitale francese indossare uno stravagante cappello passava come un fatto inosservato, in Italia così non

[200] M. TOZZI, *Esposizioni a Parigi. F. de Pisis e L. Fini*, in "Il secolo XIX", 8 gennaio 1933, p. 3.
[201] A. PREMOLI, *Due mostre d'arte*, in "Italia Nuova", 4 febbraio 1945, p. 3.
[202] Trattasi della mostra *Leonor Fini*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2 luglio-30 settembre 1983 e *Leonor Fini l'italienne de Paris*, Museo Revoltella, Trieste, 4 luglio-18 ottobre 2009.

era. Queste, ad esempio, furono le parole scritte su "Cosmopolita" in occasione di una mostra di Stanislao Lepri e Antonio Vangelli presso la galleria "La Finestra" rispetto alla presenza di Leonor Fini:

> «Leonor Fini stando alla soglia di comunicazione fra i due mondi, si sporgeva a guardare la sala di Vangelli; contro tanto lume, coronato da un avventuroso cappello, andavano a sbattere, come falene contro lampioni, nelle desolate sere di nebbia del nord, i piccoli intellettuali proletari dagli abiti dimessi […]»[203].

L'autore definì il cappello indossato dall'artista "avventuroso", definizione questa posta però in un'accezione negativa visto che fece notare come gli intellettuali di secondo ordine –di cui però non citò i nomi- siano stati affascinati dalla Fini e abbagliati dalla sua presenza, descritta qui come un "lume". Possiamo dire che questo pensiero del giornalista sia comunque ricco di contraddizioni, visto che il "tanto" posto accanto a "lume" potrebbe far emergere un'ammirazione per la Fini da parte dello stesso autore. Successivamente però, sottolineando come a essere calamitati verso l'artista, quasi come se fossero "falene contro un lampione", siano stati soprattutto intellettuali di poco conto, egli sembrò quasi voler prendere le distanze dalla precedente identificazione di Leonor Fini quale "lume", facendo svanire quindi ogni possibile riconoscimento dell'autore come uno dei proseliti dell'artista.

Ad ogni modo, costituisce un dato di fatto che il costume sia stato uno dei fattori scatenanti la *damnatio memoriae* finiana in territorio italiano; difatti non rappresenta una coincidenza che gli articoli con giudizi negativi riguardo la sua arte -ma soprattutto la sua persona-, abbiano preso piede soprattutto successivamente alla sua partecipazione al ballo mascherato Bestegui organizzato a Venezia, presso Palazzo Labia, nel settembre del 1951[204].

In quell'occasione, Leonor Fini si distinse per lo stupendo costume indossato: quello da Angelo nero, caratterizzato da delle enormi ali applicate al vestito che riuscirono a conferirle una dimensione quasi extra terrena ma allo stesso tempo inquietante e demoniaca, nonostante l'abito fosse quello di un angelo.

---

[203] G. SEVERI, *Lepri e Vangelli a "La Finestra"*, in «Cosmopolita», 1 novembre 1945, p. 5.

[204] Si tratta dell'unica partecipazione di Leonor Fini a un ballo in maschera in territorio italiano. E' tuttavia altamente probabile che l'artista abbia preso parte anche ad altri balli nel nostro paese. Tuttavia quella di Palazzo Labia costituisce l'unica partecipazione documentata e passata alle cronache grazie a una moltitudine di fotografie. Della partecipazione di Leonor Fini ai balli mascherati si parlerà approfonditamente nel paragrafo *2.3.1 Leonor Fini e i balli in maschera.*

Il ballo di Palazzo Labia sembrerebbe costituire, nell'ambito della storia critica italiana di Leonor Fini, un punto di cesura: da questo momento in poi infatti, iniziarono a dilagare le critiche negative riguardo la sua pittura, una su tutte quella in occasione della VII Quadriennale di Roma del 1955, alla quale l'artista prese parte con ben nove opere esposte all'interno della sala 38 accanto a quelle di Lepri, Fabrizio Clerici, Fausto Melotti e Alberto Martini[205]. Nei suoi confronti difatti, non è molto lodevole Marcello Camilucci:

> «Per quanto riguarda la famiglia dei surrealisti, i cui motivi fatalmente letterari sono andati perdendo nel tempo la loro fresca inventività e il loro potenziale di stupore ed orrore, a S. Lepri, A. Travisan, L. Fini, preferiamo ancora l'ellenizzante *pastiche* scenografico di A. Savinio e i minuti ed evanescenti miraggi di F. Clerici…»[206].

Sempre nella stessa occasione però, il francese Marcel Brion scrisse per il catalogo della Quadriennale, un'interessante quanto acuta presentazione delle sue opere:

> «La realtà è infinita poiché le sue dimensioni componendosi e scomponendosi formano le inesauribili combinazione del caleidoscopio dei misteri. Questa è la realtà che Leonor Fini dipinge ed attraverso la quale hanno intrecciato i loro itinerari l'artista e la donna. Potente appetito del reale, eccezionale sensibilità dei misteri, con quella virtù, così preziosa, di assimilare la cultura e poi dimenticarla per arrivare all'ingenuità ignorante di quelli che si usa chiamare i "popoli della natura"; ingenuità ignorante che lascia la porta aperta alla suprema saggezza. I presagi, le visioni, i sogni, le contorsioni del mago, la maniera in cui si dispongono dei chicchi, dei noccioli sul piatto che contiene "le cose" dell'universo, costituiscono tutto il bagaglio intellettuale del primitivo, del selvaggio. Leonor Fini ha voluto, in una certa misura, essere quel selvaggio e non conoscere altre vie d'accesso alla conoscenza che quelle della magia e dell'intuizione [...] Leonor Fini ha preso contatto con il reale in modo al tempo stesso violento e sottile che in fin dei conti costringe le cose a svelarsi, a confessarsi […]»[207].

Un altro fenomeno che si verificò *post* Palazzo Labia fu lo sviluppo, fra l'artista e la stampa italiana, di accese polemiche, costantemente consumatesi fra le pagine dei quotidiani. Rappresentativa fu in questo caso la diatriba con Giovanni Arpino, giornalista de "Il mondo". Il lungo articolo scritto da Arpino descrive un incontro tra lui e la Fini all'interno della sua casa parigina:

> «[...] Leonor si alzò dal divano violaceo per salutarmi. Era nuda sotto una vestaglia gialla e nera e subito tornò ad accovacciarsi. [...] lì, tutto invece era serio e convinto, giustamente ogni cosa si era conquistata il suo posto secondo un ordine che rivelava come

[205] Cfr. *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Roma, novembre 1955-aprile 1956, pp. 134-135
[206] M. CAMILUCCI, *La VII Quadriennale romana*, in "Studi romani" no. 1, gennaio-febbraio 1956, p. 49
[207] M. BRION in *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma,* op. cit. pp. 134-135

la chinchiglieria fosse una mentalità, non il risultato di abitudini mal controllate. L'odore come di violetta era insopportabile, veniva fuori a ondate da velluti, tele, tappeti soffocando persino il sapore della sigaretta, tanto che cercai con avidità la finestra perché Leonor sdraiata capisse. Ma non mosse ciglio, benché fossi certo che avesse afferrato il mio disagio. Sicuramente pensava che quell'odore, come ogni suo gesto, fosse necessario all'ambiente. Così ai tempi loro dovevano pensare sirene e maghi. Il motivo dell'appuntamento s'era andato subito smarrendo in una foresta di parole inutili dove ognuno dei due cercava di salvare la faccia tenendo testa all'avversario. Non era tuttavia una scherma intelligente e piacevole, come sempre raramente può capitare che accada in un salotto mondano, ma semplicemente un gioco inutile, dove le posizioni dei contendenti non venivano mai a scoprirsi. In fin dei conti, si faceva passare il tempo. […] Leonor andava parlando di ricordi torinesi, di un giovane pittore mai sentito nominare che lei disse bravissimo […] cominciò a ripetere una storia di vizi torinesi, come recitando una lezione. Le parolacce venivano pronunciate seriosamente, senza diletto, come un medico pronuncia complicate definizioni di malattie dinanzi alla faccia intenta del cliente profano. Mi ricordai improvvisamente della Leonor vista in una vecchia settimana Incom, coperta di veli neri, che faceva l'ispirata tra i ruderi di una torre della campagna romana, al tempo in cui i suoi quadri erano riusciti a smuovere illustri critici italiani. Ora mi stava lì davanti, così mal coperta e ancora in scena, con gli occhi sbarrati che mi scrutavano, sicura dell'importanza del suo gioco. […] A un tratto entrò l'uccello. Fu proprio Leonor a definirla in tal modo. […] Non smise più di parlare, confusamente capì di un balletto tedesco, fatto di orride danze e di piumati costumi. Agitava la mano fine e rugosa mentre Leonor mi guardava, dal fondo del suo divano viola come una maga dal fondo del suo antro, per trovare nel mio sguardo la complicità che quella sua definizione "uccello" doveva necessariamente aver creato in me. […] Intanto capii che desideravano sbarazzarsi di me […]. L'uccello muoveva gli occhietti osservandosi intorno con delizia. Capii quanto dovesse invidiare Leonor, così affermata dinanzi agli altri, con ogni scenario pronto»[208].

La Fini, furibonda per quanto scritto da Arpino non tardò a controbattere:

«Desidero chiarire che il signore domandò con insistenza di vedermi, qualificandosi come impiegato dell'editore Einaudi e sollecitando da me informazioni su questioni editoriali in Francia [..]In nessuno momento mi parlò di articoli o interviste. Sono ormai abituata allo stile di certi giornalisti che mira a creare lo scandalo intorno a persone note per far sensazione. Ma il signor Arpino ha passato i limiti. Infatti non è vero che ho ricevuto il signor Arpino in vestaglia discinta e scollata gialla e nera bensì in una veste araba di lana nera, lunga e accollata […] Non ho detto alcuna parolaccia ma mi sono espressa in termini violenti contro un film che dispiaceva ugualmente al signor Arpino. Non ho chiamato "uccello" la signora Ruth Page, nota coreografa americana, poiché di lei si tratta, ma parlai con lui di costumi di uccello che stavo preparando per un balletto americano. La signora Page e io non manifestammo alcuna impazienza di far partire l'Arpino, che del resto avevo già prevenuto avvertendolo che gli potevo accordare solo pochissimo tempo dati i miei successivi appuntamenti. In quanto agli apprezzamenti su di un giovane pittore torinese[209] che stimo, essi sono evidentemente del sig. Arpino e non i miei. Perfino sul profumo l'Arpino dice cose inesatte: in casa mia c'è un odore misto di trementina e di gatto, non di certo di violette!»[210].

[208] G. ARPINO, *Visita a Leonor*, in "Il mondo", n° 28, 13 luglio 1954, p. 7.
[209] Con tutta probabilità, il pittore torinese a cui si fece riferimento è Enrico Colombotto Rosso.
[210] L. FINI, *Chiarimento con Leonor Fini*, in "Il mondo", n° 33, 17 agosto 1954, p. 4.

Anche la replica di Arpino fu immediata: rimarcando come le sue fossero intenzioni ben lontane da quelle giornalistiche, dichiarò di aver solamente riportato ciò che venne a galla da «*un incontro che si poteva presumere utile per una migliore conoscenza di cose e persone*»[211].

Il caso Arpino –come quello Salvalaggio di cui si parlerà nel paragrafo successivo- scosse molto Leonor Fini, tanto che sentì il bisogno di raccontare l'accaduto alla sua amica Elsa Morante in un'epistola datata 16 luglio 1954:

«Carissima Elsa,
quest' anno non ti vedrò perché non veniamo in Italia. Certi giardini, statue, paesaggi e te sono le sole cose che mi rincresce di non vedere, a parte questo sono felice di non mettere piede in un paese dal quale non ò che insulti ed offese. […] devo dire che da quando vivo in Francia naturalmente ò avuto qualche difficoltà (per denari, lavoro) e qualche divergenza di opinione lavorando per teatri o altro, qualche "punta" di persone invidiose o troppo diversa, ma mai mai insulti volgari –cattiverie e ostilità- mancanza di rispetto e diamo pure di amicizia da parte di amici come in Italia. A parte la simpatia che ò per certe persone –nessuno di [???] quali [?] che ò in simpatia in Italia à mai fatto "un gesto" come si usa dire quando fui insultata da orribili e schifosi individui (Fabrizio si mosse un po' ma ferocemente aizzato da me, ai tempi di [??] perché era mischiato alla cosa. Avrai visto l'articolo dell'Arpino sul Mondo del 13. La cosa più schifosa del fatto Venturoli perché questo tale non disse neanche di essere giornalista "ma si presentò" insistendo molto (per vedermi) al telefono, come mandato da Einaudi editori per la propaganda di certi libri di lusso- parlò anche di eventuali edizioni da fare per la mia pittura ecc. Naturalmente tutto ciò che scrive è falso e falsato. Io non sono poco coperta ma copertissima in lunga vestaglia da pittura, nera (non gialla e nera) e tutti sono nudi sotti i vestiti (ma avevo il minimo di biancheria come sempre).
Naturalmente da me odore di violetta non c'è ma di orina di gatto. Non c'è messa in scena Hollywoodiana ma enorme disordine, non gingilli contorti (nessun gingillo perché i gatti li attaccano e rompono e perché non ci penso ad averne, sempre di più) la donna uccello (mai arrivata cosi da me) era la coreografa americana Ruth Page e avendo detto all'Arpino che avevo appuntamento di affari con lei pregandolo di partire quando Ruth Page veniva (invece di aria di orgia lesbica come lui allude) che sporco provinciale invidioso [….] lo trovo peggio del Montanelli – e se possibile vorrei fare qualcosa contr- che il giornale il Mondo- peggio che un libello fascista in tempi di false [?] senza vera legge ma con truffatori e gangster per dirigenti – che ne dice Moravia del suo amico Pannunzio[212] –orribile merda- Mai dissi che Colombotto Rosso, il pittore al quale allude, era pederasta, non so neanche se lo è- mai dissi male di Torino- anzi per riguardo visto che l'Arpino era torinese- tutto inventato per nuocermi da questo individuo che non conoscevo che non mi conosceva –per pure, schifosa volgarità di farsi una piccola schifosa carriera di giornalista- (mi risulta che mai prima scrisse nel "Mondo") mi risulta che Pannunzio adora questo genere di scandali. Belle persone! [..]»[213].

[211] G. ARPINO, *Lettera alla Fini*, in "Il mondo", n° 34, 24 agosto 1954, p. 4.
[212] Mario Pannunzio (1910-1968) fondatore del giornale "Il Mondo", teatro della diatriba fra la Fini e l'Arpino.
[213] E. MORANTE, *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 205-206, lettera del 16 luglio 1954

In questo scambio epistolare, interamente pubblicato nel 2012[214], la Morante rispose alla Fini puntualizzando come in Italia non ci fossero solo monumenti ma anche: «*migliaia di persone, di gatti meravigliosi e ancora qualche angelo di quei pochi rimasti che vorrebbero vederti qui e festeggiarti con tutti gli onori*»[215] e, ponendo se stessa fra queste persone desiderose di vederla in Italia, scrisse anche che alcuni: «*fingono di non amarti solo perché hanno verso di te un amore infelice, cioè pensano che tu non li consideri niente (e poveretti hanno ragione)*»[216]. E' facile immaginare però che l'artista non fu esattamente in linea col pensiero della sua amica scrittrice; difatti la Fini sottolineò, nella lettera del 7 agosto 1954, come nessuno in Italia si fosse schierato in sua difesa, e sottolineò come neppure:

> «[..]altri che in silenzio mi approvano- anche mi ammirano forse, e sanno che io li considero (tipo Carlo Levi, Landolfi e Moravia e altri) mai mai scriverebbero un testo onesto e amichevole su di me perché ufficialmente sono compromessa e dai Montanelli, Arpini, etc. Appartengo allo "scandalo" e non vogliono compromettersi o farsi deridere nei caffè –parlare è altra cosa ma sincera non lo fanno- ecco perché in massa li odio finalmente tutti e non verrò se non costretta da fatti pratici (denari) in Italia»[217].

E' indubbio che l'artista rimase turbata dall'articolo di Giovanni Arpino ed è verosimile che le intenzioni dell'autore fossero tutt'altro che innocenti, specie per quanto riguarda la resa della *mise* finiana come anche dei suoi modi di fare, dai quali traspaiono sfumature licenziose ed edonistiche.

Ancora una volta quindi, il costume assunse il ruolo di "reo" nell'universo storiografico italiano rispetto all'immagine di Leonor Fini; certo è che l'artista stessa, nei confronti della stampa italiana, mostrò un livello di tolleranza pressoché nullo. Si pensi infatti che un suo collaboratore, lo scrittore argentino naturalizzato francese Hector Bianciotti, scrisse un libro autobiografico[218] all'interno del quale trovò spazio un intero capitolo recante la sua esperienza in qualità di "abitante" della casa di Leonor Fini. Nonostante il contenuto sia altamente romanzato, le parole di Bianciotti nei confronti dell'artista furono tutt'altro che positive: ne diede difatti un ritratto infausto e decisamente dannoso per la sua immagine. Domenica, pseudonimo con il quale l'autore identificò Leonor Fini nella pagine del romanzo, era una donna superba, vittima di crisi

[214] *Ibidem*
[215] Ivi, p. 207.
[216] *Ibidem.*
[217] Ivi, p. 210.
[218] Cfr. H. BIANCIOTTI, *Le pas si lent de l'amour*, Paris, 1995.

nervose nel caso in cui avesse perso il controllo su qualcuno facente parte del suo *menage,* formato da Gaetano (Stanislao Lepri) e Marek (Kot Jelenskj*)*. Domenica metteva sempre alla prova i suoi collaboratori, spesso tendendo loro trappole o tranelli; inoltre era ossessionata dalla forma fisica, tanto che a preoccuparla non erano le critiche che la stampa poteva fare alla sua arte, ma bensì le foto che potevano essere pubblicate senza il suo consenso. Tale fissazione, aveva reso Domenica furiosa nei confronti di una giornalista che aveva pubblicato uno suo scatto di profilo; Bianciotti descrisse così la scenata che l'artista fece alla ragazza:

> «Domenica strappa le foto, gliele getta in faccia, l'afferra per i capelli e le tira indietro la testa portandola alla distanza giusta per lo schiaffo già in arrivo. […] Ricordo il singhiozzo dell'umiliata, il suo piagnucolio, mentre si affretta a radunare le fotografie che non interessano a Domenica, sparse sul tavolo […]»[219].

Malgrado questi diffamanti racconti, l'artista non mosse un ciglio e non osteggiò l'uscita del libro di Bianciotti.

Un altro elemento su cui bisogna porre l'accento è l'acutizzazione, da parte della Fini, per gli eventi stessi quando questi accaddero in territorio italiano: l'artista infatti parrebbe aver mostrato, in questo specifico caso con Arpino, una sorta di sentimento di inasprimento rispetto a quanto scritto, nel senso che diede alle parole dell'autore un peso eccessivo. Un episodio importante che si verificò fra Leonor Fini e la stampa italiana fu quello che ebbe come protagonista il giornalista Nantas Salvalaggio, episodio questo che merita l'attenzione di un intero paragrafo.

2.2.1 Il caso Nantas Salvalaggio

Uno degli episodi più significativi, non solo per quanto concerne la *damnatio memoriae* di Leonor Fini in Italia ma anche per quel che riguarda la riluttanza dell'artista stessa nei confronti soprattutto della città di Roma, fu l'articolo scritto da Nantas Salvalaggio per il "Giornale d'Italia" del 19 agosto 1954[220].

Già Vanja Strukelj, all'interno del già citato saggio[221] scritto in occasione della mostra triestina su Leonor Fini del 2009, rimarcò l'importanza di tale articolo ai fini della

[219] Ivi, p. 287.
[220] Cfr. N. SALVALAGGIO, *La gazzella è responsabile dei molti turbamenti della leonessa*, in «Il giornale d'Italia», 19 agosto 1954, p. 3.
[221] Cfr. V. STRUKELJ, *Leonor Fini vista dall'Italia*…op. cit. p. 35.

ricostruzione della vicenda critica italiana dell'artista; tuttavia alla studiosa, da un primo spoglio del giornale, non fu possibile rintracciare codesto articolo e di conseguenza – come lei stessa affermò- non fu in grado di comprendere i motivi che condussero l'artista a provare un sentimento ai limiti del repellente per Salvalaggio.

In quest'occasione è stato possibile invece rintracciare l'articolo; si è partiti dalle stesse parole di Leonor Fini contenute all'interno di una lettera a Elsa Morante datata 1954, le quali esortano la scrittrice a leggere "il fetido articolo del 19 settembre"[222]; si è scoperto, eseguendo lo spoglio dei numeri di settembre del "Giornale d'Italia" e poi -visto il mancato rinvenimento dello scritto-, procedendo con quello relativo a tutte le edizioni uscite nella seconda parte dell'anno, che l'articolo in questione venne pubblicato in data 19 agosto 1954.

All'interno dello scritto incriminato, Salvalaggio raccontò dell'accesa rivalità fra la Fini –che l'autore associa a una leonessa- e la pittrice Bona Tibertelli de Pisis – "la gazzella" -, la quale parve strappare all'artista argentina "lo scettro di rue Payenne"[223]. Bona Tibertelli de Pisis non era solo la nipote del celebre pittore Filippo, ma aveva anche sposato colui che, durante i primi anni di soggiorno parigino, fu per Leonor un importantissimo punto di riferimento: lo scrittore francese André Pieyre de Mandiargues.

Leggendo con attenzione l'articolo, paradossalmente emerge come Salvalaggio apprezzasse la pittura di Leonor Fini:

> «Da due anni il suo talento innegabile è stato riconosciuto, se così si può dire, ufficialmente. Jean Louis Barraut l'ha incaricata di dipingere le scene per una importante commedia. Danarosi industriali di Lione le commissionano dei quadri che pagano in anticipo e poi si rifiutano di ritirare. Perché Leonor non trasferisce sulla tela una faccia come la vedono tutti; lei ci dipinge sopra, ci distende anche l'anima»[224].

Ancora una volta tuttavia, un giornalista italiano non mancò di far apparire la Fini come un personaggio estremamente eccentrico, mettendo in evidenza come: «*Nel 1938, per smuovere l'indifferenza della Parigi artistica, la "leonessa" di rue Payenne andava ad aprire la porta, fosse il parroco o il postino, completamente nuda*»[225]. Inoltre non disdegnò neppure i commenti velatamente sarcastici riguardo l'avanzare della sua età

[222]E. MORANTE, op. cit. p. 214.
[223]Erano infatti vicine di casa.
[224] N. SALVALAGGIO, *La gazzella*...op. cit. p. 3.
[225] *Ibidem*

(«*sull'ebano dei capelli del 1938 si è posata una leggera polvere d'argento vecchio*»[226]) e sul suo abbigliamento («*Alle prime teatrali i cronisti mondani hanno una certa facilità a riconoscerla. Il turbante più inaspettato e singolare è il suo*»[227]).

Facendo un confronto collaterale con la corrispondenza di quegli anni, scopriamo che la Fini, furibonda per quanto scritto da Salvalaggio sul suo conto, non mancò di nutrire dei sentimenti non di certo positivi per tutti coloro che avevano preso le sue difese davanti alle parole del giornalista.

> «Ti farà forse piacere che l'adorato e santo e perfetto Kot prese 4 giorni fa proprio a calci e pugni in casa sua il Salvalaggio, autore del fetidissimo (il più fetido che mai mi fu dedicato) nel giornale d'Italia (ti prego leggilo, è del 19 sett) grande scrofa è pure la Mandiargues –il Mandiargues lui nevrotico e avvelenato debole e demente- incredibile pensare che tanto mi adorava- il fatto di avermi perduta à riesumato in lui bugie tortuosissime di tutti i generi. [..] Per tornare a Kot che è sempre più perfetto (anche la Lepre) decise di picchiare il S. senza avvertirmi (se no avrei avuto troppa paura che in una rissa si facesse male) e mentre io disegnavo i profili lui buttava il S. per terra dicendo 2pezzo di merda" l'altro gridava aiuto aiuto". La Lepre in più era per strada. Quando vennero qui io dapprima non credevo –ma Kot aveva la fronte umida e un segno sul collo. Ha fatto bene –spero non avrà noie- l'altro si vendicherà con sporche parole. Quel che mi scrive Moravia sul fatto che bisogna essere indifferenti per non giocare il gioco dei diffamatori non trovo che va sempre bene. Perché poi non schifarsi ufficialmente di bava e merda? E se lo schifarsi e il protestare dà più soddisfazione alla propria natura perché forzarsi a recitare la parte "saggia" se questo annoia e non dà alcun sollievo? Il fatto di pensare che il diffamatore è allora contento di sentire la rabbia del diffamato è darli (Salvalaggio) sì importanza –agire cioè immaginando gli effetti su di lui mentre per me agire è una soddisfazione personale- un bisogno come bere mangiare cacare- e infatti i pugni e i calci sono quello che mi fa più piacere. Sono meno pratica di Moravia. Per senso di giustizia in sé più che per ribattere alla merda giornalistica, o per averne vantaggio, avrei voluto che Moravia scrivesse un articolo decente su di me e attaccando quella rozza mentalità italiana che consiste a attaccare le donne e soprattutto se possono dire che invecchiano ecc....Mi sono poi ricordata che se Moravia non à la natura orrenda di scrivere attacchi sui giornali nei suoi racconti si compiace pure lui a descrivere per esempio sfaceli fisici di donne immaginarie. Per questo quella mentalità lo indigna poco. Ci arriva per altra strada pure lui. In verità non mi importa che faccia articoli "seri" non può Alberto amare la mia pittura- non vi è nessuna corrispondenza e non esporrò più in Italia dove solo senza occasione alcuna si può impunemente cercare di sporcare e di avvilire. In realtà non so perché bisogna trovare normale come dice Alberto e certo come fanno con me non fanno con lui –a simil porcate non arrivano mai con un uomo. Ma questo tipo di schifo per questo tipo di cose lo sentiva un po' Savinio –non Alberto e sapevo già prima di scrivere a lui- d'altronde Alberto è la sola persona un po' autorevole ufficialmente che conosco in Italia- ma ora i pugni sono dati, me ne importa meno ma

[226] *Ibidem*
[227] *Ibidem*

veramente non farò mai nulla in Italia né mostre né altre manifestazioni non c'è ragione alcuna di farlo»[228].

L'artista affrontò la questione in una lettera, datata 30 dicembre 1955, indirizzata a Mario Praz:

«Se lei non venisse a Parigi non ci vedremo certo mai perché io a Roma non verrò mai più, è la città d'Italia (in genere in Italia vado ora, se è per stare solo in piccoli paesi) dove più hanno cercato di offendermi e di ferirmi, dove più ho visto la vigliaccheria e la mancanza di amicizia e di senso di giustizia verso di me. Così non voglio più sentire nulla dei Moravia, nemmeno di Elsa, no, e quello può dire se la veda poiché quando io le chiesi, visto che tanto mi dichiarava adorazione e interesse, di (p)lanciare le schifose calunnie e offese e bugie della (…) Salvalaggio, di scrivere e (…) un testo decente (non chiedevo.....una polemica....., ma solo sentire per me un'altra voce e avere un altro riflesso). Elsa rifiutò di farlo, viceversa ora scrive lunghe presentazioni all'orrenda sciocca e materiale pittura di Guttuso. In questo Moravia é un vigliacco schifoso, ognuno lo Sa questo, lui mi scrisse una lettera schifosa cretina e mi promise che a suo tempo alla prima occasione avrebbe fatto qualcosa. L'occasione si presentò con i costumi di Romeo e Giulietta e ora con la Quadriennale, ma lui zitto, io sono un soggetto troppo (talon??) in Italia, questo paese (incivile?), e Moravia teme gli scherzi dei colleghi giornalisti. E poi una grande idiozia a venirmi a dire che il Giornale d'Italia non lo legge nessuno. I se ciò fosse non uscirebbe più. II non è per l'opinione della gente, è per il fatto in sé, anche se una sola persona l'avesse letto, di permettere che un porco, inspirato da altri porci (i 2 Mandiargues) si metta a insultarmi, inventando e cercando nel modo più vile, più basso, di colpirmi in tutti i modi»[229].

Con la comparsa dell'articolo di Salvalaggio, la Fini trovò come un machiavello per giustificare la sua assenza in territorio italiano e soprattutto la sua volontà di non farne parte. Infatti l'artista, all'interno sia della corrispondenza con la Morante come anche in quella con Praz, non mancò mai di sottolineare il fatto che non sarebbe mai più tornata in Italia, frase questa ripetuta con una fermezza tale da sembrare una formula imparata a memoria.

2.2.2 Il peso del pregiudizio

Il punto nevralgico della questione affrontata in questo paragrafo risiedeva nel rinvenimento delle motivazioni per le quali l'arte di Leonor Fini sia stata in Italia vittima di oblio, ed inoltre un'altra problematica nella quale ci si è dovuti dimenare è consistita nel comprendere se, tale inclinazione della critica italiana, sia stata pur mossa dal fatto che il "personaggio" abbia in un qualche modo oscurato l'artista. A ciò si ricollega quello che può essere definito il fine ultimo dello sviscerameno di tale tematica: la comprensione dell'inclinazione mondana dell'artista che riconduce *in toto*

[228] E. MORANTE, op. cit. pp. 214-215.
[229] Lettera n° 22 Leonor Fini a Mario Praz.

al concetto di costume. Accendere un faro all'interno del fosco labirinto dell'idea di mondanità finiana conduce all'illuminazione sulla vera natura in merito all'incessante volontà di apparire: era costruita? Era un bisogno vitale?

Dall'analisi del materiale *ivi* proposto, possiamo certo affermare senza esitazione che è assolutamente veritiera la tesi secondo la quale la responsabilità della lacuna critica finiana sia in parte del costume. Difatti, è interessante notare come la storia critica dell'artista si dimeni in una dicotomia temporale: da una parte, abbiamo infatti le recensioni positive della sua arte che perdurano durante gli anni Trenta e Quaranta; dall'altra si trovano alcune recensioni negative, ma soprattutto frequenti alterchi scoppiati fra la Fini e il giornalista italiano di turno nel corso degli anni Cinquanta.

A fare da spartiacque, vi è un fatto per niente casuale: uno dei più grandi eventi mondani di tutti i tempi, nel quale a regnare fu per l'appunto il costume. Stiamo parlando del ballo in maschera tenutosi presso il veneziano Palazzo Labia nel settembre del 1951, al quale la Fini prese parte[230].

L'evento, che non dimentichiamo si colloca in un momento importante per l'Italia poiché trattasi del dopoguerra, difficilmente si rese compatibile con lo stato d'animo dei cittadini di allora; il pittore Fabrizio Clerici, il quale definì l'evento come uno dei «*più sorprendenti, eccentrici, e forse inutili del Novecento*»[231] ricordò che il ballo:

> «Fu contestato dalle classi meno abbienti che vedevano nella ostentazione di ricchezza uno spreco inutile. Molti giornali, a livello internazionale, attaccarono questa festa. Anche la Chiesa non fu da meno. Mi ricordo; quella sera, all'entrata, con Christian Dior, Salvador Dalì e Leonor Fini fummo quasi aggrediti da un gruppo di persone appostate all'attracco delle gondole»[232].

E' importante sottolineare il fatto che la Fini, con la partecipazione a tale evento, venne inglobata dal pensiero critico italiano nel gruppo di coloro che possono essere considerati meri e medi intellettuali, più facilmente ascrivibili all'interno di quello che può essere definito uno "stormo" da jet set. Un evento mondano e di costume dunque, è *reo* d'aver obnubilato la sfera artistica della Fini all'interno della critica italiana.

---

[230] Della partecipazione dell'artista ai balli in maschera, tra cui quello di Palazzo Labia, si parlerà in maniera approfondita nel paragrafo 2.3.1.1.

[231] www.archivioclerici.com (consultato in data 26 marzo 2014)

[232] *Ibidem*

Ciononostante è opportuno tenere in conto l'incapacità, da parte della critica italiana, non di scindere l'artista dal personaggio, bensì al contrario di considerare queste come un'unica unità. Difatti, nel caso di Leonor Fini, l'esistenza dell'arte e dell'artista è inscindibile dal personaggio e per questo entrambe le accezioni vanno considerate come un tutt'uno. Non esisterebbe l'artista senza il personaggio, né tantomeno il personaggio troverebbe la sua più profonda esplicazione senza l'artista.

> «C'est qu'autour de certains êtres, doués d'une grande vitalité et d'un égocentrisme exigeant, qui projettent vers autrui une image où se confondent leur personne et leur personnage, leur vie et leur œuvre, il se cristallise, comme une gangue brillante et dure: le mythe. Leonor Fini est de ces êtres»[233].

Kot Jelenski, il quale come sappiamo fu uno dei componenti di quello che potrebbe essere definito *mènage* Fini, espresse perfettamente in queste righe ciò che intendiamo sottolineare: la persona e il personaggio si confondono e si miscelano, creando un'unica entità omogenea nella quale anche la vita e l'arte si fondono per dar vita a *una matrice brillante e dura: il mito.*

Quest' unitarietà del personaggio e dell'artista conduce allo scioglimento del dilemma riguardante la costruzione o meno del personaggio stesso da parte della Fini: niente è costruito, niente è preparato. Tutto nasce da un bisogno vitale, e il costume e la voglia di stupire appaiono come un danzare spontaneo dell'artista in un palcoscenico fittizio, nel quale a esibirsi è il suo animo stesso. E' un *grande festival dell'io* quello che si verifica, in cui la linfa vitale è la teatralità unita ai suoi elementi più caratteristici, uno su tutti il costume.

La critica italiana si beffa di questo personaggio e non riesce a conferirgli quell'aurea creativa e poliedrica che invece si meriterebbe; fa ristagnare la figura dell'artista all'interno di uno scenario apparentemente frivolo, che si ciba soltanto di lustrini, flash e copertine scandalistiche. La critica italiana è incapace quindi, di assumere uno sguardo totalizzante nel momento in cui la Fini viene fotografata in un contesto estremamente mondano dove a fare da padrone è il costume.

Ma infine, è impossibile non notare come Leonor Fini si sia preoccupata maggiormente, almeno in Italia, delle critiche riguardo il suo "personaggio" piuttosto

[233] C. JELENSKI, *Leonor Fini*, Editoriale Periodici Italiani, Milano, 1963, p. 7

che il suo essere artista, anche perché, come abbiamo potuto notare, pressoché nulle furono le recensioni negative alla sua arte.

Ricongiungendoci a quanto detto precedentemente, ossia alla necessità di considerare criticamente Leonor Fini come un'armoniosa unione di artista e personaggio, è probabile che il disconoscimento a livello autorevole di una delle due prerogative abbia generato in lei la convinzione che neppure la sua arte fosse pienamente compresa. Questo è in parte vero, dal momento che abbiamo appurato che, quando si parla di lei, è necessaria l'adozione di uno sguardo ampio e totalizzante che inglobi arte e vita, persona e personaggio.

Tuttavia possiamo appoggiare questa concezione solamente nell'istante in cui, a indisporre la Fini, non sia una qualsivoglia mancata deferenza riguardo la sua sfera strettamente personale; ne sono prova di questo, sia l'articolo di Giovanni Arpino ma soprattutto quello di Nantas Salvalaggio, il quale venne imprigionato perpetuamente nella bolgia dei falsari dell'inferno finiano poiché colpevole d'aver narrato i motivi che generarono la rivalità fra "la leonessa e la gazzella". Questi furono la giovane età della de Pisis, la sua bellezza ma con tutta probabilità anche l'essere responsabile della perdita, da parte della Fini, di uno dei suoi punti di riferimento intellettuali: Andre Pieyre de Mandiargues. Salvalaggio insomma, si inserì all'interno di un terreno piuttosto impervio da percorrere: quello della vita personale di Leonor Fini.

Per evitare intrusioni ma soprattutto smascheramenti, l'artista preferì chiudere i ponti con l'Italia, anche se in realtà la sua fu un'assenza *pro tempore*, visto che già sul finire degli anni Cinquanta cominciò nuovamente ad esporre in Italia, sebbene in maniera molto sporadica: nell'ottobre del 1957 si tenne infatti un'esposizione personale a Torino presso la galleria Galatea e nel 1968, dopo molti anni di assenza, tornò pure a Roma e precisamente presso la Galleria Iolas Galatea[234].

Emerge dunque un quadro abbastanza chiaro riguardo le motivazioni che portarono la Fini a essere pressoché assente dal dibattito critico artistico italiano; primariamente, si può chiaramente desumere come l'Italia sia stata incapace di comprendere quanto nel suo caso, artista e personaggio vadano in realtà considerati come un arricchimento l'uno

[234] Una recensione su quest'esposizione fu redatta da Lorenza Trucchi su «Momento sera». Cfr. L. TRUCCHI, *Bellmer alla Senior, Leonor Fini alla Iolas-Galatea*, in «Momento sera», 09 febbraio 1968

per l'altro a livello espressivo e artistico. A questo si aggiunge inoltre, la confusione di cui la critica stessa in questi anni si è peccata nel momento in cui ha reputato, come responsabile del problema, l'incapacità da parte del panorama italiano di scindere artista e personaggio. Persino nel 2009, anno della grande mostra di Trieste, non è mancata occasione di sottolineare come il piano "comportamentale" di Leonor Fini andasse scisso da quello artistico; erroneamente però si sono incluse nella cerchia degli elementi "nefasti" anche quelli che in realtà debbono essere considerati come delle prerogative delineanti i connotati peculiari dell'artista stessa, uno su tutti il suo interesse ma soprattutto il suo bisogno del costume. Questo difatti, come abbiamo visto, deve essere considerato come una necessità vitale per l'esistenza non solo dell'arte, ma anche dell'artista stessa.

In questo senso, si delinea dunque un punto di partenza che conduce alla riconsiderazione dell'intera vicenda critica: la rivalutazione della Leonor Fini personaggio ai fini di una maggiore comprensione dell'artista, nonché l'individuazione di tutti i micro elementi, i quali precedentemente trascurati, sono ora riconosciuti come complici per l'input creativo artistico. E del resto, come scrisse Kot Jelenski, la Fini deve essere considerata in questo modo poiché in lei «*persona e personaggio, vita e arte si fondono e si cristallizzano come una matrice brillante e duratura nel tempo*»[235] generando quindi "il mito".

[235] C. JELENSKI, op. cit. p. 7

2.3 Sul palcoscenico della vita tra balli, maschere e fotografie

La questione finiana, se analizzata fin nella sua profondità midollare, appare molto più organica di quanto ci si possa aspettare.

Il costume, il travestimento e la teatralità, unitamente al riconoscimento di una complementarità artista-personaggio, risultano essere tutte facce della stessa medaglia. Difatti, la considerazione totalitaria di questi elementi nei quali uno non esclude mai l'altro, produce come effetto non solo l'arte ma anche la manifestazione di essa in molteplici aspetti. Taluni di questi ultimi si identificano spesso in manifestazioni facenti parte del quotidiano, consuetudini comportamentali delle quali non ci si può privare. In questo senso vanno lette per l'appunto le frequenti partecipazioni di Leonor Fini a numerosi balli in maschera nonché i suoi innumerevoli scatti in costume in qualità di soggetto per celebri fotografi quali Dora Maar, Henri Cartier Bresson, Eddy Brofferio, Cecil Beaton, André Ostier.

Sia nei balli che nelle fotografie infatti il *leitmotiv* è la teatralità in ogni sua più profonda manifestazione, sia essa di tipo costumistico come anche espressivo. Ad ogni modo anche in questa circostanza, una semplificazione del tutto è pur sempre in agguato per mezzo di un'etichetizzazione spicciola di mondanità e apparenza, problematica questa che, come abbiamo visto precedentemente, è stata presente anche nella critica italiana. Ma, sviscerando la questione abbiamo avuto modo di constatare che la risoluzione risiede nel riconoscimento artista-personaggio in vece della sua natura unitaria ma allo stesso tempo duale. Un po' come le sue sfingi dipinte che vengono rappresentate per metà umane e per metà no, Leonor Fini deve essere identificata in questo *modus*, il quale conduce giustamente ad un *agnitio* autorevole che tocca anche quelle che abbiamo definito poco sopra come *manifestazioni facenti parte del quotidiano* e *consuetudini comportamentali delle quali non ci si può privare*.

Ed ecco dunque che, affrontando un discorso sul design del costume finiano, non possiamo tralasciare questi due aspetti che vedono in prima linea l'espressività costumistica reale poiché applicata non su soggetti terzi, ma bensì sull'artista stessa: i balli in maschera e le foto, esempi di una *performance* teatrale della vita con regista e attrice la stessa Fini, colpevoli anch'esse, come vedremo, della mancata *dignitas* artistica in Italia.

2.3.1 I balli in maschera

Facilmente ascrivibili entro un insieme fortemente dominato da connotati non autorevoli, in realtà i balli in maschera -o *bals masqués* per usare il lemma originario- costituirono nel periodo successivo al secondo conflitto mondiale delle eventi artistici a tutti gli effetti, che ebbero il loro epicentro soprattutto a Parigi. Ovviamente la nascita del *bal masqué* non è propria del XX secolo, dal momento che le prime tracce sono ascrivibili all'epoca medievale, sebbene l'apoteosi si sia verificata nel corso del Rinascimento[236].

Specificatamente per quel che concerne la nostra ricerca, ci interesseranno i balli svoltisi a Parigi post II guerra mondiale e quelli italiani degli anni cinquanta. Tuttavia, trattare repentinamente i *bals masqués* ai quali prese parte la Fini, darebbe vita ad una narrazione dal sapore pressoché aneddotico, mentre quello che ci si è prefissati in questo capitolo è dimostrare quanto in realtà queste "manifestazioni del quotidiano finiano" siano strettamente da interfacciarsi con la sua arte.

Facendo una breve premessa descrittiva riguardo i balli parigini post conflitto, secondo Jean Claude Daufresne (2001), essi avevano un ruolo ben definito, che consisteva nel mostrare al mondo che Parigi, nonostante la tragedia della guerra, era rimasta pur sempre Parigi, il luogo di festa per eccellenza[237]. Queste *fêtes* si caratterizzarono per il dispendio di costi a dir poco stellari, spesso giustificati col fatto che tali eventi professarono un fine caritatevole. I *bals masqués*, spesso definiti come vere e proprie manifestazioni effimere ospitati nel corso della storia entro architetture aggettivate allo stesso modo[238], ebbero come *topos* l'immaginazione, arteria questa dominante soprattutto nel cuore costumistico. Nel caso della Fini poi, oltre che nei costumi esibiti di volta in volta alle feste, costituirono un'importanza determinante le maschere, le quali molto spesso furono alla pari del costume la causa della sua stessa *damnatio memoriae*. Del resto, l'associazione maschera-esibizionismo è elemento noto; ne costituisce una testimonianza un articolo di Calliope Rigopoulou (1982) intitolato

[236] Non sarà giustamente questa la sede giusta per affrontare un discorso sulla genesi del *bal masqué*. Basti comunque ricordare che il centro di principale diffusione fu proprio l'Italia e le sue corti rinascimentali.

[237] J.C. DAUFRESNE, *Fêtes à Paris Au Xxème Siècle - Architectures Éphémères De 1919 À 1989*, Editions Mardaga, Bruxelles, 2001, p. 210

[238] Cfr. J. C. DAUFRESNE, *Le Louvre et les Tuileries: architectures de fetes et d'apparat: architectures ephemeres*, Menges, Paris, 1994; J.C. DAUFRESNE, *Fêtes à Paris Au Xxème Siècle - Architectures Éphémères De 1919 À 1989*, Editions Mardaga, Bruxelles, 2001.

"Exhibitionnisme et masque"[239], nel quale si cerca di stabilire l'esistenza o meno di un qualsivoglia rapporto fra la maschera e l'esibizionismo. Alla fine dell'analisi Rigapoulou definisce la maschera come «*elemento scenico dell'atto esibizionista*»[240] e fa riferimento al personaggio mitologico di Baubò come immagine perfetta di tale caratteristica. Questa considerazione andrebbe, nel caso della Fini, riletta in chiave più nietzschiana e la maschera andrebbe piuttosto interpretata come "elemento scenico dell'atto teatrale della vita".

Ad ogni modo, nell'ambito del *bal masqué,* fu quello delle maschere il territorio nel quale l'invettiva finiana si mosse con esiti più interessanti e variegati: maschere di uccelli, di gatti, e poi ancora di gufi e di altri misteriosi animali, tutte rigorosamente disegnate dalla stessa artista. C'è dunque anche in questa traiettoria perfomativa della vita, una direttiva dominante di stampo ancora una volta metamorfico: l'artista si avvalse dei balli in maschera per aprire le danze non di un atto esibizionistico, ma bensì per espletare un'espressione del suo bisogno trasformistico.

Nel corso della ricerca ci si è interrogati sulla possibilità che maschere e costumi indossati durante i numerosi *bals masques* ai quali l'artista prese parte[241], possedessero affinità con alcune sue opere pittoriche. Per giungere a una risoluzione esaustiva di tale quesito, è stato dunque eseguito un raffronto con la documentazione fotografica delle *fêtes,* ove presente, e le opere coeve di quegli anni. I risultati emersi hanno permesso di affidare *sine duda* un'accezione positiva alla questione. Per intenderci meglio, sarà utile riassumere brevemente in questa sede i ragguagli effettuati, per comprendere per l'appunto quanto maschere e costumi vadano in stretta connessione con l'arte finiana, meritando dunque una profonda elusione da un mero contesto di stampo *glamour*.

Procedendo per ordine cronologico, il primo ballo da esaminare è il *Bal de la nuit au Pré Catelan*, il quale al momento parrebbe fare da capostipite alle *fêtes* francesi alle quali prese parte la Fini. Secondo la documentazione fotografica, tale ballo si tenne nel giugno del 1946 presso il parco parigino *Bois de Boulogne* nel quale tutt'oggi è presente il celeberrimo ristorante *Pré Catelan*. Di tale evento, numerosi furono gli scatti di André

[239]C. RIGOPOULOU, *Exhibitionnisme et masque*, in «L'écrit voir», revue collectif pour l'histoire de l'art, 1982, pp. 43-49
[240]Ivi, p. 48
[241] Secondo Peter Webb (2009), la Fini partecipò a sedici balli in maschera

Ostier, uno dei quali particolarmente famoso raffigurante Hélène Rochas[242] con indosso una singolare maschera nera a forma di pipistrello[243]. Leonor Fini apparve immortalata invece, assieme alla viscontessa Marie-Laure de Noailles[244] in uno scatto del fotografo ungherese George Brassai (Fig. 29). L'album d'*hiver* di *Vogue* 1946[245] dedicò un servizio alle *loups du Pré Catelan* (Fig. 30) –ossia alle maschere del ballo- e una pagina intera ospitò proprio quella indossata dalla Fini. Tuttavia, tutte le maschere ivi rappresentate, furono realizzate attraverso l'impiego di piume e gemme di ogni tipo le quali non dovettero costituire inutili orpelli decorativi poiché in *L'Officiel de la mode* si sottolineò come le maschere veneziane a becco d'aquila, spesso arricchite di diamanti, non furono prive di somiglianza con «*le maschere di piume e gemme in base alle quali Christian Bérard nasconderà questa estate, al pré Catelan, le facce più in vista dell'alta società parigina*»[246]. Sul nome di Bérard torneremo, come vedremo, più avanti; ora invece soffermiamoci sulle facce immortalate dall'*Officiel de la* mode, tra le quali non mancò quella di Leonor Fini, la quale scelse per questo ballo una maschera realizzata da lei stessa costituita da piume nere alle cui estremità ne applicò delle altre colorate, che andarono a definire delle grandi ali, elemento spesso presente nei travestimenti finiani architettati *ad hoc* per i balli. La foto a colori, fortuitamente ritrovata in rete (Fig. 31)[247], mostra la vivacità dei colori che contraddistinse tale maschera, estrosità coloristica questa che sembrerebbe non coincidere con la solita inquietante monocromia delle maschere proprie degli altri travestimenti.

Un precedente di questa bizzarria coloristica quasi carnevalesca sembrerebbe tuttavia essere presente nell' *Autoritratto con chimera* (1939, Fig. 33). Nell'opera in questione, la Fini compì non solo una metamorfosi di se stessa ma anche della chimera; al personaggio mitologico infatti, venne sostituita per mano finiana la canonica testa di leone per far spazio a quella di un gatto; il petto, il quale tradizionalmente prende le

[242] Hélène Rochas (1927-2012), moglie di Marcel Rochas, proprietario della celebre azienda di cosmetici Rochas, è considerata una icona internazionale della moda e dell'eleganza. Venne ritratta da numerosi artisti, tra i quali Andy Warhol (1975) e anche dalla stessa Leonor Fini nel 1947.
[243] B. De ROCHEBOUET, *Hélène Rochas, la femme qui mit le Tout-Paris à ses pieds*, in «Le Figàro», 24 septembre 2012, http://www.lefigaro.fr/culture/2012/09/24/, link consultato in data 01-07-2014
[244] Marie-Laure de Noailles (1902-1970), viscontessa de Noailles, è celebre soprattutto per essere stata una dei mecenati d'arte più influenti del Novecento. E' conosciuta anche come Viscontessa del bizzarro.
[245] Cfr. «Vogue Paris», *Album d'hiver* 1946, pp. 18-19
[246] L. FRANÇOIS, *Il était fatal que la mode revient au style après-guerre*, in «L'Officiel de la mode», n° 295, hiver 1946, p. 170
[247] www.hprints.com

forme di una χίμαιρα[248] ossia di una capra, ha su questa tela, le sembianze di quello di una donna; al contrario, nell'autoritratto l'artista si rappresentò con indosso un corpetto fatto di pellame di capra. Ed ecco che da quest'ultimo si dipana un carnevalesco ammasso di piume, che sembrerebbe voler creare armonicamente delle ali i cui colori ricordano per l'appunto quelli della maschera del *Bal de la nuit*; e ancora, con guizzi di pennello impregnati e di rossi, e di verdi, e di gialli e di bianchi, Leonor Fini realizzò una coda, che non è quella di un drago come vuole la tradizione mitologica, ma bensì di qualche altra misteriosa creatura animale dalle variopinte piume. Il precedente dipinto di quella che fu la maschera per il *Bal de la nuit* costituisce un importante punto di partenza per far nascere un nodo di congiunzione fra travestimenti finiani e opere pittoriche.

Un altro punto fondamentale riguardo il discorso sul discorso *Bal de la nuit*, possiamo affermare che, procedendo da tale evento, la suddetta ricerca sia riuscita a gettare le basi riguardo un'ulteriore afferenza stilistica, relazionata ad un importante artista che gravitò negli ambienti parigini d'alto livello durante gli anni dell'immediato dopoguerra. Stiamo parlando di Christian Bèrard[249], nome importante -ma purtroppo frequentemente trascurato- quando si affronta un discorso d'ambito costumistico che è stato già precedentemente menzionato in altro contesto esplicativo. Confrontando la sua arte con quella finiana, molti sono stati i punti di congiunzione emersi: oltre infatti ad un *iter* pressoché identico nel quale la linea dominante fu la poliedricità di ricerca, dal momento che Bèrard si distinse sia in campo pittorico che costumistico e scenografico, egli vantò contatti e collaborazioni con i maggiori esponenti degli ambienti teatrali e letterari francesi fra le due guerre; fra questi, sono degni di nota il drammaturgo Jean Cocteau col quale lavorò anche la Fini, ma soprattutto Jean Genet, per il quale Bèrard

[248] Omero nell'Iliade descrisse l'aspetto della chimera con queste parole: «Era il mostro di origine divina, leone la testa, il petto capra, e drago la coda; e dalla bocca orrende vampe vomitava di foco: e nondimeno, col favor degli Dei, l'eroe la spense…». Cfr. *Iliade*, VI, 180-184

[249] L'opera di Christian Bèrard non è stata oggetto di studi di particolare rilevanza, nonostante la sua arte costituisca un caposaldo per chiunque si occupi di costumistica, tanto che in passato si è parlato anche di uno "stile Bèrard" per quel che concerne tale ambito d'indagine. Tuttavia, per approfondire il discorso si questo artista, si veda B. Hastings, *Christian Bérard: painter, decorator, designer*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1950; J. Clair, *Christian Berard, 1902-1949*, catalogo della mostra tenuta a Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 27 giugno-6 settembre 1987, nell'ambito del XXX Festival dei Due Mondi, Mondadori, Milano 1987

realizzò i costumi di *Les bonnes* (1947) [250], *piéce* teatrale alla quale lavorò anche l'artista triestina nel 1961. Inoltre, osservando i bozzetti di mano bernardiana relativi a più di un lavoro, essi sembrano ricordare per quel che concerne la linearità delle forme – il cui comune denominatore potrebbe essere quella schiaparelliana-, quelli di Leonor Fini, sebbene quelli di Bèrard risultino più definiti e ricchi di particolari. L'elemento più interessante tuttavia, è emerso durante l'osservazione di alcuni lavori di Bèrard per il teatro: difatti, si è notato come la maschera per il *Bal de la nuit* sembrerebbe ricalcare alla perfezione le ali del costume per l'Arcangelo di *Sodome e Gomorrhe* (Fig. 32), realizzato da Bernard nel 1942 per la medesima *piéce* la cui prima si tenne l'11 ottobre del 1942 presso il teatro Hébertot di Parigi[251]. Se dunque ad una prima analisi le piume vividamente colorate della maschera per il *Bal de la nuit* potevano trovare la loro ascendenza nella pittura ed esattamente nell'*Autoritratto con chimera* (Fig. 33), proseguendo con lo studio ci si è resi conto che il cordone ombelicale di tale lavoro risiedeva invece nell'arte di Christian Bèrard. Del resto, un grande vuoto interstiziale fra lui e lo stile finiano era cosa abbastanza improbabile, dal momento che i due artisti frequentarono gli stessi ambienti culturali parigini e lavorarono con i medesimi personaggi, uno su tutti Genet ed Elsa Schiaparelli. D'altro canto è impossibile però non leggere nell'*Autoritratto con Chimera* un qualche antecedente concettuale del colorato decorativismo mascherato del *Bal del la nuit.* Tale fatto potrebbe essere interpretato come un recupero, un rinvenimento di un elemento del passato che si concretizzò in maniera materiale nella maschera grazie alla scoperta dell'Arcangelo bernardiano. Oppure –e qui si azzarda un'ipotesi di datazione- il dipinto finiano potrebbe essere postdatato almeno di tre anni, in considerazione pure del fatto che alle mostre alle quali prese parte dal '39 al '42 non è stata riscontrata la presenza dell'*Autoritratto con chimera*. Ad ogni modo, il dichiarare in questa sede di un voltarsi finiano verso l'opera costumistica di Bèrnard pone ineluttabilmente le fondamenta per l'impiantazione di una nuova ricerca nella cerchia degli studi finiani; sarebbe interessante dunque, indagare in un futuro prossimo, tale rapporto nonché la relativa ascendenza stilistica, poiché ad una

[250] F. MÜLLER et al, *Dior, le bal des artistes*, Versailles, ArtLys, mai 2011, p. 111 « Bébé ou Bérard Christian»

[251] Per la cronologia dello spettacolo, si veda il catalogo online della BNF http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39498432t/PUBLIC

prima e sommaria analisi i lavori dei due sembrerebbero essere radicalmente interconnessi.

Il secondo ballo degno di nota al quale Leonor Fini prese parte è il *Bal du panache* che si tenne nel giugno del 1947 a Parigi. Esso venne organizzato da Lady Diana Cooper, moglie dell'allora ambasciatore di Gran Bretagna, per il raccoglimento di proventi destinati ad una clinica parigina[252]. L'evento ebbe luogo presso la casa dell'America Latina e, ancora una volta, troviamo il nome di Christian Bèrard: egli difatti si occupò dei decori del salone, nei quali grazie alla sua invettiva, fiorirono intrecci di edere e piume, e poi ancora di fiori e vecchie armature[253]. Fin dal nome dell'evento del resto ("ballo del pennacchio"), albeggiano i primi raggi di una profonda bizzarria, i quali non vanno che ad identificarsi come prodromi dell'estroso decorativismo che fu peculiarità di questo ballo. Il periodico l'*Officiel de la mode* dedicò un servizio[254], denominato *La nuit du penache*, ai copricapi indossati dalle ospiti dei Cooper nel quale non mancò di essere citato anche quello di Leonor Fini (Fig. 34):

> «Le bal du panache, animé par la baguette magique de Christian Bérard, avait ouvert le feu au cercle de l'Amérique Latine. Les femmes y apparurent transformées en quelques princesses de légende ou en fées étranges, sorties d'un conte merveilleux. Paris seul a pu présenter autant de fantaisie, autant de trouvailles dans la coiffure et dans l'ornement. Les têtes ravissantes, parées de plumes, de fleurs, de papillons ou d'oiseaux étranges, étaient certainement un des spec- tacles les plus rares que paris ait admirés. Nos couturiers, nos modistes avaient déployé des trésors de goût et d'invention, et on n'oubliera pas d'aussitôt la tête de Léonor Fini ou le profil de Rina Rosselli»[255].

L'autrice sottolineò come non ci si sarebbe scordati, con tanta facilità del copricapo di Leonor Fini, del quale riportiamo in questa sede la descrizione rinvenuta sul retro della fotografia (Fig. 35) conservata presso la Biblioteque Historique de la ville de Paris: «*En toilette de soirée, avec pour coiffure, un crâne d'animal parmi voiles, feuillages et perles; avec Marcel Rochas, lors du Bal du Panache*». Anche André Pieyre de Mandiargues si riferì probabilmente a questo copricapo quando scrisse queste parole in *Masques de Leonor Fini*:

[252] J. C. DAUFRESNE, op. cit. p. 206
[253] *Ibidem*
[254] Cfr. I. LIDOVA, *La nuit du panache,* in «L'Officiel de la mode», n° 305, 1947, pp. 66-67
[255] *Ibidem*

> «Il y a eut une coiffe où montrait les dents un petit crane de renard entre les fleurs sèches, des lambeaux d'écorce, des papillons morts, des champignons, de la mousse et des tulles roussis; exemplaire quant aux rapports pressentis du masque avec le mimètisme animal, car rien ne pouvait mieux suggérer, vue de face et à la loupe, l'image d'une larve de phrygane costumée des plus jolis brimborions qui se sont pu trouver dans le lit de la rivière»[256].

Dopo l'osservazione di tale immagine, dalla quale spicca per l'appunto il singolare copricapo finiano composto da *un cranio d'animale fra veli, fogliame e perle,* lo si è confrontato con le opere coeve al *bal du panache*. Ci si è accorti, anche in questo caso, come l'*outfit* finiano possieda il suo corrispondente pittorico, a testimonianza del fatto che niente nell'arte della pittrice triestina è casuale e che nulla è vittima di una qualche estemporaneità del caso. Tutto in lei trova il suo pregresso memoriale; ogni elemento, anche quello che ad una prima occhiata può apparire frivolo, invero ci descrive un ricordo, ci traccia la presenza di una vibrazione dell'inconscio "consciamente dipinta". Ed è così che, in mezzo alle ibride presenze di *Stryges Amaouri* (1947, Fig. 5), opera capillare della pittura di Leonor Fini nella quale spicca il tema dell'uomo dormiente vegliato e controllato da una figura femminile nella quale si riconosce la stessa autrice, emerge il corrispondente di quel copricapo indossato e ammirato dall'alta società parigina durante il *bal du panache*. Chi possiede familiarità con l'arte finiana, è ben cosciente che la presenza di crani animali come anche di sostanze organiche in decomposizione, costituisce una nota dominante nell'ambito della sua ricerca. Una vera e propria scala armonica dunque, spesso accordata proprio su questi toni apparentemente tetri perché, come ricordò Brion (1955), essi nella pittura finiana –e conseguentemente, aggiungiamo, nell'*outfit* costumistico- «*non sono mai associati alla morte, ma bensì beneficiano di una sorta di eternità essendo loro immortali nella materia e giovando di immunità dalla morte poiché situati già al di là di essa*»[257]. La Fini amò i crani poiché essi per lei possedevano «*una bellezza formale e sorprendente e sono straordinari strumenti di meraviglia*»[258]

[256]«C'era un copricapo in cui i denti hanno mostrato un piccolo cranio di volpe tra fiori secchi, strisce di corteccia, farfalle morte, funghi, muschi e tulle bruciati; esempio di come siano presenti i rapporti futuri fra maschera e mimetismo animale perché nulla potrebbe meglio suggerire, vista da davanti e con una lente di ingrandimento, l'immagine di una larva friganea addobbata con le più belle cianfrusaglie trovate nel letto di una una riva». Cfr. A. P. DE MANDIARGUES, *Masques de Leonor Fini*, La Parade Éditions André Bonne, Paris, 1951, p. 23

[257] M. BRION, op. cit. p. 44

[258] *Ibidem*

La nostra cronologia riguardo le partecipazioni ai balli prosegue con l'anno 1948: la ricerca ha rintracciato la presenza della Fini a due importanti eventi. Trattasi del *bal de la Voilette* e di quello *sur la Seine*. Riguardo il primo, inizialmente sono emerse alcune incertezze concernenti la sua datazione precisa: difatti, Daufresne (2001), nel cui testo da lui redatto è pubblicata pure una foto ritraente la Fini in «*lustre allumé en guise de couvre chef*»[259], indicò il settembre 1948 quale data designata per l'evento[260]; tuttavia, da una litografia[261] di Christian Bèrard, emerge invece che il *bal de la Voilette* si tenne il 19 giugno 1948. Nel catalogo *Leonor Fini l'italienne de Paris*[262] sembrerebbe trovare conferma quest'ultima datazione, anche se non bisogna ignorare il fatto che nel numero autunnale dell'anno 1948 di l'*Officiel de la mode* venne dedicato un servizio a tale evento:

> «Dans un cadre de rêve imaginé par Christian Bérard, se déroula une des plus éblouissantes soirées de la saison, dédiée à la voilette. Ce fut une occasion pour nos couturiers et nos grandes modistes de prodiguer toute la fantaisie dont seul Paris est capable. Dentelles, tulle, fleurs, plumes ou voilettes ont orné les têtes les plus charmantes du monde parisien. Ce bal, où l'on retrouvait 'tout Paris', va permettre de doter la capitale d'un centre culturel qui sera le lieu de réunion des artistes, savants et intellectuels. Dans le cadre de ce bel hôtel se tiendront les manifestations artistiques les plus brillantes. La «maison de la pensée française» pourra prendre son essor, grâce à la réussite du bal de la voilette»[263].

Un altro elemento documentario è trapelato dal database mondiale d'immagini *The Granger Collection*[264], nel quale è stata rinvenuta una foto raffigurante la Fini con indosso l'abito del *Bal de la Voilette* (Fig. 36); tale immagine, proveniente dall'agenzia fotografica *Rue des Archives*, appare datata *20 june 1948*. Vogliamo dunque in questa sede, avvalorare l'ipotesi del giugno 1948 per il *Bal de la Voilette* poiché, come

---

[259] J. C. DAUFRESNE, op. cit. p. 206
[260] *Ibidem*
[261] Trattasi della lito *19 Juin - Bal De Paris - La Voilette* Sous La Presidence De Colette, revue, Maison de la pensée française (Impr. Union), Paris, 1950
[262] Cfr. M. MASAU DAN et at, *Leonor Fini l'italienne*..op. cit. p.
[263] «In un sogno immaginato da Christian Bérard, ha avuto luogo una delle serate più abbaglianti della stagione, dedicata al velo. Questa è stata l'occasione per i nostri stilisti e i nostri grandi modisti per fornire tutte le fantasie di cui solo Parigi è capace. Pizzi, tulle, fiori, piume o veli adornavano le più affascinanti teste del mondo parigino. Questo ballo, dove abbiamo trovato 'tutta Parigi', contribuirà a costruire nella capitale un centro culturale che sarà il luogo di incontro di artisti, scienziati e intellettuali. In una parte di questo bellissimo hotel avrànno luogo i più brillanti eventi artistici. La "casa del pensiero francese" può decollare, grazie al successo del bal de la voilette». Cfr. Louis Chèrronet, *Sous le signe de la voilette*, in «L'Officiel de la mode», n° 317, automne 1948, p. 94
[264] http://www.granger.com/results.asp?image=0150471&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=6

abbiamo visto, le tracce che fissano l'evento durante l'estate sembrerebbero trovare maggiore autorevolezza rispetto a quelle che lo collocano a settembre. Il periodico *l'Officiel de la mode* difatti, potrebbe aver deciso di dedicare il numero autunnale all'evento poiché è probabile che, alla data del 19 giugno, il numero estivo fosse già andato in stampa e Dufresne potrebbe essersi servito di questa fonte per il redigere il suo testo.

Nelle *Masques de Leonor Fini* individuate da Mandiargues, non mancò la descrizione dell'abito finiano esibito al *bal de la Voilette*; dalle parole dello scrittore francese, emerge il forte impatto visivo che la vista di tale costume provocò:

> «Ci fu poi un essere fiammeggiante che dalla testa ai piedi era vestito di scarlatto, il quale si copriva il viso con la maschera di un gatto o di un leone rosso che portava una parrucca di piume dello stesso colore con due orecchie affilate. Non so cosa pensarono coloro che la videro. So che fu davanti a me con una violenza e uno splendore quasi insostenibili, che riconobbi in questo delle velleità d'incendio o di crimine, che mi apparve quasi come un prodotto nocivo di un'operazione alchemica nella quale si tentò di ridurre a uno spirito comune, risplendente e solitario, tutta la femminilità, tutto il felino e tutto l'igneo della natura»[265].

Una maschera che è risultata un po' problematica per quanto concerne l'associazione fra questa e il ballo durante il quale venne indossata, è stata una delle cinque riprodotte nel testo di André Pieyre de Mandiargues (Fig. 37)[266], che come abbiamo potuto notare, sta costituendo una preziosissima fonte informativa – necessitante però d'interpretazioni generate sulla base del confronto con ulteriori fonti documentarie- per la stesura di tale paragrafo. La maschera in questione risulta essere uno stupendo manufatto artistico, il cui modello è ancora una volta il mondo felino. Essa è in parte simile alla maschera indossata al *bal de la Voilette*, con l'unica differenza che qui la maschera fu impreziosita non da veli come quella dell'appena citato evento, ma bensì da materiale ancora una volta piumoso, richiamante forse i baffi di un felino. In maniera sorprendente, si è notato come tale maschera fosse la stessa spiccante in una foto riprodotta all'interno del già menzionato testo di Dufresne (2001)[267]; la didascalia di tale immagine (Fig. 38) non citò però la Fini fra i nomi dei personaggi immortalati. Tuttavia è abbastanza intuitivo, una volta conosciuta la maschera dietro la quale l'artista venne immortalata da André Ostier e per l'appunto

[265] A. P. DE MANDIARGUES, *Masques…*, op. cit. p. 24
[266] Cfr. Ivi, pp. 32-33
[267] J.C. DAUFRESNE, op. cit. p. 206, foto n° 242

riprodotta nel testo di Mandiargues, rintracciare nella foto n° 242 del testo di Daufresne la stessa Fini. La didascalia, sebbene non spenda una sola parola per l'artista triestina, ci dà comunque un'indicazione preziosa, ossia che lo scatto venne realizzato in occasione del *Bal sur la Seine* nel settembre del 1948. Essa precisa inoltre che, durante tale evento, i *bains Deligny* vennero trasformati in gondole veneziane[268]. Il richiamo al testo di Mandiargues diviene così immediato:

> «Ci fu questo personaggio favoloso, con un grande mantello di mora, con una maschera di un grande leone grigio sotto un seme di lacrime trasparenti, dalla testa irradiata di piume di airone, che era solenne e bello come una genialità dell'ultimo momento. Avrei voluto incontrarlo su un viale della Senna quella notte là, quando usciva dai *bains Deligny* e si sollevò improvvisamente davanti a un mucchio di assi o di barili di catrame, che mi fece guardare a lungo, senza pronunciare una parola, con una terribile insistenza»[269]

Notevole è dunque anche in questo caso, l'impatto visivo come del resto tale era stato per la maschera del ballo precedente; tuttavia, mentre alla visione del travestimento scarlatto de la *Voilette* l'emozione scaturita fu accostata dall'autore quasi ad una sensazione di timore, tanto che egli parlò di «violenza unitamente allo splendore», quella che si concepì invece in seno a quella per il *Bal sur la Seine* fu di tutt'altra natura: difatti, lo stupore non fu dettato dalla magniloquenza dominatrice che aveva contrassegnato la maschera del *Bal de la Voilette*, ma bensì dalla magnificenza, dall'estetica favolosamente raffinata che andò a descrivere questo *personnagge fabuleux*. Non vi è violenza nell'impatto visivo stavolta, vi è solo una squisita raffinatezza espressiva. E, anche in questo caso, non manca il corrispondente pittorico: trattasi della tela *La connaisseur* (1949), opera che si riteneva fosse stata perduta e che invece è riemersa in occasione della mostra *Leonor Fini l'italienne de Paris*[270]. A dominare è il tetro conturbante e terribile, strumento questo che contribuisce a segnare la perplessità dello spettatore che osserva la donna distesa ivi rappresentata, il cui volto è per l'appunto celato dalla maschera in questione e il cui corpo si cinge e si avviluppa entro una lucida stoffa marron scarlatta che ricorda i tendaggi teatrali. E' un'inquietante seduttività felina a calamitare l'attenzione dell'osservatore, percezione questa che scatena un bacino sensoriale attrattivo e allo stesso tempo fuggiasco, la stessa

[268] *Ibidem*
[269] A. P. DE MANDIARGUES, op. cit. p. 24
[270] M. MASAU DAN *et al*, *Leonor Fini l'italienne*, op. cit. p. 95

sensazione, del resto, provata da Mandiargues alla vista della precedente maschera scarlatta.

Un'altra fondamentale differenza emergente è l'introduzione al *Bal sur la Seine*, dell'atto performativo, ben descritto da Mandiargues nel suo testo, ove si riferì che la Fini, d'improvviso, «*se fut levé*». Il travestimento dunque, in quest'occasione, inizia a tracciare il suo destino: quello di una performance continua della vita.

Alla fine del 1948 si tenne invece il *bal des Oiseaux*. Sarà bene, *in primis*, spendere qualche parola sul nome dell'evento, il quale già ci suggerisce il tema prescelto dagli organizzatori di questa serata mondana: difatti, il «ballo degli uccelli» -questa difatti è la traduzione in italiano- si caratterizzò per l'appunto, come suggerito dall'appellativo associato al *bal*, per una vera e propria *parade* di ospiti trasformatisi, per l'occasione, e in volatili, e in rapaci, e in misteriosi esseri piumati. Di questo si trova conferma in l'*Officiel de la mode*, ove si scrisse che: «*Les femmes parées de plumages délicats ressemblaient à des oiseaux de rêve et les grandes robes froissaient leurs tulles et leurs brocarts comme de frémissantes ailes*»[271]. Non è azzardato dunque ipotizzare che alla Fini, vista la familiarità mostrata con costumi e maschere intessute di piume, non risultò di certo ardua la creazione e della maschera indossata a tale ballo, e del suo relativo costume. In mezzo a eleganti donne quali Hélène Rochas «*décoré par Carrère*»[272], notevole dovette essere l'ammirazione provenuta dal travestimento finiano, rappresentante un elegante gufo bianco il quale venne immortalato nelle medesime pagine del periodico in questione. Di Leonor Fini, si scrisse che fu «*très particulièrement remarquée par cette originale transformation*»[273].

Fra i travestimenti finiani (Figg. 39-40), questo fu il favorito di André Pieyre de Mandiargues. Su questo «*hibou royal*»[274], il poeta francese spese delle lodevoli parole d'ammirazione, dettate dal fatto che a parer suo, nel momento in cui lo indossò, la Fini riuscì a trovare una gioia «*légère, salubre*»[275]. Di tale potere, scrisse Mandiargues, fu stupita la stessa Fini, la quale, da allora in poi: «*Pendant longtemps, en tout cas, si*

[271] «Le donne, ornate di piume delicate, somigliavano a degli uccelli da sogno e i larghi vestiti strusciano i loro tulle e i loro broccati come ali che iniziano a battere». Cfr. *Le Palais de Castellane ressuscite les fêtes de jadis, aux lueurs roses de bougies*, in «L'Officiel de la mode» n° 321, 1948, pp. 112-113
[272] *Ibidem*
[273] *Ibidem*
[274] A. P. de MANDIARGUES, op. cit. p. 25
[275] *Ibidem*

quelque nuage s'annonçait, on entendit cette phrase: -Je vais me mettre en hibou-; et à chose faite, aussitot tout allait mieux»[276].

Sembrerebbe tuttavia che la scoperta finiana del «gufo reale» quale essere in grado di conferire gioia e serenità mentale allo spirito dell'artista, nonché la scelta del medesimo costume per il ballo in questione, sia in realtà avvenuta in un secondo momento. Difatti durante la ricerca si è avuto modo di riscontrare la presenza, in alcuni cataloghi di aste[277], di bozzetti di costume per il *bal des oiseaux* i quali per l'appunto non mostrano alcuna affinità col travestimento che è stato effettivamente adottato dall'artista in quell'occasione. Invero, le forme di tali bozzetti finiani, rimembrano maggiormente quelle di un'aquila piuttosto che di un gufo. Al momento sono stati rinvenuti due schizzi per quello che al principio dovette costituire l'*incipit* creativo della maschera del *bal des oiseaux*: il primo di essi[278] (Fig. 41), mostra quattro differenti prospettive di un progetto per una stessa maschera di piume nere, arricchita da un becco allungato in corrispondenza del naso. Tale maschera potrebbe essere stata pensata anche con la funzione di copricapo, giacché ingloba con le sue eleganti piume scure l'intera testa, dalla cui sommità si dipanano ulteriori piumaggi.

Il secondo progetto[279] rintracciato (Fig. 42) sembrerebbe consistere invece in due differenti idee per una maschera da aquila: tuttavia, il primo bozzetto rappresenta più che una maschera, un vero e proprio copricapo, caratterizzato da un piumaggio scuro impreziosito in prossimità delle orecchie, da dei pendenti piumati che giungono fino all'altezza delle spalle. Il secondo bozzetto introduce invece il piumaggio chiaro, che sarà poi adottato nella versione definitiva della maschera per il *bal des oiseaux*: tocchi di azzurro con vibrazioni bianco argentee si spalmano armonicamente in questo piumaggio d'aquila, il quale stavolta si avvale della duplice funzionalità maschera-copricapo.

---

[276] «Per molto tempo, in ogni caso, se vi era una qualche nube all'orizzonte, si sentiva questa frase: -Mi metto l'abito da gufo-, e, una volta fatto, tutto andava meglio». Cfr. Ivi, p. 26

[277] Cfr. O. Dautrebente SARL, *Estampes, dessins et tableaux anciens; dessins, tableaux et sculptures modernes Céramiques anciennes françaises, européennes et de la Chine Art Nouveau, Art Déco Objets d'art et d'ameublement; mobilier, tapisseries, lustreries, après succession de Madame Andrée L. Vuitton*, catalogue de vente O. Dautrebente Paris, Drouot Richelieu, salle 10, 26 juin 2009; COLLIGNON-LAURENT, 24 juillet 1999, catalogue de vente, Collignon-Laurent, Soisson, Hôtel des Ventes du Lion Rouge

[278] O. Dautrebente SARL, op. cit. p. 29

[279] *Ibidem*

Tuttavia, le forme della maschera indossata dall'accompagnatore della Fini al *bal des oiseaux* –forse Stanislao Lepri- come si può notare dalla foto pubblicata nel servizio di l'*Officiel de la mode*[280] (Fig. 43), parrebbero essere memori del primo progetto per la sua maschera femminile e sembrerebbero inoltre mostrare delle affinità con altri due bozzetti andati all'asta e denominati *L'oiseau noir* (lotto 117, Fig. 44)[281] e *L'oiseau au col blanc* (lotto 118, Fig. 45)[282]. Al di là di ciò comunque, è importante evidenziare quanto questi bozzetti, inizialmente concepiti come abbiamo visto per un ballo in maschera, potrebbero essere letti come degli illustri precedenti ispirativi dei costumi realizzati per il balletto *Le rêve de Leonor* la cui prima si tenne il 26 aprile del 1949 presso il Thêatre Marigny di Parigi. Per questo lavoro la Fini, realizzò dei raffinati figurini rappresentanti, oltre che «*donne meringate e figure antropomorfe*»[283], anche uomini uccello e donne gufo. Tali bozzetti ci sono offerti, ancora una volta, dal catalogo di un'asta[284] tenutasi nel 1998: dalle didascalie delle immagini pubblicate, emerge che questi dovettero rappresentare una *femme chouette* e un *homme oiseau.* E poi ancora, continuando ad indagare, emergono altri echi creativi filiali del *bal des oiseaux*, ad esempio nel costume e nella maschera da gufo della prima ballerina Zizi Jeanmarie, per la quale l'artista creò un travestimento esemplato sulle stesse note del suo vestito per il ballo degli uccelli.

Doveva dunque non errare André Pieyre de Mandiargues quando considerò il travestimento per questo ballo come il più importante di tutti. Durante quell'atto trasformista, evidentemente, nella Fini si scatenò un parossismo auto identificativo tale da riproporre quelle stesse linee costumistiche nel balletto che –non a caso- fu l'unico ad avere il libretto scritto da lei medesima. Fu come se lo spettacolo interiore fittizio, esibito al ballo in maschera, avesse finalmente trovato il suo corrispondente realizzativo. Ed inoltre, è proprio nel candido "gufo reale" del *bal des oiseaux* che Leonor Fini sembrerebbe aver affondato le radici creative per le interessanti illustrazioni

[280] *Le Palais de Castellane ressuscite*…op. cit. p. 113
[281] COLLIGNON LAURENT, op. cit. p. 12
[282] *Ibidem*
[283] V. CRESPI MORBIO, «Il teatro sovvertito di Leonor Fini», *in Leonor Fini l'italienne*…op. cit. p. 250
[284] Cfr. Pescheteau-Badin-Godeau & Leroy, avenue Montaigne 75008 Paris, 08-10-1998, lotto 109 (Femme-Chouette, étude pour le Rêve de Léonor) e 110 (L'homme oiseau, étude pour le Rêve de Léonor), p. 2

eseguite per *l'Histoire d'O*[285], romanzo erotico francese[286] uscito in prima edizione nel 1954 e illustrato per mano della Fini, a partire dal 1962, per ben sei tra ristampe ed edizioni. A ricalcare le strade creative del *bal des oiseaux* è, in particolare, l'ultima litografia, ritraente la protagonista O (Fig. 46), donna che, per amore del suo uomo, accetta ogni forma di sottomissione fisica e morale. Secondo Federica Moscolin (2009), nella litografia finiana:

> «O, con il volto celato da una maschera di civetta, indossa un lungo abito che le lascia scoperti i seni e la terga, l'abito cioè che doveva indossare la protagonista O, onde facilitare le pratiche sessuali dei suoi "possessori". Tale immagine conclusiva, pur nella sua evidente provocatorietà, risulta edulcorata rispetto alla narrazione, in cui la protagonista, al termine del suo calvario erotico, viene incatenata ai genitali e condotta a una festa con indosso nulla più che una maschera da civetta. Maschera che sembra essere un omaggio inconsapevole della scrittrice a quelle create e indossate da Leonor Fini»[287]

Anche la Moscolin dunque, ha riconosciuto nel suo saggio un'afferenza, sebbene di differente derivazione rispetto a quella ivi proposta, delle illustrazioni per *l'Histoire d'O* con le maschere finiane. La studiosa difatti, parla di una sorta di casuale riferimento, da parte della scrittrice del romanzo, alle maschere indossate dall'artista, quasi ritenendo tale questione come marchiata da un'aleatorietà fortuita. Ciò che invece ci preme sottolineare nella nostra insenatura prospettica, è il vivo ricordo dopo quasi vent'anni di quel travestimento che fu proprio dello spettacolo danzante del *bal des oiseaux*: un *continuum* dunque, di immagini vissute e poi dipinte, interpretate quasi come se fossero degli *happenings* e poi illustrate.

Questo *continuum* di «immagini mascherate» sembra trovare la sua apoteosi in una tela del 1949, opera capitale della ricerca pittorica finiana. Trattasi di *L'homme aux masques* (Fig. 47), il cui soggetto rappresentato è Cesare Pavani[288]. Il dipinto risulta interessante in seno al nostro discorso poiché, entro lo sfondo scuro, la Fini riprodusse tre delle maschere indossate durante i balli precedentemente trattati. Sono presenti difatti, la maschera rossa del *Bal de la Voilette*, quella da leone grigio del *Bar sur la*

[285] Cfr. PAULINE RÉAGE, *Histoire d'O*, Cercle du livre précieux, Paris, 1962

[286] L'autrice del romanzo, il quale destò molto scalpore per i suoi contenuti fortemente erotici, si nascose inizialmente sotto lo pseudonimo di Pauline Réage. Dopo ventuno anni dalla prima uscita del libro, la scrittrice rivelò durante un'intervista all' "Express", la sua vera identità: Dominique Aury, la quale fu collaboratrice e amante del direttore della rivista "Nouvelle revue française", Jean Paulhan.

[287] F. MOSCOLIN, «Les livres de Leonor Fini», in *Leonor Fini l'italienne*…op. cit. pp. 243-244

[288] Cesare Pavani (1914-1979), scenografo, costumista e architetto. Molto legato ad Anna Magnani e a Luchino Visconti, venne ritratto da Leonor Fini in più di un'occasione.

Seine e quella da gufo-civetta *des oiseaux*. La riproduzione di tali maschere entro questa tela, è sintomatica di più di un fenomeno: in primo luogo, del riflesso empatico che l'artista dovette percepire nei confronti di questi tre travestimenti, il quale per forza di cose dovette essere più acuto e profondo rispetto a quello avvertito con le altre maschere. In seconda battuta poi, l'apposizione di questi tre elementi all'interno dell'*Homme aux masques*, contribuisce a marcare con un'ulteriore prova tangibile l'esistente e ininterrotto dialogo fra le arti finiane, insieme questo nel quale, come stiamo vedendo, devono essere inglobati anche i travestimenti per le feste mascherate.

Avviandoci alla conclusione di questo denso paragrafo, ci si proporrà ora di riferire solo dei cenni in merito ad altri due balli ai quali prese parte Leonor Fini nel marzo del 1949: trattasi del *Bal des rois et reines* al quale l'artista si presentò accompagnata dallo stilista Christian Dior (Fig. 48), e del *Bal des quatres saisons*, per il quale esiste una cospicua documentazione fotografica che ci ha consentito di rintracciare anche il giorno preciso dell'evento, ossia il 24 marzo.

Per entrambi gli eventi, sono ancora una volta le parole di André Pieyre de Mandiargues a possedere lo straordinario potere che conduce noi posteri a pensare per immagini come se le avessimo effettivamente vissute, come se fossimo stati anche noi, come lui, spettatori di questo prodigioso festival performativo - costumistico finiano. Ecco pertanto che nella nostra mente si affaccia la Fini quale regina del mondo degli inferi al *Bal des rois et reines*:

> «Il y a eut cette reine d'un pays souterrain, cette fille d'enfer touffue d'aigrettes noires, diadémée de cornes jais et grenat, et dont flottait jusqu'aux jarrets la libre chevelure corbeau par-dessus un costume que me laissa l'impression d'avoir été tissu de braise et de suie»[289].

Esemplare, a questo proposito, la foto che immortalò lei, moderna ma personaggisticamente anacronistica per quei tempi - Persefone, assieme al suo accompagnatore Dior, il quale fece il suo ingresso alla festa stupendamente abbigliato da «*roi des animaux*»[290]. E, osservando lo scatto in questione, come è possibile non

[289] «Ci fu questa regina di un regno sotterraneo, questa figlia degli inferi con folte piume nere e incoronata di corna nere e granate, e di cui i capelli corvini liberi fluttuavano fino alle cosce sopra un vestito che mi ha lasciato l'impressione di essere tessuto di braci e fuliggine». Cfr. A. P. de MANDIARGUES, op. cit. p. 24

[290] J. L. de FAUCIGNY-LUCINGE, *Fêtes mémorables, bals costumés, 1922–1972*, Herscher, Paris, 1986, p. 44

tracciare un segmento memorial-pittorico che conduce ai dipinti *Mrs Haselleter* (1942, Fig. 49) nonché a *Stanislao Lepri e Leonor Fini* (1945, Fig. 50)? E' difatti il filo indissolubile della natura –quello che avvolge e mimetizza, che stupisce e allo stesso tempo inquieta-, a dispiegarsi fra le pitture finiane sopracitate e l'esperienza del ballo. Ed inoltre, non di certo casuale fu la scelta del costume di Persefone. La mitologia narra infatti che Persefone, ignara del fatto che suo padre Zeus l'avesse promessa in sposa al dio degli inferi Aidoneo, fu da egli rapita per essere portata nell'Ade, del quale divenne per l'appunto regina. Demetra, sua madre, disperata per l'accaduto, pregò Zeus di intercedere per la restituzione della figlia, ma Ade, con l'inganno, riuscì a trattenere Persefone per un terzo dell'anno[291]. Tutto dunque si interconnette e si inerpica nella poetica e nella biografia finiana: dal richiamo verso il mondo dei morti, fino ad arrivare al rapimento e al legame con la madre. Tutto, ancora una volta, è apparentemente eterogeneo ma in realtà compatto e similare poiché riconduce verso la stessa origine.

Il 24 marzo 1949 fu la volta invece del *Bal des quatre saisons*, evento per il quale il database The Granger Collection[292] conserva un'esaustiva documentazione fotografica proveniente da *Rue des Archives* (Fig. 51). E' una Leonor Fini con un copricapo da dragone quella che ci appare nelle foto, del quale Mandiargues scrisse che:

> «Il y a eut ce dragon écailleux par des milliers petites paillettes métalliques. Nulle Inde ou nulle Malaise n'auraient en lui revendiqué un descendant des leurs, et même, si peu fondé que puisse à première vue sembler le rapprochement, le seule décor vraiment digne de servir de fond à son brillant vert armure eut été, selon ma façon de sentir, le rempart de brique amarante et leur tours carrées du château de Ferrare»[293].

Echi figurativi iconografici del Rinascimento Ferrarese dunque, che si trasmutano qui nella costumistica; del resto, la designazione di Leonor Fini come «pittrice ferrarese»[294] -memore delle esperienze di Cosme Tura, di Francesco del Cossa, di Ercole de Roberti e soprattutto ben conscia del ricco repertorio figurativo del *Ciclo dei Mesi* di Palazzo Schifanoia-, si deve al suo maestro Achille Funi, il quale fu, insieme a

[291] Cfr. A. FERRARI, *Dizionario della mitologia greca e latina*, Utet, Torino, 1999, p. 557
[292] www.granger.com
[293] «Ci fu questo drago ricoperto di migliaia di piccole scaglie metalliche. Nessuna India o nessuna Malesia gli avrebbero rivendicato un discendente dei loro, e sebbene poco fondato possa sembrare a prima vista l'accostamento, l'unico luogo veramente degno come sfondo per la sua brillante armatura verde era stato, a mio parere, un baluardo di amaranto cotto e torri quadrate del castello di Ferrara». Cfr. A.P. de MANDIARGUES, op. cit. p. 24.
[294] Cfr. ACHILLE FUNI, *Leonora Fini pittrice ferrarese*, in «Il Corriere Padano», 30 gennaio 1938

Felicita Frai –anche lei legata alla Fini, come abbiamo visto- l'autore della decorazione per la Sala dell'Arengo del Palazzo Ducale di Ferrara, della quale fa parte anche l'affresco di *San Giorgio e il drago* (1934-1938). Si potrebbe trattare di blande casualità; ma l'*itinere* che stiamo compiendo entro la rotta finiana ci autorizza *tout court* a presumere che esse non siano tali, dal momento che in Leonor Fini ogni ricerca artistica prende l'avvio da un meccanismo congetturale partorito *in primis* nella sua memoria. Del vestito da dragone verde, abbiamo rinvenuto anche un figurino: un acquerello su carta, rintracciato anche in questo caso all'interno di un catalogo d'asta con la didascalia "Costume design"[295] (Fig. 52). Tale bozzetto risulta essere perfettamente in linea con quanto è stato poi effettivamente creato dall'artista per il *bal des quatre saisons*, quindi in questo caso, contrariamente a quanto accaduto con i figurini per i precedenti balli, non vi furono ripensamenti su quanto concepito.

Potremmo discorrere ancora a lungo sui balli che videro la partecipazione di Leonor Fini; potremmo parlare, ad esempio, del *bal surrealiste* (12 dicembre 1972) per il quale l'artista creò non solo il suo costume, ma anche quello per l'attrice Brigitte Bardot: un abito bianco con un mantello e copricapo, entrambi impreziositi di squame iridescenti. Potremmo ancora riservare un badiale spazio insomma, a questi ammirevoli eventi parigini, ma il rischio sarebbe quello di cadere in una prolissità e ridondanza non costruttiva. D'altro canto, la scelta di inserire solo i sopracitati eventi, è stata ponderata da un dettato che mira al dialogo fra pittura e costumi generatosi da un *vis à vis* fra le varie pratiche artistiche finiane. Come è stato però sottolineato nell'*incipit* di tale capitolo, sarà necessario, per quel che concerne la *damnatio memoriae* finiana in Italia, rivolgere l'attenzione anche al *Bal du siècle* di Palazzo Labia del 1951; ma, prima di dedicarci –in maniera concisa- a quest'evento, vogliamo riavvolgere un attimo il filo della matassa sotto l'aspetto cronologico, per spostarci verso i primi anni parigini di Leonor Fini, precisamente al 1936. Difatti, il gallerista Julien Levy, il quale a quei

[295] Cfr. HERITAGE GALLERIES & AUCTIONER, *Fine american and european art*, sale catalogue, Heritage Galleries & Auctioneer, 27-05-2010, Dallas, p. 45. Il bozzetto non è stato riconosciuto come costume per il *bal des quatre saison*, e se ne propone qui per la prima volta la designazione come tale.

tempi strinse amicizia con la Fini[296], nel suo celebre testo *Memoir of an art gallery* (1977)[297] tracciò un'accurata descrizione di una festa alla quale egli prese parte insieme all'artista triestina. Si tratterebbe di una nota memoriale come un'altra, se non fosse e per l'autorevole accompagnatore della Fini (Levy), e per l'altrettanto influente padrone di casa: Tristan Tzara. Riportiamo qui, con traduzione in nota, le parole di Julien Levy:

> «The night of June 24, traditional time of the Witches Sabbath, Leonor invited me to form part of her entrée at a party given by Tristan Tzara. […] Shortly after dinner, we assembled at Leonor's devise costumes. Max Ernst was there, and an Italian girl who was friend of Leonor's. I can't remember the others –about eight in all. Leonor possessed a wardrobe of varied masquerade. The wardrobe was flung open: silk and satins, masks and boots, girdles and stage-jeweled coronets were spilled knee-high about the room. […] Leonor wore knee-length white leatherette boots and a cape of white feathers. Blue feathers and tinsel dust were sprinkled in the curls of her hair. Max wore a belt of iron spikes, a headdress and breastplate made from scouring mitts that were squares of shining wire cloth used to clean pots and pans, and sandals with gray wings attached to their heels. I found and wore a bullfighter's bolero and brown hip tights stuffed with false muscles»[298]

La narrazione proseguì e marcò come nell'appartamento di Tzara, situato nel cuore di Montmartre, venne organizzata un'orgia, evento che fece inorridire Leonor Fini e fece scemare tutta l'eccitazione che aveva avuto origine al momento dell'assemblaggio dei costumi[299].

---

[296] Tale rapporto fu per Leonor Fini particolarmente proficuo: difatti la conoscenza con Levy le permise di esporre dal 18 novembre al 9 dicembre 1936 a New York presso la Julien Levy Gallery di New York; la prefazione alla sua esposizione portò l'autorevole firma di Giorgio de Chirico. Cfr. G. de Chirico, «Leonor Fini», in *Max Ernst and Leonor Fini*, catalogo della mostra, Julien Levy Gallery, New York, 18 November - 9 December 1936

[297] In tale testo, Levy espose anche le modalità con le quali fece la conoscenza della Fini, nonché quello che allora si diceva di lei: parlò infatti di donna «*ageless*», «*that italian woman*», «*impossible*» e «*magnificent*». Puntualizzò inoltre che Paul Éluard era solito dire «*Quand c'est Fini, ça commence*!». Cfr. JULIEN LEVY, *Memoir of an art gallery*, Putnam, New York, 1977, p. 168

[298] «La notte del 24 giugno, il tempo tradizionale delle Streghe Sabbath, Leonor mi invitò a far parte della sua entrée a una festa data da Tristan Tzara. [...] Poco dopo cena, assemblammo i costumi con le direttive di Leonor. Max Ernst era lì, e anche una ragazza italiana che era amica di Leonor di. Non gli altri, erano circa otto in tutto. Leonor possedeva un guardaroba di vari travestimenti. L'armadio si spalancò: seta e raso, maschere e stivali, cinture e corone gioiello erano caduti per tutta la stanza e ci arrivavano fino al ginocchio. [...] Leonor indossò stivali fino al ginocchio in similpelle bianca e un mantello di piume bianche. Piume blu e polverina cospargevano i riccioli dei suoi capelli. Max indossava una cintura di punte di ferro, un copricapo, e una corazza fatta da guanti per sgrassare che erano pezzi di brillante tela metallica usata per pulire pentole e padelle, e sandali con le ali grigie attaccate ai loro tacchi. Io trovai e indossai un bolero da torero e dei collant marroni alla moda arricchiti di falsi muscoli». Cfr. Ivi, pp. 170-171

[299] Ivi, pp. 171-172

Il racconto di Levy è cardinale per molteplici ragioni: in primo luogo, esso risulta dirimente per quel che concerne l'*ubi consistam* cronologico riguardo la partecipazione di Leonor Fini alle feste in maschera. In secondo luogo –e questo è di gran lunga il nerbo principale della questione- ci alloga la licenza di attribuire a questi primi esperimenti costumistici, un carattere casuale e d'improvvisazione, contrariamente invece a quanto accadde successivamente. A conferma di ciò, possiamo chiamare in causa i bozzetti rinvenuti durante la ricerca: il primo è risultato essere quello per il *bal des oiseaux* (1949). L'impressione è che Leonor Fini abbia dato avvio alla meticolosa creazione dei figurini per i costumi e le maschere indossate ai balli, solamente nel momento in cui cominciò ad avere una qualche rinomanza in qualità di costumista teatrale. Difatti, benché il suoi primi lavori in ambito costumistico saranno assegnati in questa sede al 1944, è necessario fare una distinzione fra questa data e quella della sua consacrazione in veste di costumista all'interno di quella che potremmo definire "collettività di professionisti dello spettacolo". In concreto, potrebbe essere preso come manifesto di tale riconoscimento, il suo lavoro per il balletto *Les demoiselles de la nuit* del 1948, del quale fu protagonista la più insigne danzatrice di quei tempi: Margot Fonteyn.

Il sentiero dei costumi per i balli in maschera, si incrociò dunque volontariamente con quello professionale per il tramite bozzettisco: è dunque il *déguisement* che assunse la stessa medesima strada del *métier* esercitato, riuscendo a conferire ai costumi creati per il teatro lo stesso tocco personale, non privo di guizzi memoriali passati, che fu proprio delle maschere e dei costumi per i balli. Tuttavia forse, con l'avvento dei bozzetti anche nella sfera del travestimento privato, a perdersi fu proprio quella forgia improvvisa e istintiva che riusciva a conferire *dignitas* anche, come abbiamo visto, a del materiale casalingo per lavare i piatti. Parrebbe un'attuativa dal sapore vagamente duchampiano e probabilmente lo fu. D'altro canto, non è in alcun dubbio casuale che una delle prime feste alle quali partecipò la Fini fu a casa di Tristan Tzara, in un momento –è vero- in cui il poeta francese fu legato agli artisti gravitanti nell'orbita surrealista.

Tuttavia è fuor di dubbio che quei primi travestimenti –alcuni, abbiamo visto, accompagnati anche da delle esibizioni che non è azzardato definire come vere e proprie

pratiche anticipatorie di quello che sarà poi il genere della *performance* - restino non poco impregnati degli odori e dei sapori che furono propri dello spirito dadaista.

Concludiamo questo paragrafo denso e ricco di sollecitazioni, con un *input* per la cui esplicazione possiamo solo formulare delle mere ipotesi: viene infatti da chiedersi come si sarebbe sviluppata l'arte finiana se, in un dato momento, ella non avesse sentito la necessità di dettare uno sciame ordinato alla sua creatività, vista l'incombenza dei lavori destinati all'ordinaria collettività teatrale. Ci chiediamo insomma, se non siamo davanti a un'artista che si sarebbe esplicitata come concettuale qualora avesse deciso di continuare a mettere in atto quel che è consentito chiamare "uno spettacolo improvvisato dell'io".

2.3.1.1 Il ballo di Palazzo Labia: un'onta tutta italiana

Ci siamo approcciati alla questione performativa della vita -comprendente per l'appunto i balli in maschera e, come vedremo, le foto-, per lo scioglimento della questione critica, tutta *made in Italy*, secondo la quale alcune venature creative, performative e spettacolari finiane vennero etichettate come sintomatiche di una qualche frivolezza artistica.

Che i balli in maschera non vadano considerati entro quest'ottica, è stato dimostrato precedentemente: difatti, rendendo note le modalità di dialogo fra le arti, si è avuta la prova di come sia necessario tracciare un *pomerium* che inglobi entro la città artistica finiana, -quella nobile, autorevole-, anche le varie pratiche performative e travestitive messe in atto, alcune delle quali anticipatorie della *performance*.

Tuttavia, nel bel mezzo costumi, maschere e balli, ve n'è uno che certamente si può additare come il maggiore responsabile della criticità negativa rispetto all'artista triestina: stiamo parlando del Ballo di Palazzo Labia o *Bal Oriental*, conosciuto anche come *bal du siècle*, tenutosi a Venezia per volere di Carlos de Beistegui[300] il 3 settembre del 1951. A ospitare l'evento, fu un luogo dalla suggestiva incantevolezza

[300] Don Carlos de Beistegui y de Yturbe (1895-1970), conosciuto anche come Charlie de Beistegui, apparteneva a un'importante famiglia ispano-messicana trasferitasi in Francia. Raffinato e impregnato di gusto europeo, cresciuto fra amanti e cultori di opere d'arte –uno su tutti lo zio, ì proprietario di una vasta collezione di dipinti che lasciò in dono al Louvre- fu lui stesso pervaso da uno spiccato senso per la perfezione estetica tradotta anche nello stile di vita. A Parigi, egli risiedette in rue de Constantine; come si ricorda nel testo *Fabrizio Clerici nel centenario della nascita 1913-2013*, Leonor Fini, insieme a Jean Cocteau e Coco Chanel fu un'assidua frequentatrice del suo appartamento parigino.

scenografica: trattasi del salone affrescato col *Banchetto di Cleopatra* per mano di Giambattista Tiepolo, situato per l'appunto all'interno di Palazzo Labia, edificio che Beistegui acquistò e del quale si occupò in prima persona del restauro e dell'allestimento interno[301]. La *fête des fêtes,* come spesso venne ricordata, ebbe come tema il più logico per quel fascinoso scenario: la Venezia di Longhi e Casanova[302]; torna dunque, la ripetizione di un *leitmotiv in toto* mondano, ma, allo stesso tempo, cosparso di una bellezza perfetta e apollinea, come del resto tale era stata la Venezia Settecentesca entro cui si respiravano gli ultimi aliti della grande Repubblica della Serenissima. Numerosissimi e soprattutto rigorosamente selezionati, furono gli invitati, che arrivarono da tutta Europa: fra questi, Lady Churchill, l'Aga Khan e Caterina di Russia[303]; e poi ancora, numerosi artisti, fra i quali spiccarono Salvador Dalì[304] e sua moglie Gala, e, non da ultimo, Leonor Fini, vestita per quell'occasione da meraviglioso Angelo Nero, accompagnata da Fabrizio Clerici. Per l'occasione furono recapitati oltre tremila inviti, molti dei quali vennero falsificati, tanto che Beistegui fu costretto a rifarli *ex novo*[305].

La stampa dell'epoca dedicò molti articoli al ballo di Palazzo Labia, motivo per il quale la ricostruzione documentaria dell'evento è risultata essere agile, dimostrando un risultato che -si spera sia- ampiamente esaustivo. Secondo quanto riportato dalle cronache di allora, la serata venne divisa in due parti: la prima fu dedicata alle *entrées*, la seconda ai balli e ai divertimenti[306]. Le *entrées*, comprendenti un certo numero di persone che sceglievano di fare l'ingresso al *bal du siècle* in maniera collettiva, potevano essere accostati a «*quadri di soggetto diverso, di costo favoloso, di bellezza fiabesca che si presentavano uno dopo l'altro nel salone*»[307]. Inoltre un altro dettaglio

[301] J. L. de FAUCIGNY-LUCINGE, op. cit. p. 85
[302] *Ibidem*
[303] *Ibidem*
[304] All'interno della mostra *Salvador Dalì l'uomo, l' artista* tenutasi al Complesso del Vittoriano di Roma dal 10 marzo al 30 giugno 2012, un'intera ala venne dedicata proprio alla partecipazione di Dalì e Gala al ballo di Beistegui. Numerosi furono gli spogli, con articoli relativi all'evento, esposti in mostra, unitamente ai costumi indossati dall'artista spagnolo e da sua moglie. Per approfondimenti, si veda M. AGUER, L. MATTARELLA (a cura di), *Dalì un artista un genio*, catalogo della mostra, Skira, Milano, 2012
[305] *Venezia ha rivissuto una notte del Settecento,* in «Oggi», 13 settembre 1951, p. 9
[306] *Ibidem*
[307] *Ibidem*

che desumiamo dalla stampa del tempo[308], è quello riguardante la presenza di un accompagnamento musicale per ciascuna *entrée*: ognuno di questi, fu scelto da George de Chavchavadze[309] mentre per le entrate singole vennero suonate delle arie.

Nella recente monografia su Fabrizio Clerici[310], comprendente saggi di autorevoli personalità della cultura artistica del XX secolo -fra questi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Federico Zeri, Gillo Dorfles, etc-, non viene giustamente a meno la menzione di tale evento, sul quale Giancarlo Renzetti riporta un dialogo sviluppatosi nel 1986[311] fra lui, Leonor Fini e lo stesso Clerici. Riferiamo in questa sede, i frammenti più significativi di questo affascinante colloquio intellettuale; essi possono essere facilmente fraintesi ed essere letti quali segni dimostrativi di una semiotica frivola e mondana. Di questo del resto, ne era ben cosciente Clerici –come probabilmente anche la stessa Fini-, il quale, nella chiacchierata con Renzetti, non si risparmiò di ricordare il ballo come: «*un avvenimento memorabile, entrato nella storia dei balli e delle feste tra i più sorprendenti e forse inutili del Novecento*»[312]. Clerici descrisse l'evento come «*un avvenimento mondano, importante ma contrastato dalle classi meno abbienti*[313]*, che vedevano nell'ostentazione della ricchezza uno spreco inutile. Anche la chiesa cattolica non fu da meno*»[314]. Ed egli proseguì, raccontando a Renzetti di come quella sera, lui, Dior e Leonor Fini –alla quale qualcuno tentò di strappare via un'ala del costume-, furono quasi aggrediti da una folla furibonda che, ancora turbata e ferita dai dolori insanabili della guerra conclusasi pochi anni prima, ben poco aveva a che spartire con la magnificenza del *bal du siècle*.

---

[308] G. BERTI, M. RENDINA, F. SERRA, *"Gettate zecchini" gridava la folla sotto le finestre*, in «La Settimana Illustrata Incom», 08 settembre 1951, p. 5

[309] George de Chavchavadze (1904-1962), fu un noto pianista russo

[310] Cfr. Archivio Fabrizio Clerici (a cura di), *Fabrizio Clerici nel centenario della nascita 1913-2013*, Skira, Milano, 2013

[311] Scrive Renzetti: «Durante una di queste visite movimentate all'appartamento-studio di rue de la Vrillière, nel 1986, ebbe luogo la nostra conversazione sul "ballo del secolo". [...]L'interesse per quel ballo mi era stato stimolato da alcune foto che possedeva Fabrizio, lui vestito di blu e d'argento con una maschera di legno, lei di nero», Cfr. E. RENZETTI, "Maschere e domino. Conversazioni con Fabrizio Clerici, Leonor Fini e Marina Cicogna" in Ivi, p. 112

[312] Ivi, p. 113

[313] A conferma di ciò, basti la menzione del titolo di un articolo precedentemente citato, apparso nella Settimana Incom Illustrata (*"Gettate zecchini" gridava la folla sotto le finestre*) dal quale si avverte il sentimento di malcontento di cui parla Clerici.

[314] E. RENZETTI, op. cit. p. 113

Addentrandoci nello specifico terreno finiano, ritroviamo tre substrati artistici aventi come comune denominatore ancora una volta il travestimento. Essi, i quali sembrano aver trovato la loro culla uterina entro il ballo di Palazzo Labia, furono costituiti da: il costume per l'evento, l'esposizione personale che l'artista tenne dal 2 al 15 settembre 1951 al Museo Correr di Venezia e, infine, i costumi realizzati per il balletto *Orfeo,* la cui prima si ebbe il 19 settembre del 1951 presso il Teatro la Fenice. Un medesimo segmento temporale dunque, sviluppatosi per intero nel settembre del 1951 entro la cornice veneziana, il quale sembra toccare tre diversi punti, specchi questi di differenti pratiche artistiche.

Riguardo il primo substrato, ossia il costume per il ballo di Palazzo Labia, la metodologia di ricerca ha proceduto analizzando la stampa dell'epoca, poiché, come assunto precedentemente, l'evento fu ripreso e documentato da numerosi giornali. In primo luogo, quel che balza all'attenzione è il fatto che il costume di Leonor Fini, in quasi tutti gli articoli del tempo, non mancò di essere identificato come uno dei più sorprendenti e sensazionali tra quelli indossati dagli invitati al ballo. La diciottesima *entrée* –ossia quella formata dall'artista, da Clerici e da Dior[315]- fu una delle più superbe poiché «*Ammiratissima è stata la pittrice Leonor Fini, la quale indossava un abito di piume nere*»[316]. Jacques Audiberti invece, raccontò l'epilogo della serata e in particolare del momento in cui la Fini, un volta terminata la festa, ripose le ali da angelo nero con un gesto che fu «*il più naturale e il meno premeditato*»[317]; egli descrisse queste come:

> «grandi ali nere di aquila dominatrice, fatte in piume ben ordinate, ma dove pure dei peli sarebbero appuntati. Li ho visti. Alcuni raggiungevano i quaranta centimetri. Che queste ali fossero fatte per il ballo, non prova nulla, null'altro che il ballo doveva aver luogo perché noi potessimo vedere e toccare una buona volta queste mostruose appendici, prova evidente della natura elementare e poetica assieme della nostra artista»[318].

Nel colloquio tenutosi fra Renzetti, Clerici e Fini emerge la descrizione immaginativa del costume da angelo nero (Figg. 54-55-56); tuttavia, in quest'occasione, l'artefice di tale enunciazione dialettica fu la stessa artista, la quale, rivolgendosi a Renzetti, disse che il costume si caratterizzava per essere:

---

[315] La corretta composizione dell'*entrée* la apprendiamo dalle parole di Eros Renzetti. Cfr. E. RENZETTI, op. cit. 113

[316] *Venezia ha rivissuto...*op. cit. p. 9

[317] J. AUDIBERTI, *Leonor angelo nero,* in «Epoca», 22 settembre 1951, p. 56

[318] *Ibidem*

> «Nero, come le foto che vedi! Con due tipi di stoffe plissées, lucide e opache; le piume mi erano arrivate a Parigi da Roma, da una modista mia amica di via Gregoriana[319]. Erano state composte, su mio disegno, da un costumista che lavorava all'Olympia»[320].

Il travestimento da angelo nero – creatura misteriosa e affascinante il cui habitat erano le tenebre, le notti spaventose e dalle tinte fosche, che di contro ben poca assonanza aveva con lo sfavillante secolo dei Lumi che Beistegui voleva rappresentare al suo ballo-, permase nella memoria della carta stampata italiana, sia in positivo che in negativo. Liana Bortolon[321], dopo ben undici anni, non mancò di ricordare quella notte a Palazzo Labia: «*A Venezia, a una festa a palazzo Labia, indossò una fastosa veste nera con un paio di grandi ali, da angelo della notte*»[322].

Benché per l'appunto, la ricerca abbia evidenziato nella stampa italiana un rimarchevole stupore alla vista di codesto travestimento, in questa sede si vuole dichiarare come, in realtà, il costume da angelo nero non fu di certo più stupefacente e fastoso rispetto a quelli indossati alle precedenti feste parigine. L'unico elemento di novità furono infatti le ali, nonostante l'assemblaggio delle piume per nulla abbia differito da quello messo in atto per la costituzione delle maschere indossate in altre occasioni. Lo stupore in realtà, fu dettato da implicazioni di carattere più che altro antropologico e storico: l'Italia del dopoguerra, per nulla abituata al fasto proprio del *dèguisement made in France*, accolse per la prima volta nel suo territorio un evento di tale portata. Una festa in cui ogni elemento che la andava a comporre e caratterizzare, esisteva solo e soltanto alla luce di implicazioni puramente dilettevoli e fastosamente scanzonate. Lo stupore per il costume di Leonor Fini, insomma, fu direttamente

---

[319] Il riferimento è con tutta probabilità a Simonetta Colonna di Cesarò (1922-2013), famosa per essere stata la designer di nicchia del jet set internazionale degli anni Cinquanta e Sessanta. Risiedeva in via Gregoriana –dove tutt'ora abita la figlia, con la quale ho avuto modo di parlare durante lo sviluppo della ricerca- e fondò, negli anni Settanta, la celebre casa di moda Simonetta & Fabiani. Fu profondamente legata alla Fini, con la quale condivideva molti interessi e per la quale posò per un ritratto.

[320] E. RENZETTI, op. cit. p. 113

[321] L'articolo della Bortolon è l'unico italiano che menzionò qualche festa in maschera –oltre quella di Venezia- alla quale prese parte Leonor Fini. Fra queste, il ballo del conte di Beaumont al quale «Leonor Fini si presentò come Persefone regina dell'inferno; in casa dello scultore Sforzino Sforza, sempre nella capitale francese, apparve travestita da civetta, a Roma mise sul viso una maschera da gufo e un'altra volta si trasformò in sfinge». Tuttavia la Bortolon, sembra sempre non volersi mai sbilanciare, tanto che a tratti ella dà l'impressione di essere combattuta fra il voler dare un parere positivo sull'artista e, invece, l'etichetizzazione spicciola e superficiale. Alla fine quest'ultimo atteggiamento avrà la meglio, e la giornalista non mancherà di sottolineare la "stravaganza" finiana.

[322] L. BORTOLON, *Un tempo in Corsica la credevano una strega*, in «Grazia», n° 1122, 19 agosto 1962, p. 64

proporzionale a quello provato nei confronti di tutto l'evento, che, come abbiamo visto, non fu di certo ben accolto dal popolo. Se difatti la Francia del dopoguerra vedeva le feste in maschera come un'occasione di riscatto nonché come un mezzo atto a rivendicare il primato del prestigio parigino sul resto delle capitali europee, l'Italia era sintonizzata su tutta un'altra linea d'onda, nella quale non vi era spazio per il divertimento mondano né tanto meno per artisti come Leonor Fini, che dello stupore e della magniloquenza fecero il proprio alfabeto creativo.

Abbiamo visto come, procedendo entro la traiettoria del ballo di palazzo Labia, sia rimarchevole all'interno di essa anche l'inclusione di due ulteriori eventi artistici, considerevoli anch'essi per quel che concerne il tema del costume e del travestimento. Trattasi, come è stato precedentemente detto, della mostra personale di Leonor Fini tenutasi nel settembre del 1951 al Museo Correr di Venezia e della messa in scena del balletto *Orfeo* entro il medesimo mese e anno.

La teatralità e il gusto per il decoro sono, in questi due eventi, espressi in maniera totalmente differente: nell'esposizione infatti, a essere presente è una teatralità dell'animo; nei costumi per il balletto invece, è una teatralità che prende forma nella realtà stessa. Vediamo di esprimere meglio questo concetto attraverso il testo di Jean Cocteau che fece da presentazione per l'esposizione finiana[323]; (Fig. 57); ecco quello che il drammaturgo francese amico della Fini, scrisse in quell'occasione:

> «Leonor Fini résume, dans son réalisme irréel, toute une période récente dont le plus vrai que le vrai sera le signe. Elle y ajoute ses propres racines d'énigme et de tragique. Pareille à la rose rouge qui pompe la terre des morts, elle dresse avec insolence une jolie bouche profinde. Et jusqu'à son nom nous évoque soit une Gradiva, soit une des héroines divines d'Edgar Poe. Au reste, sa personne expose une petite tete de mort, une petite figure de Sphinge qui témoigne du peu d'artifice dont elle use. Tout ce surnaturel lui est naturel. On ne saurait imaginer d'autres acteurs, ni d'autres décors, que ceux qu'elle tire du theatre de son ame»[324].

[323] J. COCTEAU, *Tout ce surnaturel lui est naturel*, texte de presentation de l'exposition de Leonor Fini au Museo Correr à Venise en 1951, in J. AUDIBERTI, Y. BONNEFOY, V. BRAUNER ET AL, *Leonor Fini*, Éditions Hervas, Paris, 1951

[324] «Leonor Fini riassume nel suo realismo irreale, tutto un periodo recente di cui il più vero del vero sarà il segno. Lei aggiunge le sue radici d'enigma e di tragico. Simile alla rosa rossa che pompa la terra dei morti, lei si trova con insolenza una bella bocca profonda. E anche il suo nome ci evoca che sia una Gradiva, sia un'eroina divina di Edgar Poe. Inoltre, la sua persona espone una piccola testa di morto, una piccola figura della Sfinge che riflette il piccolo artificio che lei indossa. Tutto questo soprannaturale è naturale. Non si possono immaginare altri attori, né altri decori, se non quelli che lei richiama dal teatro della sua anima». *Ibidem,* p. 16

Cocteau parlò per l'appunto, di «teatro della sua anima», intendendo con tale definizione un vero e proprio spettacolo dell'intima psiche, nato nell'interiorità dell'artista –generatosi, come abbiamo visto precedentemente, dalle immagini racchiuse nella sua memoria- e successivamente manifestato mediante segni che altro non sono che costituenti della pittura. Identificò l'arte della Fini come testimonianza di un «realismo irreale», inquadrando probabilmente in esso evocazioni memoriali e dunque reali, raggruppate entro il teatro dell'anima; esse emergono per davvero se pur nella loro irrealtà, con un inquietante e affascinante realismo. Dunque, allo stesso modo del teatro, Leonor Fini descrive nell'irrealtà della pittura una lavagna reale, colma di segni e simboli, che altro che non sono che piccole tessere del suo mosaico memoriale.

La teatralità, unitamente al travestimento, compie un percorso; un cammino che, dopo essere nato nell'anima dell'artista, abbiamo visto che attraversa i sentieri della pittura, giungendo alla fine ad una manifesta materialità reale che trova la sua corporeità nella costumistica. Essa può essere esibita ai balli, ed essere dunque destinata solo a se stessa, oppure può essere creata artificiosamente per uno spettacolo reale. Nel primo caso è un costume reale proiettato nell'irrealtà fastosa; nel secondo caso, è un costume irreale nella realtà dello spettacolo.

Ed ecco che, a Venezia, in quel settembre del 1951, questa materialità affiorò, e prima nel travestimento per il ballo a Palazzo Labia, e dopo nei costumi per l'*Orfeo.* Sul primo, già abbiamo disquisito; sul secondo, è necessario invece spendere qualche parola, *in primis* inquadrando lo spettacolo stesso.

Esso consistette in una cantata coreografica su musica di Roberto Lupi tratta da *Le Georgiche* di Virgilio, andata in scena presso il teatro la Fenice di Venezia il 19 settembre 1951. La coreografia fu di Janine Charrat, la quale danzò pure nello spettacolo col ruolo della lamentatrice. Nell'Archivio online del teatro La Fenice[325], si è avuto modo di rinvenire la locandina dell'evento, la quale ha dimostrato che lo spettacolo fece parte di una triade di eventi –fra questi, *La Clementina* e *La commedia sul ponte*-, organizzati nell'ambito del XIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. La Fini lavorò ai costumi e alle scene per *Orfeo*, dando vita anche in quest'occasione ad una magistrale elaborazione del suo teatro intimo. Nell'ambito della

[325] http://www.archiviostoricolafenice.org/

ricerca documentaria, è stata rinvenuta a questo proposito, un'interessante testimonianza di Iréne Lidova[326], produttrice dello spettacolo; fu lei stessa a convocare l'artista triestina, e ne ricordò così il suo superbo lavoro:

> «Disegnò per *Orfeo* una scenografia fantastica: una specie di grotta strana e misteriosa, grondante di mostri e di piante rampicanti. Orfeo doveva scendere in questa grotta lottando con la Ménade minacciosa. I tre costumi ideati dalla Fini erano altrettanto inusitati, fatti esclusivamente di piume e realizzati da una certa Madama Parfan, una vera artista nel suo genre, che creava le acconciature piumate delle ragazze delle Folies Bergère. Orfeo-Miskovich indossava una pelle di belva grigia e nera, fatta a ciuffi incollati su una base di tulle, che pesava in tutto qualche decina di grammi. Euridice-Pagava era acconciata con una voluminosa parrucca di piume nere[327] guarnita di fiori bianchi»[328].

Di questi supremi lavori per Lupi, che vanno a chiudere una triade artistica che, come abbiamo constatato, trovò la sua alba entro i cieli veneziani degli anni Cinquanta, abbiamo rinvenuto due fotografie molto interessanti: trattasi non di scatti di scena, ma bensì di testimonianze che vedono l'artista operare direttamente sul costume assieme al danzatore. La prima di queste foto, è di Serge Lido e va a corredare la testimonianza di Iréne Lidova pubblicata su «Balletto Oggi». Lo scatto[329] rappresenta l'artista triestina intenta a studiare il costume da lamentatrice di Janine Charrat, e in particolare a elaborarne il copricapo. La seconda fotografia fa parte invece dell'articolo di Jacques Audiberti per «Epoca». Ivi[330], Leonor Fini, immortalata con lo sguardo vigile verso la camera, sta aiutando il ballerino protagonista Milorad Miskovich ad indossare, forse per una prova costumistica, il costume da *Orfeo*. Dallo scatto, il costume di scena sembrerebbe essere molto ingombrante e pesante ma, dalla precedente testimonianza della Lidova, sappiamo che così in realtà non fu.

In quel settembre del 1951 dunque, un trittico finiano vide la luce; esso, abbiamo visto, si compose di: costume per il ballo di Palazzo Labia, esposizione personale al Museo Correr e costumi per l'Orfeo. Si ritiene in questa sede che, l'unico a intuire tale unione artistica, fu Audiberti. Egli infatti nel suo articolo, non mancò di fare riferimento

---

[326] Irène Lidova (1907-2002), franco-russa, fu un'importante critica della danza e produttrice di numerosi spettacoli andati in scena in Francia nel secondo dopoguerra. Fu anche una scopritrice di talenti; fra questi, possiamo ricordare la ballerina Renée Jeanmarie e soprattutto Roland Petit.

[327] Anche in questo caso, come in quello del costume di palazzo Labia, l'elemento dominante del costume è il piumaggio nero.

[328] I. LIDOVA, *Venezia prime gioie*, in «Balletto oggi», n° 52, febbraio 1988, pp. 42-43

[329] *Ibidem*

[330] J. AUDIBERTI, *Leonor angelo nero*, op. cit. p. 59

a tutti e tre gli eventi, i quali vennero da egli agglomerati assieme entro il significativo titolo *Leonor angelo nero*. Del ballo di palazzo Labia, Audiberti scrisse che ella ripose «*le ali nere da aquila dominatrice*»[331]; dalle pitture esposte, ne dedusse che l'artista «*descrive con precisione nei suoi quadri gli ingredienti e gli accessori della sua anima; tutto quello –almeno- che di quest'anima può essere dipinto*»[332]; dei lavori per il teatro, Audiberti scrisse che Leonor Fini: «*ha lavorato alle scene dell'Orfeo di Lupi con tutto il fervore della sua allucinata fantasia e con il talento che le è proprio*»[333]. Insomma, solo un acuto e intelligente uomo di teatro quale Audiberti era, approdò alla comprensione della teatralità finiana nella sua interezza, espressa per l'appunto anche attraverso tale tricotomia artistica.

Audiberti fu l'unico, in quell'occasione, a non parlare banalmente di "stravaganza", "eccesso", o di un qualsivoglia smisurato anticonformismo. Tali epiteti, quasi sempre narrati ed enfatizzati entro la stampa italiana, furono *rei* dell'onta di Leonor Fini in Italia, e, in particolare, il ballo di Palazzo Labia fu l'evento che dettò in maniera netta tale etichetizzazione. Oltre questo, non bisogna inoltre eludere la scarsa propensione italiana ad accettare, in un momento storico come quello del dopoguerra, non solo gli oneri elevati per la messa in atto di un ballo di tale portata, ma anche lo spirito carnevalesco e festaiolo che ne deriva. Inoltre, la stampa italiana non riuscì a comprendere che, in quel settembre del 1951, Leonor Fini a Venezia compì quello che precedentemente abbiamo identificato come trittico artistico, costituito per l'appunto dal costume per il ballo, l'esposizione personale e i lavori per *Orfeo*. Nessuno, con l'eccezione di Audiberti, fu in grado di cogliere l'unitarietà esistente fra questi tre eventi, e la dimostrazione di ciò risiede appunto nel fatto che solo il drammaturgo francese dedicò un unico articolo a questa triade. Forse a causa di una vista annebbiata da quella che veniva identificata come "stravaganza", forse la partecipazione ad un evento che veniva recepito come "inutile" e "frivolo" in un periodo critico per l'Italia, contribuirono a creare quest'onta disonorevole nei confronti della Fini. Un'onta che, come abbiamo visto qualche paragrafo fa, già esisteva precedentemente, ma che il ballo di Palazzo Labia confermò senza esitazione.

[331] Ivi, p. 56
[332] *Ibidem*
[333] Ivi, p. 59

2.3.2 Leonor Fini: musa in costume per grandi fotografi

Un folto gruppo di coloro che si sono occupati[334] dell'arte di Leonor Fini, rimarcò sovente la profonda inclinazione dell'artista riguardo il posare per l'obiettivo di numerosi fotografi[335], alcuni dei quali possono essere annoverati fra i più grandi del XX secolo.

In un'ottica di rilettura totale della vicenda critica, che vede come maggiori incriminate per l'immagine negativa di Leonor Fini in Italia quelle che abbiamo chiamato "performance della vita", dalle quali scaturisce la mancata comprensione dell'unitarietà artista-personaggio, non si deve assolutamente eludere il discorso sulla fotografia; essa anzi deve essere intesa, alla pari dei balli in maschera, come performance della vita essa stessa. I motivi che consentono di classificarla come tale, sono presto detti: allo stesso modo infatti dei travestimenti operati per i *bals masqué*, anche le foto risultano essere fondamentali per la sancizzazione dello spirito artistico finiano, se pur in maniera difforme rispetto ai balli.

Si vuole puntualizzare tuttavia, che ivi non verrà proposto un mero elenco di scatti di cui Leonor Fini fu musa indiscussa, bensì si cercherà di dimostrare come il travestimento sia penetrato in ogni attività performativa della vita dell'artista, condizionandone e reggendone le redini come se si assistesse ad un gioco artistico dalle libere regole.

Per introdurre questa problematica, è stato necessario intraprendere una schematizzazione, combaciante *in toto* con un'esaustiva semplificazione, delle foto di cui Leonor Fini posò come modella per i più celebri fotografi del XX secolo. Osservando il materiale fotografico difatti, esso sembra avvalersi del diritto di essere scisso in due distinte tipologie: la prima di esse deve essere letta parallelamente ai balli in maschera, entro una sorta di doppio binario che conduce inesorabilmente alla *damnatio memoriae* della nostra artista; la seconda è invece la fotografia propriamente

[334] Fra questi, possono essere inclusi in special modo Vanja Strukelj e Maria Masau Dan per quel che concerne i loro contributi al catalogo della mostra *Leonor Fini l'italienne de Paris* (2009) e l'art&dossier sull'artista, edito da Giunti nel 2010.

[335] Fra coloro che fotografarono Leonor Fini, possiamo menzionare Wanda Wulz, Henri Cartier Bresson, Cecil Beaton, Man Ray.

detta, sensuale ed erotica con una Leonor Fini regista della scena, della quale però è anche unica e principale attrice.

Per quel che concerne la prima tipologia, è il travestimento a richiamare l'attenzione dell'artista verso l'obiettivo del fotografo e, conseguentemente, a far sì che vi sia una sua compartecipazione all'evento; un fenomeno dunque identico a quello sviluppatosi nell'ambito dei balli in maschera ove è il costume a fare da richiamo per la partecipazione alle feste parigine. Nella seconda tipologia invece, il movente è di tutt'altro genere e si riflette nell'interesse per l'autorappresentazione di se stessa[336].

Riguardo le foto della prima tipologia, esse possiedono –come anticipato poc'anzi-, un filo conduttore che le lega ai balli in maschera, del quale tiene ineluttabilmente le redini il fotografo André Ostier[337].

Artefice di una moltitudine di scatti ripresi proprio durante i vari *bals masqué*, non mancò giustamente di immortalare l'artista triestina, la quale –come abbiamo avuto modo di notare nel precedente paragrafo- spesso si distinse nel corso di questi eventi proprio per i suoi creativi travestimenti. Sono di paternità Osteriana del resto, le stupende foto che andarono a corredare il testo di André Pieyre de Mandiargues, *Masques de Leonor Fini*, opera che è risultata capitale per lo sviluppo del paragrafo sui balli in maschera. Si può asserire che quella capacità di elargire potenza e mistero allo sguardo finiano al di sotto della maschera scarlatta da gatto, si sposi perfettamente con l'attitudine di Leonor Fini per il dipingere in maniera autorappresentativa la stessa identica declinazione espressiva, aggettivata come composta ed ambigua, spaventosa e seduttiva. I due possedettero dunque la stessa linea operativa, l'uno nella fotografia, l'altra nella pittura, collocando i loro lavori entro uno scenario spettacolare ed effimero. Di tutto questo, quel che attrasse l'artista triestina -non dimentichiamo-, fu il travestimento, unica ragione del resto per la quale dichiarò di aver partecipato ai balli in

[336] La tematica del resto, ben si relaziona alla propensione di Leonor Fini per l'autoritratto, argomento questo che non si potrà affrontare in questa sede. Tuttavia numerosi studi sono stati elaborati a riguardo, il più completo dei quali in occasione della mostra triestina del 2009. Si rimanda perciò, al saggio di Luisa Crusvar, "La potenza dello sguardo negli autoritratti e nei ritratti dagli anni Trenta agli anni Cinquanta", in AAVV, *Leonor Fini l'italienne*...op. cit. pp. 43-49

[337] André Ostier (1906-1994), è stato un fotografo francese particolarmente conosciuto per gli scatti ad artisti tra i quali spiccano Mirò, Picasso, Bonnard, nonché per essere stato il maggior "reporter" della vita mondana parigina degli anni Cinquanta e Sessanta. Fra i personaggi da lui immortalati, possiamo menzionare Yves Saint Laurent, Coco Chanel, Elsa Schiaparelli, Paul Valéry, Carlos de Beistegui, Jean Genet, Jean Cocteau.

maschera[338]. In questi scatti difatti, la coniugazione costumistica risulta essere funzionale alla fotografia, nonché motivo dominante dello scatto stesso; questo concetto ha una valenza profonda giacché testimone del fatto che la fotografia si originò poiché vi fu in atto un travestimento; allo stesso tempo quest'ultimo, finisce per distogliere l'attenzione dallo scatto stesso di Ostier, perfetto anche da un punto di vista formale. Il risultato che ne consegue è che non solo l'obiettivo del fotografo è stato soddisfatto, ma soprattutto lo è quello dell'eccentrica artista, la quale trovò appagamento nel calamitare su stessa l'attenzione collettiva.

Precedentemente si è menzionata l'esistenza di un'ulteriore tipologia fotografica, la quale è stata definita come "propriamente detta". In questo insieme di scatti, a destare l'interesse è solo la personalità dell'artista triestina, denudata di un qualunque travestimento e recisa di una qualsivoglia maschera, un estro che appare scenografico esso stesso nella sua singolarità, e che, per risultare tale, non ha bisogno né di maschere né di costumi. Si tratta di scatti in cui la sensualità è condotta al suo vertice estremo e nei quali vi è la delicata esaltazione di un soffice erotismo, il tutto declinato entro la sua definizione più pura. In questa tipologia, si sviluppa un cammino progressivo dal punto di vista della canonicità dello scatto: si inizia, difatti, con l'ordinarietà della foto di Wanda Wulz (Fig. 58) del 1928, priva di qualunque teatralità[339] ma già interessante per la capacità dell'artista di polarizzare verso se stessa l'interesse dello spettatore, il quale viene soggiogato del suo sguardo apparentemente innocente; si raggiunge poi l'apice della declinazione espressiva della musa fotografica finiana con gli scatti di Henri Cartier Bresson del 1932, sui quali apriremo una breve parentesi nelle prossime righe. Il cerchio di questa seconda tipologia infine, può dirsi concluso con uno scatto di Man Ray (1936) e con uno di Georges Platt Lynes (1936), il quale pochi anni dopo scoprirà l'amore per l'immortalare il corpo nudo maschile.

Per quel che concerne le foto bressoniane, è ragguardevole l'articolazione di esse entro due nuclei: nel primo è lo sguardo della Fini a catturare lo spettatore; nel secondo è invece il suo corpo.

---

[338] «*L'occasion de se costumer fut la seule raison pour moi d'aller à des bals, à l'époque de leur apogée, juste après la guerre*». Cfr. L. FINI, *Mes théâtres*, in «Corps écrit. Théâtres», n° 10, 1984, pp. 31-33

[339] M. MASAU DAN, V. STRUKELJ, *Leonor Fini*, in «Art e Dossier», n° 265, aprile 2010, p. 32

In seno al primo gruppo, è possibile racchiudere due scatti, entrambi del 1932, nei quali è messa in risalto la potenza per l'appunto dello sguardo. In tali fotografie, quest'ultimo risulta in antitesi *in primis* con quello inesistente del manichino de chirichiano presente nello scenario immortalato (Fig. 59), e, in seconda battuta, con quello altrettanto assente della bambola innalzata al cielo dall'artista nel secondo scatto –un omaggio forse, al film *La corazzata Potemkin*[340]-. Entrambe le scene, condite di una teatralità inquietante, trasudano di una drammaticità oggettiva e senza tempo, localizzata entro uno spazio dal retrogusto metafisico. E' una drammaticità però, cosparsa di ambiguità per via dello sguardo finiano, che a tratti può apparire tremendo e minaccioso, e a tratti seduttivo. E dunque, ancora una volta, ci troviamo davanti ad una Leonor Fini che ci confonde e ci rende deboli, persi e smarriti entro la profondità del suo sguardo ambiguo e seducente.

Nel secondo nucleo di scatti bressoniani –che dal punto di vista fotografico sono senza dubbio più interessanti dei precedenti- possiamo annoverare tutta la serie di foto che videro come protagonisti Leonor Fini e Andre Pieyre de Mandiargues. Tale *corpus* fotografico – uno dei primi esperimenti di Bresson - fu concepito nell'estate del 1932 a Trieste ed è straordinario per la naturalezza con la quale egli riprese i due amanti (Fig. 60). Lo scatto è preso dall'alto: l'obiettivo bressoniano si rivolge verso la limpida acqua marina triestina che accoglie i corpi intrecciati di Leonor Fini e Mandiargues; sono scatti in cui viene messo in risalto il corpo dell'artista, il quale sembra nascere dalle acque e ivi perdersi. Esso dà vita ad un bioritmo perfetto con esse, un bioritmo che sembra trovare il suo equilibrio anche grazie alle gambe incrociate che vengono immortalate qui quasi come se fossero delle "sezioni" corporee. Inconsapevolmente in questi scatti, Bresson racchiuse tutta la poetica finiana: l'idea di nascita e rinascita dalle acque, nonché quella della morte –che viene richiamata dalle gambe quasi "sezionate" nello scatto; la tematica del femminino, ma soprattutto il rapporto quasi corporale e metamorfico che Leonor Fini ebbe con la natura, una relazione questa che bene si evidenzierà negli scatti di Eddy Brofferio a Nonza negli anni Sessanta e Settanta.

Leonor Fini in tali fotografie riuscì inoltre nell'impresa di cancellare, senza alcuna problematicità, la presenza di Mandiargues: allo stesso modo delle sue tele in cui la

[340] *Ibidem*

figura femminile dominò senza riserve su quella maschile, l'artista, grazie non solo ad una scontata seduttività femminile che si coniugò nell'ovvia bellezza corporea, ma soprattutto per merito della sua capacità di apparire come figlia appena partorita dalle limpide acque, riuscì a concentrare l'attenzione su stessa. Lo fece, anche in questo caso, con un tenore dal ritmo ambiguo e subdolo: in quanto creatura che nasce dalle acque e con esse si metamorfizza, essa può essere guardata e ammirata, senza per questo dover essere necessariamente un richiamo sessuale.

Come è stato asserito in precedenza, con le foto di Cartier-Bresson l'apice della declinazione espressiva della musa finiana è stato raggiunto nella sua interezza: dapprima con lo sguardo, poi con il corpo sacralizzato dalla compresenza della natura ad esso legata in maniera ombelicale. Ma, la seconda tipologia fotografica definita come "propriamente detta", è stata identificata in quella che compie un cammino progressivo iniziato con Wanda Wulz –foto canonica e per niente teatrale-, e che raggiunse la vetta con Cartier-Bresson. Il cerchio, infine, come abbiamo detto, si chiude con due foto, una di Man Ray (Fig. 61) e l'altra di George Platt Linette del 1936 (Fig. 62). La prima evade il classico copione teatrale, riconducendosi in qualche modo allo scatto prettamente canonico della Wulz; il secondo invece, immortalando il corpo nudo inginocchiato di Leonor Fini, accarezzato sensualmente dalla luce che dipinge soavemente le sue curve, non può che essere in linea con gli stupendi scatti bressoniani.

Abbiamo visto dunque, come le foto in cui Leonor Fini apparve in qualità di splendida musa per fotografi di fama internazionale, possano essere distinte in due tipologie –l'una legata al travestimento, l'altra alla *mise en pose* dell'artista stessa, flessa in termini quali seduttività, profondità dello sguardo, etc-; viene da domandarsi se esistano, nell'infinita moltitudine fotografica che la vide protagonista, degli scatti che siano riusciti a coniugare entrambe le declinazioni espressive. La ricerca ha trovato una risposta positiva in questo senso, e precisamente negli scatti di Dora Maar (1936) e in quelli di Eddy Brofferio (1965).

Con la Maar, la Fini sembrerebbe nutrire un'affinità artistica veramente notevole e, come ben evidenziato da Strukelj (2009): «*Le due artiste sembrano complici di una messa in scena dissacrante che esplicitamente ribalta i rituali dell'icona surrealista*

della "femme enfant"»[341]. E difatti gli scatti della fotografa francese non mancarono di mettere in risalto la sensualità finiana, ad esempio nell'immagine in cui la Fini, con indosso solamente un corpetto e delle calze velate smagliate (Fig. 63) –la cui sfilatura sembrerebbe essere attribuita ad un graffio felino -, tiene fra le mani un gatto nero all'interno di una scenografia teatrale, nella quale appare anche una tenda-sipario in velluto. E poi ancora: Leonor Fini nel medesimo scenario teatrale, scosta la tenda di velluto per uscire poi da essa; in questa fotografia l'artista appare coperta nel busto, ma ancora una volta con le gambe vestite unicamente dalle sue calze velate. E infine, sempre di Dora Maar, non si può non menzionare la stupenda fotografia con ripresa dall'alto dell'artista triestina (Fig. 65), la quale appare sdraiata su un pavimento in legno, in una posa che riporta alla mente le fusa che compiono i suoi amati gatti. La Fini qui appare contornata di drappi e tessuti, dissipati e gettati disordinatamente su un pavimento-palcoscenico; essi sono toccati dalla luce alla stessa maniera di quella che accompagna gli attori a teatro. Da questi tre brevi esempi, si evince come nelle fotografie di Dora Maar si generi una perfetta dialettica fra teatralità e personalità dell'artista, in una dimensione da *liber conformitatum* che ivi raggiunge il suo apogeo sensuale. L'inclinazione teatral-costumistica dunque, qui dialoga ineccepibilmente con la potenza del personalismo finiano, che sebbene a prima vista sembrerebbe peccare di morbosità ed egocentrismo, in realtà riflette un'accezione quasi riconducibile alla filosofia del personalismo *tout court.*

L'altra sfumatura personale, declinata in termini teatrali attraverso il mezzo fotografico, è l'unitarietà con la natura, della quale si rende padre fondatore ed interprete assoluto Eddy Brofferio[342] nello suggestivo scenario di un monastero di proprietà dell'artista a Nonza, in Corsica. Il travestimento qui, raggiunge il vertice espressivo ed è pure utile quale mezzo per metamorfizzarsi col paesaggio; un esempio ragguardevole può essere offerto da uno scatto del 1965 in cui l'artista (Fig. 64), ripresa dal basso verso l'alto, appare in piedi in prossimità di quello che sembrerebbe essere un dirupo. Vestita con un costume che rimanda alla vegetazione circostante, -composta di sterpaglie, fiori che sembrano quasi essere stati bruciati dal calore della stagione estiva e

[341] Ivi, p. 34

[342] Eddy Brofferio (1931-1982) è stato un celebre fotografo italoamericano, autore di numerosi scatti raffiguranti artisti quali Anna Magnani, Andy Warhol –del quale Brofferio fu molto amico-, Fabrizio Clerici, Salvador Dalì.

rocce-, anche nella posa la Fini si confonde con la scenografia dello scatto. La posizione da lei adottata infatti, sembra istituire un parallelismo con il vecchio campanile sullo sfondo, che spunta al di là di un ammasso roccioso che fa un tutt'uno con esso, quasi come l'artista sembra esserlo con il ciglio del dirupo. La metamorfizzazione in questo scatto è totale: sia il costume che la scenografia infatti, nascono e si metamorfizzano con la natura; l'artista qui rappresenta il ragguaglio perfetto di tutto, ed è l'univoca interprete di uno spettacolo naturale e teatrale.

Si potrebbe continuare per lungo tempo a discorrere su questa tematica sviluppata dalle fotografie di Eddy Brofferio, dal momento che cospicuo è il numero di scatti orientato in tale senso (Fig. 66-67). Tuttavia quel che interessa in questa sede, è il riscontro di quella tipologia fotografica che potrebbe essere definita "mediana", poiché incentrata sulla dispiegazione unitaria e del travestimento, e delle varie sfumature personali della natura dell'artista. Di questo, abbiamo visto che ne costituiscono una prova le foto di Dora Maar -le quali tracciano una linea fra travestimento, teatralità e sensualità-, e quelle di Brofferio, riprove salienti del segmento teatrale e natural metamorfico.

Gli esempi dipanati entro questo breve -e si spera esaustivo-paragrafo, hanno indubbiamente dimostrato come la fotografia, nel momento in cui si affronta uno studio su Leonor Fini e in particolar modo sulla costumistica, non vada affatto trascurata. Riconducendoci all'*incipit* di tale argomentazione, la pratica fotografica deve essere necessariamente identificata quale "performance della vita" alla pari dei balli in maschera. In questa performance, giocosa ed ambigua, naturale e teatrale, il travestimento gioca un ruolo cruciale, a riprova ancora una volta del fatto che esso debba essere considerato come essenza costitutiva nonché come nutrimento vitale per l'esistenza della stessa Leonor Fini, la quale –non dimentichiamo- esiste come unità totalitaria di artista e personaggio.

Il bilancio che ne deriva dalle argomentazioni ivi proposte, è piuttosto complesso e articolato, del quale possiamo tentare un breve sunto. La considerazione del travestimento, e conseguentemente del costume come elementi-chiave della personalità

artistica finiana, non ha difatti risposto a nessun principio postulato, e proprio per questo motivo si è ambito a dimostrare la validità di tale aggettivazione.

Nella prima disamina, che si è incentrata sugli spogli della stampa del tempo, è stato messo in luce come la critica italiana, seppur talvolta ammettendo la validità artistica di Leonor Fini, sia stata sempre prevenuta *ab inizio*. Le motivazioni sovente, abbiamo visto, furono racchiuse proprio nella propensione dell'artista verso il travestitismo e nell'ineffabile sua inclinazione nei confronti di un qualsivoglia senso spettacolare. Per la stampa, il *punctum dolens* è stata la mancata comprensione dell'unitarietà artista-personaggio; in tale equazione, il secondo termine è stato considerato ribaldo e frivolo e senza alcun merito artistico.

D'altro canto però, il "personaggio" ha risposto anche alle caratteristiche del *performer*. Quale corollario di tale identificazione, sono state adottate quelle che abbiamo definito come "performance della vita", delle quali il travestimento ha costituito il *leitmotiv*. Esse, riflesse nei balli in maschera e nelle fotografie, appaiono a prima vista di semplice comprensione; in questa sede però, sviscerandole e riducendole ai minimi termini, abbiamo dato vita ad una lettura complessa nella quale nulla, in verità, si è verificato per dettami casuali e fortuiti; neppure –come la ricerca ha dimostrato- nei vestiti scelti per i balli in maschera, per il quali nella maggioranza dei casi si è trovato un corrispondente pittorico o disegnativo.

Leonor Fini dunque, è fedele ad una sorta di *mos maiorum* che si articola in principi complessi ed enigmatici, dei quali il primo, per ordine d'importanza è senz'altro il costume e il travestimento, cresciuto non di rado entro un perimetro "performativo-vitale" costituito da balli e fotografie. Nessuno, eccetto pochi lungimiranti critici e giornalisti, ai tempi lo comprese.

Forse uno, di questo ristretto gruppo di oculati personaggi, fu l'artista Fabrizio Clerici. Difatti egli, già nel 1945, corredò un articolo[343] dedicato alla Fini con tutta una serie di scatti –raggruppati entro la didascalia "L'album di Leonor Fini" - ove il travestimento costituì il predicato verbale di un soggetto perfettamente descritto dal Clerici quale «*connubio di una gatta e d'Apollo*»[344]. In tale articolo il pittore, ripercorrendo uno dei suoi primi incontri con la Fini -in realtà qui con un suo

[343] F. CLERICI, *Incontro con Leonor*, in «Il Quadrante», 6 gennaio 1945, pp. 8-9
[344] *Ibidem*

autoritratto-, avvenuto entro una cornice tragica quale quella della Seconda Guerra Mondiale, diede un ritratto poetico ed intenso della pittrice triestina. Il suo descrivere la Fini risuona quasi come il tracciare il profilo di un'entità trinitaria, costituita in questo specifico caso da artista capace, personaggio e creatura metamorfica. Clerici insomma, fu uno dei pochi a non considerare esecrabile "il personaggio finiano", ma anzi a capirne la sua profonda ricchezza nonché il suo legame gemellar-siamese con quella che fu l'artista.

Questi due capitoli hanno costituito un proemio teorico e filosofico per la comprensione del travestitismo finiano, una sorta di terreno preparatorio che ci conduce, da ora in poi, ad entrare nel vivo della descrizione dei costumi teatrali e cinematografici realizzati dall'artista triestina. Un ricerca artistica alla quale come vedremo, l'artista si avvicinò non prima di essersi cimentata nell'elaborazione di figurini per l'ambito della moda.

3. INIZIAZIONE AL COSTUME: LA MODA

Come abbiamo potuto appurare, la costumistica ha costituito, in Leonor Fini, un punto di approdo raggiunto in seguito ad un itinerario preciso, del quale l'artista ha ordito la trama fin dalla più tenera età. La ricerca ha fino ad ora confutato interamente tutti quegli approcci critici che volevano condannare la Fini ad un palcoscenico illuminato esclusivamente da luci spettacolar-mondane, a favore invece di una lettura della sua arte in virtù di radici ben ancorate entro un terreno rigoroso, costituito da molteplici *input* intellettuali dei quali precedentemente abbiamo dato conto.

L'anello di congiunzione fra arte pittorica e costumistica ma, se vogliamo, anche una prima trasmutazione dalla famelica necessità travestitiva alla *mise en pose* -per ora solo figurativa- della stessa, è rappresentato dalla moda. Nonostante ciò, nell'analisi della letteratura finiana fino ad oggi pubblicata, non è stato riscontrato nessuno studio che riconosca nella moda l' iniziale terreno battuto dall'artista in seno all'attività di costumista. Volendo legittimare *in toto* l'affermazione secondo la quale fu con la moda che Leonor Fini diede avvio ad un rapporto col *costume design*, si compirà dunque, in questo capitolo, una panoramica fatta di raffronti e confronti, corrispondenze e sfioramenti fra il fashion e l'artista.

A questo scopo, sarà utile soffermarci su una triade di eventi, tutti sviluppatisi lungo il decennio degli anni Trenta: l'esposizione di Leonor Fini alla Galerie Bonjean di Parigi nel 1932, i figurini realizzati per le illustrazioni di un articolo di Raffaele Carrieri sul periodico «La Lettura» nel 1938[345], e, da ultimo, le proficue collaborazioni con Elsa Schiaparelli sul finire degli anni Trenta.

[345] R. CARRIERI, *Fantasia lunare*, in «La Lettura», n° 2, 1 febbraio 1938, p. 10

3.1 Leonor Fini e Christian Dior alla Galerie Bonjean

Procedendo per tappe cronologiche, il primo *vis à vis* fra Leonor Fini e la moda è costituito dall'esposizione tenutasi presso la Galerie Jacques Bonjean di Parigi dal 24 novembre al 7 dicembre del 1932. Il punto nevralgico della questione, è la menzione dell'altro responsabile della galleria oltre a Jacques Bonjean: il futuro designer Christian Dior. Come difatti apprendiamo dalla vasta bibliografia sullo stilista[346], a quel tempo egli –condizionato dal volere della famiglia che avrebbe preferito per lui una carriera da diplomatico -, nutriva per la moda un rapporto per lo più velleitario, nel quale cominciò a muovere i primi passi solo nel 1937 grazie a Robert Piguet[347]. D'altro canto, gli interessi di Dior fin da allora, erano inequivocabilmente orientati verso una prospettiva artistica. Egli difatti a Parigi, fu solerte nel tessere una trama di conoscenze e amicizie di stampo quasi esclusivamente intellettuale ed artistico. Invero, fu in contatto con Christian Bèrard –del quale divenne fraterno amico-, Max Jacob, Jean Cocteau. Fin da questi primi nomi, si possono dedurre i termini grazie ai quali Leonor Fini entrò in contatto con Dior: una condivisione di interessi indubbiamente, ove però a fare da ragguaglio furono le conoscenze comuni. La prima di esse, fu certamente quella con Max Jacob, giacché durante i primi anni parigini la Fini fu un'assidua frequentatrice, insieme a Filippo de Pisis, del *Café aux deux Magots* all'interno del quale fu in stretto contatto col poeta[348]. Egli fece da intermediario fra la pittrice argentina e Christian Dior[349] che, rimanendo colpito dalla pittura della Fini, ne organizzò la prima personale. Nel corso della ricerca, questa informazione è stata comprovata anche dalle parole della stessa Leonor Fini:

> «J'ai connu Christian Dior très jeune, lors d'un de mes premiers séjours à Paris, grâce à Max Jacob je crois. C'est en tout cas Max Jacob qui m'appuya pour exposer chez l'ami

[346] Cfr. C. DIOR, *Christian Dior et moi*, Dumont, Paris, 1956; M.F. POCHNA, *Christian Dior: the man who made the world look new*, Arcade Pub, New York, 1996; *Christian Dior homme du siècle*, catalogue de l'exposition, Musee Christian Dior, Granville 15 mai-25 septembre 2005, Editions Artlys, Versailles, 2005; B. JEUFFROY-MAIRET, V. LERET, F. MULLER, et al, *Dior, le bal des artiste*, catalogue de l'exposition, Granville, Musée Christian Dior, 14 mai-25 septembre 2011, Éd. Artlys, Versailles, 2011

[347] Robert Piguet (1898-1953) fu un illustre stilista svizzero che volse la sua attività a Parigi. Presso il suo atelier, oltre al già citato Dior, si formò anche Hubert de Givenchy. Dagli anni Cinquanta in poi il suo nome sarà associato prevalentemente ai profumi. Cfr. T. BENBOW-PFALZGRAF, *Contemporary fashion*, St. James Press, Detroit, 2002, p. 537; F. AKIKO, *Fashion: a history from the 18th to the 20th century. The collection of the Kyoto Costume Institute*, Taschen, Köln, 2002, p. 548

[348] M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*…op. cit. p. 286

[349] *Ibidem*

> de Dior, Jacques Bonjean. […]J'ai tout de suite aimé Dior pour sa grâce, sa gentillesse profonde, son humour»[350].

Il passo sopra citato ci suggerisce dunque come il rapporto Fini-Dior sia stato alimentato non solo da una stima di profonda entità, ma anche da un senso comune per il divertimento, giacché l'artista non mancò di fare riferimento allo spiccato senso dell'umorismo dello stilista quale sua peculiarità caratteriale. A riprova della medesima percezione del divertimento, si ricorda anche la congiunta partecipazione, nel 1949, al *Bal des Rois et Reines*, questione questa già affrontata nel precedente capitolo[351].

Un altro punto fondamentale in seno alla tematica relazionale Dior-Fini, è quello riguardante le creazioni dello stilista. Apprezzate e sovente indossate dall'artista triestina, che puntualizzò come alcuni abiti dello stilista francese furono da lei scelti in occasione della sua partecipazione a *L'Art et les hommes*[352], nello specifico per la puntata *Leonor Fini ou l'insolite au quotidien*, trasmessa dal canale ORTF nel 1959:

> «J'ai adoré, admiré son originalité, invention, exigence. J'ai porté plusieurs de ses robes du soir, il reste une image amusante d'une d'entre elles que j'ai voulu porter dans la séquence d'un film sur moi de Jean Marie Drot […]. …..tourneé au muséum d'Histoire naturelle (c'était mon idée). Dans une longue robe noire, presque une crinoline, avec une immense écharpe de soir blanche, j'ai l'air d'une bergère d'un troupeau de squelettes de dinosaures et pctérodactyles»[353].

La suddetta affermazione, è indubbiamente di capitale importanza: essa infatti, testimonia come Leonor Fini dovette vedere nelle creazioni di Dior una segmento continuativo rispetto alla sua stessa arte. Infatti, la frase finale del passo sopra citato, induce a credere che le donne dipinte dall'artista, le sue stesse *bergères*, non potevano che indossare altro che le eleganti, maliziose e femminili forme di Dior. Seppur molte figure femminili che popolano le opere di Leonor Fini appaiano vestite con abiti dalle

---

[350] «Ho conosciuto Christian Dior molto giovane, in occasione di uno dei miei primi soggiorni a Parigi, grazie a Max Jacob credo. In ogni caso, è Max Jacob che mi ha sostenuto per esporre dall'amico di Dior, Jacques Bonjean. [...] Mi è subito piaciuto Dior per la sua grazia, la sua profonda gentilezza, il suo umorismo». Cfr. F. MULLER; B. JEAUFFROY-MAIRET, op. cit., p. 52

[351] Si vedano a questo proposito, le pp.113-114

[352] Trattasi di una serie di documentari andati in onda tra gli anni Cinquanta e Sessanta sull'emittente francese ORTF

[353] «Ho amato, ammirato la sua originalità, la sua invenzione, il suo essere esigente. Ho indossato molti dei suoi abiti da sera, resta la divertente immagine di uno di loro che ho voluto mettere nella sequenza di un film su di me di Jean Marie Drot [...]. ..tourneé ... Al Museo di Storia Naturale (era una mia idea). In un lungo abito nero, quasi una crinolina con una lunga sciarpa bianca da sera, ho l'aria di una pastorella con una mandria di scheletri di dinosauri e pcterodattili». Cfr. F. MULLER; B. JEAUFFROY-MAIRET, op. cit., p. 54

linee prettamente Schiaparelliane, vero è che sul finire degli anni Quaranta e nel corso degli anni Cinquanta, l'artista introdusse nella sua pittura donne con suggestioni del novello e acclamato *New Look*, entrato in auge per l'appunto nel 1947[354]. Se difatti fino a quella data le figure femminili dipinte dalla Fini indossarono vestiti dalle linee morbide e privi di un sovrabbondare di tessuti, dall'arrivo in poi del *New Look* –e ci si riferisce soprattutto a quello degli abiti da sera- esse iniziarono a mostrare bustini stretti, come nel *Ritratto di Margot Fontayn e Joy Brown* (Fig. 68) del 1948 o ne *La Fée* del 1953 (Fig. 69) E fu soprattutto nel corso di quest'ultimo anno che Leonor Fini applicò l'inneggiato *New Look*: in alcuni dei figurini realizzati per la rivista musicale *Chi è di scena* (Fig. 70*)*, dove le novelle suggestioni della moda francese emergono difatti in maniera decisa. Bustini strettissimi in vita che lasciano le spalle maliziosamente scoperte, gonne vaporose unitamente ai tessuti reintrodotti da Dior direttamente dal passato, come ad esempio il *satin* e il *faille*[355], dominano queste creazioni finiane. Difatti, gli appunti che l'artista lasciò in tali bozzetti, ci indicano come tali costumi furono elaborati utilizzando, ad esempio, «*faille blu e satin verde velato di tulle nero picchettato di paillette nere*»[356], oppure un «*bustino e risvolti gonna in satin nero*». Le nuove forme della moda dunque, tentarono e conquistarono anche Leonor Fini. Le fiammanti fattezze del *New Look*, accompagnate dai vecchi tessuti penetrati nuovamente nel sistema del fashion, furono i capisaldi dei figurini finiani per *Chi è di scena*.

Chiuso questo breve ma necessario intermezzo riguardo il rapporto Dior-Fini, ritorniamo all'esposizione presso la galerie Bonjean, primo contatto, come abbiamo visto, fra l'artista e lo stilista. In primo luogo, considerevole risulterà per il nostro studio mettere a fuoco le linee di ricerca artistica proposte e propagandate dallo stilista e da Bonjean presso la loro galleria. Nell'intraprendere questo percorso critico, non

[354] Nel 1946 Dior riuscì, grazie all'aiuto economico del magnate del tessile Marcel Boussac, ad aprire la sua casa di moda. Il 12 febbraio del 1947 lo stilista propose la sua prima collezione. Fondata su un ritorno al passato ed esattamente al secolo precedente, fattore questo in completa antitesi con quanto proposto anni prima dallo stile minimalista di Coco Chanel, il *New Look* di Christian Dior, della cui definizione fu la madrina l'allora direttrice di *Harper's Bazaar* Carmel Snow («*Una vera rivoluzione caro mio, i suoi vestiti hanno un meraviglioso new look!*» prediligeva il corsetto, le gonne larghe a corolla, il busto prosperoso. Cfr. E. MORINI, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano 2010, pp. 366-376; M.F. POCHNA, *Dior* in "Memorie della moda", Octavo Franco Cantini Editore, Firenze, 1997, op. cit. pp. 8-11

[355] E. MORINI, op. cit., p. 368

[356] Cfr. M. MASAU DAN, Leonor Fini l'italienne...op. cit. p. 218

manchiamo infatti di considerare un elemento chiave per lo sviluppo dell'arte di Leonor Fini, ossia la parziale assonanza con il gruppo surrealista. Invero, considerando le linee di ricerca artistica intraprese dalla Galleria Bonjean-Dior, notiamo che esse furono immerse prevalentemente, entro acque decisamente neo-romantiche[357], corrente artistica che, com'è noto, sviluppandosi in Francia negli anni Venti, trovò il proprio mordente entro una pittura dall'impatto fortemente teatrale, voltata ad un recupero dei principi romantici uniti ad elementi propri del surrealismo. Tuttavia il neo-romanticismo trovò quale acre nemico proprio André Breton, il quale considerò questo tipo di pittura retriva ed eccessivamente legata a vecchie consuetudini artistiche[358]. Ad ogni modo, le battaglie messe in atto da Breton, tutto furono tranne che deleterie per l'immagine della galleria, giacché esse, abbacinando la collettività dal movente stesso per il quale furono condotte, contribuirono a conferire visibilità allo spazio espositivo stesso[359].

Le mostre organizzate da Dior -il quale a quei tempi si accompagnava ad un piccolo gruppo di giovani ancora pressoché anonimi ma che, di lì a poco, avrebbero conosciuto la gloria[360]-, infatti, vantarono simpatie fra i più influenti personaggi del mercato artistico fra cui Gertrude Stein, ed inoltre non mancarono neppure i favorevoli apprezzamenti da parte della critica. Entro tale bacino, merita indubbiamente una menzione il critico tedesco Waldemar George, il quale non di rado espresse benevoli giudizi nei confronti degli artisti in esposizione alla Bonjean[361]. Stando nei termini, appare fondamentale per la nostra trattazione la recensione, scritta dello stesso critico, rispetto all'esposizione di Leonor Fini alla Bonjean:

> «Une Marie Laurencin italienne. Ce surnom conviendrait à merveille à Mlle Fini. Ce n'est pas que l'artiste ait subi l'ascendant de celle qui fut la bonne fée du cubisme. Mais elle adopte devant les apparences cette posture foncièrement féminine qui a fait de tout temps le succès de Mme Laurencin. Un style dont l'apparente aisance est un effet de la grâce naturelle de Mlle Fini. Cette grâce se manifeste sous forme de couleurs fraîches d'un éclat

[357] M.F. POCHNA, *Christian Dior: the man…*op. cit., p. 43
[358] *Ibidem*
[359] *Ibidem*
[360] Fra questi, meritano una citazione Christian Bérard, il musicista Henri Sauget, il Gruppo dei Sei, Jean Cocteau. Cfr. M.F. POCHNA, *Dior*, op cit., p. 6
[361] «The art critic Waldemar George was a strong supporter of the neo-romantics through his review Forme, and his columns regularly made favorable mention of the young gallery. Of an exhibition of contemporary German painting in 1931 he wrote: "Messieurs Bonjean and Dior have once againt put together an interesting collection of works by Klee, Campendonk, Max Ernst and Otto Dix"». Cfr. Ivi, p. 44

juvénile. Sans affectation, sans fausse modernité, Mlle Fini assemble dans un tableau plusieurs figures de femmes. L'artiste aime parer ses modèles de robes qui datent de la Restauration et du Second Empire, aussi ses toiles ont-elles un air de fête. Elles créent une atmosphère fictive de carnaval ou de bal costumé. Aussi doutons-nous de la réalité des personnages qui vivent devant nos yeux»[362].

Soffermiamoci su quanto colto dal George in termini di "carnevale fittizio", "ballo in costume" e travestimento con costumi storici: queste strade, si riallacciano appieno col sentiero di ricerca finiano, un percorso che, come sappiamo si concretizzerà in termini pratici pochi anni dopo. Certo è dunque che, ragionando in una visione lungimirante quale dovette essere quella propria di George, già i primi lavori degli anni Trenta di Leonor Fini dialogarono neanche troppo introversamente con il costume. E' così infatti, che, al di là dei chiari debiti rispetto alla pittura di Campigli come anche del de Pisis, devono essere lette opere quali *Femme travestie* (1931, Fig. 71), *Trois faunesses* (1932, Fig. 74), *Hermes* (1932, Fig. 73), *La gourmandise* (1932), *Les amies* (1932, Fig. 72), tutte presenti per l'appunto all'esposizione personale tenutasi nella galleria Bonjean-Dior.

Adottando una visione diacronica, potremmo affermare che il senso per il travestimento concepito a Trieste fin dall'infanzia, iniziò, da questo momento in poi, a materializzarsi in un *modus operandi* tale da creare una cesura fra la fase puramente riflessiva –quella triestina appunto- e quella più concretamente pratica. Non bisogna però incorrere nell'errore di reputare il senso per il travestimento come un fenomeno mutevole nel tempo; in realtà, quello che compie è un cammino che avanza in maniera sincronica e contemporanea con le esperienze di vita dell'artista, fra le quali maggiore rilevanza in quest'ottica ebbe la fitta rette di conoscenze della Fini nonché i proficui –in termini intellettuali- rapporti intessuti durante tutto il corso della sua lunga carriera.

Gli aspetti fino a questo momento trattati, vanno dunque a descrivere un'affine fisionomia artistica fra Leonor Fini e Christian Dior e permettono pure di delineare

[362] «Una Marie Laurencin italiana. Questo soprannome calzerebbe a meraviglia alla signorina Fini. Non è che l'artista abbia subito l'ascendenza di quella che fu la fata buona del cubismo. Ma adotta dinnanzi alle apparenze questa posa intrinsecamente femminile che ha fatto sempre il successo di Mlle Laurencin. Uno stile in cui l'apparente assenza è un effetto della grazia naturale di Mlle Fini. Questa grazia si manifesta sotto forma di colori freschi di bagliore giovanile. Senza ostentazione, senza falsa modernità, Mlle Fini riunisce in un dipinto diverse figure femminili. L'artista ama adornare le sue modelle con vestiti risalenti alla Restaurazione e al Secondo Impero mentre le sue tele hanno un'aria di festa. Queste creano un'atmosfera di carnevale fittizio o ballo in costume. Come del resto dubitiamo della realtà dei personaggi che vivono davanti ai nostri occhi». W. GEORGE, *L'art à Paris*, in «Formes», n. 26-27, novembre 1932, p. 298

compiutamente il rapporto tra i due. Giunti a questo punto, sarà possibile quindi mettere fuoco in maniera ancora più nitida il carattere preponderante entro la rosa di quelli che dovettero accomunare i due artisti. Difatti, sebbene l'allora pittura tradizionale finiana possa apparire inconciliabile con i nuovi dettami modaioli sottoscritti da Dior nel suo *New Look*, invero in entrambi è riscontrabile una radice pressoché comune, dove è il *revival* ottocentesco a fare da traino.

Se infatti i costumi con i quali Leonor Fini vestì le accattivanti e maliziose figure femminili che popolano le tele esposte alla Bonjean possono, come scrisse il critico George, riflettere dei modelli presi in prestito dal Secondo Impero e dalla Restaurazione[363], il *New Look* di Dior altro non fece che rielaborare la moda ottocentesca in termini contemporanei (Figg. 75-76-77-78). L'intero sistema critico sullo stilista infatti, mette in luce come la sua genialità sia consistita soprattutto nell'aver compiuto un tuffo nel passato, riuscendo però a dare un taglio netto con il periodo immediatamente precedente al conflitto. Il riferimento estetico per la nascita di tutte le sue collezioni, è per l'appunto il glorioso secolo precedente, che attraversò la Restaurazione e culminò con la *belle époque*. Gli epiteti *ad hoc* per tale epoca possono identificarsi in effimero, lussuoso e nel "vaporoso", della cui celebrazione Dior si occupò non biasimando di certo l'*abundare,* giacché il confezionamento dei suoi abiti da sera spesso richiedeva l'impiego di ben 25 metri di stoffa[364]. Ciò che ne deriva è una giustapposizione fra passato e presente, ordinario e straordinario, peculiarità queste che riflettono perfettamente l'arte finiana, ove le figure femminili dialogano misteriosamente fra loro entro scenari e situazioni assolutamente canoniche, dalle quali però trapela sempre una qualche venatura ambigua e misteriosa. Dunque, furono probabilmente queste creature dotate di un qualche potere trasformista, unitamente al loro essere abbigliate con costumi cosparsi da una patina ottocentesca, ad accendere l'interesse di Dior rispetto a questa *nouvelle italienne à Paris,* nella quale egli vide probabilmente uno spirito artistico per nulla dissimile dal suo.

Insomma, per dirla *tout court,* Christian Dior riuscì a vedere, in quelle prime opere di Leonor Fini mostrategli per intercessione di Max Jacob, una sorta di anticipazione di

[363] *Ibidem*
[364] C. WILCOX, *The golden age of couture. Paris and London 1947-57,* Victoria and Albert Museum Publication, London, 2007, pp. 60-61; http://collections.vam.ac.uk/, link consultato in data 20/10/2014

quello che sarebbe stato il suo *New Look*. Questo significa che non necessariamente la Fini agì quale musa per la sua collezione –il che è possibile, ma si dovrebbero condurre delle ricerche più pertinenti e approfondite per affermarlo con maggiore certezza- ma perlomeno che, fin dal 1932, gli interessi dello stilista erano già piuttosto manifesti. Ad ogni modo, fu certamente quel *revival* ottocentesco dipinto dalla Fini, unitamente al volteggiarsi entro terreni neoromantici, a convincere Dior che le opere dell'artista triestina si sarebbero inserite in maniera pienamente degna entro i confini della Bonjean.

Entro questa traiettoria, è possibile intravedere nel *New Look* di Dior come anche nelle fanciulle finiane, una sorta di venatura cosparsa di benjamismo, e mi riferisco in particolare agli appunti e ai materiali sulla moda presenti nei *Passages di Parigi*. Walter Benjamin infatti, identifica proprio nella moda della fine del XIX secolo, e specificatamente «*negli abiti con la vita molto semplice e aderente e con le gonne stile rococò*»[365] la generazione del dialogo fra donna e cadavere. Tale conversazione dà luogo alla moda, che «*altro non è che la parodia del cadavere screaziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione* […].»[366]. Si tratta del resto, di aspetti speculari dell'arte finiana: la seduttività che si mischia alla morte e genera ambiguità, peculiarità questa che si delinea pure nelle figure femminili di Leonor Fini dipinte dalla fine degli anni Quaranta in poi. E del resto, come vedremo, la moda scambia battute con la morte anche in alcune creazioni di Elsa Schiaparelli, altra designer vicinissima, come vedremo, a Leonor Fini. E infatti, non mancano in Benjamin riferimenti alla moda e al surrealismo, affermando come la prima lo precorra preparandone eternamente il terreno[367]. Il filosofo inoltre, non elude neppure il discorso sulla crinolina, tessuto citato da Leonor Fini in riferimento all'abito indossato per il video di Drot[368]; Benjamin lo identifica come «*simbolo inequivocabile della reazione dell'imperialismo [..] che ha riversato il suo potere sul bene e sul male, sul giusto e l'ingiusto della rivoluzione*»[369]. Allo stesso modo probabilmente, lo percepì Leonor Fini giacché lo relaziona ad un abito rimembrante la pastorella –nella quale si riflettono, con tutta probabilità, le sue *bèrgeres*- che, grazie al

[365] W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000, p. 66
[366] Ivi, p. 67
[367] Ivi, p. 69
[368] Vedi pag. 140
[369] W. BENJAMIN, op. cit. p. 81

suo potere, doma il "gregge" costituito in questo caso specifico, da scheletri e altre creature. Del resto, come ricorda lo stesso Benjamin[370], secondo quanto raffigurato da un caricaturista nel 1867, è la crinolina il materiale con il quale è fatta la gabbia ove una fanciulla tiene imprigionati dei polli e dei pappagalli, dunque ancora una volta troviamo un parallelismo fra la donna dominatrice e tale tessuto. Come nel *New Look* e come nelle opere di Leonor Fini esposte alla Bonjean, anche in Benjamin «*la moda è l'eterno ritorno del nuovo*». Un nuovo che corrisponde in questo caso, allo stilema vestitivo ottocentesco, rielaborato e fatto rivivere da Dior nelle sue creazioni.

Riguardo l'esposizione della Fini, non mancò di essere redatto un catalogo. La presentazione dell'artista triestina venne affidata a Jean Cassou[371]:

> «Leonor Fini éveille un monde de créatures énigmatiques et... qui, comme ces fameuses autres, s'ont pas l'air de croire à leur bonheur. Elles sont vêtues de fanfreluches, couronnées de... et d'oiseaux, elles se nourrissent de gâteaux démodés et composent une comédie papillonnante, un cirque de la fantaisie, de l'apparence et de la mort»[372].

Le note battute da Cassou, indicano ancora una volta l'intonazione di un delizioso *revival* ottocentesco, inscenato stavolta non solo per mezzo dei vestiti delle fanciulle finiane, ma anche grazie alle torte di cui sono ghiotte, le quali sembrano essere state sfornate da una vecchia pasticceria *demodé* situata in un ottocentesco *passage* parigino.

L'eco della mostra della Fini, benché debole, non mancò di risuonare pure in Italia. Sono due i riverberi più acuti che sono stati rintracciati nel corso della ricerca. Il primo –del quale già era stata data nota nel catalogo della mostra del 2009[373]-, è quello del pittore Mario Tozzi, il quale dopo aver visitato l'esposizione alla Galerie Bonjean, scrisse che la Fini era, a quei tempi, «*la più dotata e geniale pittrice italiana*»[374] e asserì che in quella sala, «*popolata di strane, curiose, figure dipinte con tanta sensualità e cervello*»[375], pure si divertì ad entrare nel suo mondo. Lo spirito critico di Tozzi certo fu

---

[370] Ivi, p. 74

[371] Jean Cassou (1897-1986) scrittore, critico d'arte e poeta, fu anche il primo direttore del Centre Pompidou di Parigi.

[372] «Leonor Fini sveglia un mondo di creature enigmatiche e…che, come altre famose, non hanno l'aria di credere al loro buonumore. Esse sono vestite di fronzoli, coronate di…e d'uccelli, si nutrono di torte fuori moda e compongono una commedia sfarfalleggiante, un circo di fantasia, di apparenza e di morte». Cfr. J. CASSOU, *Préface à l'exposition de Leonor Fini*, Galerie Bonjean, Paris, 1932

[373] M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*..op. cit. pp. 76-77

[374] M. TOZZI, *Esposizioni a Parigi*, in «Il Secolo XIX», 4 gennaio 1933

[375] *Ibidem*

ben marcato, dal momento che non mancò di accorgersi dell'incessante ricerca del proprio io da parte della Fini, la quale, con tutta probabilità, ancora non aveva incontrato «*l'immagine perfetta*»[376] di se stessa.

Il secondo articolo – fino ad oggi mai citato - è quello apparso sul quotidiano fascista "Il Tevere". In esso, ci viene svelato come la Fini fosse presente alla Bonjean con ben trenta opere, permettendoci dunque di elaborare non solo un ragguaglio rispetto all'entità dell'esposizione stessa, ma anche in merito alla cospicua produzione dell'artista triestina:

> «Parecchie sono a Paris le mostre personali di pittori italiani, una delle più interessanti è stata ordinata dalla Galerie Bonjean a Leonora Fini, che espone una trentina di opere di figura, natura morta e paesaggio. I più noti critici d'arte francesi, da Jean Cassou a Waldermar George, Pariset e tutta la stampa parigina hanno parole di vivo consenso e ammirazione per questa giovine ben conosciuta pittrice italiana. Le opere esposte rappresentano tutto un mondo di creature enigmatiche e pensose che talvolta racchiudono nello sguardo la vivida luce dell'ironia, nata dal fresco e vivace fervore immaginativo di Leonora Fini»[377].

La recensione appare comunque abbastanza sterile e contenutisticamente anonima. L'unico dato rimarchevole è costituito, oltre che dalla notizia sul numero di opere esposte, anche dal rilevamento da parte del giornalista di una «*vivida luce dell'ironia*». Tuttavia tale nota, poteva indubbiamente essere sviluppata meglio ma, forse complice la scarsa conoscenza della Fini da parte della stampa romana, essa non ha condotto a conclusioni interpretative degne di essere affisse nella memoria.

Tuttavia, alla lettura di entrambe le recensioni italiane, il quadro che si viene a delineare è ancora una volta quello di un contesto critico pressoché ancorato entro stilemi piuttosto tradizionali, ove non vi è spazio per il riconoscimento di un *revival* ottocentesco, come invece era avvenuto nei testi di George e di Cassou. Ancora una volta dunque, l'Italia mostra una deficienza notevole in questo senso, che neppure viene colmata dal Tozzi, un artista che solitamente diede dimostrazione di grande capacità critica e acutezza di giudizio. Si ripete dunque la costante che, macchiatasi di cecità e indifferenza rispetto al costume, persiste nel relegare l'Italia al ruolo di spettatore apatico in relazione al grande spettacolo dell'io finiano.

Per concludere, non possiamo negare che la mostra alla Bonjean costituisca una

[376] *Ibidem*
[377] P. SIGHI, in "Il Tevere", dicembre 1932

tappa fondamentale per ricostruire l'*iter* di Leonor Fini, giacché trattasi della sua prima personale. Tuttavia costituirebbe un reato fermarsi esclusivamente a questa nota rispetto a tale esposizione, dal momento che essa, come abbiamo appurato entro tale paragrafo, ha rilevato il possesso di un'importanza capitale specialmente per quel che concerne il costume. Possiamo affermare che l'esposizione alla Bonjean costituisca il vero e proprio termine *ad quem* per la gestazione costumistica, il limite insomma entro cui cessò di esistere la potenza travestitiva entro il solo regno pensativo, a favore invece di uno sviluppo figurativo. Quest'ultimo, altro non fu che il trampolino di lancio per una *creatio* non solo figurativa ma anche materiale, un proemio che suggerì delle parole senza che esse fossero ancora del tutto chiare né nel loro significato né tantomeno negli intenti futuri. Ad ogni modo, questi ultimi sarebbero stati ben manifesti di lì a pochi anni di distanza, quando la Fini, tra il 1938 e il 1940, elaborò i figurini per alcuni abiti firmati Schiaparelli.

Ecco perché la moda, seppur toccata in maniera collaterale, è stata riferita in questa sede come il territorio entro il quale Leonor Fini subì la spinta decisiva per la definizione degli intenti, intenti questi ultimi che vanno ad identificarsi nelle aspirazioni costumistiche.

Il contatto col *fashion* fu, per l'appunto, fugace ma proficuo, tanto accennato quanto comunque significativo. Vediamo dunque, come questo profondo sfioramento produrrà un dialogo, sempre più completo e proficuo, fra arte, costume e moda.

3.2 Leonor Fini ed Elsa Schiaparelli: una questione di dialogo alla fine degli anni Trenta

A caratterizzare il percorso tracciato da Leonor Fini negli anni a cavallo tra i Trenta e i Quaranta, fu la continuità con la quale nutrì il suo rapporto con la moda. La marcia di avvio messa in atto con Christian Dior, fu solo la prima ad essere attivata ai fini dell'incessante ricerca di una propria dimensione all'interno di questo universo, costantemente accompagnata, come abbiamo visto, da un dialogo serrato tra le sue opere e il costume.

Esplicativo in questo senso –e indubbiamente il più eminente fra tutti i rapporti intessuti col mondo della moda- fu il sodalizio che si creò in questi anni fra la Fini ed Elsa Schiaparelli. Per inquadrare la stilista entro un panorama cronologico e tematico, non risulterà pleonastico qualche riferimento alla storia della moda. L'appunto è, in particolare, verso il fotografo Cecil Beaton, -artefice, come abbiamo appurato, di un cospicuo numero di scatti all'interno del contesto dei *bals masqué*-. Egli difatti, rese la sua autobiografia *The glass of fashion* (1953)[378] un capitale testo di storia della moda: le sue conoscenze e i suoi lavori con i più illustri designer, unitamente ad un frizzante entusiasmo partecipativo rispetto agli eventi per così dire "mondani", contribuirono a dettare la sua autobiografia, riuscendo a renderla però anche un'affascinante cronistoria del *fashion*. Riguardo Elsa Schiaparelli, nel suo testo Beaton riflesse entro una sintetica frase l'immagine di come, allora, dovette girare la ruota modaiola, nonché dei termini entro cui la stilista si localizzava entro il suo raggio: «*Due donne, prese tra due guerre mondiali, tra l'harem di Poiret e il New Look di Dior, dominarono il campo della haute couture: la Schiaparelli e Coco Chanel*»[379].

Beaton quindi, assegnò a due donne la paternità creatoria della moda fra le due guerre; è chiaro dunque, come il fashion possedesse a quel tempo un puro sapore femminile, talvolta inebriato dal surrealismo, talvolta più tendendente al minimalismo del quale Coco Chanel si rese portatrice indiscussa.

[378] Cfr. C. BEATON, *The Glass of fashion*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1954
[379] C. BEATON, *Lo specchio della moda*, Garzanti, Milano, 1955, p. 188

Inequivocabilmente, fu proprio questa titanica diversità fra le due[380], a condurre Leonor Fini verso la strada schiaparelliana piuttosto che in quella di Coco Chanel. L'ammanco di quest'ultima rispetto ad una dimensione teatrale e scenica -la quale invece era di casa nelle creazioni quanto nelle sfilate[381] di "Schiap"[382] tanto che la stampa stessa la elesse quale sua beniamina non senza malumori di Chanel[383]-, a favore di una tendenza più mirata al rigore formale, non fu di certo compatibile con l'arte di Leonor Fini. L'artista triestina trovò invece in "Schiap" una valida alleata creativa con la quale lavorare fervidamente, dando sfogo ad un'inesauribile fantasia e richezza decorativa che esaltava indubbiamente l'eccentricità, e in un certo qualmodo la stravaganza, a dispetto dell'essenzialità e della sobrietà proposte da Madamoiselle Chanel.

Il requisito fondamentale, richiesto e preteso sia da Leonor Fini come anche da Elsa Schiaparelli e non per mezzo di una una procedura empirica ma bensì in maniera inconsapevole, era lo scatenamento di uno shock. Scioccano infatti le magistrali figure femminili delle opere finiane che parlano lingue proprie di un «realismo irreale», per dirla alla Cocteau. Sconvolgono i suoi costumi, spesso violenti nel loro impatto visivo, come rilevò Mandiargues nel costume del *Bar de la Voilette*. Ed è ben noto come Schiaparelli dello shock, inteso anche nell'apposizione di tale lemma entro un segmento biografico rispondente a caratteri arbitrari, ne fece una parola d'ordine, e di come del resto lo stesso sconvolgimento fosse il traguardo che la sua fertile creatività doveva tagliare. La stilista infatti, è definita spesso come *Madame Shocking*[384] per una duplice ragione: da un parte, per le sue creazioni fantasiose -delle quali ne costituiscono un esempio il celebre vestito in seta bianca con aragosta dipinta, il *Lobster dress* (Fig. 79),

[380] Interessante è notare come molto si è speculato, a quei tempi, sulla rivalità tra le due regine della moda anni Trenta. Si racconta che Coco Chanel non pronunciò mai il nome di Schiaparelli, e la definì sempre come "Quell'italiana che fa vestiti", e che addirittura ad un ballo in maschera, avesse tentato di incendiare il suo costume con un candelabro. Allo stesso modo, quest'ultima, pare solesse appellare Chanel come "quella noiosa borghesuccia". Cfr.. "Schiap, Coco e les autres" in C. SEELING, op. cit.

[381] Ogni sfilata organizzata da Elsa Schiaparelli, somigliava difatti ad un magistrale spettacolo teatrale. Questa concezione di defilé concepito come un vero e proprio evento, verrà ripresa da designer postmoderni fra i quali John Galliano, Jean Paul Gautier, Alexander Mc Queen e Kenzo. Cfr. G. CALO', D. SCUDERO, *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno*, in "Luxflux proto-type arte contemporanea", Gangemi, Roma, 2009, p. 75

[382] Forse a causa della difficoltà di pronuncia del nome intero, questo diminutivo le venne dato a Parigi e la stessa designer non mancò di adottarlo.

[383] C. SEELING, op., cit, p. 149

[384] Così viene chiamata ad esempio in M. TOSA, *Vestiti da sera*, Zanfi, Modena, 1988, p. 119

realizzato con la collaborazione di Salvador Dalì, nonché i famosi capellini a forma di scarpa - ; dall'altra per il suo aggrapparsi frequentemente alla stessa parola inglese, apponendola e associandola ai suoi lavori. Così infatti, scelse di appellare il colore da lei creato, il "Rosa *shocking*"; *Shocking* fu anche il nome della sua ultima collezione, risalente al 1952[385], e *Shocking Life* fu il titolo designato per la sua autobiografia nel 1954.

Tuttavia quello che ci preme evidenziare in questo contesto, è soprattutto il profumo da lei creato (Fig. 80), commercializzato a partire dal 1938, ove ritroviamo la parola *Shocking!* quale nome prescelto. Per tale fragranza infatti, Leonor Fini creò la boccetta, la quale aveva le fattezze di un sensuale bustino femminile esemplato sulle forme dell'attrice Mae West. Il tappo era raffinatamente ricoperto di fiori; il marchio, eliso in una semplice S, era scritto su un metro da sarta che circondava il flaconcino. Per la West, Elsa Schiaparelli nel 1937 creò gli stupefacenti costumi del film *Every Day's a Holiday* e, legato a *Shocking!* e alla sua boccetta, vi è un aneddotto raccontato dalla stessa stilista che si allaccia proprio al giorno in cui l'attrice si recò nel suo atelier per la creazione di tali costumi:

> «Fu stesa sul tavolo operatorio del mio atelier, misurata ed esaminata con cura e attenzione; mi aveva descritto tutti i particolari più intimi della sua famosa corporatura e, per precauzione, mi aveva spedito anche una statua di gesso che la raffigurava completamente nuda nella posa della Venere di Milo»[386].

Fu quella l'ultima volta in cui Mae West visitò l'atelier di "Schiap", non tornandoci neppure per la prova dei costumi. Tuttavia malgrado ciò, la sua sagoma in gesso *ivi* rimase, e Leonor Fini se ne servì giustappunto per miniaturizzare in vetro le sensuali forme dell'attrice. La *creatio*, benché perdurata per circa un anno,[387] ancora una volta era avvenuta, e *Shocking!*, pubblicizzato con accattivanti disegni all'interno delle più importanti riviste di moda quali *Vogue* e *Harper's Bazaar* (Figg. 81-82) registrò un considerevole numero di vendite.

Possiamo affermare che quello per *Shocking!* fu indubbiamente il più fecondo, -sia in termini economico-commerciali come anche di fervida creativà-, fra i frutti germinatisi grazie al sodalizio Fini-Schiaparelli. D'altro canto, bene ci riesce

[385] C. SEELING, op. cit. p. 152
[386] F. BOUDOT, *Elsa Schiaparelli* in "Memorie della moda", Octavo, Firenze, 1998, p. 13
[387] E. SCHIAPARELLI, *Shocking Life. Autobiografia di un'artista alla moda*, Alet, Padova, 2008, p. 123

immaginare che non fu l'unico, nonostante esso rappresenti sicuramente l'apogeo di un bacino creativo proficuo e originale. Per incanalarci all'interno della questione successiva, ossia in quella relativa ai disegni di mano finiana destinati ad *Harper's Bazaar* e rappresentanti modelli delle collezioni schiaparelliane, doverosa risulta una previa introduzione. Si può affermare infatti, che Elsa Schiaparelli fu la pionera dell'incontro sinergico e potente, e allo stesso tempo complesso e articolato, fra arte e moda[388]. Boudot (1998) sottilinea come l'aver legato la propria fama al talento di alcuni artisti che ebbe come collaboratori, fu uno dei suoi tratti più caratteristici[389]. E di questo "Schiap" dovette andarne particolarmente fiera, giacché nella sua autobiografia *Shocking Life* scrisse che:

> «Lavorare con degli artisti del calibro di Christian Bèrard, Jean Cocteau, Salvador Dalì, Vertès e Van Dongen, e con fotografi come Honningen-Huene, Horst, Cécil Beaton e Man Ray aveva un qualcosa di esaltante, ci si sentiva aiutati, incoraggiati molto al di là della realtà pratica e noiosa in cui consiste la fabbricazione di un abito destinato alla vendita»[390].

Apriamo a questo punto una breve parentesi: comprensibilmente, furono gli artisti dadaisti[391] e surrealisti a recepire al meglio la scarica elettrica partita dal circuito schiaparelliano ove arte e moda, teatro ed evento *fashion*, metamorfosi e trasformismo si collisero. Ad ogni modo, la calamita che attirò Leonor Fini alla Schiaparelli sembrerebbe andare ben oltre il concetto per mezzo del quale si tende ad associare la designer alla corrente Surrealista. Difatti, se vero è che ad assumere il ruolo di collante fra lei e tali artisti fu il principio specificatamente bretoniano secondo il quale qualsiasi oggetto può essere utilizzato in un modo completamente nuovo se estrapolato dal suo contesto originario, altrettanto vero è che la Fini –come anche Cocteau e Dalì- instaurò con "Schiap" un dialogo molto più profondo per essere intrappolato all'interno di tale

[388] G. CALO', D. SCUDERO, op. cit. p. 73
[389] F. BOUDOT, op. cit. p. 12
[390] E. SCHIAPARELLI, *Shocking Life*, Dent&Sons LTD, London, 1954, cit. in *Ibidem*
[391] Il riferimento alla corrente dadaista è d'obbligo: fu difatti Marcel Duchamp, intorno al 1919 a New York, ad entrare per primo –unitamente a Man Ray- in contatto con Elsa Schiaparelli. Conosciutisi all'interno della galleria newyorkese di Alfred Stieglitz, si trovarono presto a loro agio. Da quel momento "Schiap" si introdusse nella cerchia degli artisti orbitanti intorno a Stieglitz. Oltre Duchamp e Man Ray, molto importante fu il rapporto intercorso con la poetessa dadaista Gabrielle Buffet, ex moglie di Francis Picabia, la quale si offrì di occuparsi di Gogo figlia di Schiaparelli, mentre quest'ultima tentava di trovare un lavoro nella Grande Mela, Cfr. S. GNOLI, op. cit., p. 64; C. SEELING, op. cit. pp. 143-144; E. MORINI, op. cit. p. 242.

generalizzazione. Non dimentichiamo inoltre che è ben noto come il teatro stesso, il cui spirito da esso derivato–lo rimarchiamo- lo ritroviamo in maniera battente sia in Schiaparelli quanto in Fini, fu lungi dall'essere incluso nei programmi artistici bretoniani, giacché egli lo considerò sempre come una sorta di commercializzazione dell'arte. Questo preambolo insomma, lo adoperiamo per portare alla luce il fatto che gli artisti surrealisti collaboratori di Schiaparelli, si rapportarono sì col riadattamento di un qualsivoglia oggetto entro un contesto nuovo, ma anche con altre attività meno conosciute, le quali non fanno che trasudare di sete liberatoria rispetto alle idee propugnate da Breton. Inoltre, il sovvertimento delle regole della moda apparecchiato da Schiaparelli come abbiamo visto crea uno *shock*, il quale sembra essere in realtà tanto più assimilabile a quello provocato dai dadaisti piuttosto che dai surrealisti. Insomma, l'aggancio alla corrente di Breton è ovviamente ben saldo, sebbene si ritenga in questa sede che esso sia stato reputato troppo spesso dominante. Del resto, la critica ha collocato Elsa Schiaparelli –come anche Leonor Fini- entro gli esponenti di tale movimento, senza però aver effettuato le necessarie giustapposizioni a tal proposito.

Chiusa questa breve parentesi, torniamo alle illustrazioni per *Harper's Bazaar.* A susseguirsi in questa pratica di "illustratori di moda schiaparelliana" entro le pagine non solo di questo periodico, ma pure in quelle di *Vogue*, furono Jean Cocteau, Salvador Dalì, Christian Bèrard. E poi ancora, Marcel Vertès e Leonor Fini. Nel corso della ricerca si è avuto modo di rilevare tre illustrazioni eseguite per mano finiana, e pubblicate sul numero di *Harper's Bazaar* del 15 marzo 1940. Trattasi di un *Dinner Dress* (Figg. 85-86) e un *Dinner Ensamble* (Figg. 83-84), entrambi facenti parte della collezione Schiaparelli *Été 1940,* al quale si aggiunge un altro *Dinner Dress* per il quale ancora non è stata rintracciata l'origine. In tutte e tre le illustrazioni menzionate, di chiara derivazione finiana sono le creature animalesche che le donne vestite Schiaparelli tengono, chi al guinzaglio, chi in mano. Come sempre, quando si parla di immagine finiana, ci si scontra con il *topos* dell'ambiguità; anche queste creature infatti, sembrano appartenere ad un mondo ove fantastico e orrore si fondono e si confondono, provocando lo shock di chiunque si trovi in esso catapultato. Ancora una volta è l'aria tanto enigmatica da sembrare irreale, talmente spaventosa da risultare reale, a dominare la composizione. Molto interessante poi, risulta il disegno per un Dinner Dress (Fig. 87), per il quale non abbiamo rinvenuto l'esatta copia "materiale" del vestito

rappresentato. Il punto di forza di quest'immagine la troviamo nell'introduzione delle creature metà donna e metà animale, straordinarie anticipazioni di quelle che popoleranno le composizioni finiane dal 1941 in poi (ad esempio in *La bèrgere des sphynx,* 1941). Affrontando invece il discorso del riconoscimento materiale degli abiti schiaparelliani rappresentati da Leonor Fini, molto proficua si è rivelata la consultazione del testo *High Style. Masterworks from the Brooklyn Museum Costume. Collection at the Metropolitan Museum of Art*,[392] edito dallo stesso MET, all'interno del quale le prime due illustrazioni risultano essere accompagnate dalla fotografia del vestito schiaparelliano. Questo ha permesso di operare un raffronto fra il disegno finiano e l'abito ultimato, attribuendo dunque ad essi l'esatta collezione della quale fecero parte (*Été 1940*). Riguardo il *Dinner dress* (Figg. 85-86), esso presenta un corpetto jersey di seta arancione opaca mentre l'abito è in acqua faille di seta blu[393]. L'elemento decorativo applicato è affidato ai bottoni in ceramica, che presentano i colori rosso, bianco e oro, mentre la chiusura a zip è di plastica blu[394]. L'abito sembra voler rimembrare il mondo degli abissi[395]: il corpetto, nel color arancio della seta nonché nelle notevoli increspature, rimanda infatti al guscio dei crostacei –animali questi già visti nel leggendario *Vestito aragosta* (Fig. 79), realizzato con Dalì nel 1937-; l'abito è blu come le acque, mentre i bottoni riflettono le forme di una testa di pesce. E' una nuova silhouette, sinuosa e fluida, quella proposta da "Schiap"; una forma che rimembra quella della coda delle sirene, specialmente perché la designer aveva previsto la realizzazione di una gonna stretta fino alle ginocchia che poi si sarebbe allargata poco prima delle caviglie. Tale intento, è esplicitato nei bozzetti di Leonor Fini per *Harper's Bazaar*: invero in essi, si rintraccia *tout court* la peculiarità della forma a sirena, la quale invece nell'abito ultimato è appena percettibile, se non direttamente nulla.

Il *Dinner Ensamble* (Figg. 83-84) invece, si compone di tre pezzi: giacca in lana rosa ricamata con perline nere sfaccettate di varie forme, vestito nero rigato con inserti

[392] Tale volume, è stato pubblicato in concomitanza con due esposizioni. Trattasi di *American Woman: Fashioning a National Identity* tenutasi al MET dal 5 maggio al 15 agosto 2010 e *American High Style: Fashioning a National Collection,* allestita al Brooklyn Museum dal 7 maggio al 1° agosto 2010. Cfr. J.G. REEDER, *High Style. Masterworks from the Brooklyn Museum Costume. Collection at the Metropolitan Museum of Art,* MET Publications, New York, 2010
[393] Ivi, p. 106
[394] *Ibidem*
[395] *Ibidem*

di seta e sfere piatte di plastica nera, cappello in seta nera con sfere sfaccettate in plastica nera. Trattasi di un capo d'ispirazione spagnola, ove taglio e inserti decorativi della giacca suggeriscono quelli del costume dei toreri. Il bozzetto finiano è assolutamente fedele a quella che è poi la concezione materiale del vestito; l'unica differenziazione la ritroviamo nel colore del tessuto con il quale è realizzata la giacca, che nel disegno di Leonor Fini risulta blu mentre nel capo riprodotto in foto è rosa. La spiegazione è piuttosto banale: la giacca venne realizzata in entrambe le tonalità, giacché coeva al numero di *Harper's Bazaar* fu la creazione del profumo *Sleeping Blue*, altra fraganza *made by* Schiaparelli alla quale ancora una volta la stilista associa un colore[396].

La terza immagine, (Fig. 87) benché non sia stato possibile rinvenire per il momento l'esatto corrispondente della collezione schiaparelliana, sembrerebbe coincidere con le modalità di realizzazione degli *evenings dresses* realizzati per l'estate del 1939. Questa immagine del resto, fa parte del numero del marzo 1939 di *Harper's Bazaar***.** Ad esempio, la modalità di costruzione dello scollo della schiena, come anche la prominenza in corrispondenza della parte posteriore del vestito, risulta essere quasi per nulla dissimile a quella elaborata per il *Woman's Evening Dress: Bodice and Skirt* elaborato per la collezione estate 1939 (Fig. 88). Ad ogni modo, ci preme sottolineare come il rinvenimento di questa immagine, vada ancora indagato e sviscerato, sebbene trovi corrispondenze un po' in tutta la collezione dell'estate del '39 (Fig. 89).

Non manchiamo inoltre di constatare come, in numerose pitture di quegli anni, un cospicuo numero di personaggi femminili, abitanti gli enigmatici scenari dipinti dall'artista, indossino costumi dalle forme prettamente schiaparelliane. E' il caso, ad esempio di *The sleepless day* (1938, Fig. 91), il cui abito, pur non trovando delle precise corrispondenze nell'ambito delle collezioni schiaparelliane, mostra indubbiamente le loro medesime linearità, come anche quello indossato dalla figura femminile in piedi in *D'un jour à l'autre* (1938, Fig. 90). Completamente schiaparelliana è anche la giacca indossata da Marion Hul (Fig. 94), un ritratto assegnato al 1948, ma che in questa sede si vuole retrodatare di cerca dieci anni proprio per le affinità mostrate con le collezioni

[396] Come aveva fatto infatti, con *Shocking!* al quale si associa per l'appunto il color rosa shocking

della designer italiana appartenenti agli anni'37 e'38[397]. Peter Webb (2009) nella monografia su Leonor Fini, ha scritto inoltre che l'abito indossato dal primo personaggio a sinistra in *Personnages sur terrace* (1938, Fig. 92) è di Schiaparelli[398]. In realtà, sarebbe più corretta la definizione "schiaparelliana" giacché il vestito non trova corrispondenze precise con nessun capo di Schiaparelli, benché la sua origine vada indubbiamente ricercata nei numerosi vestiti da sera con fantasia a righe, delle collezioni del '39[399].

Ed è proprio con una gonna a righe, memore per l'appunto delle collezioni di Schiap, che Leonor Fini vestì la figlia della designer nel *Ritratto di Gogo Schiaparelli* (1936, Fig. 93). L'opera, nonostante sia assegnata al 1936, potrebbe però essere post datata di circa due anni visto proprio l'abbigliamento di Gogo, maggiormente ascrivibile entro l'orbita dei dipinti eseguiti nel 1938 e '39, anni questi del resto, durante i quali Schiap realizzò le collezioni con le righe.

Intersecazioni e congruenze estetiche, neppure troppo velate, sono riscontrabili fra la prassi pittorica finiana relativa all'androginizzazione della donna, e quella schiaparelliana portavoce di una tipologia di abbigliamento analoga. Difatti, se nelle donne dipinte da Leonor Fini nel corso degli anni a cavallo tra i Trenta e i Quaranta sono evidenti i tentativi, ben riusciti, di far risaltare la figura femminile rispetto a quella maschile, non molto differentemente si comporta Schiaparelli in quasi tutte le sue collezioni dei primi anni Trenta. Silhouette a "grattacielo" realizzate con l'obiettivo di dissimulare la naturale vulnerabilità della donna, spalle larghe e squadrate, doppi petto[400]. Ma soprattutto, fu il ricco apparato decorativo utilizzato da "Schiap", a rendere tutto il suo repertorio molto ambiguo, accezione questa che distinse anche la Fini nel momento in cui si rese interprete di un confondere continuo e ininterrotto fra il maschile

[397] La medesima ipotesi, era stata già avanzata nel catalogo della mostra *Leonor Fini l'italienne de Paris*, sia per via della giacca schiaparelliana, come anche per le caratteristiche più specificatamente pittoriche che riportano per l'appunto, ai dipinti dei tardi anni Trenta. In questa sede, ci sentiamo di accogliere appieno tale affermazione per i motivi spiegati nel paragrafo. Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini*…op. cit. p. 95

[398] P. WEBB, op. cit. p. 76

[399] Le righe fanno la loro comparsa nel design schiaparelliano a partire dalla collezione *Eté* 1939. Esplicativi in questo senso, possono essere il *Two-Piece Evening Dress: Bodice and Skirt, coll. Summer 1939* conservato presso il Costume and Textiles del Philadelphia Museum of art, il *Woman's Evening Dress: Bodice and Skirt, Summer 1939* (anche questo a Philadelphia). Anche alcune scarpe, della collezione autunno inverno 1939-40 furono realizzate con le righe.

[400] E. MORINI, op. cit., p. 250

e il femminile. Come sottolineato da E. Morini (2000) riguardo le decorazioni degli abiti schiaparelliani:

> «Se da un lato la loro natura sembrava sottolineare la femminilità dell'indumento, dall'altro la loro collocazione enfatizzava l'effetto di armatura e la sagoma "virile" del torace. A questo effetto, contribuivano anche i rigonfiamenti e le imbottiture delle maniche e del giromanica che fornivano la silhouette di una "muscolatura inconsueta»[401].

E del resto, cosa ci può essere di più "virile" del torace che mostra la figura femminile in primo piano –rappresentante probabilmente Leonora Carrington- dipinta da Leonor Fini in *La chambre noire* (1938, Fig. 95) o di *Femme en armure* (1938, Fig. 96)? Un petto rimembrante quello delle armature degli antichi soldati medievali, fa infatti da riverbero ad un eco che parla con una voce maschile intonando note femminili. Dall'altra parte troviamo Schiaparelli, la quale "derubò" il guardaroba maschile –allo stesso modo di Leonor Fini che sequestrò all'uomo la sua mascolinità attribuendola, di contro, alla donna- di capi peculiari al suo sesso quali costumi da torero, cappe militari, uniformi da ferrovieri, cercando però di conquistare la femminilità, che in una donna non deve mai andar perduta[402]. Insomma, l'operazione compiuta e, soprattutto, il risultato raggiunto dalle due artiste è pressappoco il medesimo: una requisizione dell'elemento maschile avvenuta solo in superficie; un esproprio esclusivamente corporale e non spirituale, ai fini del trionfo universale della femminilità.

Procedendo lungo il sentiero delle assonanze Fini-Schiaparelli, ci scontriamo ora con un altro fattore, che in realtà abbiamo avuto modo di anticipare nel precedente paragrafo[403]. Ci riferiamo in particolare, alla questione Walter Benjamin, e nello specifico alla risoluzione dell'equazione moda-cadavere-morte-sensualità. Ripercorriamo ora l'affermazione di Benjamin, secondo la quale la moda «*altro non è che la parodia del cadavere screaziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione* […].»[404]. Nel corso della ricerca, si è osservato come la studiosa Victoria R. Pass (2014)[405], dopo aver fatto ricorso alla

[401] *Ibidem*
[402] *Ibidem*
[403] Vedi pp. 145-146
[404] W. BENJAMIN, op. cit. p. 67
[405] V. R. PASS, *Schiaparelli's dark circus*, in "Fashion, Style & Popular Culture", Volume 1 Number 1, 2014, pp. 29-4335

sopracitata concezione del filosofo, abbia poi ritrovato all'incirca lo stesso profilo mortal-seduttivo nelle parole di Jean Cocteau, espresse rispetto all'atelier schiaparelliano. Secondo l'intellettuale francese:

> «Schiaparelli is above all the dressmaker of eccentricity. Has she not theair of a young demon who tempts women, who leads the mad carnival in a burst of laughter? Her establishment on the Place Vendôme is a devil's laboratory. Women who go there fall into a trap, and come out masked,disguised, deformed or reformed, according to Schiaparelli's whim»[406].

Cocteau dunque, reputò Schiaparelli una diavolessa alla luce dell'inclinazione metamorfica sviluppata dalla sua clientela non appena varcata la soglia del suo atelier. Il regno dei morti dunque, anche secondo Cocteau, si relaziona *in toto* all'idea seduttiva della moda, allo stesso modo in cui egli stesso definì Leonor Fini «*simile a una rosa rossa che pompa la terra dei morti*»[407].

Un altro punto rilevato dalla studiosa Pass, riguarda invece proprio la questione Fini-Schiaparelli[408]. L'antefatto è in realtà la creazione di un vestito schiaparelliano: il celebre *Tear Illusion dress* (Fig. 97), creato dalla designer con la collaborazione di Salvador Dalì nell'ambito della collezione *Circus* dell'estate 1938. L'abito, che si conforma anche attraverso una serie di delicati strappi, reca nel tessuto immagini di lacrime disegnate; unitamente, troviamo pure l'apposizione di pezzi di tessuto rosa shocking recanti le forme di un guanto. Pass rivela come Schiaparelli in quest'abito, giochi in maniera ambigua col vedere e il non vedere, col nascondere e il rivelare[409]. Nel momento in cui la vulnerabilità del vestito si mostra allo spettatore, contemporaneamente entra in atto sia l'importante velo che avvolge chiunque indossi l'abito, sia la lunghezza totale dei guanti che avvolgevano totalmente la modella del Tear Illusion Dress[410]. La studiosa sostiene come questa operazione, sia di poco dissimile da quella effettuata da Leonor Fini negli stessi anni in campo pittorico, citando

---

[406] «Schiaparelli è soprattutto la stilista dell'eccentricità. Non ha forse l'aria di un giovane demone che tenta donne, che guida il carnevale pazzo in uno scoppio di risa? Il suo atelier in Place Vendôme è il laboratorio di un diavolo. Le donne che vi si recano cadono in una trappola, e ne escono mascherate, travestite, deformate o riformate, secondo il capriccio di Schiaparelli». J.COCTEAU, "From worth to Alex", in *Harper's Bazaar* , March 1937, pp. 128–29, cit. in Ivi, p. 35

[407] J. COCTEAU, *Tout ce surnaturel.*. in J. AUDIBERTI, Y. BONNEFOY, V. BRAUNER ET AL, *Leonor…*op. cit. p. 16

[408] V. R. PASS, op. cit. pp. 37-38

[409] *Ibidem*

[410] *Ibidem*

Peter Webb (2009) come colui che, invero per primo ipotizzò come il repertorio iconografico finiano sia potuto essere in realtà la fonte della quale si servì Dalì. Che quest'ultimo si sia servito di immagini finiane non trova però, secondo la nostra ricerca, nessuna corrispondenza. D'altro canto è altamente condivisibile l'affermazione di Pass, secondo la quale questo vestito sembra essere destinato a donne che, benché esposte nella loro corporeità, non hanno nessuna difficoltà a mantenere il controllo, specie se si trovano in una posizione di potere. A nostro parere, l'*Entracte de l'apotheose* (1938-39, Fig. 98) potrebbe in un certo qualmodo rivelarsi quale corrispondente pittorico della concezione estetica di questo vestito: in primo piano, una seducente figura femminile giovane, grandiosa e possente nella sua nudità fa il suo ingresso glorioso; compaiono però i fantasmi dell'invidia: quattro figure femminili più anziane, che alla vista di tale magnifica gioventù, si strappano maschere e vestiti. Ma la giovane bellissima donna continua nel suo incedere semi divino, non curandosi minimamente delle invidie che la attorniano Come la donna che indossa il *Tear Illusion Dress* (Fig. 97), non perde il controllo. Anche la figura femminile di spalle in primo piano in *D'un jour à l'autre II* (1938) mostra un abito strappato, che lascia intravedere sensualmente alcuni lembi di pelle. Come ben evidenziato anche da Pass[411], pure il celebre *Autoritratto con Scorpione* (1938, Fig. 99) può essere ragguagliato entro la medesima desinenza del vestito schiaparelliano. Avvolta entro una modaiola camicia marrone strappata in corrispondenza dei gomiti, con uno sguardo che sembra voler sfidare lo spettatore, Leonor Fini indossa un delizioso guantino bianco il quale però, dall'interno, rivela l'inquietante presenza di uno scorpione. Possiamo indubbiamente affermare dunque, che entrambe le artiste riuscirono nel difficile intento di far trasparire l'illusione di una certa vulnerabilità femminile, pur sapendo perfettamente che questa condizione, grazie alla sicurezza in se stessa che la donna possedeva, non si sarebbe mai verificata.

[411] *Ibidem*

3.3 "Fantasia lunare" di Raffaele Carrieri

L'ultima tessera del mosaico Leonor Fini e la moda, è rappresentata dalle illustrazioni eseguite dalla pittrice triestina in seno ad un articolo firmato da Raffaele Carrieri nel febbraio del 1938[412].

Di tale contributo scritto per mano dell'acuto intellettuale italiano, si è discusso in un cospicuo numero di testi facenti parte della letteratura finiana[413]. Trattasi difatti, oltre che di uno dei primi articoli in ambito critico italiano riguardanti l'attività della pittrice triestina, anche di uno di quelli che maggiormente rende l'immagine dell'artista.

Chiarificatore per quest'ultimo punto, risulterà un conciso accenno a tale articolo. Carrieri, partendo dal suo primo incontro con la Fini avvenuto a Milano all'inizio degli anni Trenta in un celebre ristorante «*lo stesso frequentato da Carducci*»[414], tracciò un suggestivo profilo dell'artista triestina, sottolineando come, fin da quei primi tempi, vestisse alla moda, un po' «*all'inglese, tacchi bassi e guanti in lana*»[415] e di come la sua pittura fosse già minuziosa, preferendo però «*i toni acidi, i gialli scontrosi e autoritari*»[416]. E il critico poi proseguì -utilizzando frasi magnetiche e ricche di significati-, regalando un'ascendenza mitica a questa –allora- giovane artista: figlia forse della luna, con le gambe simili a due pesci capovolti[417], «*potrebbe addomesticare una balena bianca ma trema alla vista di una farfalla*»[418]. Tracciò poi un itinerario cronologico e logistico delle mostre alle quali la Fini, fino ad allora, aveva partecipato: non mancò di citare quella alla Bonjean di Christian Dior, ma neppure le canoniche Sindacali veneziane, la Triennale e la Quadriennale[419]. Particolarmente interessante poi, è la parte nella quale Carrieri descrisse l'abbigliamento della Fini una volta che, abbandonata la moda all'inglese, arrivò a Parigi:

---

412 Cfr. R. CARRIERI, *Fantasia lunare* in "La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera", n° 2, febbraio 1938, pp. 129-136

413 A questo proposito, interessanti osservazioni sono state fatte ad esempio nel catalogo della mostra triestina del 2009 da parte di Vanja Strukelj. Cfr. V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito", in M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*…op. cit. p 30

414 R. CARRIERI, *Fantasia lunare*, op. cit. p. 129

415 *Ibidem*

416 Ivi, p. 130

417 Ivi, p. 131

418 *Ibidem*

419 *Ibidem*

«Vestiva come Maria Stuart con paludamenti di velluto, con pizzi antichi e cappe. Il gusto del travestimento si era raffinato; le piaceva camuffarsi da Nanà, il volto di madreperla nella veletta nera, il manicotto, il boa. Acquistava dai guardaroba dell'Opéra i costumi delle regine defunte, il diadema di Teodora […]. Il suo studio era una specie di palcoscenico metafisico»[420].

Carrieri quindi, portò alla luce questo voltarsi della Fini verso una tendenza maggiormente teatrale, inclinazione questa espressa per l'appunto anche nel suo modo di vestire. Col passare degli anni, il critico trovò l'artista triestina sempre più maggiormente votata verso un notevole trasformismo e metamorfismo, peculiarità queste alle quali si unì l'impiego di abiti nuovi ma in realtà rimembranti il costume storico, allo stesso modo del futuro *New Look* di Dior. L'articolo si conclude poi con un accenno alla mostra personale newyorkese allestita presso la Julien Levy Gallery per la quale Giorgio de Chirico scrisse la prefazione del catalogo.

Dopo questa doverosa premessa, essenziale anche per comprendere maggiormente il ruolo quasi pressoché inesistente della critica italiana nell'assorbimento dei concetti finiani di travestitismo e metamorfismo, veniamo a quel che ci riguarda in questa sede: i figurini realizzati dalla Fini ad accompagnamento di tale testo, e, in seconda battuta, la riproduzione in calce nell'ultima pagina dell'articolo di un *Ritratto di signora*[421] (Fig. 105). Riguardo i primi, trattasi di otto tavole realizzate a china ed acquerello, caratterizzate in particolar modo nella definizione dei costumi che indossano (Figg. 100-101-103). Partendo da tali tavole, arriviamo ad un'immediata, primaria deduzione: la ricerca dell'artista sembrerebbe essere maggiormente orientata verso la creazione dei costumi che le figure femminili vestono, piuttosto che nella definizione della figura umana. Difatti, una grande attenzione e precisione si manifestano nella realizzazione dei costumi dei figurini; una meticolosità e un'accuratezza che ritroviamo nella definizione degli inserti decorativi, nella scelta dei colori dei tessuti[422], nonché nell'elaborazione degli stessi modelli. Questo punto è esemplificativo per raggiungere la consapevolezza del fatto che, sul finire degli anni Trenta, la predisposizione della Fini per l'attività costumistica doveva ormai essere stata messa bene a fuoco, benché la *creatio* materiale-obiettivo questo dell'artista- ancora non fosse avvenuta.

[420] Ivi, pp. 131-132

[421] Fino ad oggi, la ricerca non ha rintracciato in nessun testo né tantomeno in nessun articolo della stampa, un'altra riproduzione di tale opera.

[422] Nell'ultima tavola, sono visibili le prove dei colori che la Fini utilizzò per la rappresentazione del penultimo figurino, il quale risulta essere l'unico rappresentato anteriormente e posteriormente.

Ad ogni modo, è ancora il mondo della moda –e in particolare l'*inventio* schiaparelliana- a fare da anello di raccordo fra il concetto di creazione e la creazione stessa. Sembrerebbe difatti, essere la celebre collezione *Circus* di Elsa Schiaparelli, acclamata e celebrata proprio nel febbraio 1938, l'essenza dei figurini elaborati per l'articolo di Raffaele Carrieri. Invero, tali figurini appaiono governati da equilibrio e leggerezza, eleganza nei movimenti e successione ritmica memore di un qualche passo estrapolato da una fantasiosa coreografia. Tali tavole, sembrano essere state elaborate sull'immagine degli acrobati, dei danzatori, degli equilibristi del circo. E non è una casualità che, nel medesimo periodo Schiaparelli portasse in auge dal bacino della sua inesauribile fantasia, proprio il medesimo universo desunto dal mondo circense. La designer, dopo qualche anno, nelle sue memorie descrisse *Circus* come *:* «*La collezione più chiassosa e sfrontata […] Palloncini come borse, ghette come guanti, coni gelato come cappelli, cani addestrati e scimmie dispettose*»[423]. Rintracciamo dunque, una labile difformità rispetto a quanto invece elaborato da Leonor Fini all'interno del nucleo disegnativo per *La lettura:* se difatti Schiaparelli fu un'ottima interprete del baccano positivo e dell'intrecciamento fra confusione e fantasia, Leonor Fini si distinse invece per il rigore leggero e per la sincronia con la quale le sue figure femminili «*danzano la loro danza*», per dirla alla maniera Nietszchiana. E non è di certo un caso se il figurino n. 3[424] della tavola n. 2 costituisca un parallelismo del personaggio femminile –forse rappresentante Margot Fontayn- della tela *Les Initiales* (1936, Fig. 104), poi rinominata *Jeux des jambes,* ove a regnare sono la grazia e l'equilibrio espressi dai movimenti delle due ballerine. La tela, tradizionalmente assegnata al 1936, potrebbe essere in realtà postdatata di due anni, proprio per l'assonanza mostrata con il figurino dell'articolo di Carrieri.

Malgrado questa lieve discrepanza d'intenti fra la Fini e Schiaparelli, è piuttosto palese che in queste tavole la pittrice triestina ben avesse in mente la collezione *Circus*, e in particolar modo i suoi inserti decorativi. Criticamente, potremmo difatti affermare che, più che le forme schiaparelliane –con le quali la Fini sì dialogò, ma forse più per un automatismo mnemonico che altro- ad interessare l'artista furono le decorazioni di

[423] E. SCHIAPARELLI, op. cit. pp. 125-126

[424] Si è deciso nell'ambito della ricerca, di numerare i figurini e le tavole dell'articolo di Carrieri. Tale numerazione ha permesso di avere un riferimento più immediato col testo.

"Schiap". Se infatti con le forme create dalla *designer* vi è un incontro, davanti alle decorazioni si assiste invece ad un'immersione totale che mira ad una sempre maggiore ricerca immaginativa. Ed è proprio questo fenomeno che ci troviamo a dover fronteggiare nelle tavole per l'articolo di Raffaele Carrieri: memori infatti, non solo di *Circus* ma anche dei modelli di *evening jacket* proposti nella collezione autunno inverno 1937-1938, sono i figurini della prima tavola. Notevoli affinità si riscontrano ad esempio, fra la giacca, indossata con grazia dal figurino n. 2, e quelle create da "Schiap" nel 1938 con l'impiego di velluto di seta nera in aggiunta ad inserti metallici. L'ispirazione per tali inserti decorativi, è rintracciata frequentemente negli abiti ecclesiastici, come anche nei costumi storici settecenteschi[425]. Alcuni esemplari di tali giacche schiaparelliane, sono oggi conservati presso il Victoria and Albert Museum di Londra e il Met di New York.

Prerogative schiaparelliane, sono inoltre alcune tonalità adoperate in queste tavole, una su tutte il rosa *shocking* del corpetto del figurino n. 4, il quale, sia per il motivo decorativo come anche per il colore, sembra essere una straordinaria anticipazione del *Dinner Ensamble* della collezione *Été* 1940, modello questo sul quale ci siamo soffermati nel precedente paragrafo[426]. Anche alcune tonalità di verde, come quello della calzamaglia del figurino n. 6 o della blusa del n. 8, sono memori dell'impronta Schiaparelli. Un esempio del verde della calzamaglia, può senza alcun dubbio essere rintracciato in un modello di giacca proposto all'interno della collezione inverno 1938[427] (Fig. 102), facente parte del medesimo nucleo di *evenings jackets* di cui abbiamo precedentemente dato menzione.

Straordinariamente ripresi dal flusso immaginativo messo in atto in *Circus,* sono invece i deliziosi capellini a cono indossati dai personaggi della tavola numero tre (Fig. 103), raffigurazioni queste che seguono la strada circense schiaparelliana anche nelle forme. Difatti, i corpetti disegnati da Leonor Fini, mostrano un'apertura frontale che, partendo dal centro dello sterno, si estende quasi fino all'altezza dell'ombelico: che

[425] Cfr. http://collections.vam.ac.uk/item/O88472/evening-ensemble-elsa-schiaparelli/ , link consultato in data 12-11-2014
[426] Sul *Dinner Ensamble Été* 1940, vedi pp. 155-156
[427]http://www.metmuseum.org/collection/the-collection online/search/105734?rpp=90&pg=3&ft=elsa+schiaparelli&pos=257 Link consultato in data 12-11-2014

voglia essere questo un omaggio agli strappi del celebre *Tear Illusion Dress*, anch'esso appartenente alla collezione *Circus*?

Tuttavia, se così fosse, l'operazione finiana messa in moto nello strappo, ha un'essenza copiosamente distante da quella schiaparelliana. Infatti, se nel *Tear Illusion Dress* essa era localizzata entro una traiettoria illusionistica che conduceva l'osservatore ad immaginare –errando- lo strappo come un *passpartout* per l'ammirazione di un esiguo brandello di pelle femminile, negli strappi dei figurini finiani si verifica un'operazione completamente inversa. Difatti in tali figure, la traiettoria illusionistica è sì battuta dallo strappo, ma in maniera diametralmente opposta: l'apertura del vestito disegnata dalla Fini, sembrerebbe voler indurre lo spettatore a pensare che da là nulla si possa vedere dal momento che è presente, sotto questo corpetto, una sorta di blusa che dovrebbe proibire la visione della pelle. Tuttavia così non è: anche la blusa è difatti aperta, forse scostata in maniera apposita per permettere anche solo la minima intravisione di quel corpo, il quale in realtà esso stesso è ambiguo nel sesso, dal momento che non è ben chiaro se il figurino n. 5 rappresenti un uomo o una donna. Ancora una volta dunque, Leonor Fini sembra divertirsi a giocare con l'ambiguità, ribattuta nel sesso e nell'affinato senso dell'erotismo dal sapore però innocente e casto, prerogative queste che permettono all'artista triestina di essere accolta fra le pagine di un periodico di stampo prettamente borghese quale era *La lettura*.

Un ultimo elemento che ci permette di associare queste tavole di Leonor Fini alla collezione *Cir*cus di Elsa Schiaparelli è la calzamaglia, indossata dall'intera compagnia coreografica rappresentata nell'articolo di Carrieri. Non dimentichiamo infatti, che Schiaparelli si distinse anche per essere stata colei che diede avvio, per prima, al fenomeno della "sfilata evento". Il *defilé* per la presentazione di *Circus* infatti, avutosi il 4 febbraio del 1938[428], venne orchestrato come una parata. Una sfilata allucinogena e allucinata, dove gli acrobati volteggiarono entro funamboli e le modelle mostrarono borse simili a dei palloncini[429]. La scelta di situare la sfilata entro un segmento circense, venne maggiormente enfatizzata anche dalla decisione di Elsa Schiaparelli di far

[428] Un interessante report sulla sfilata di Schiap, venne pubblicato dalla giornalista di moda Kathleen Cannel nelle pagine di *The New Yorker*. Cfr. K. CANNEL, s.t., in «The New Yorker», 12 february 1938, pp. 32-34

[429] *Ibidem*

indossare ad alcune modelle proprio una calzamaglia su alcuni capi di *Circus.* Non si corre dunque il rischio di cadere entro un territorio aleatorio, se si sostiene che queste tavole per *La lettura,* vadano per l'appunto lette come delle istantanee acquerellate dell'evento moda per *Circus*. Istantanee con tutta probabilità realizzate, dopo aver mentovato il *defilé*-parata portato in scena da "Schiap"proprio in quel periodo. Non ci è dato da sapere se fu Leonor Fini a miscelare l'essenza Schiaparelliana nell'universo circense o viceversa; su tale dibattito, possiamo solo ipotizzare e captare i vari indizi lasciatici dall'artista. Ciò che ne deriva, è un insieme omogeneo, che con tutta probabilità venne gestito in maniera paritaria da Fini e Schiaparelli, dando luogo a una spirale creativa il cui punto di origine si dimenò entro l'universo iconografico circense.

Dipanate e rese palesi le interconnessioni e le assonanze creative alimentate anche dalla presenza di spiriti affini, sarebbe piuttosto impensabile non notare, in calce all'articolo di Carrieri[430], la riproduzione di un raffinato ritratto femminile (Fig. 105) eseguito da Leonor Fini ove emerge, ancora una volta, il ricordo delle collezioni schiaparelliane. Un'elegante signora d'ascendenza borghese, che mostra dei capelli biondi organizzati entro un taglio alla moda, è rappresentata dall'artista triestina di tre quarti. Prove tangibili dell'influenza della moda di "Schiap", sono le tre farfalle apposte nel vestito della donna ritratta, le quali sembrano trovare nell'abito –anch'esso schiaparelliano, giacché sembrerebbe denunciare un taglio maschile- il loro habitat naturale, benché una di esse sembra che stia svolazzando verso altri territori. Anche il guanto indossato dalla donna richiama la moda schiaparelliana, essendo questo pezzo una delle peculiarità delle sue collezioni.

D'altro canto, come evidenziato poc'anzi, sono però le farfalle a richiamare con maggiore enfasi il repertorio creativo della designer italiana: infatti, fra le collezioni più celebri di Schiaparelli, vi fu quella ispirata proprio a questi insetti, presentata per l'estate 1937. Questi animali vennero introdotti specialmente negli abiti da sera di seta – ove vennero stampati direttamente sui tessuti oppure realizzati direttamente come decorazioni a se stanti- e negli ombrellini[431]. Fra le maggiori fruitrici della collezione farfalle, vi fu Millicent Rogers[432] (Fig. 106), cliente abituale di "Schiap"

[430] Cfr. R. CARRIERI, *Fantasia lunare*, op. cit. p. 136
[431] J. G. REEDER, *High Style: Masterworks from*..op. cit. p. 93
[432] Millicent Rogers (1902-1953) icona fashion e collezionista d'arte statunitense, è in gran parte a lei che

particolarmente chic ed elegante, alla quale spesso la *designer* venne in aiuto per sviluppare le sue personali versioni di stile e bellezza[433].

Introdotta la figura di questa importante filantropa modaiola, non è arduo identificare nel *Ritratto di signora* (Fig. 105) riprodotto nelle pagine di *La lettura*, proprio i tratti somatici di Millicent Rogers (Fig. 106). Si vuole dunque in questa sede, per la prima volta, introdurre all'interno del cospicuo *corpus* ritrattistico finiano, anche quest'opera, fino ad oggi sconosciuta e racchiusa entro il sommario titolo di *Ritratto di signora*: il *Ritratto di Millicent Rogers*, per il quale propendiamo per una datazione a cavallo fra il '37 e il '38.

E' verosimile che lo stesso Carrieri ignorasse l'identità della donna maliarda dipinta da Leonor Fini. Siamo indotti però a domandarci se, allo stesso modo, il raffinato intellettuale italiano ignorasse anche gli *input* circensi schiaparelliani delle tavole finiane riprodotte. E' molto probabile del resto, che così fosse, giacché risulta inverosimile credere che, in caso positivo, Carrieri si sarebbe volontariamente privato di menzionare nel suo testo tale suggestione, la quale non sarebbe stata di certo decontestualizzante dal profilo teatrale e metamorfico dell'artista da lui sapientemente tracciato.

Giunti a questo punto, possiamo indubbiamente affermare che la ricerca condotta ha permesso di assegnare alla personalità di Dior come a quella di Elsa Schiaparelli, il ruolo di pigmalione per quel che concerne la costumistica. Abbiamo affrontato un discorso fondato sugli sconfinamenti fra pittura e moda, su territori che si intersecano tra di loro generando arte. Non dimentichiamo però che, in seno al nostro discorso, la moda ha costituito in Leonor Fini un *incipit* di un grande tomo, che è rappresentato dalla costumistica. Quest'ultimo sembra essere stato per lei un obiettivo a lungo inseguito, ma raggiunto solamente dopo la consapevolezza di cosa significasse, sia in

---

si deve la creazione della collezione permanente del Brooklyn Museum. Qui sono conservati oltre 250 pezzi originali di Elsa Schiaparelli, dei quali circa tre quarti provengono appunto dal guardaroba di Millicent Rogers. Abiti da giorno e da sera, giacche, completi sportivi e tantissimi altri capi, costituiscono degli iconici esempi dela creatività schiaparelliana, oggi arrivati a noi anche grazie alla generosità di Rogers. Il suo impatto col mondo della moda fu talmente profondo, tanto da essere tutt'oggi radicato: si pensi ad esempio, che per la collezione *Spring 2010* di Dior, John Galliano citò la Rogers quale sua musa ispiratrice. Cfr. J.G. REEDER, op. cit. pp. 93-94; Petkanas, Christopher, *Fabulous Dead People: Millicent Rogers*, in. "The New York Times", March 16, 2010

[433] *Ibidem*

termini teorici che pratici, creare un costume. Il contatto con esso è, fino agli anni Quaranta, un punto sfiorato ma nel quale ancora l'artista non ha potuto gettare l'ancora. La strada percorsa, il cui cammino –abbiamo visto- è cominciato a Trieste, è ora giunta a un bivio: proseguire entro un approccio ancora effimero, oppure svoltare verso la *creatio*. E la scelta della Fini sarà ovviamente quest'ultima. Il costume al quale si voterà l'artista non sarà però quello modaiolo ma quello teatrale, nel quale troverà un accogliente domicilio per l'espressione del suo spirito metamorfico.

4. LEONOR FINI E IL COSTUME TEATRALE

4.1 L'approdo alla costumistica: un *itinere* ordinato

Fino a questo momento, sono state tracciate delle direttrici che si ritiene abbiano condotto, in maniera piuttosto precisa, verso il fulcro della problematicità: la *creatio* costumistica finiana. Sembrerebbe difatti, che nulla, mai e in nessun momento, sia stato assegnato dall'artista alla casualità. Invero quel che emerge è la delineazione di un *iter* rigoroso, caratterizzato dalla presenza di molteplici traguardi ai quali, di volta in volta, seguirono nuovi obbiettivi sempre finalizzati al raggiungimento di una materializzazione costumistica.

Si è infatti notato come, fin dall'infanzia, l'inclinazione della Fini propendesse verso fenomeni travestitivi generatisi entro la cornice triestina la quale, già di per sé, storicamente vantava radici ben ancorate entro territori teatrali. Tale inclinazione, è stata scandita e nutrita da *input* colti e raffinati quali i libri consultati nella biblioteca dello zio, unitamente alla frequentazione di un'*élite* triestina raffinatamente intellettualistica. Questa fase triestina sembrerebbe aver determinato nelll'artista un *modus operandi* teorico, seppur talvolta scandito da tentativi pratici di mascheramento messi in atto per le strade di Trieste, anche in compagnia della sua amica pittrice Felicita Frai. Questo percorso alla scoperta del proprio "io teatrale", avviato nella città ove crebbe, condusse la Fini alla sperimentazione performativa governata dal travestimento, inscenata, ad esempio, con i balli in costume o nelle foto d'autore che la videro protagonista indiscussa. Il punto di svolta, abbiamo visto, lo si riscontra nella moda, primo terreno d'indagine del costume materiale propriamente detto ove l'artista si mosse, seppur collateralmente alla creazione vera e propria del costume stesso.

Il bilancio che ne deriva è quello di un percorso organico, impostato su una vera e propria preparazione propedeutica, e declinatosi poi in varie esperienze –vedi i balli in maschera, vedi la moda-, tutte profondamente ancillari a quella che sarà poi la sua carriera da costumista.

Avventurandoci entro uno scenario critico, potremmo affermare come sia piuttosto bizzarro che un'artista da sempre etichettata come non ordinaria in termini soprattutto comportamentali, nel corso del tempo abbia mostrato un rigore notevole e -benché nel

nostro discorso questo arrivi come punto secondario-, sia stata una tradizionalista, pittoricamente parlando. E' come se tutta la sua arte, fosse dominata da un ossimoro ininterrotto dettato dalla sua stessa personalità. Tuttavia, dopo esserci dimenati entro le voci critiche italiane degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, si è avuto modo di constatare come la percezione stessa degli allora scriventi, fosse in realtà annebbiata dal fatto che disconobbero l'unitarietà artista-personaggio, relegando a quest'ultimo un ruolo di primordine entro filoni più o meno scandalistici. Questa superficialità d'osservazione, ha fatto sì che anche lo stesso rigore del quale la Fini fu indubbiamente una bandiera artistica, sparisse a favore di una visione confusionaria e sommaria.

Di contro, nella ricerca si è avuto modo fino a questo istante, di rilevare la capacità di Leonor Fini di riuscire a tracciare un itinerario ben preciso, il cui punto di approdo fu la costumistica teatrale. Difatti, le direttrici delle quali si è accennato all'inizio di tale capitolo, sono due: una è rappresentata dal senso per il travestitismo e il mascheramento; l'altra dall'inclinazione al teatro. Dopo lo sconfinamento nella moda durante gli anni Trenta, l'artista si imbatté in un crocicchio stimolante, che vedeva da una parte la prosecuzione del tocco trasversale costumistico già avviato, mentre dall'altra la *creatio* vera e propria del costume. L'intersecarsi delle direttrici travestimento-teatro, non poté tuttavia che condurla inesorabilmente verso un punto di conversione creativo fruttuoso, costituito per l'appunto dalla costumistica teatrale propriamente detta.

Siamo nel 1944, anno di creazione per mano di Leonor Fini dei primi costumi teatrali; quasi trent'anni dunque, erano trascorsi da quei primi esperimenti costumistici, spettacolarizzati nel palcoscenico stradale triestino. Si può asserire che furono anni di intensa preparazione propedeutica alla costumistica. Di questi vedremo, l'artista non obliò nessun elemento: ogni ricordo, ogni insegnamento assorbito, ogni esperienza vissuta ai confini del travestitismo, si rivelò indispensabile per la sua lunga carriera da costumista, che la vide lavorare nei palcoscenici più importanti del mondo in compagnia dei più celebri drammaturghi e i più eclettici coreografi del tempo.

4.1.1 Leonor Fini: il teatro e il suo doppio

Dal momento che ci si sta addentrando entro il territorio teatrale, è opportuno a questo proposito aprire una breve parentesi che, seppur trascendente dalla questione

della creazione del costume, risulta cruciale per comprendere la concezione teatral-finiana nella sua interezza.

Nel corso della ricerca infatti, si è avuto modo di constatare come la teatralità finiana –sia quella espressa in pittura, sia quella manifestata entro scenari teatralizzanti *tout court*,- mostri delle interconnessioni con il pensiero di Antonin Artaud[434], e in particolare rispetto alle sue applicazioni al teatro.

Com'è noto, nel suo magistrale testo *Il teatro e il suo doppio*[435] Artaud pose l'accento non sul modo di fare teatro, bensì sulle infinite sfaccettature che esso possiede, le quali conducono verso il superamento di un "teatro del testo" a favore di un "teatro dell'esistenza", talvolta sinonimo del concetto di "teatro di crudeltà"[436]. Secondo il teorico francese, il teatro riesce ad "espellere" verso l'esterno un fondo di crudeltà latente, nel quale sono localizzate tutte le possibilità perverse dello spirito[437], le quali non necessariamente devono essere identificate in elementi negativi.

Tale concetto, entra in stretta connessione con Leonor Fini e il suo concetto di doppio, tematica della quale a lungo si è discusso: la sua arte porta in scena un'ambiguità avvolgente e allo stesso tempo affascinante, ove la dualità dell'animo fa da filo conduttore. Volendo trovare un corrispondente in campo pittorico, le sue *belles dames sans merci* dipinte alla fine degli anni Sessanta (Fig. 107) ne sono un esempio: figure femminili eteree e bellissime, che in realtà possiedono un vero essere senza pietà, un animo inquieto e contrastante.

L'ambiguità, accompagnata da un forgiare ininterrotto di trame fitte ed enigmatiche desunte da chissà quale cassetto memoriale, è per la Fini una necessità. Non una rappresentazione della realtà, non una *mimesis* dell'essere; piuttosto un bisogno di espellere fantasmi e turbe, emozioni e sensazioni, ai fini di una purificazione totale. E

---

[434] Antonin Artaud (1896-1948), commediografo, regista e scrittore teatrale, scrisse nel 1938 un testo di portata rivoluzionaria per gli studi teatrali: *Le Théâtre et son double*, all'interno del quale egli diede la sua immagine di teatro. Le sue idee aprirono la strada alle più svariate ricerche, ispirate dalla concezione di Artaud secondo la quale il teatro avrebbe innumerevoli possibilità estreme.

[435] Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, (trad. it. di E. Capriolo e G. Marchi), Einaudi, Torino, 1968

[436] Artaud definì il teatro della crudeltà come «l'affermazione di una tremenda e del resto ineluttabile necessità». Secondo Derrida (1966), il teatro della crudeltà di Artaud «non è una rappresentazione. E' la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile. La vita è l'origine non rappresentabile della rappresentazione». Cfr. Ivi, pp. 9-10

[437] Ivi, p. 148

del resto, per Artaud, il teatro della crudeltà costituisce «*l'affermazione di una tremenda e del resto ineluttabile necessità*»[438]; esso deve essere, per lo spettatore, un mezzo per liberarsi e purificarsi, sebbene questo possa –sul momento- causare ansia e stress.

Inoltre per Artaud, il teatro vero è quello «*del linguaggio dei segni, dei gesti, tipico delle pantomime non pervertite*»[439] nelle quali egli riflesse la rappresentazione non di parole –dissacrando dunque *in toto* la tradizionale messa in scena di un testo letterario- bensì di idee, atteggiamenti dello spirito, aspetti della natura[440]. Allo stesso modo la Fini, non dipinge il mondo così come appare, non dipinge la canonicità dell'essere umano solitamente percepita dalla collettività, ma mette in scena un mondo interiore originato all'interno della sua stessa memoria. Non dimentichiamo inoltre, l'attributo nevralgico della sua teatralità: l'essere un bisogno vitale, espresso in qualunque ambito di ricerca artistica da lei battuto, nonché negli atti travestitivi messi in atto, e nelle strade triestine, e nei balli in maschera, durante i quali abbiamo assistito ad un vero e proprio festival dell'io. Parallelamente Artaud, simpatizzava non per la messa in scena dell'imitazione e, servendoci dell'interpretazione di Di Tommaso (2007), «*il teatro doveva assumersi la responsabilità del proprio linguaggio, fatto non tanto (non solo) di parole (men che meno in quanto significanti), ma di rumori, suoni, gesti, luci, movimenti, colori, forme, volumi, ritmi*»[441].

Quello di Artaud, è quindi un teatro ove convoglia una complessa e articolata rete di molteplici elementi. Il linguaggio dell'arte finiana è, del resto, lo specchio della semiotica artaudiana: al posto delle parole inesistenti del testo teatrale, in Leonor Fini non rintracciamo l'aderenza alla realtà visiva. Se il teatro di Artaud è fatto di «*rumori, suoni gesti luci, movimenti, colori, forme, volumi, ritmi*»[442], l'arte di Leonor Fini scaturisce da paure, ricordi passati, fantasmi dello spirito e percezioni sensoriali.

In ultimo, non possiamo eludere il fatto che Artaud diede anche delle indicazioni su come, a suo avviso, doveva essere il costume teatrale:

> «Per quanto riguarda il costume, senza voler sostenere che possa esistere un costume universale buono per tutti gli spettacoli, si eviterà il più possibile l'abito moderno, non

[438] Ivi, p. 9
[439] Ivi, p. 157
[440] *Ibidem*
[441] L. DI TOMMASO, *Per una semio-energetica del teatro. Il sacro di Antonin Artaud* in "Eic. Rivista online dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici", n. 2 del 17 gennaio 2005
[442] *Ibidem*

> per gusto feticista e superstizioso delle cose antiche, ma perché è assolutamente evidente che certi costumi millenari destinati al rito, benché siano stati creati in un'epoca particolare, conservano una bellezza e un'apparenza rivelatrice, grazie alla loro affinità con le tradizioni che li hanno prodotti»[443]

In questo senso, avremmo modo di verificare in questo capitolo, come Leonor Fini aderì solamente in parte a tale concezione artaudiana, giacché l'artista talune volte ripescò sì «il costume millenario» facendo riferimento alla tradizione ma, allo stesso tempo, non si scansò neppure dal gemellaggio con la modernità.

[443] A. ARTAUD, op. cit. p. 211

4. 2 Una panoramica nella costumistica teatrale finiana

4. 2. 1 Stato dell'arte

Fra i numerosi territori di ricerca esplorati da Leonor Fini nel corso della sua lunga vita, la costumistica teatrale ha costituito indubbiamente un pilastro portentoso del suo fervido cammino artistico.

Come abbiamo visto, l'artista approdò alla costumistica dopo un trentennio di preparazione propedeutica, localizzabile in particolare entro un'orbita riflessiva ed intellettiva. Infatti questi anni di avvicinamento, costituirono più che altro una palestra necessaria per comprendere quanto il costume fosse per l'artista un bisogno vitale. In parole povere, questo sta a significare che quando riferiamo della presenza di un periodo propedeutico al costume, non si deve identificare in esso nessun reale apprendimento tecnico in ambito sartoriale, quanto piuttosto una presa di coscienza del travestimento quale necessità espressiva per la vita.

Chiarito questo punto nucleare, veniamo ora allo stato dell'arte relativamente a questo ambito di ricerca dell'artista. Difatti, nonostante la sua produzione entro questa traiettoria sia piuttosto cospicua e raffinata –come verificheremo in questo capitolo-, quel che emerge è un'afasia critica ragguardevole in merito alla sua attività all'interno di tale ambito artistico. Se infatti, riferendoci alla pittura, si è avuto modo di constatare come la lacuna fosse di casa solamente in Italia, nel caso della costumistica essa assunse un'impronta pressoché internazionale.

Invero, laddove i contributi critici concernenti la pittura di Leonor Fini furono esplicitati in maniera cospicua, ad esempio in Francia, così non accadde per la costumistica. La ricerca ha avuto modo di notare come di quest'ultima, si sia fatto riferimento soprattutto e quasi esclusivamente nei quotidiani -e in particolare all'interno di rubriche di spettacoli che, in quel determinato momento, andavano in scena nei teatri. Si avverte dunque, una sorta di paralisi critica davanti ai costumi di Leonor Fini contrariamente al loro fiorire, mentre dall'altra parte si assiste ad un partorire costante di contributi per quel che concerne l'ambito pittorico[444]. Questo singolare fattore, può

[444] Ci preme sottolineare come questo discorso della proliferazione di contributi critici in merito all'arte pittorica di Leonor Fini, abbia valenza in territorio soprattutto francese e in parte americano mentre, come

essere però spiegato: infatti la costumistica finiana risulta essere piuttosto tradizionale, ragion per cui è possibile che essa non sia stata reputata particolarmente interessante dalla critica. Tuttavia anche in questa casistica, ci si è fermati al mero dato oggettivo e non si è andati oltre la classica scissione tradizione-innovazione.

La costumistica di Leonor Fini infatti, come oramai è chiaro, dovrebbe essere letta in termini di suggestioni e sconfinamenti e, soprattutto, in seno alla sua pittura. Difatti, durante il corso della ricerca, si è notato come a fronte di una produzione di per sé considerevole dalla quale ne è derivata giustamente una necessaria scrematura[445], quest'ultima è stata ovviata proprio leggendo l'arte finiana come un fregio continuo, composto da pittura e costumistica, da esperienze biografiche e antiche suggestioni memoriali, come anche da contatti interpersonali. Se in termini sartoriali insomma, i costumi finiani non hanno offerto pressoché nulla di nuovo, essi toccano comunque l'apice dell'interesse artistico proprio per via delle innumerevoli sfumature che li hanno definiti.

Davanti a una carenza notevole di contributi intellettuali d'ambito internazionale, ci si è accorti però dell'esistenza di due studi –entrambi abbastanza esigui- sui costumi finiani, uno stranamente edito in Italia, l'altro in America. A questo, si aggiunge pure la presenza di un saggio all'interno del catalogo della mostra triestina del 2009 e un breve capitolo all'interno di una monografia su Leonor Fini (1996).

Riguardo il primo in realtà, chiamarlo studio non è propriamente corretto, giacché trattasi di un breve *excursus* effettuato nel 2005 da Vittoria Crespi Morbio[446] per la collana «Amici della Scala»[447]. L'autrice in tale volume dedicato a Leonor Fini, diede

---

abbiamo precedentemente avuto modo di analizzare, non riguarda granché l'Italia.

[445] In questo caso, la ricerca ha dovuto ovviare a problemi di tipo metodologico, specialmente nel contesto dei costumi francesi. A fronte di una produzione considerevole, ci si è chiesti quali costumi inserire e per quale motivo. La risoluzione di tale quesito, la si reputa piuttosto importante, giacché essa potrebbe assumere il ruolo di modello per le ricerche ove risulti necessario fare una scelta del materiale da inserire, la quale deve essere ovviamente ragionata. Si parlerà di tale questione successivamente.

[446] Crespi Morbio, responsabile del reparto di conservazione del reparto di scenografia del Teatro La Scala di Milano, ha curato la collana «Gli artisti dello spettacolo alla Scala», edita da Allemandi. Ogni volumetto di tale collana, ha trattato di un artista del Novecento che nel corso del tempo, si è trovato ad operare per il teatro milanese, o in ambito costumistico o scenografico. Tra gli artisti trattati, troviamo Alberto Burri, Mario Ceroli, Giò Ponti, Pablo Picasso, etc. Ed è sempre la medesima autrice a scrivere un saggio ispirandosi al testo precedente, all'interno del catalogo della mostra triestina del 2009. Cfr. V. CRESPI MORBIO, "Il teatro sovvertito di Leonor Fini", in M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*..op. cit. pp. 250-253

[447] Cfr. V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala*, Torino, Allemandi, 2005

alcune note riguardo le scenografie e i costumi realizzati per alcuni spettacoli andati in scena nel teatro milanese, eludendo ovviamente il discorso su tutti gli altri spettacoli ai quali l'artista lavorò. Furono tre le *mise en pose* alle quali la Fini prese parte all'interno del teatro La Scala; trattasi de *Il Credulo*[448] (data della prima: 26 dicembre 1951), *Il ratto del serraglio*[449] (02 aprile 1952) e *Les demoiselles de la nuit*[450] (01 gennaio 1964), i cui relativi figurini finiani, vennero altresì ivi pubblicati. Tuttavia nel suddetto testo, si cercò di tracciare anche una sorta di regesto[451] comprendente date e luoghi di rappresentazione pure di tutti gli altri spettacoli, un ragguaglio questo ove la ricerca non ha mancato di rilevare inesattezze, sia cronologiche, sia in merito ai luoghi di rappresentazione[452].

Oltre a tali note, prettamente utili ad accendere un faro entro la nebulosa che accompagna la carriera da costumista di Leonor Fini, ci preme tuttavia dare menzione dell'interessante contributo scritto dall'autrice[453] per tale volumetto. Esso infatti, confezionato specificatamente ai fini descrittivi dei bozzetti per La Scala, racchiude tuttavia un'acuta osservazione in merito alla filosofia del travestimento finiano. Scrive Morbio che:

> «L'arte del travestimento, inteso da Leonor Fini come modalità dell'esistenza, ha il valore di un rito nel quale far emergere in superficie i fantasmi che abitano l'inconscio. Per artificio la stessa Leonor può rendersi morbida come un uccello piumato, far vibrare i suoi intarsi marini come una scorza corallifera, sfiorare con le ali d'angelo notturno le torbide acque del Canal Grande di Venezia»[454].

L'autrice, in queste poche righe, riuscì dunque a centrare pienamente la questione del travestitismo finiano, dalla quale partì per dispiegarsi poi entro la descrizione dei figurini –appartenenti come abbiamo visto, a tre spettacoli andati in scena tra il 1951 e il 1964- conservati presso l'Archivio di scenografia del teatro La Scala.

---

[448] *Il credulo*, musica di Domenico Cimarosa, stagione lirica 1951-1952, Teatro La Scala, prima rappresentazione 26 dicembre 1951

[449] *Il ratto del serraglio*, commedia musicale in tre atti, musica di Wolfang A. Mozart, Teatro La Scala, prima rappresentazione 02 aprile 1952

[450] *Les demoiselles de la nuit*, balletto in un atto, coreografia di Roland Petit, musica di Jean Françaix, stagione lirica 1963-1964, Teatro La Scala, 1 gennaio 1964

[451] Grazie anche all'aiuto di Richard Overstreet

[452] Le differenze fra le date e i luoghi di rappresentazione menzionati nel volume *Leonor Fini alla Scala* e quelle invece derivate nel corso della presente ricerca, verranno rese note nel paragrafo INSERIRE PARAGRAFO

[453] Cfr. V. CRESPI MORBIO, "La gatta dagli occhi di febbre", in *Leonor Fini alla Scala*, op. cit. pp. 11-24

[454] Ivi, p. 12

La ricerca ha inoltre rilevato come il concetto di teatralità, sia stato parzialmente toccato anche in un'altra pubblicazione: trattasi del libro di Jocelyne Godard dedicato a Leonor Fini[455]. Un testo decisamente molto interessante, che si pone l'alto l'obiettivo di percorrere –quasi in maniera monografica- l'attività artistica della Fini, sconfinando inoltre entro il caustico terreno della teatralità. Nel capitolo dedicato ai costumi[456], l'autrice cercò di tracciare un brevissimo percorso all'interno di tale attività dell'artista, non sottraendosi neppure ad una piccola parentesi sulla teatralità stessa. Su tale concetto, Godard riportò nello specifico le definizioni che, nel corso del tempo, ne diedero alcuni intellettuali particolarmente legati alla personalità dell'artista[457]. Tuttavia Godard, sembra essere parzialmente confusa in merito alle parole di Andre Pieyre de Mandiargues, del quale cita *Les masques de Leonor Fini*[458]. L'autrice attribuì infatti ai testi dell'intellettuale francese destinati a tale scritto, un'appropriazione dell'oggetto errata: infatti, a essere descritti da lui ne *Les masques*, furono non i costumi per *Les demoiselles de la nuit* –come riportò Godard[459]-, ma bensì quelli indossati dalla Fini per i balli in maschera[460].

Riguardo i costumi teatrali invece, Godard scese nella descrizione di alcuni di questi; in particolare, qualche parola venne spesa in merito a quelli per il balletto *Le rêve di Leonor*, per *La petite femme de Loth*, per *Coralie et Cie* e infine per *Rogomelec*. A fare da spicco secondo Godard, sono elementi quali la flora e la fauna che spesso si inseriscono nella definizione dei costumi finiani, e soprattutto l'ambiguità fra i sessi. Le immagini dei bozzetti pubblicate in tale testo, sono solamente due: una relativa a *La petite femme de Loth*, l'altra all'opera *Tannhauser*[461], figurini questi ambedue inediti fino a quel momento.

L'altra pubblicazione sulla costumistica finiana della quale abbiamo dato precedentemente menzione, è invece *made in Usa*: trattasi di *Leonor Fini The Artist as*

[455] J. GODARD, *Leonor Fini. Le realtà possibili*, Selene Edizioni, Milano, 1998
[456] J. GODARD, "L'immaginario. Costumi e scenari teatrali", in Ivi, pp. 61-70
[457] Tra questi, Godard riportò il pensiero di Jean Cocteau, Yves Bonnefoy, Jean Genet, Jean Claude Dedieu.
[458] Cfr, A. P. DE MANDIARGUES, *Les masques*…op. cit.
[459] J. GODARD, op. cit. pp. 63-64
[460] Su tale argomento, si riveda il paragrafo 2.3.1, p. 78
[461] Per le immagini dei figurini, si veda J. GODARD, op, cit., pp.66-67

Designer[462], catalogo dell'esposizione realizzatasi a New York presso la CFM Gallery dal 13 febbraio all'8 marzo 1992. Tale scritto è piuttosto interessante: accorpa infatti alcuni testi relativi al teatro e alla costumistica finiana[463], oltre che figurini per il teatro e il cinema, creazioni commerciali[464], libri illustrati.

Dal catalogo, ne deriviamo l'idea di un'esposizione interessante e soprattutto non canonica, giacché non ebbe come tematica la pittura finiana ma bensì un altro ambito di ricerca fino a quel momento totalmente inesplorato. In aggiunta a questo, è possibile altresì rilevare come suddetto testo sia al momento il più vicino, a livello di articolazione del materiale trattato, alla concezione sulla quale anche la suddetta ricerca si è basata: la Leonor Fini artista, interprete e regista del suo personalissimo teatro. Non è un caso dunque, se il catalogo di tale esposizione si aprì con la pubblicazione di una lettera scritta per mano dell'artista e inviata al gallerista Neil Zukerman in occasione dell'allestimento di tale mostra: poche righe ove la Fini, in maniera efficace e concisa, spiegò il suo legame col teatro, focalizzandosi in primo luogo sulle sue passate esperienze adolescenziali travestitive:

> «The theater and I don't see eye-to-eye because I have always loved and lived my own personal theater. As a child it came as a revelation when I first chances upon the magic attraction of masks and costumes. At fourteen a friend my age and I took walks in the countryside around Trieste wearing dresses with sewn-on fox tails stolen from our mothers. To wear a costume is to move into another dimension, another species and space in which one can grow gigantic, shrink down into the world of plants, become any sort of animal, and through it all remain invulnerable and outside time. Through the mysterious process of these forgotten rituals one finds one's own self»[465].

---

[462] N. P. ZUKERMAN, *Leonor Fini the artist as designer. An exhibition of ballet, theater, film bool & commercial design*, exhibition catalogue, February 13th -March 8th, 1992, CFM Gallery, New York

[463] Fra questi, troviamo ad esempio uno scritto di Leo Castelli scritto nel 1991, nel quale egli afferma che l'incontro con la Fini, avvenuto nel 1938, fu per lui cruciale. Castelli raccontò in particolare come l'aiuto e la presenza della Fini furono necessari per l'esposizione da lui organizzata presso la Galleria di René Drouin, evento col quale cominciò la sua feconda carriera da gallerista. Ivi, p. 4

[464] Il catalogo denomina infatti questa parte produttiva come "commercial design". Essa raggruppa i lavori per Elsa Schiaparelli, l'armadio antropomorfo realizzato per l'esposizione alla galerie Drouin nel 1939, etichette per vini, il celebre paravento sulla metamorfosi, un mazzo di carte da gioco del 1970 e una serie di poster commerciali. Cfr. Ivi, p. 33-43

[465] «Fra il teatro e me, c'è un malinteso perché ho sempre amato e vissuto il mio teatro personale. Da bambina, fu come una rivelazione dall'attrattiva magica quando per la prima volta, ebbi la possibilità di maschere e costumi. A quattordici anni, io e un'amica della mia età, camminavamo per le campagne intorno a Trieste indossando abiti creati con code di volpe rubate alle nostre madri. Indossare un costume è come muoversi in un'altra dimensione, un'altra specie e spazio nel quale chiunque può crescere gigante, scendere nel mondo delle piante, diventare qualunque sorta di animale, fino a rimanere invulnerabili e fuori dal tempo. Attraverso il misterioso processo di questi rituali dimenticati, chiunque trova se stesso». Ivi, p. 3

L'artista dunque, non sradicò la sua carriera da costumista da quello che è il territorio triestino, composto da un humus travestitivo e performativo personale: questo è sicuramente il punto più importante della questione, giacché indica una messa in evidenza, operata in prima persona dall'artista medesima, di un segmento continuo fra il travestitismo e lo sviluppo della costumistica, elementi questi che contribuiscono alla messa in scena di un teatro personale. Molto importante poi è sicuramente il fatto che, ancora una volta, l'artista tenda a rimarcare cosa significhi per lei travestirsi: trovare se stessi e la propria individualità grazie alla concessione partecipativa a rituali dimenticati. E' assai probabile che tale epistola, venne redatta dalla Fini proprio per permettere al curatore dell'esposizione di evitare di inciampare entro un ostacolo interpretativo rappresentato dalla costumistica *tout court*, vale a dire quella privata della teatralità personale. E' possibile asserire tuttavia, che parzialmente questa lettera ebbe dei risultati positivi sotto quest'ottica, giacché Zukerman successivamente affermò che, nonostante la mostra si fosse focalizzata su un solo aspetto del lavoro di Fini –la quale venne da lui appellata come "signora della trasformazione e del magico" -, essa si basò essenzialmente sulla teatralità[466].

Viste le premesse, si ritiene che ulteriori punti tuttavia potevano essere sviscerati, ed inoltre anche quelli di per sé trattati, potevano essere approfonditi. Il catalogo infatti, inauguratosi con l'epistola sopracitata, sembrava dapprima voler dettare un discorso modellato su esaustive battute riguardo l'*iter* seguito da Leonor Fini in direzione costumistica; malgrado ciò, tali prodromi si sono rivelati illusori, giacché in realtà la mostra presentò sì un numero soddisfacente di figurini di costume, ma non indagò la questione nella sua complessità. In sostanza probabilmente, le intenzioni per l'articolazione di un lavoro completo sotto questo punto di vista ci furono, ma non vennero poi concretizzate.

Ad ogni modo in seno al nostro discorso, quest'esposizione è di capitale importanza per molteplici motivi. In primo luogo, essa costituisce un *unicum* dal momento che trattasi della sola mostra che si concentrò anche sull'aspetto Leonor Fini *designer*. In maniera concatenata deriviamo da questo, pure una seconda ragione per incoronarla autorevolmente rispetto a tale ricerca. Ovviamente essa si riconosce nella messa

[466] Ivi, p. 4

espositiva di un ingente numero di figurini, fino ad oggi sicuramente la più ricca in questo senso[467]. Furono presentati difatti ben ventisei bozzetti di costume, tutti pubblicati nel catalogo; essi furono costituiti da;

1 bozzetto per *Les Cinq dons*;
1 bozzetto per *Le Palais du Cristal*;
1 bozzetto per un balletto mai realizzato;
1 bozzetto per *Il Trionfo della Castità*;
3 bozzetti per *Les Sorciers*;
1 bozzetto per *Le mal court;*
2 bozzetti per *Insectes*;
1 bozzetto per *Les bonnes;*
8 bozzetti per *Le concile d'amour*;
6 bozzetti per *Le balcon*

A questi, dobbiamo inoltre aggiungere quattro bozzetti di scenografia, dei quali tre sono relativi a *Le megere apprivoisée* e uno a *Une visite de noces*. Presente inoltre, un figurino eseguito per i costumi del film *A walk with love and death* (1969).

Lo stato dell'arte dunque, escludendo l'esiguo numero di articoli desunti da quotidiani del tempo, si limita alla presenza di due testi –quello della Morbio e il catalogo dell'esposizione newyorkese del 1992, un saggio –sempre della Morbio- scritto per la mostra triestina del 2009- e infine un breve capitolo –ove però non sono pubblicati che due bozzetti di costume- situato all'interno di uno scritto che potremmo classificare come monografico. Di queste fonti, due delle quali è stata data menzione, hanno pubblicato pressoché gli stessi figurini; il riferimento è al saggio di Morbio scritto in occasione della mostra triestina, e al testo americano di Zukerman. La ragione

[467] Anche in occasione della mostra *Leonor Fini l'italienne de Paris* (2009) venne esposto un numero cospicuo di bozzetti di costume, seppur la maggioranza di essi fosse stato già presentato all'interno della CFM gallery nel 1992. Fra quelli già editi, vi furono per esempio i 6 relativi a *Le balcon,* nonché alcuni pezzi unici desunti da *Les cinq dons de la fée*, *Coralie et Cie*, *The importance of being Earnest*, *Le palais de cristal*, *The triumph of castity*, *La petite femme de Loth* nonché uno per il film di John Houston *A walk with love and death*. Già editi inoltre, anche i tre bozzetti di scena per *La megere apprivoisée* e *Une visite de noce*. Anche il figurino di Costanza realizzato per *Il ratto del serraglio,* era stato già pubblicato all'interno del volume di Crespi Morbio (2005), mentre presentati per la prima volta, furono i 13 figurini del film *La carrosse d'or* e della rivista musicale *Chi è di scena?*. Infine, il bozzetto di costume giallo e nero da gatta per *Les demoiselles de la nuit,* risulta essere inedito, benché nello studio di Morbio (2005) vi siano ben sette figurini pubblicati relativi a tale balletto. Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne…*op. cit. p. 220

di questa congruenza, la rintracciamo nel fatto che, trattandosi di due cataloghi di mostre, il prestatore fu sempre il medesimo ossia la CFM gallery[468].

Il testo della Morbio, abbiamo visto invece che pubblicò tutto il materiale presente negli Archivi del teatro la Scala, figurini questi che fino a quel momento erano rimasti inediti e probabilmente abbandonati entro qualche polveroso sotterraneo; infine, riguardo lo scritto di Godard, esso introdusse solamente due immagini di bozzetti di costume.

Dal punto di vista bibliografico fino a questo momento dunque, il numero di bozzetti di costume pubblicati è piuttosto esiguo, specie, a fronte di una produzione costumistica ingente e snodatasi –come vedremo- nell'arco di ventisette anni di fervida creazione. Una produzione costumistica quella della Fini, che si ritiene meriti decisamente un'illuminazione sotto molteplici punti di vista, e che la suddetta ricerca si è posta l'obiettivo di svelare sì, ma non in chiave regesta. La lettura infatti –e ci preme sottolinearlo ancora una volta- è quella dello sfioramento, seppur celato, dei vari territori di ricerca percorsi dall'artista. E' un'analisi interpretativa compiuta entro zone tra loro limitrofe: pittura, costume, moda e memoria. Non si tratta di una pletora elementaristica, ma bensì della costruzione di un'opera d'arte totale, creatasi anche per mezzo dei rapporti interpersonali coltivati.

E poiché ci si ripromette che questo debba essere necessariamente il senso intrapreso da tale lavoro, nel momento in cui la ricerca si è imbattuta nello straordinario quantitativo di ben 103 bozzetti di costume inediti[469], si è scelto di compiere una scelta metodologica ben precisa, della quale daremo nota successivamente.

4.2. 2 Excursus ragionato dei costumi di Leonor Fini

Prima di affacciarci verso una prospettiva di tipologia analitica riguardo i costumi teatrali realizzati da Leonor Fini, è doveroso offrire alcune precisazioni di tipo cronologico. Queste ultime, nonostante il suddetto lavoro si sia focalizzato sull'analisi

[468] L'unica differenza rilevata, se si esclude quella per la *Carrozza d'oro* e per la rivista musicale *Chi è di scena* –figurini questi che, essendo usciti come allegati ad una rivista italiana, non furono giustamente esposti a New York per ragioni probabilmente di distanze geografiche ragguardevoli- abbiamo visto essere quella per un bozzetto di *Les demoiselles de la nuit*, per il quale il prestatore alla mostra triestina fu, per l'appunto, il privato Claudio de Polo.

[469] Tali bozzetti sono stati rinvenuti, unitamente a 14 bozzetti di scena, all'interno del *Dèpartment des Arts du Spectacle* della *Bibliothèque National de France*

di alcuni dei costumi teatrali ideati dall'artista, riguarderanno invece l'intera produzione della Fini. E' importante infatti, comprendere innanzitutto l'ampio arco temporale durante il quale l'artista si mosse nel bacino creativo costumistico; in questo senso, si dimostra notabile il fatto che la Fini risulti possedere una tentacolare capacità di lavorare in egual misura e nel balletto, e nella commedia e nell'opera.

Come riferito precedentemente, alcuni testi della letteratura artistica finiana[470] non dimenticarono di riportare dei regesti cronologici riguardo gli spettacoli ai quali l'artista lavorò. Detto ciò, la redazione della cronologia degli spettacoli potrebbe apparire banale e semplicistica, se non fosse che nel corso del suddetto studio sono state rilevate molteplici inesattezze in questo senso[471], specie per quel che ha riguardato le produzioni in territorio italiano.

Iniziamo col dire che la ricerca ha rintracciato i primi lavori di Leonor Fini costumista nel 1944 -non senza difficoltà come vedremo-, mentre l'epilogo di tale attività lo si situa nel 1971. Già da queste prime battute, notiamo pertanto un ampio interstizio temporale fra i due estremi cronologici, ragion per cui è possibile reputare l'attività da costumista di Leonor Fini come di primaria importanza non solo nell'ambito degli studi sull'artista, ma bensì anche di quelli teatrali[472].

Al rafforzamento di tale affermazione, contribuisce inoltre il fatto che nel corso dei ventisette anni dedicati fervidamente al teatro, la vulcanica ed eclettica personalità della Fini catalizzò su di sé l'attenzione di nomi di tutto rispetto facenti parte di questa sfera professionale. All'interno di tale esperienza artistica difatti, l'artista triestina si trovò a lavorare fianco a fianco di acclamati e geniali attori quali Suzanne Flon e Anna Magnani, raffinati drammaturghi come Jean Genet e Jacques Audiberti e, conseguentemente, i suoi costumi furono accolti entro i palcoscenici più autorevoli del mondo. Non è di minor conto inoltre il fatto che con un considerevole numero di queste

[470] Fra questi, ricordiamo V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala*..op cit., pp. 64-73

[471] Lo smascheramento degli equivoci cronologici come vedremo, è stato possibile soprattutto raffrontando le date riportate dai testi su Leonor Fini con un gran numero di spogli desunti dai quotidiani del tempo. In particolare, si sono rivelate particolarmente valide in questo senso le rubriche di spettacolo le quali quotidianamente riportavano i dati dei teatri.

[472] Un trentennio è difatti ben più che sufficiente per localizzare un'artista entro una sfera operativa, ed ecco dunque che, ancora una volta, ci imbattiamo in un dato antitetico rispetto a quello che invece traspare dalla critica tradizionale. Oltre infatti all'ormai nota *damnatio memoriae* di Leonor Fini in territorio italiano, abbiamo anche rilevato nel precedente paragrafo la miopia che ha afflitto la critica internazionale rispetto al riconoscimento della Fini come costumista, essendo essa celebre soprattutto per la sua pittura. Su questa tematica, cfr. pp. 174-175.

personalità autorevoli appartenenti al mondo teatrale l'artista si ritrovò anche a coltivare dei rapporti di amicizia particolarmente profondi[473], un dato questo che –come vedremo- è stato di fondamentale importanza anche per la scelta dei costumi da analizzare all'interno del presente lavoro.

Alla luce di tali constatazioni, è possibile asserire pertanto che la produzione costumistica finiana fu particolarmente vasta.

Le produzioni degli spettacoli ai quali l'artista lavorò, appartennero fondamentalmente a due nazioni rappresentate da Italia e Francia, benché un ingente novero di tali messe in scena venne replicato pure presso palchi stranieri[474]. Vi fu tuttavia un quartetto di spettacoli ai quali la Fini lavorò, che non venne attuato entro tale localizzazione territoriale: trattasi dei balletti *Les cinq dons de la fée* (1948) e di *Sebastien* (1958), entrambi della compagnia del Marchese de Cuevas[475] portati in scena a Montecarlo. Il terzo spettacolo che non rientra entro le traiettorie franco-italiane è *Casa de muñecas* (1961)[476], una produzione spagnola basata sul celebre testo teatrale *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, portata in scena al Teatro Esclava di Madrid e infine

[473] Una su tutte, l'amicizia con Anna Magnani della quale è d'importanza fondamentale la corrispondenza che riportiamo negli apparati. Oltre questa, ve ne sono molte altre: Jacques Audiberti ad esempio, ma anche Suzanne Flon, Jean Genet, Jean Cocteau.

[474] Fra questi, sono degni di nota *Le palais du cristal*, replicato a Washington nel 1948, *Les demoiselles de la nuit* e *Le rêve de Leonor*, entrambi ripresi presso il Princess Theatre di Londra nel 1949 e infine *Lucrèce Borgia*, replicata a Bruxelles nel 1964

[475] La compagnia del Grand Ballet del Marchese de Cuevas, conosciuta anche come compagnia del Gran Ballo di Montecarlo, venne formata dal coreografo cileno George de Cuevas (1885-1961). Inizialmente conosciuta come compagnia del Ballet International (1944), deve il suo nome al fatto che, nel 1946, il marchese de Cuevas rilevò la direzione del Nouveau Ballet di Montecarlo, trasformandolo poi in Ballet de Montecarlo e infine, nel 1950, in Grand Ballet du Marchis de Cuevas. Egli nel 1953 organizzò inoltre un gran ballo in costume a Biarritz, al quale con tutta probabilità prese parte anche Leonor Fini.

[476] Una curiosità sullo spettacolo: nel testo autobiografico di Hector Bianciotti -citato nel secondo capitolo del presente lavoro-, l'autore che poi divenne assistente di Leonor Fini e ne rivelò le debolezze chiamandola col nome di Domenica, raccontò di come conobbe l'artista proprio durante l'allestimento di *Casa de muñecas* al quale ad egli era stato offerto di lavorare. Scrisse Bianciotti: «Per le scene e i costumi l'incarico andava a un pittore parigino di chiara fama. [...] Nel momento in cui Juan mi annunciò che il pittore in questione era Domenica, quella Domenica che io conoscevo attraverso le riviste mondane, e la sua pittura minuziosa attraverso le riproduzioni, sentii venir meno la mia sicurezza; per di più, sarebbe arrivata soltanto qualche giorno prima della prova generale». L'autore scrisse anche che lo spettacolo non ebbe successo, e riportò inoltre il disappunto della Fini nella scoperta, ad esempio, che la fodera di uno dei suoi costumi era stata realizzata in nylon anziché con materiali esistenti all'epoca in cui era ambientato *Casa de muñecas.* Cfr. H. BIANCIOTTI, *Il passo lento dell'amore*, op. cit. pp. 264-266

The Triumph of chastity (1954), la cui produzione americana[477] fece sì che la prima si svolgesse al St Alphonsus Theatre di Chicago.

Volendoci però concentrare sulle sole produzioni italiane e francesi, questo è lo schema cronologico che ne deriva in base ai dati estrapolati nel corso della ricerca. Per l'Italia, l'artista lavorò a:

1944

30 MAGGIO: *All'uscita* di Luigi Pirandello, compagnia Giovanni Grasso Junior, Teatro Quirino, Roma

15 NOVEMBRE: *Carmen* di Prosper Mérimée, compagnia Magnani-Ninchi, con Anna Magnani, Teatro Quirino, Roma

1945

06 NOVEMBRE: *Lo spettro della rosa*, compagnia di balletto Alanova, coreografia Mikael Fokine, Teatro La Fenice, Venezia

20 NOVEMBRE: *La dama delle camelie*, compagnia dei balletti romani di Millos, coreografia Aurel M. Millos, Teatro Quirino, Roma

1951

19 SETTEMBRE: *Orfeo*, cantata coreogr. su musica di Roberto Lupi, coreogr. Janine Charrat, Teatro La Fenice, Venezia

26 DICEMBRE: *Il credulo* di Domenico Cimarosa, regia di Giorgio Strehler, teatro alla Scala, Milano

2 APRILE: *Il ratto del serraglio*, regia Ettore Giannini, con Maria Callas, scene di Gianni Ratto, Teatro alla Scala, Milano

1953

7 OTTOBRE: *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni, regia Giorgio Strehler, compagnia del Piccolo Teatro di Milano, scene di Fabrizio Clerici, Teatro la Fenice, Venezia

Chi è di scena? Regia Michele Galdieri, con Anna Magnani, costumi realizzati insieme a Stanislao Lepri, Teatro Alfieri, Roma

[477] Il soggetto e la coreografia di tale spettacolo erano dell'americana Ruth Page. L'incontro durante il quale le due donne discussero della messa in scena di tale balletto, fu probabilmente quello riferito da Giovanni Arpino su «Il mondo», unitamente a quello di cui parlò la Fini nella lettera di risposta al giornalista. Di tale scambio di battute, si è discusso ampiamente nel secondo capitolo del presente lavoro, vedi pp. 84-86. Cfr. G. ARPINO, *Visita a Leonor*, in «Il mondo», n° 28, 13 luglio 1954, p. 7; L. FINI, *Chiarimento con Leonor Fini*, in «Il mondo», n° 33, 17 agosto 1954, p. 4.

Ed è proprio con la cronologia italiana che si è dovuto far fronte a notevoli difficoltà. La *pars destruens* è stata infatti rappresentata proprio da alcune datazioni riportate su alcuni testi riguardanti Leonor Fini. Alla luce delle ricerche condotte e che qui di seguito si illustreranno, si è scoperto come gli elementi fino ad oggi in nostro possesso inerenti alle produzioni italiane–e con questo ci si riferisce soprattutto alle date in cui gli spettacoli furono realizzati come anche ai teatri ove andarono in scena per la prima volta- erano piuttosto lacunosi e frammentari.

Una caratteristica che di certo non ha contribuito a rendere più agevole il lavoro di ricerca, è stata la penuria archivistica in ambito teatrale, ineffabile elemento tutto *made in Italy*. Difatti, si era pensato dapprima di procedere con l'analisi di ipotetici documenti che in teoria avrebbero dovuto costituire materiale d'archivio, o di proprietà dei teatri stessi o al massimo delle biblioteche. Questi potevano essere rappresentati, ad esempio, da libretti di sala, locandine, foto di scena. Nel corso della ricerca però, si è dovuti optare per un cambio di rotta, dal momento che la maggioranza dei teatri italiani –con l'esclusione dei grandi teatri quali l'Opera di Roma, la Fenice di Venezia, La Scala e il Piccolo Teatro di Milano[478]- nulla conservano a livello documentario, degli spettacoli andati in scena di anno in anno. La condizione nella quale ci si è ritrovati dunque, è stata quella di un brancolamento nel buio, in particolar modo per gli spettacoli andati in scena al teatro Quirino di Roma[479].

In primo luogo, si è proceduto pertanto col compimento di raffronti basati, per quanto possibile e sui dati cronologici pubblicati all'interno della letteratura artistica

[478] A questo proposito, molto utili si sono rivelati i database online dei teatri La Fenice, La Scala e il Piccolo Teatro, i quali hanno costituito il primo terreno d'indagine per la costruzione della cronologia corretta. Cfr. http://www.archiviostoricolafenice.org/ArcFenice/index.aspx; http://www.archiviolascala.org/ricerca/ ; http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/

[479] Tale teatro si trova in una condizione veramente tragica sotto questo punto di vista. Il suo *status* di teatro storico, non solo per la città di Roma ma per tutto il territorio italiano giacché vide la luce nel 1871, indurrebbe ad attribuire ad esso anche la presenza di un archivio storico. Contrariamente a ciò però, si è scoperto durante la ricerca che il teatro Quirino nulla conserva dei suoi albori. Qualche copione e programma di sala tuttavia, è detenuto dalla Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, ma si tratta comunque di materiale molto frammentario e lacunoso. La vera sorpresa è stata, nel corso del suddetto studio, il ritrovamento del programma di sala di *Carmen* (1944) –al quale la Fini lavorò ai costumi- presso la Biblioteca dell'attore di Genova. L'auspicio dunque, è quello della creazione di un archivio del teatro Quirino al fine sia di rendere il materiale più facilmente fruibile agli studiosi ai quali dovesse necessitare, sia di conservare la memoria storico-culturale di tale luogo.

finiana[480], congiuntamente alle datazioni presenti nei testi editi dai teatri[481]. Già da questa primaria comparazione è emerso come delle cronologie accompagnate da alcune localizzazioni degli spettacoli, fossero discordanti tra di loro. Si è quindi andato avanti attraversando la strada degli spogli dei quotidiani del tempo[482], dei quali fortunatamente era naturale consuetudine l'inserimento della rubrica di spettacolo riproducente la programmazione teatrale quotidiana.

Ecco dunque, che ci si è ritrovati con dei dati alla mano i quali hanno condotto alla rigenerazione della tempistica relativa agli spettacoli italiani ai quali la Fini lavorò come costumista. Quel che è emerso, è innanzitutto il fallo cronologico in merito al primo spettacolo non solo italiano, ma dell'intera produzione di Leonor Fini costumista.

Se infatti nella cronologia curata da Vittoria Crespi Morbio e Richard Overstreet in *Leonor Fini alla Scala*, veniva designato quello per il balletto *La signora delle camelie* come primo lavoro da costumista[483], dagli spogli è invece emerso come l'artista abbia dato avvio a questa attività lavorando in realtà per la prosa. Difatti il capofila cronologico risulta essere il lavoro per la commedia pirandelliana *All'uscita*, andato in scena al Teatro Quirino il 30-05-1944[484]. La riprova di suddetta datazione, la si è rintracciata in vari quotidiani del tempo, una su tutte tra le pagine de "Il Messaggero":

> «Oggi la compagnia del teatro di Sicilia presenterà in accurate edizioni tre opere artistiche: <<Rosario>> un atto di Federico de Roberto, <<All'uscita>> un atto di Luigi Pirandello ed il <<Ciclope>> dramma satiresco di Euripide tradotto da Pirandello»[485].

Inoltre, nel numero del 1° giugno del 1944 le «*scene e i costumi di Eleonora Fini*»

---

[480] Si è tenuto conto, in particolare, dei testi che hanno riportato l'elencazione precisa degli spettacoli ai quali l'artista lavorò. In questo senso, sono stati utili V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala*, cit; C. JELENSKI, *Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1968; N. ZUKERMAN, *Leonor Fini..*, op. cit

[481] Cfr. M. GIRARDI, *Il teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venezia, Albrizzi, 1992; C. GATTI, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963, cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, Milano, Ricordi, 1964; *Teatro alla Scala, Stagione Lirica e di balletto 2013/2014*, vol. 3 (*Le Spectre de la rose, La rose malade, Cavalleria rusticana*), Milano, edizioni del Teatro alla Scala, 2013.

[482] Oggetto d'indagine sono stati «Il Corriere di Roma», «il Messaggero», «il Popolo», «Cosmopolita», «Domenica», «Il giornale del mattino»; per quanto riguarda i numeri, sono stati presi in considerazioni quelli a partire dall'aprile del 1944 – data cardine per la riapertura dei teatri italiani dopo il conflitto mondiale - fino all'inizio del 1946 ovvero fino al momento in cui Leonor Fini lasciò l'Italia per fare ritorno a Parigi.

[483] Cfr. V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini*...op. cit, p. 64

[484] Il periodo storico è fondamentale, e doveroso risulta pertanto un appunto su tale giorno. Difatti, esso si trova a cavallo proprio con la liberazione del paese dalle forze fasciste. Il 4 giugno 1944 venne infatti liberata la città di Roma.

[485] Cfr. «Il Messaggero» del 30-05-1944, p. 9

vengono definite «*ottime*»[486]: da ciò, ne deduciamo dunque che, fin dalla sua prima prova costumistica, l'artista sembrò mietere plurimi assensi, persino dalla stampa italiana che sempre le fu ostile.

A quelli per *All'uscita*, seguirono i costumi destinati a *Carmen*, andato in scena ancora una volta al Quirino il 15 novembre del 1944; per tale spettacolo la cronologia risulta essere corretta[487], probabilmente perché questo venne messo in scena dalla celebre compagnia Magnani-Ninchi e difatti vi recitò anche la famosa attrice.

A questo punto si possono collocare i costumi per il balletto *La signora delle camelie*: la data della prima è il 20 novembre 1945[488], dunque essa risulta essere in realtà posticipata di oltre un anno rispetto alla datazione fino ad oggi conosciuta e precedentemente proposta da Morbio e Ovestreet.

Un nodo da sciogliere potrebbe essere rappresentato, a questo punto, dall'*Unknow ballet* (1945) citato da Neil Zukerman (1992)[489], al quale egli attribuì quale palcoscenico quello del teatro dell'Opera di Roma. Non è stato infatti rinvenuto alcun dato conducente ad un eventuale lavoro dell'artista presso il Teatro dell'Opera della Capitale, né tantomeno è stata rintracciata l'esistenza di spettacoli con una locazione sconosciuta. Posto che non vi siano balletti ai quali la Fini lavorò e di cui non ci è dato da sapere il nome, l'ipotesi più accreditata è che Zukerman, disattendendone l'esistenza, si riferisse con tutta probabilità proprio a *La signora delle Camelie*, dal momento che questo balletto non è presente tra quelli da lui citati in tale cronologia.

Ultimo impegno prima di abbandonare l'Italia e far ritorno in Francia[490], furono i costumi per il balletto *Lo spettro della rosa*. Anche in questa circostanza, un valore numerico cospicuo è stato raggiunto dalle lacune presenti. In particolar modo, esse hanno riguardato non tanto la datazione come nei casi precedentemente citati, quanto il

[486] Cfr. «Il Messaggero» del 01-06-1944

[487] La prova si ha nella rubrica di spettacolo in: «Il corriere di Roma», 15 novembre 1944, p. 4; *Carmen al Quirino* «Il corriere di Roma», 17 novembre 1944, p. 4; E. FLAIANO, «Risorgimento liberale», 17 novembre 1944, p. 2.

[488] Prove di tale datazione sono state rintracciate su vari spogli, tra i quali: *Balletti di Millos al Teatro Quirino*, «Il popolo», 20 novembre 1945, p. 2; E. MONTANARO, *Balletti di Millos*, «Il giornale del mattino», 20 novembre 1945; R. ROSSELLINI, «Il giornale del mattino», 21 novembre 1945, p. 2; *Il festival musicale Don Giovanni, Otello, Balletti di Millos*, «Domenica», 25 novembre 1945, E. ZANETTI, *I balletti di Millos*, «Cosmopolita», 22 novembre 1945, p. 3.

[489] Cfr. N. ZUKERMAN, *Leonor Fini…*op. cit. p. 7

[490] Nei primi mesi del 1946 infatti, la Fini risulta essere già in Francia. Ad esempio, ne è una prova la lettera inviata, da Parigi, a Mario Praz il 7 luglio del 1946. Vedi pp.

nome del teatro entro cui tale spettacolo venne messo in scena per la prima volta. Difatti la Morbio (2005) non azzardando l'ipotesi di nessun palcoscenico ben preciso, pose però come città ove ebbe luogo la prima rappresentazione, proprio Roma[491]; nel sito ufficiale dedicato alla Fini, gestito dalla Galerie Minski di Parigi, viene menzionata invece La Scala di Milano[492], come anche nel catalogo di Zukerman[493].

Una confusione che regnava sovrana dunque, alla quale però ci sono venuti in soccorso i quotidiani romani del tempo, all'interno dei quali non si rintraccia in alcun modo la notizia di un'eventuale messa in scena de *Lo spettro della rosa* presso un palcoscenico della Capitale. Contrariamente, è stata però rinvenuta la nota dello spettacolo presso il teatro La Scala di Milano ma solamente nel 1954[494].

La chiave di volta per lo scioglimento della questione, è stata invece recuperata nel corso della ricerca all'interno della cronologia degli spettacoli andati in scena presso il teatro La Fenice di Venezia[495]. Per la stagione di balletto 1945, figura infatti «*la compagnia Alanova alle ore 21 di sabato 3 novembre, in replica poi domenica 4 e mercoledì 6*»[496]. Gli spettacoli in scena furono *Matrimonio di Aurora, Giovanna D'arco, Ma mère l'oye, Lo spettro della rosa, Allegro barbaro, Pulcinella e Sartine*[497].

Dispiegata la questione cronologica italiana, veniamo ora alla disamina della produzione in territorio francese, la cui invece cronologia è risultata essere pressappoco corretta o, perlomeno, più precisa di quella italiana. In tale direzione pertanto, il lavoro si è dimostrato meno intricato per quanto riguarda le datazioni e i luoghi delle prime, dal momento che non sono emerse particolari lacune in questo senso.

Le ragioni di tale differenza fra Italia e Francia, le rintracciamo nel fatto che quest'ultima ha riservato un'attenzione maggiore alla conservazione del materiale documentario teatrale. Un ingente numero di locandine, programmi di sala, copioni, bozzetti risulta essere presente presso il *Dèpartment des Arts du Spectacle* della *BNF*, nonchè alla *Bibliothèque historique de la ville de Paris*, all'archivio dell'*Opèra*, agli

[491] V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini*…cit. p. 65
[492] http://www.leonor-fini.com/fr/spectacles/ballets/, consultato in data 03-11-2013.
[493] N. ZUKERMAN, op. cit. p. 7
[494] *Teatro alla Scala, Stagione Lirica*...op. cit. p. 11.
[495] Cfr. M. GIRARDI, *Il teatro La Fenice*, op. cit.
[496] M. GIRARDI, *Il teatro La Fenice*, op. cit. p. 34
[497] *Ibidem*

Archives Nationales.

A questo, è necessario indubbiamente aggiungere la grande utilità degli strumenti del web, ausilio questo che si è dimostrato cardinale nello sviluppo della ricerca sotto quest'aspetto. All'interno di tale gruppo, risulta fondamentale la menzione di due database del mondo web: trattasi di *Les archives du spectacle*[498] e l'*Association de la Régie Théâtrale*[499]. Ambedue gli strumenti, in rete e consultabili gratuitamente, sono lo specchio di quanto ormai, sempre più frequentemente, internet diventi il mezzo, anche nell'ambito della ricerca, col quale è possibile effettuare verifiche e raffronti; il supporto "materialmente immateriale" ha permesso infatti, la conservazione della memoria storica teatrale francese e, in questa sede, non possiamo che auspicarci la stessa sorte per quella italiana.

Chiusa questa iperbole, riallacciamoci alla questione degli spettacoli francesi ai quali la Fini lavorò. Nel corso della risoluzione di tale interrogativo, non si è mancato giustamente di eseguire una ricerca incrociata sugli scritti della Fini - tra cui la corrispondenza con Mario Praz[500] -, sulle cronologie proposte nelle pubblicazioni sull'artista, sui database online sopracitati -ove è stato possibile consultare numerosi libretti di sala nonché locandine e spogli di riviste-. I riscontri che ne sono derivati hanno condotto dunque, oltre che ad una verifica delle datazioni già proposte, anche ad ulteriori precisazioni le quali si sono riflesse, in taluni casi, nel rinvenimento pure del giorno esatto della prima messa in scena relativa ad alcuni spettacoli. Così ad esempio è

[498] http://www.lesarchivesduspectacle.net. Creato nel 2007 dall'ingegnere appassionato di teatro Jacques Brunerie e ora gestito dall'associazione *Les Archives du Spectacle*, questo sito è interamente consacrato alla conservazione della memoria degli spettacoli andati in scena o prodotti in Francia, siano essi di danza come di opera o anche teatro di strada o di burattini. Per ciascuno di essi, il database utilizzato permette di registrare tutto ciò che ne ha permesso l'esistenza: dal team artistico e tecnico, alla produzione e co – produzione. Riguardo i parametri temporali, si registra la presenza anche di spettacoli del XVII secolo e si arriva fino ai giorni nostri. Le fonti utilizzate dal database sono plurime: si va dai siti web ai programmi di sala fino ai comunicati stampa, ai libri, alle riviste e agli archivi personali.

[499] http://www.regietheatrale.com. Online dall'ottobre 2008, tale sito è di responsabilità dell' *Association de la Régie Théâtrale*. Quest'ultima, fondata nel 1911 per merito di prefessionisti dello spettacolo, conserva a partire dall'anno della sua creazione, una ricca documentazione teatrale ricoprente il XIX e il XX secolo. Tale materiale, è confluito all'interno della *Bibliothèque Historique de la ville de Paris* ma l'associazione, dal 2008, ha dato avvio ad un grande progetto digitale –ancora non terminato- per facilitare la fruizione di tali documenti. Nasce così questo sito, all'interno del quale è possibile scaricare locandine, libretti di sala, foto di scena, bozzetti.

[500] All'interno degli apparati, è stata inserita una parte – inedita – della corrispondenza Fini-Praz. L'intera raccolta consta di una cartolina postale, otto lettere dell'artista a Praz, una lettera di risposta dello studioso e un biglietto d'auguri di Leonor Fini e Stanislao Lepri a Praz. Tale materiale è catalogato e archiviato presso la Fondazione Primoli di Roma.

accaduto per *Le roi pécheur,* per il quale *Les Archives du Spectacle* riporta come prima il giorno 25 aprile 1949 sulla base dell'ausilio di tre fonti[501]; anche *Été et fumées* si è arricchito grazie alla consultazione del database sopracitato[502], del giorno della prima, avvenuta il 16 dicembre del 1953. Con l'ausilio di tale metodologia, è stato possibile pertanto far luce su un quadro temporale pressoché completo, il quale ci restituisce l'idea di quanto vasta e cospicua ma soprattutto continua e costante, dovette essere la produzione costumista per gli spettacoli francesi.

Si contano infatti, ben trentacinque spettacoli di produzione francese snodati all'interno di un arco cronologico che va dal 1947 al 1971. Tra questi, si evidenzia la presenza di un'estrema poliedricità, la quale si riflette nella partecipazione a balletti, opere e spettacoli di prosa. Tale fattore, sinonimo pure della caleidoscopicità finiana, era stato già precedentemente sottolineato poiché presente anche nelle produzioni italiane.

Alla luce di tali dati, l'elencazione completa delle produzioni francesi alle quali la Fini lavorò in qualità di costumista, risulta essere la seguente:

1947

28 LUGLIO*: Le Palais de Cristal*, musiche di George Bizet, coreogr. George Balanchine, comp. dell'Opéra, Paris Opéra

1948

21 MAGGIO: *Les demoiselles de la nuit*, musiche di Jean Françaix, coreogr. Roland Petit, comp. Balletti di Paris, prima ballerina Margot Fonteyn, Paris Marigny, rappresentato poi il 14 dicembre del 1963 al Teatro alla Scala di Milano con prima ballerina Carla Fracci

1949

25 APRILE: *Le roi pêcheur* di Julien Gracq, regia Marcel Herrand, Théâtre Montparnasse, Paris

Le rêve de Leonor, balletto su musica di B. Britten, soggetto Leonor Fini, coreogr. Frederick Ashton, compagnia balletti di Paris di Roland Petit, Princess Theatre, Londra poi Théâtre Marigny di Parigi

El vergonzoso en palacio di Tirso de Molina, Théâtre Gramont, Paris

[501] BN Opale FRBNF41471394; Archives Théâtre Montparnasse 1948/1949; Revue du théâtre «Acteurs», mai-juin 1991n°90-91. Cfr. http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=14597

[502] http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=15207

1953

DICEMBRE: *Une visite de noces* di Alexandre Dumas figlio, regia Jean Mercure, Théâtre Saint George, Paris

DICEMBRE: *La volupté de l'honneur* (*Il piacere dell'onestà*) di Luigi Pirandello, regia Jean Mercure, Théâtre Saint George, Paris

16 DICEMBRE*: Été et fumées* di Tennessee Williams, regia Jean Le Poulain, con Silvia Montfort, Théâtre de l'Œuvre, Paris

1954

1 APRILE: *Un nommé Judas* di Claude André Puget e Pierre Bost, regia Jean Mercure, Comédie Caumartin, Paris

Balsameda di Maurice Clavel, regia Marguerite Jamois, Théâtre Hébertot, Paris

29 OTTOBRE: *Il est important d'être aimé* (*The importance of being Earnest*) di Oscar Wilde, regia Claude Sainval, Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées, Paris

1955

8 GENNAIO: *Bérénice* di Jean Racine, regia Jean Louis Barrault, Théâtre Marigny

Roméo et Juliette, balletto su musica di Hector Berliotz, regia Jean Pierre Grenier, coreogr. Vladimir Skouratoff, Serge Golovine, John Taras e George Skibine, Cour Carrée du Louvre, Paris

15 DICEMBRE: *Le mal court* di Jacques Audiberti, regia George Vitaly, con Suzanne Flon, Théâtre La Bruyère-Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

Penthésilée di Heinrich von Kleis (costumi commissionati dalla Comédie Française e mai realizzati)

1956

13 MARZO: *Les amants puérils* di Fernand Crommelynck, regia Tania Balachova, Théâtre des Noctambules

20 SETTEMBRE*: Requiem pour une nonne* di William Faulkner, regia di Albert Camus, Théâtre des Mathurins Marcel Herrand

1957

10 OTTOBRE: *La mégère apprivoisée* (*The taming of the shrew*), di William Shakespeare, adattamento di Jacques Audiberti, regia George Vitaly, con Suzanne Flon, Théâtre de l'Athénée Edouard VII, Paris

27 NOVEMBRE*: La petite femme de loth* di Tristan Bernard, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

1958

Le système ribadier di Georges Feydeau, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

Le serment d'Horace di Henry Murger, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

Penthésilée di Heinrich von Kleis (costumi commissionati dalla Comédie Française e mai realizzati)

1959

Les taureaux di Alexandre Arnoux, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

1960

3 FEBBRAIO: *La parisienne* di Henry Becque, regia Raymond Gérôme, La Comédie Française, Paris

18 MARZO: *Un garçon d'honneur* di Antoine Blondin e Paul Guimard, da una novella di Oscar Wilde, regia Claude Barma, Théâtre Marigny, Paris

1961

8 MAGGIO*: Les Bonnes*, di Jean Genet, regia di Jean-Marie Serreau, Théâtre de France-Odéon

1 OTTOBRE: *Le chandelier* di Alfred de Musset, regia Raymond Gérôme, La Comédie Française, Paris

1 OTTOBRE: *Une visite de noces* di Alexandre Dumas figlio, regia Raymond Gérôme, La Comédie Française, Paris

16 DICEMBRE: *Coralie et Cie* di Valabrègue e Hannequin, regia Jean Le Poulain, Théâtre Sarah Bernhardt, Paris

1962

OTTOBRE*: Le misanthrope* di Molière, regia René Dupuy, Théâtre Gramont, Paris

1963

21 GIUGNO*: Tannhauser* di Richard Wagner, regia Jean Le Poulain, coreogr. Michel Descombey, Théâtre National de l'Opéra, Paris

1964

11 GIUGNO: *Lucrèce Borgia* di Victor Hugo, regia Bernard Jenny, Festival du Marais, Hotel de Soubise e Théâtre la Bruyère

1965

Holiday on ice (sequenza finale Paris la nuit 1900), regia Raymond Rouleau, Palais des sports, Paris

1966

20 GIUGNO: *La fête noire* di Jacques Audiberti, regia Georges Vitaly, compagnia del Théâtre la Bruyère, Festival du Marais, Paris

1969

05 FEBBRAIO: *Le concil d'amour* di Oskar Panizza, regia Jorge Lavelli, Théâtre de Paris, Paris

21 NOVEMBRE: *Le balcon* di Jean Genet, regia Antoine Bourseiller, Nouveau Gymnase-Théâtre de Marseille, Marsiglia

1971

Zizi je t'aime, *mise en scene* della medesima rivista di Roland Petit, Casino de Paris, Paris. (Leonor Fini fece i bozzetti ma poi ritirò la sua partecipazione, i costumi vennero quindi realizzati da Yves Saint Laurent, Erté e Hector Pascual)

Tuttavia, a fronte di una produzione così imponente, ci si è dovuti rapportare con un'altra problematica: la cernita dei costumi da includere nel suddetto studio. Per ovviare a tale difficoltà, ci si è dovuti dimenare entro l'applicazione di una metodologia di studio ben precisa e della quale tratteremo successivamente, che è partita tuttavia pure dalla presa in considerazione del materiale bozzettisco inedito presente all'interno del *Dèpartment des Arts du Spectacle* della BNF.

Benché la produzione dei costumi italiani sia nettamente più esigua rispetto a quella francese, è stato necessario che anche questa fosse trattata in maniera ragionata a livello metodologico. Avviciniamoci ora, proprio al dispiegamento di questo punto il quale risulterà essere un proemio introduttivo alla questione costumistica *tout court*.

4.3 Le produzioni costumistiche italiane

4.3.1 Roma come centro creativo. Risoluzione di un ossimoro finiano

A partire dalla fine del 1943 fino al gennaio 1946, Leonor Fini soggiornò a Roma dopo aver lasciato l'Isola del Giglio[503], accompagnata dell'inseparabile Stanislao Lepri. Per stabilire l'avvio di un termine cronologico riguardo il periodo romano di Leonor Fini, si può far riferimento, come sottolineato anche da Strukelj (2010)[504], ad uno straordinario contributo di Mario Praz apparso su «Il mondo»[505]. Di tale termine temporale difatti, si rintraccia notizia pure in numerose pubblicazioni su Leonor Fini[506], e in questo senso la ricerca non ha rilevato incongruenze.

D'altro canto però, un po' meno precise si sono rivelate essere invece le indicazioni riguardo il momento in cui la Fini lasciò Roma per fare ritorno a Parigi. Tuttavia è stato possibile nel corso della ricerca, appurare il fatto che già probabilmente dal gennaio del 1946, la Fini salutò –non senza malumori- la Capitale. Un ausilio importante per lo stabilimento di tale termine, è stato rappresentato dal periodico americano *View*, e precisamente dal numero di febbraio 1946[507]. In accompagnamento alla copertina che era stata eseguita dall'artista triestina, si legge infatti che: «*She recently returned to Paris after several years in Spain, Montecarlo and Rome*.»[508]. Dunque, se nel numero di febbraio 1946 di tale periodico si faceva riferimento al ritorno della Fini in Francia, è assai probabile che esso –come minimo- si sia verificato massimo a gennaio '46, se non addirittura nel dicembre del '45.

L'artista sancì –grazie soprattutto alle numerose conoscenze di Stanislao Lepri[509] nella Capitale- quale sua dimora per questi due anni romani, un sofisticato appartamento, situato all'ultimo piano di Palazzo Altieri[510], dettaglio questo –come vedremo non di poco conto-, che pressoché tutti i testi su Leonor Fini non hanno

[503] Cfr. P. WEBB, op. cit. p....V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista…"in M. MASAU DAN (A cura di), *Leonor Fini l'italienne*..op. cit. p. 33
[504] V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista…op. cit. p. 33
[505] M. PRAZ, *Leonor Fini pittrice gotica,* in «Il mondo», 4 agosto 1945
[506] P. WEBB, op. cit. p., V. STRUKELJ, "Leonor Fini..op. cit. p. 33
[507] Cfr. «View», vol. VI, february 1st, 1946, cover by Leonor Fini
[508] *Ibidem*
[509] P. WEBB, op. cit. p. 109
[510] Situato a piazza del Gesù, la costruzione di questo celebre palazzo simbolo dell'architettura romana barocca, venne avviata nel 1650. Si tratta di uno dei più sontuosi palazzi romani.

mancato di riportare.

Non esigui furono inoltre gli intellettuali italiani che, in alcuni loro articoli, resero l'immagine di questo suggestivo luogo. Tra questi si può citare Alberto Savinio, il quale restituì un affascinante affresco di quello che dovette essere l'appartamento romano della Fini: sottolineò come all'interno di tale luogo, si potesse respirare più facilmente l'aria dei centri surrealisti di Parigi, e di come, dalle finestre dell'appartamento, si potesse ammirare una straordinaria vista su Roma dove si incrociavano il senso per l'artificio unito all'irrazionale e all'assurdo, e di come, da quella stessa finestra dalla quale si poteva ammirare San Pietro, si riuscisse in realtà a captare l'atmosfera surreale storico-contemporanea propria della capitale italiana[511].

Un altro intellettuale che restituì l'immagine di Palazzo Altieri e della sua inquilina, fu Leo Longanesi, il quale nel suo articolo *La pittrice surrealista*[512], identificando la Fini col nome di Giorgia, sembrò però uniformarsi alla tendenza critica italiana mirante più alla sottolineatura di una qualsivoglia stravaganza dell'artista. Longanesi mise in luce tuttavia, anche il senso di inquietudine provato una volta varcato l'atrio del palazzo, nel quale pareva identificarsi l'ingresso di una città abbandonata[513]. L'appartamento della Fini lo descrisse come tappezzato di stampe e foto di gatti, mentre l'atelier era arredato con mobili antichi, drappi di seta e ampi divani di pelle di capra e oggetti bizzarri. Una descrizione decisamente *kitsch* quella proposta dal Longanesi, tanto che egli stesso scrisse che «*più che lo studio di una pittrice, sembrava il salotto di un personaggio del Piacere o di una nobildonna romana decaduta*»[514].

E fu, in realtà, il palcoscenico di una Roma quasi libera dal fascismo quello che, nel giugno del 1944, inaugurò le danze di Leonor Fini all'interno della sua fervida carriera da acclamata costumista internazionale. Un dato che non si può che aggettivare come antitetico rispetto alle dure parole che l'artista non mancò mai di spendere nei confronti dell'Italia e soprattutto della Capitale, da sempre da lei giudicata come provinciale centro governato da malelingue invidiose.

Di questo severo pensiero che l'artista nutrì rispetto all'Italia e a Roma, sono state

[511] Cfr. A. SAVINIO, *La civilisation finienne,* in J. AUDIBERTI *et al*, Leonor FINI, op. cit.
[512] L. LONGANESI, *La pittrice surrealista,* in «Il Tempo», 20 novembre 1951, p. 3
[513] *Ibidem*
[514] *Ibidem*

conferite un cospicuo numero di prove documentarie: dalle lettere a Praz, ove ammise di aver ben poca nostalgia dell'Italia giacché «*ho visto che in due anni in Italia ho odiato più persone che qui in 13 anni di soggiorno*»[515] e in una delle quali giurò di non voler tornare mai più a Roma poiché «*è la città d'Italia (in genere in Italia vado ora, se è per stare solo in piccoli paesi) dove più hanno cercato di offendermi e di ferirmi, dove più ho visto la vigliaccheria e la mancanza di amicizia e di senso di giustizia verso di me*»[516], fino ai numerosi sfoghi con Elsa Morante. In uno di questi ultimi, la Fini, dopo essersi rammaricata per il fatto che quell'anno non avrebbe fatto visita all'amica né tantomeno avrebbe visto «*certi giardini, statue, paesaggi*»[517] ammise che, in realtà queste ultime furono le:

> «sole cose che mi rincresce di non vedere, a parte questo sono felice di non mettere piede in un paese dal quale non ò che insulti ed offese. […] devo dire che da quando vivo in Francia naturalmente ò avuto qualche difficoltà (per denari, lavoro) e qualche divergenza di opinione lavorando per teatri o altro, qualche "punta" di persone invidiose o troppo diversa, ma mai mai insulti volgari –cattiverie e ostilità- mancanza di rispetto e diamo pure di amicizia da parte di amici come in Italia»[518].

Si deduce dunque, la manifestazione beffarda di una sorta di forma d'ironia della sorte: la città ove la *creatio* del costume, generatasi come è stato più volte ribadito, a seguito delle numerose esperienze di travestimento coltivate, non le riservò in seguito un trattamento di certo benevolo; tuttavia, sia ben inteso che in parte questo livore velenoso del quale spesso la Fini rese partecipi gli amici intellettuali italiani, fu amplificato dall'artista stessa. Non si tornerà su questo punto, poiché esso è stato già abbastanza argomentato all'interno del secondo capitolo[519]; ci basti ricordare comunque, che l'artista nei confronti delle critiche francesi, fu sempre più propensa all'ascolto e alla comprensione; un atteggiamento questo, che non si può dire sia stato il medesimo rispetto a quelle italiane.

A questo punto, il quesito lecito che ci si pone è focalizzato sulle motivazioni che spinsero la Fini a concretizzare la pratica costumistica proprio a Roma. Per rispondere in maniera esaustiva, occorre analizzare contestualmente due diversi fronti: da una parte, il panorama specificatamente romano del tempo; dall'altro, l'intricata rete di

[515] Lettera n° 268, acquisita sz busta, ms [dtp 02-07-1946], vedi p. 217
[516] Lettera n° 22, 30 dicembre 1955, vedi p. 92
[517] E. MORANTE, op. cit. pp. 205-206, lettera del 16 luglio 1954, vedi p. 87
[518] *Ibidem*
[519] Vedi pp. 92-96

rapporti personali che l'artista costruì nella Capitale.

In primo luogo, nel corso della ricerca, non si è fatto a meno di notare della presenza nella Capitale di una fervida attività teatrale, seppur spesso vincolata ai voleri dell'ufficio fascista di censura teatrale[520], il quale pur cessando la sua attività nel 1943, seguitò comunque a vincolare la scelta dei copioni.

Tuttavia non si può negare che Roma apparisse allora come un focolaio di creatività artistica, sia per le compagnie come per i registi. La riprova di un tale fermento in ambito teatrale, è contenuta all'interno delle rubriche di spettacolo dei maggiori quotidiani del tempo, le quali non mancarono mai di riportare la programmazione quotidiana –sempre particolarmente ricca-, unitamente alle recensioni degli spettacoli, queste ultime prive il più delle volte di banalità e artifici giornalistici. Fra i teatri che poterono vantare un'attività più vivace, è possibile citare l'Eliseo, l'Argentina, il Quirino, il Teatro Quattro Fontane[521], il Teatro Valle, il Teatro Margherita oltre ovviamente al Teatro dell'Opera. Da quanto desunto dagli spogli dei quotidiani del tempo, si nota agilmente come gli spettacoli messi in scena furono sempre di grande raffinatezza, seppur ancora coinvolti, perlomeno fino alla fine del 1944, entro una dicotomia di tendenza o filo-americana o filo-fascista[522].

---

[520] Per approfondimenti riguardo la presenza dell'Ufficio di censura teatrale, si veda P. FERRARA (A cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) la storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2004

[521] Per dare l'idea dell'importanza degli spettacoli messi in scena, possiamo fare riferimento al Teatro Quattro Fontane ove, il 18 dicembre 1943, a inaugurare la stagione furono i fratelli De Filippo

[522] Negli anni dal 1931 fino alla fine del 1943, si evidenzia la presenza di numerosi copioni prevalentemente di propaganda fascista. In questi la figura di Benito Mussolini è costantemente presente ed esaltata alla pari di quella di un Dio. I copioni prima di essere portati in scena, dovevano necessariamente essere approvati dall'ufficio di censura teatrale, il cui capo nominato fu Leopoldo Zurlo. A partire dal 1943 fino alla fine del '44, essendo l'Italia in una situazione di totale confusione politica, giacché il territorio subì l'occupazione fascista a nord (Repubblica di Salò), unitamente a quella tedesca e, successivamente, quella americana, i copioni proposti si divisero in due tendenze principali: da una parte, quelli di propaganda fascita, dall'altra quelli più spiccatamente filo americani. Nel mentre la censura teatrale, viaggiava ovviamente nel caos, non sapendo più quali copioni approvare e quali no. Tuttavia, durante i primi anni del dopoguerra, si nota un sistema teatrale ancora fortemente ancorato a quelli che erano i copioni fascisti. Un esempio è offerto da Luigi Pirandello: le sue commedie furono tra quelle più spesso messe in scena dai teatri, poiché egli, aderendo al partito fascista nel 1924 – e lo fece soprattutto per convenienza-, riuscì ad avere l'approvazione del regime. Sull'argomento relativo alla censura fascista, è stato divulgato recentemente uno studio al quale è seguita la messa online di un database basato sul fondo di censura teatrale (1931-1943) conservato presso l'Archivio di Stato, ove viene effettuata un'analisi interessante sui copioni respinti e approvati dal regime. Pochi studi invece, sono stati dedicati all'anche presente Fondo Revisione Teatrale (1944-1962), il quale potrebbe risultare di non poca rilevanza per l'elaborazione di uno specchio dell'Italia culturale post-bellica. Cfr. P. FERRARA, op. cit.; E. SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Edizioni

Alla luce di tale dinamismo creativo, si deduce esplicitamente quanto questi anni, seppur ancora travolti dall'orrore dei postumi del conflitto, dovettero costituirsi quale terreno preparatorio per quello che sarebbe stato il decennio successivo, contraddistinto com'è noto, da una grande aulicità sia teatrale che cinematografica.

Benché mai dichiarato, fu con tutta probabilità anche questa vivacità teatrale romana a condurre la Fini verso l'iniziazione costumistica, avvenuta nel palcoscenico del Teatro Quirino il 30 maggio del 1944[523]. Si badi bene, che il termine "anche" non figura quivi in maniera accidentale: difatti pure un altro fattore, a nostro avviso, ha contribuito e non in maniera irrilevante, alla generazione costumistica entro lo scenario teatrale romano.

Il riferimento è alla presenza, nella Capitale, di importanti sartorie, condizione questa che deve essere ineluttabilmente identificata quale corollario di tale rimarchevole attività teatrale. A questo proposito, si preme evidenziare come nel corso della ricerca sia stata riscontrata –e aggiungiamo, in maniera abbastanza ardua vista la penuria storiografica sull'arte sartoriale romana[524] se si esclude la assai documentata sartoria Fontana, - la presenza di tre importanti sartorie durante il biennio '44-46, che è quello per l'appunto di nostro interesse, giacché la Fini si inserì nel panorama teatrale in quegli anni. Due di queste, operarono soprattutto nell'ambito della moda, mentre l'altra in campo teatrale. Trattasi in primo luogo, della celebre e già citata sartoria delle Sorelle Fontana, che vide la luce nel 1943 ma che non è risultata essere connessa al nostro discorso[525].

Universitarie di lettere Economia Diritto, Milano, 2004. Per il database sui copioni censurati, si veda invece http://corti.digerati.it/

[523] Come riportato alla pag. 173, lo spettacolo fu la commedia di Luigi Pirandello *All'uscita*, portato in scena dalla compagnia Giovanni Grasso junior

[524] Lascia particolarmente basiti il fatto che, a fronte di un'ingente produzione sartoriale, non esistano studi approfonditi a riguardo. Gli unici testi che si sono rivelati dei validi strumenti per la creazione di una panoramica in questo senso, sono stati quelli sul sarto teatrale e cinematografico Umberto Tirelli, col quale peraltro la stessa Fini fu in contatto. Egli difatti, lavorò per lungo tempo presso la storica sartoria teatrale SAFAS di Roma. Cfr. C. D'AMICO de CARVALHO, G. PESCUCCI, D. TRAPPETTI, *Vestire la scena: l'atelier Tirelli*, catalogo della mostra tenuta a Mantova nel 1993, Electa, Milano, 1993; U. TIRELLI, M.C. POMA, *Donazione Tirelli: la vita nel costume, il costume nella vita*, catalogo della mostra tenuta a Firenze nel 1986-1987, Mondadori, Milano 1986; U. TIRELLI, *Vestire i sogni: il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981

[525] Nessuna connessione è stata riscontrata infatti, fino ad ora, fra la Fini e le sorelle Fontana. Riguardo gli abiti teatrali, la motivazione è piuttosto semplice giacché la celebre sartoria romana non trattò in quegli anni, questo genere di costumi. Oltre questo, un'altra ragione potrebbe essere racchiusa nel fatto che, tra le celebri clienti di Micol Fontana e sorelle, non si rintraccia la presenza di nessuna personalità connessa all'artista. *Last but not least*, non dimentichiamo che le sorelle Fontana raggiunsero la popolarità internazionale a partire dal 1949 *-ergo post* soggiorno romano della Fini-, quando confezionarono il celebre abito da sposa per Lynda Christian. Per appr. G. BIANCHINO et al, *Sorelle Fontana*, CSAC

Meritano invece una menzione di non poco conto, la sartoria di Maria Antonelli e soprattutto la SAFAS delle sorelle Maggioni. Riguardo la prima, essa venne fondata a Roma nella seconda metà degli anni Trenta e, nei suoi primi anni di attività, risentì particolarmente degli echi della moda francese[526]. Fin dagli albori tuttavia, Maria Antonelli appare come creatrice di abiti richiesti dalle attrici più acclamate del tempo, fra le quali meritano una citazione –specie alla luce della nostra ricerca- Anna Magnani e Alida Valli[527]. Di quest'ultima, la Antonelli creò l'abito da sposa[528] in occasione del suo matrimonio, avvenuto nel 1944, con il compositore jazz Oscar de Mejo, il quale era cugino di Leonor Fini. Tale sartoria, che risulta essere tra le più celebri di Roma negli anni del soggiorno di Leonor Fini nella Capitale, non sembra essersi mai cimentata tuttavia, nel confezionamento di costumi teatrali. D'altro canto però, essa rivestì probabilmente una funzione significativa per l'artista in senso empirico: la vivacità modaiola, già assaporata a Parigi con Elsa Schiaparelli, la ritrovò difatti a Roma presso un altro fervido atelier. Uno studio quello di Maria Antonelli, che venne frequentato da quella che fu, durante gli anni del soggiorno romano, la personale congrega tutta al femminile creata da Leonor Fini[529].

Se da una parte quindi, si rintraccia il ruolo empirico di una sartoria romana per l'iniziazione da costumista di Leonor Fini, dall'altra deriviamo invece la presenza di un ulteriore centro sartoriale in possesso di una valenza metodica per l'avvio di tale attività da parte dell'artista. Ci si sta riferendo alla sartoria teatrale SAFAS, acronimo di Studio Artistico Forniture Abbigliamento e Spettacolo[530], la quale rappresentò un focale centro di produzione artigiana del costume teatrale e cinematografico di qualità. Localizzata in

---

dell'Università di Parma, Parma 1984; B. GIORDANI ARAGNO, *Sorelle Fontana 1907-1992: storia di un atelier*, Logart Press, Roma 1992; B. GIORDANI ARAGNO, *Lo stile dell'Alta Moda italiana: Sorelle Fontana*, Logart Press, Roma, 2005

[526] S. GNOLI, *Un secolo di moda italiana 1900-2000*, Meltemi editore, Roma 2005, P. 136

[527] *Ibidem*

[528] C. D'AMICO DE CARVALHO, op. cit.

[529] Le attrici Anna Magnani e Alida Valli, possono essere annoverate tra le amicizie più vicine a Leonor Fini non solo durante gli anni di Roma, ma anche successivamente al ritorno a Parigi. Su Anna Magnani, verranno resi opportuni approfondimenti più avanti, in particolar modo negli apparati ove verrà riportata la corrispondenza dell'attrice indirizzata alla Fini. Riguardo Alida Valli invece, possiamo menzionare un breve episodio: l'attrice riuscì a nascondersi dalle forze fasciste, che la volevano quale interprete di un film per loro propaganda, proprio grazie alla pittrice triestina. Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne...*op. cit. p. 272

[530] S. GNOLI, "Il collezionismo di moda di Umberto Tirelli", in P. COLAIACOMO (a cura di), *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy*, Meltemi editore, Roma 2006, p. 125

Via Margutta[531], essa era gestita dalle sorelle Emma e Giuditta Maggioni, raffinate e sofisticate signore milanesi di nascita, ma romane d'adozione[532]. Pur non esistendo pubblicazioni riguardo l'attività di questa importante sartoria, è dalle parole del sarto Umberto Tirelli che desumiamo qualche dato riguardo la SAFAS[533]. Egli difatti, nell'autunno del 1955, trasferitosi a Roma, cominciò a lavorare presso tale sartoria sollecitato da Luchino Visconti e dal costumista Piero Tosi[534]. Seppur il suo apprendistato presso la SAFAS abbia avuto inizio dopo circa un decennio dall'epilogo romano di Leonor Fini, si può affermare con assoluta certezza che, gli elementi qualitativi dell'artigianato sartoriale tanto cari a Tirelli, dovettero esistere dalle Maggioni fin dagli albori della loro attività. Al vertice della piramide troviamo senza dubbio, la meticolosità dei materiali della quale Tirelli parlò in più di un'occasione[535]: alla SAFAS, nulla era basato sull'improvvisazione; tutte le creazioni avevano origine a seguito di un attento studio sui materiali contestualizzati nel periodo storico che un determinato spettacolo portava in scena. Ecco perché Tirelli riferì che presso la SAFAS, egli apprese la "filologia del costume"[536]: con tale espressione si intende la ricostruzione contemporanea di un abito attraverso il tassativo utilizzo di materiali diffusi in quel determinato secolo che si vuole portare all'attenzione. La SAFAS non produceva dunque dei falsi storici, ma bensì mirava a dare vita a delle creazioni originali e quanto più aderenti al costume del tempo.

E' stata già data nota degli esiti della ricerca riguardo l'attenzione di Leonor Fini per la riproduzione del costume storico[537], anche nel solo contesto pittorico –si pensi alla già citata esposizione presso la Bonjean-Dior[538]- nonché di come la pittrice, proprio per la meticolosità con la quale riprodusse le stoffe appartenenti ad epoche differenti, dovette trovarsi compatibile intellettualmente e artisticamente con coloro i quali erano soliti lavorare sulle sue stesse linee[539]. A ventilarsi pertanto, è l'ipotesi che, vista

[531] *Ibidem*
[532] *Ibidem*
[533] Cfr. *Ibidem*
[534] In realtà, Visconti portò Tirelli da Piero Tosi, il quale al tempo era impegnato nella creazione dei costumi per il *Gattopardo.* Cfr. *Ibidem*
[535] *Ibidem*
[536] *Ibidem*
[537] Vedi p. 153
[538] A tal proposito, si rimanda direttamente al paragrafo *3.1 Leonor Fini e Christian Dior alla Galerie Bonjean*, pp. 131-140
[539] Si pensi per l'appunto, al suo legame con Christian Dior, del quale già abbiamo dato nota. Ad ogni

l'esistenza di una sartoria come la SAFAS che così bene aveva a cuore la filologia del costume storico, la Fini si trovò non solo perfettamente a suo agio nella scelta di intraprendere per la prima a volta a Roma il lavoro di costumista, ma pure di rinvenire presso tale laboratorio sartoriale dei validi alleati per le sue creazioni. Non stupisce dunque che, all'interno del programma di sala dello spettacolo *Carmen* (15 novembre 1944, Teatro Quirino, Roma, Fig. 110), nel corso della ricerca si sia rintracciata una specifica secondo la quale: «*I costumi di Anna Magnani sono stati disegnati da Leonor Fini ed eseguiti dalle SAFAS*»[540]. Tale precisazione, ha costituito una prova ineluttabilmente chiara del fatto che la Fini in occasione degli spettacoli romani, abbia lavorato –e non è da escludere una sorta di collaborazione totale- a braccetto con la sartoria SAFAS. Le linee artigianali di tale sartoria difatti, si riallacciarono *in toto* con l'arte costumistica finiana, in particolar modo a fronte del raggiungimento della ricostruzione filologica del costume storico.

Non manchiamo tuttavia di precisare come tale tematica della quale qui è stato dato solo un breve accenno, necessiterebbe di ulteriori approfondimenti, sia alla luce della povertà bibliografica riguardo l'arte sartoriale a Roma tra le due guerre –in particolar modo su quella teatrale-, sia tenuto conto del fatto che nessuno studio su Leonor Fini ha mai indagato –neppure superficialmente- i suoi rapporti con le sartorie. E inoltre, non si dimentichi neppure che la questione potrebbe avere una centralità pulsante anche nell'ambito degli studi sulla cultura italiana del dopoguerra. Non sarà questa la sede pertinente tuttavia, ove predisporre un'analisi dettagliata ed esaustiva riguardo tale questione, per la quale si spera in uno svisceramento concentrato in studi futuri.

Precedentemente era stato specificato come, per ragguagliare sulle motivazioni che condussero la Fini a dare avvio all'attività costumistica proprio a Roma, si necessitasse di un riallaccio a due differenti territori: il panorama romano del tempo e l'intricata rete di conoscenze dell'artista. Riguardo al primo, è stato dato ampio spazio fino a questo momento; in merito al secondo invece, ci si accingerà ora a darne un breve quadro

---

modo, un nodo di congiunzione amichevole è stato rintracciato pure con Umberto Tirelli ed ne costituiscono prova tangibile i tre disegni di Leonor Fini con dedicata al celebre sarto, rintracciati a Gualtieri (RE) (Figg. 108-109).

[540] *Carmen* : dalla novella di Prospero Merimée : riduzione scenica in 3 atti (7 quadri) di Gherardo Gherardi / Compagnia di prosa Anna Magnani-Carlo Ninchi con la partecipazione di Roldano Lupi, Massimo Serato ; regia di Gherardo Gherardi, programma di sala, Teatro Quirino, Roma 1944, pp. 4-5

riassuntivo.

E' importante in primo luogo, sottolineare come molti testi su Leonor Fini rivelino di quanto l'artista triestina ebbe la capacità d'inserirsi perfettamente nel panorama intellettuale romano. Webb nella monografia a lei dedicata nel 2010, riportò inoltre come questi anni romani furono contrassegnati da una fiorente e remunerativa attività ritrattistica, che vide come clienti i maggiori esponenti dell'aristocrazia della Capitale[541]. Tuttavia non mancarono le solite amicizie colte, dalle quali la Fini sembrò sempre assorbire una buona dose di linfa vitale. Fra queste, una su tutte fu quella con l'intellettuale Mario Praz, rapporto questo che perdurò nel tempo e che fu sempre contraddistinto da grande reverenzialità da parte della Fini nei suoi confronti[542]; Elsa Morante, sua intima amica con la quale condivise giornate e chiacchierate colte dal vago sapore esistenzialista, non solo a Roma ma anche presso la suggestiva cornice di Tor San Lorenzo[543]; Fabrizio Clerici, che si rivelò essere un magistrale pilastro della sua vita, con il quale non di rado miscelava la creatività artistica e la passione per il travestimento. Questa è tuttavia, solo una sommaria diapositiva dei rapporti intercorsi con intellettuali italiani durante quell'arco di tempo ristretto, ma intensissimo, che fu il biennio romano.

In seno al nostro discorso, il quale si pone l'obiettivo di comprendere quali furono invece le personalità che contribuirono a spingere la marcia d'avvio costumistico in territorio italiano, risulta finalitario alla dispiegazione, il riferimento ad esponenti di spicco del teatro, e anche in parte del cinema del tempo.

Nodale in tale direzione, è indubbiamente la personalità di Anna Magnani, altra celebre inquilina degli appartamenti di Palazzo Altieri. Conosciuta durante gli anni romani, la Fini le fu sempre particolarmente legata: un rapporto molto profondo sfociato, come vedremo, anche in collaborazioni professionali di primaria importanza per la carriera dell'attrice. Un legame che ha necessitato, per la sua centralità, di essere sviscerato in ogni suo elemento durante il corso della ricerca, e per la cui indagine è

[541] Fra questi, Webb menzionò la principessa Giovanelli, Virginia Agnelli, la principessa Daisy Windischgratz, il conte Manolo Borromeo, la contessa Mita Corti, la duchessa Colona di Cesaro e la principessa Francesca Ruspoli. Cfr. P. WEBB, op. cit. p. 110

[542] Sul rapporto Fini-Praz, si veda negli apparati la corrispondenza riportata

[543] L'amicizia con la Morante è stata ampiamente dibattuta grazie alla corrispondenza pubblicata su E. MORANTE, *Lettere*...op. cit.

risultato fondamentale il carteggio gentilmente fornitomi da Richard Overstreet[544].

E' assai plausibile del resto che, uno dei motivi che spinse la Fini ad avvicendarsi nel teatro, fu proprio quello di poter diventare la creatrice di costumi per la Magnani, ipotesi questa che pure si rafforza nel momento in cui si nota che tali lavori, furono tra i primi eseguiti dalla Fini in qualità di costumista. Con questo –si badi bene- non si vuole ad ogni modo insinuare un fine utilitaristico dell'artista alla luce della fama dell'attrice, ma bensì una motivazione strettamente affettiva, coronata peraltro dalla presenza di una grande compatibilità intellettuale, come chiaramente si evince dalla corrispondenza. E' verosimile anzi, che sia stata la stessa Magnani a domandare alla Fini di creare i costumi per *Carmen;* su questo punto, tuttavia, si ritornerà successivamente, quando si avrà l'occasione di analizzare tale spettacolo.

Oltre ad Anna Magnani, un'altra personalità potrebbe aver agito quale elettrone per la creazione costumistica in territorio romano: trattasi del regista Luchino Visconti, anche lui legato all'artista da un lungo rapporto di amicizia e stima reciproca[545]. La conoscenza anche in questo caso, avvenne a Roma[546]: com'è noto, i rapporti della sartoria SAFAS con Visconti furono particolarmente stretti, tanto che il già menzionato Umberto Tirelli scrisse come il regista amasse particolarmente il modo di operare di tale laboratorio artigianale[547]. Probabilmente anche il tassello Visconti, emerso con ogni evidenza proprio in seno alla SAFAS, contribuì non poco alla creazione del variopinto mosaico dell'arte costumistica finiana. Le modalità con le quali questo vi interagì, ancora non sono chiare, ma è ben palese quanto anche questa conoscenza contribuì a rafforzare l'avvio dell'arte costumistica proprio in territorio italiano.

Da queste premesse, se non si fosse a conoscenza della storia posteriore tutta marchiata di esecrabili affermazioni della Fini rispetto alla città di Roma, si potrebbe

---

[544] Il carteggio Magnani-Fini, inedito fino ad oggi, è raccolto nell'Appendice n. 2

[545] Come nel caso della Magnani, anche in quello di Visconti numerosi testi della letteratura finiana hanno riferito di un profondo legame d'amicizia con l'artista, il quale tuttavia non è stato mai sviscerato a fondo. Nel corso della ricerca e in particolare per quel che concerne la parte relativa al cinema, si è cercato di dare un ragguaglio anche in questo senso. Gli esiti si trovano alle pp.

[546] Una precisazione: fin da prima di andare a Roma tuttavia, è probabile che la Fini avesse familiarizzato con Visconti, pur senza avrne fatto la diretta conoscenza. Difatti, nel 1943 in pieno conflitto mondiale, la pittrice e Lepri riuscirono a salpare verso porto Ercole grazie all'aiuto di Simonetta Colonna di Cesaro (futura creatrice di moda, realizzò anche dei pantaloni dedicati alla Fini) e di suo marito Gaio Visconti di Modrone, cugino di Luchino. Cfr. P. WEBB, op. cit. p. 105

[547] S. GNOLI, "Il collezionismo…op. cit. p. 125; C. AMICO De CARVALHO et al, op. cit.

ipotizzare un glorioso proseguimento dell'arte costumistica finiana in Italia. Non solo: si verrebbe pure indotti a riflettere su un'eventuale compatibilità ambientale -se non superiore, almeno pari a quella che nutrì rispetto a Parigi- della Fini verso la Capitale. Si è cercato in questo paragrafo, di esplicare un ossimoro finiano complesso ed articolato, che reca da una parte la Roma viva e creativa *post* conflitto che riuscì a stimolare la creazione costumistica dell'artista; dall'altra, è stata rilevata invece una situazione diametralmente opposta, che nulla ebbe da spartire con un luogo libero artisticamente: la Roma riprovevole e ingannevole, giudicata negativamente dalla Fini per lo sviluppo puro della sua arte.

Alla luce di tale iniziazione costumistica presso il palconoscenico romano del Teatro Quirino, e tenuto conto della probabile affinità della Fini col contesto costumistico romano di quegli anni, si giunge alla conclusione che l'artista arrivò in Italia senza alcun preconcetto e che anzi, durante quel primissimo periodo, dovette addirittura respirare un'aria *in toto* compatibile col suo mondo.

Tuttavia, furono la stampa e i critici italiani a scatenare le sue ire, dando adito alle già ben note e dibattute polemiche. Nel secondo capitolo infatti, è stato ampiamente affrontato il dibattito relativo alla critica e alla stampa italiana; è stato rilevato come questi non abbiano avuto la capacità di considerare personaggio e artista come unica entità, ed inoltre di come, a parer loro, il travestimento fosse parte di una condanna per la quale nessuna colpa poteva essere espiata[548].

La *cognitio* mancata della filosofia del travestimento, unitamente alle critiche subite, condussero l'artista verso un oblio totale, il quale venne accompagnato da un annichilimento pure dell'altra faccia di Roma: quella stimolante, ricca di sartorie e vivaio di capaci attori, sede di raffinati teatri ricchi di produzioni interessanti. Non è stata infatti rinvenuta nel corso della ricerca, nessuna testimonianza della Fini che abbia fatto riferimento alla sua carriera da costumista in Italia; i rimandi sono solo agli spettacoli francesi e alle esperienze nei teatri di Parigi. Di quell'iniziazione avvenuta a Roma nel lontano 1944, neppure una leggera ombra.

D'altro canto, la ricerca ha giustamente evidenziato come invece il periodo romano, -al quale bisogna aggiungere pure le altre produzioni italiane andate in scena a Milano e

[548] Cfr. Cap. II, *La spettacolarizzazione del sé nel travestitismo*

a Venezia-, sia fondamentale per la ricostruzione della carriera di Leonor Fini costumista. Come abbiamo potuto constatare nel precedente paragrafo, le produzioni italiane nelle quali Leonor Fini figurò in qualità di costumista ammontano a nove: *All'uscita* (1944), *Carmen* (1944), *Lo spettro della rosa* (1945), *La dama delle camelie* (1945), *Orfeo* (1951), *Il ratto del serraglio* (1951), *La vedova scaltra* (1953) e *Chi è di scena?* (1953).

Di queste, le prime quattro furono realizzate nel periodo relativo al soggiorno di Leonor Fini a Roma. Posti davanti alla necessità di compiere una scelta oculata e ragionata degli spettacoli da inserire all'interno della ricerca, si è pertanto optato per l'introduzione di questi quattro, giacché connessi temporalmente al periodo *in toto* italiano. Gli spettacoli italiani che verranno dunque trattati nelle pagine a seguire, saranno *All'uscita*, *Carmen*, *Lo spettro della rosa* e *la Dama delle Camelie*.

4.3.2 1944: All'uscita e Carmen

Com'è stato asserito in più momenti di questo elaborato, fu il palcoscenico del Teatro Quirino di Roma ad inaugurare la feconda carriera di Leonor Fini in qualità di costumista nel 1944: il 30 maggio con *All'uscita* e il 15 novembre con *Carmen*. Benché entrambi di prosa, si trattò di due spettacoli molto diversificati tra loro: il primo, realizzato da una nota compagnia siciliana, fu un breve atto inscritto all'interno di un cartellone più vasto comprendente altri due spettacoli; il secondo, articolato in tre atti, portò invece sulle scene nomi celebri, fra i quali spiccò indubbiamente quello di Anna Magnani.

Da tali premesse, il primo elemento che ne possiamo facilmente dedurre è che l'artista triestina diede avvio alla sua carriera costumistica nell'ambito di due spettacoli piuttosto tradizionali, i quali dovettero richiedere un'altrettanta canonica realizzazione costumistica.

All'effettuazione infatti, di un raffronto concernente l'integrità della produzione costumistica finiana, è stata sufficiente la presa in esame del contenuto dell'opera, per rendere palese come ambedue gli spettacoli del '44 nulla con tutta probabilità ebbero a che vedere con la straordinaria fantasia decorativa che accompagnò le creazioni teatrali posteriori. L'esigenza difatti, specie alla luce del fatto che ci si sta riferendo ad un periodo storico particolare con un palcoscenico che ancora recava le cicatrici del

conflitto mondiale e, soprattutto per quel che concerne *All'uscita*, in una Roma ancora non libera dal calvario bellico, fu probabilmente quella di portare in scena spettacoli dal tono semplice, per i quali conseguì necessariamente l'impiego di un costume con altrettante peculiarità.

Ad una disamina di superficie, stupisce comunque come il capostipite della variegata ramificazione costumistica finiana, sia rappresentato da un'opera come *All'uscita*. Breve atto unico scritto da Luigi Pirandello nel 1916 e da lui stesso definito come un «mistero profano»[549], la novella –che non fu concepita per il teatro- venne rappresentata per la prima volta da Lamberto Picasso al teatro Argentina di Roma nel 1922[550]. La scelta di Leonor Fini di inaugurare l'attività proprio con questo spettacolo, potrebbe apparire bizzarra se ad essa si collega il fatto che una novella come *All'uscita* non richiese di certo l'applicazione nei costumi di attributi floristici e faunisti tanto cari all'artista e proposti in un cospicuo numero di bozzetti, come non necessitò neppure di forme magniloquenti rimembranti quelle celebrate dalle dame nei *bals masqués*, né tantomeno di linee modellate su un certo ricordo delle tendenze sartoriali *prêt à porter.*

Tuttavia per conferire delle specifiche riguardo tale scelta, risulta capitale un breve accenno allo scritto pirandelliano. Il «mistero profano» ha come protagonisti un gruppo di defunti –che Pirandello appellò come "le apparenze" che si ritrovano a dialogare all'uscita posteriore di un cimitero e che ancora esistono perché hanno un desiderio non soddisfatto[551]. Un filosofo che «*seguita a ragionare*»[552], un uomo grasso che ha condiviso la sua vita terrena con una moglie adultera, una donna uccisa dal suo amante e un bambino col melograno costituiscono le anime transitanti verso una ancora sconosciuta destinazione[553]. Si interrogano sulle passioni terrene non del tutto estinte, si raccontano i loro rimpianti e i loro rimorsi in un groviglio di sentimenti ancora umani. Al di là di quella che può essere la sinossi della novella, è doveroso per quel che attiene questo studio, fare riferimento ad un interessante commento dello studioso di italianistica Raffaele Cavalluzzi, grazie al quale ci è possibile effettuare un riallaccio

[549] Cfr. S. CAMPAILLA (a cura di), *Pirandello, i romanzi, le novelle, il teatro*, Newton, Roma 2009
[550] *Ibidem*
[551] A. D'AMICO (a cura di), *Opere di Luigi Pirandello, Maschere nude, Nuova edizione diretta da Giovanni Macchia,* vol. I, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, Milano 1997 IV edizione
[552] *Ibidem*
[553] S. CAMPAILLA (a cura di), op. cit; M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Bruno Mondadori editore, Milano 1998, p. 20

con l'arte finiana e, nello specifico, motivare la familiarità con la quale l'artista dovette muoversi entro le linee di *All'uscita*. Scrive Cavalluzzi (2003) che:

> «Luogo emblematico del mistero profano del 1916 è l'uscita posteriore di un cimitero. Presso di essa sostano ombre-apparenze («un'ultima ombra di illusione» che i corpi che giacciono a disfarsi nelle tombe «si diedero in vita»): vane forme della ragione, illusioni necessarie degli esseri (ma –attenti- anche prove «dell'infinito che è in noi» [...] che per consistere in qualche modo avevano bisogno -e l'hanno tutt'ora- di creare a se stessi un'apparenza. Ai fatti (al dramma dell'uomo grasso, della donna uccisa e del suo amante [...]) si contrappongono anche qui le apparenze [...]. Finiscono per essere infatti, tutte apparenze dell'arte, riassunte nell'ipostasi nichilistica che la vita è tutta una vana idea e che la realtà che a noi pare di conoscere e –aggiungiamo- all'artista di creare, è la realtà che noi diamo a uomini e cose. L'arte parla così della falsificazione e la smaschera ad un tempo. Per questo il filosofo, uno dei personaggi di *All'uscita* che assiste con dissimulato, umoristico, compiacimento «allo stupore, al terrore, alla nausea» che le apparenze danno a vedere nell'ultima loro performance, è condannato a «ragionare» e magari a non dileguarsi facilmente come invece spariscono gli altri quando si esauriscono gli estremi desideri che ne mantengono il fantasma»[554].

Dissimulazione e smascheramento della verità della vita grazie all'arte: un *topos* questo, continuamente affrontato da Leonor Fini nell'arte fin dagli anni triestini e che risulta essere l'infrastruttura tematica sulla quale si fonda pure *All'uscita*. Il ruolo giocato dal filosofo nella novella di colui che è già cosciente e informato, risulta essere l'equivalente di quello interpretato da Leonor Fini in ambito pittorico: donne bellissime e affascinanti, "falsificazioni" però delle sfaccettature terribili celate nell'animo umano. E del resto, non dimentichiamo che per l'artista anche travestirsi era un'esteriorizzazione dei fantasmi che si portano in sé[555]: altra dissimulazione della verità dunque, stavolta però per mezzo di magniloquenti e falsificatori vestiti. Come il filosofo, la Fini è perfettamente cosciente dell'inganno che le apparenze tendono, e per questo cerca di liberarle nella tela così come nel travestimento, attraverso delle forme dissimulatrici.

Non dimentichiamo inoltre, pure un altro elemento che dovette dar forza alla partecipazione della Fini allo spettacolo messo in scena dalla Compagnia del Teatro di Sicilia: l'assonanza che costantemente l'artista ha presentato con la tematica della morte. La *thanotos* –che nella Fini però molto spesso si collega anche al concetto di *eros*- manifestata con l'ausilio di scheletri ed elementi naturali secchi, si riflette nella

[554] R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, edizioni Dedalo, Bari 2003, pp. 89-90
[555] L. FINI, *Le livre*…op. cit. p. 41

novella di Pirandello con la morte *tout court*: un cimitero, delle anime vaganti che neppure la morte sotrarrà dalla loro frustrazione.

Pertanto, fu probabilmente il concetto dissimulatore e la tematica della morte, a condurre Leonor Fini verso la realizzazione dei costumi e delle scene per *All'uscita*. Si trattò del primo esperimento di Leonor Fini su un'opera di Pirandello, autore col quale avrà modo di confrontarsi anche in futuro, specificatamente nell'ambito della creazione dei costumi per *La volupté de l'honneur* (*Il piacere dell'onestà*), spettacolo questo andato in scena nel dicembre del 1953 presso il Théâtre Saint George di Parigi[556]. Un autore Pirandello, che di certo la Fini dovette apprezzare; è datata 1984 infatti, una sua frase esplicativa in questo senso: in essa l'artista affermò che la sua accettazione di eseguire decori o costumi per un dato spettacolo, fu sempre subordinata al suo apprezzamento per l'autore del copione[557]. Fra coloro che la Fini amò, non mancò di menzionare lo scrittore siciliano, seppur l'artista eluse totalmente i lavori eseguiti per *All'uscita* e non mancò invece di citare la produzione francese successiva relativa a *Il piacere dell'onestà*[558]. Tale fattore, riflette ancora una volta il profondo oblio che colpì la Fini e che ebbe quale oggetto l'Italia. Nello scritto esaminato, a fronte di numerose citazioni di spettacoli francesi[559] –quelli per Audiberti, per Genet e il già citato Pirandello- scompaiono totalmente i riferimenti a quelli italiani. Pure in presenza di un aggancio saldo, rappresentato dal medesimo autore affrontato in una duplice occasione, l'artista tacque riguardo la produzione italiana pirandelliana, la quale sarebbe dovuta essere stata citata se non altro per essere stata la capostipite dell'intera produzione costumistica.

Del resto, nel corso della ricerca sono state riscontrate innumerevoli difficoltà nel reperimento di materiale documentario relativo allo spettacolo *All'uscita*, problematicità questa che non ha avuto modo di essere ovviata nella sua integrità. Le ragioni sono riconducibili, oltre che alla penuria entro la quale vige il patrimonio documentario teatrale italiano[560], anche presumibilmente alla stessa avversità della Fini rispetto ai suoi

[556] Cfr. La cronologia degli spettacoli proposta nel paragrafo *4.2.2 Excursus ragionato dei costumi di Leonor Fini*
[557] L. FINI, *Mes théâtres*, op. cit. p. 32
[558] *Ibidem*
[559] *Ibidem*
[560] Su questo problema, ci si è già soffermati nell'ambito del paragrafo *4.1.2 Accenni cronologici sull'intera produzione.* Si rimanda a tale paragrafo per qualunque delucidazione in merito alla mancanza

lavori nei teatri italiani. Difatti, è pressoché verosimile che dall'oblio del quale si è più volte accennato, sia stato partorito pure uno scarso interesse verso una qualunque tipologia di conservazione, ad esempio dei bozzetti costumistici, da parte della stessa artista. Durante lo svolgimento delle ricerche, non si è avuto modo difatti di rintracciare i figurini destinati a tale spettacolo, né quantomeno di reperire libretti di sala o foto di scena[561].

Ad aggravare ulteriormente la situazione già di per sé problematica, sono anche i ben pochi accenni che i quotidiani del tempo diedero di tale spettacolo. Eseguendone gli spogli sui maggiori[562], è stato infatti sì possibile rintracciare la data precisa dello spettacolo[563]giacché, come è stato precisato in più di un'occasione, le rubriche erano molto precise ed organizzate come dei diari-regesti ma, malgrado ciò, solo una recensione completa è stata rinvenuta. Limitatamente *Il Messaggero* infatti, sembrò voler spendere qualche breve e concisa parola su tale prosa pirandelliana:

> «Oggi la compagnia del Teatro di Sicilia presenterà in accurate edizioni tre opere artistiche: «Rosario», un atto di Federico de Roberto, «All'uscita» un atto di Luigi Pirandello ed il «Ciclope», dramma satiresco di Euripide tradotto da Luigi Pirandello»[564].

Il giorno successivo, sempre sullo stesso *Messaggero*, si scrisse che:

> «[...] il mistero profano di Pirandello, ossia *All'uscita*, esce dalla greve atmosfera verista e ci trasporta di colpo in una zona di poesia. Raggiunge con semplicità di mezzi toni umanismi di tesa spiritualità. Amarezza, ironia, scetticismo […]. Ottime le scene e i costumi di Eleonora Fini per il mistero profano»[565].

L'uscita da una «greve atmosfera verista» permette di ipotizzare uno scenario vagamente dissimulatore nella sua comunque presente cupezza. Per intenderci meglio, è possibile che Leonor Fini nella messa in scena di *All'uscita*, abbia scelto di operare

---

in Italia di un vero e proprio archivio teatrale, nonché all'assenza pure di un database online se si esclude quello sul Fondo di Censura Teatrale Fascista, il quale tuttavia appare ancora non completo.

[561] Esiti negativi difatti, hanno dato le disamine del materiale presente presso: la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, l'Archivio del Teatro dell'Opera di Roma, la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova, il Museo Centro Studi CSAC di Parma. Per fugare ogni dubbio, le ricerche sono state poi ampliate pure verso centri che poco o nulla ebbero a che fare col Quirino. Sono stati esaminati infatti, i Fondi del Teatro la Scala come quelli del Piccolo di Milano e della Fenice di Venezia. Gli esiti, malgrado ciò, si sono rivelati essere comunque negativi.

[562] Trattasi di *Il Messaggero, Il Corriere della sera, Il Corriere di Roma, Il giornale del mattino, Il popolo*

[563] Sulle problematicità relative alle assegnazioni cronologiche di *All'uscita,* si veda il paragrafo *4.1.2 Accenni cronologici sull'intera produzione*

[564] Cfr. «Il Messaggero», 30 maggio 1944, p. 9

[565] Cfr. «Il Messaggero», 01 giugno 1944

trasportando l'angosciante scenario dell'uscita di un cimitero entro una dimensione paesaggisticamente romantica, accompagnata però da un'architettura che potrebbe ricordare quella di *Un jour à l'autre*. Una soluzione di questo tipo, dovette probabilmente installare riverberi poetici ed umanisti entro quella che si dava per scontato dovesse essere un'atmosfera di morte. Ma d'altro canto, oramai siamo a conoscenza del fatto che la morte, con Leonor Fini, ha sempre assunto toni poetici talmente dissimulatori da farla quasi apparire fascinosa e talvolta seducente. Un ennesimo tentativo di tale processo dunque, dovette essere anche il lavoro per questo spettacolo, per il quale probabilmente i costumi furono realizzati in maniera del tutto canonica, seguendo più o meno le linee proposte dai costumisti nelle precedenti messe in scena, dunque senza nessuna particolare innovazione. D'altro canto però, l'esaltazione nelle pagine de *Il Messaggero* dei mezzi toni umani e spirituali, implica forse una lavorazione del costume vicina a forme semplici che mal si accostano al borghesismo del quale, in teoria, essi dovevano essere traboccanti. Probabilmente la Fini, grazie anche all'impiego di scenografie dal sapore più romantico che verista, riuscì a tagliare quello spessore borghese che ben poco lasciava ad uno spirito poetico e umano.

In ultima battuta, la ricerca ha rilevato per quel che attiene lo spettacolo *All'uscita*, un fatto assai singolare: di esso infatti, non vi si rintraccia menzione all'interno della già citata banca dati *Corti: copioni, rappresentazioni Teatro in Italia dal 1933 al 1944*[566]. E' dunque plausibile, che di tale spettacolo vi sia invece menzione all'interno del pressoché inesplorato Fondo di Revisione Teatrale, comprendente di contro, i copioni dal 1944 al 1962.

Se per *All'uscita* la ricerca documentaria non ha purtroppo prodotto grandi frutti, così non è stato invece per *Carmen.* La prima di tale spettacolo, è stata accertata il 15 novembre 1944 presso il teatro Quirino di Roma ad opera dell'acclamata compagnia di prosa Anna Magnani-Carlo Ninchi per la regia di Gherardo Gherardi[567].

Per *Carmen,* Leonor Fini disegnò i costumi, come asserito pure nell'intera bibliografia che la riguarda. In questo senso tuttavia, occorre apportare una doverosa

[566] http://corti.digerati.it/. Come già asserito nel paragrafo precedente, questo prezioso database comprende tutti i copioni teatrali respinti e approvati in Italia durante l'epoca fascista.
[567] La prova è rappresentata ancora una volta, dalle rubriche di spettacolo consultate all'interno di *Il Corriere della Sera, il Corriere di Roma, Risorgimento Liberale, il Messaggero.*

precisazione, che si riflette del resto col primo equivoco che si accinge a emendare: la ricerca infatti, ha rilevato come l'artista triestina si limitò all'ideazione dei soli costumi indossati dalla Magnani, non partecipando dunque alla creazione di quelli destinati all'intera compagnia. Tale affermazione trova conferma in ben due documenti rinvenuti nell'ambito di codesto studio: il primo, è rappresentato dal prezioso libretto di sala[568] reperito presso la Biblioteca dell'Attore di Genova (Fig. 110), ove è riportato che «*I costumi di Anna Magnani sono stati disegnati da Leonor Fini ed eseguiti dalla SAFAS*»[569], testimonianza questa che preclude dunque la lavorazione da parte dell'artista ai restanti indumenti. Il secondo elemento che ci conduce a non assegnare a Leonor Fini l'ideazione dei costumi per gli altri attori della compagnia, lo si riscontra in una delle recensioni allo spettacolo: in essa, si fa riferimento ai «*costumi per Anna Magnani ideati da Leonor Fini*»[570]. Pertanto, si ritiene che a lungo si sia errato nell'assegnazione –o semplicemente nella mancata precisazione che così non fu- della produzione totalitaria costumistica per *Carmen* all'artista triestina, dal momento che nello sviluppo di questo studio, sono state evidenziate delle duplici ragioni induttive di un'esecuzione costumistica essenzialmente finalizzata alla resa del personaggio interpretato dalla Magnani. E del resto, già è stato ipotizzato in queste sede[571], come plausibilmente fu proprio la stessa attrice a richiedere l'intervento della Fini all'interno di codesto spettacolo, essendo queste due finemente legate da un rapporto profondo d'amicizia. Ad ogni modo, qualunque sia stata la natura di tale scelta, è assodato che l'intervento costumistico di Leonor Fini in *Carmen* sia stato circoscritto ad Anna Magnani e alla sua interpretazione in qualità di protagonista di tale spettacolo di prosa.

E' stato constatato un numero particolarmente cospicuo di recensioni riguardanti *Carmen*, le quali sono state rinvenute nel corso della ricerca. Lo spettacolo evidentemente, ebbe un riverbero di non poca entità, probabilmente perché al suo interno poté vantare la presenza, oltre che della Magnani, pure dell'acclamato Carlo Ninchi «*troppo noto e amato dal pubblico italiano, perché se ne debba tessere*

[568] Cfr. *Carmen : dalla novella di Prospero Merimée : riduzione scenica in 3 atti (7 quadri) di Gherardo Gherardi / Compagnia di prosa Anna Magnani-Carlo Ninchi con la partecipazione di Roldano Lupi, Massimo Serato ; regia di Gherardo Gherardi*, programma di sala, Teatro Quirino, Roma 1944
[569] Ivi, pp. 4-5
[570] *Carmen al Quirino*, in «Il Corriere di Roma», 17 novembre 1944, p. 4
[571] Cfr. p. 192

l'elogio»[572].

In questa sede tuttavia, si farà riferimento solo alle recensioni e ai commenti più esplicativi e più direttamente inerenti al nostro studio sulla costumistica finiana. In primo luogo, un annuncio della messa in scena di *Carmen* venne dato nelle pagine del «Corriere di Roma»*: «La Compagnia Anna Magnani-Carlo Ninchi darà oggi, alle ore 16.30 al Teatro Quirino, la prima rappresentazione di Carmen della novella di Prospero Merimée, riduzione scenica di Gherardo Gherardi*»[573].

La recensione successiva alla prima messa in scena fu affidata al medesimo quotidiano, nelle cui pagine si enunciò che:

> «Soltanto con una audace ed aggressiva caratterizzazione, come quella conferita al personaggio dal temperamento e dall'ingegno di Anna Magnani, si può salvare *Carmen* dalla convenzione oleografica della vecchia tradizione. Il successo dell'attrice è stato eccellente. Benissimo anche Roldano Lupi e Carlo Ninchi nelle rispettive parti di José e Garcia. Bene tutti gli altri. Ricche e pittoresche le scene di Cesare Pavani[574] e bellissimi i costumi della Magnani ideati da Leonor Fini. Si replica»[575].

Deluso e particolarmente severo sotto tutti i fronti, appare invece Ennio Flaiano: «*Purtroppo la prova del nove della Magnani non può dirsi riuscita […]. Scene e costumi melodrammatici*»[576].

Del resto, mettere in scena una novella come quella di Merimée non dovette essere affatto un'impresa semplice; basti pensare che nello stesso libretto di sala dello spettacolo andato in scena al Quirino, si scrisse che: «*Molte commedie furono scritte sulla zingara basca di Merimée in Francia e anche in Italia. Se tali tentativi teatrali non ebbero la fortuna che il soggetto meritava, si deve soprattutto al fatto che le interpreti tentarono sempre di adattare Carmen a se stesse…*»[577]. Tuttavia, siamo davanti ad un «soprattutto» che non interdice né tanto meno preclude la presenza di un «solamente», avverbio che potrebbe essere stato, nel libretto di sala, vittima di appannaggio ma del quale a posteriori, se ne può perfettamente intuire la celata

---

[572] *Carmen…*programma di sala, op. cit. p. 8
[573] «Corriere di Roma», 15 novembre 1944, p. 4
[574] Cesare Pavani, importante scenografo del panorama cinematografico e teatrale italiano degli anni Cinquanta, fu un caro amico della Fini oltre che pure della Magnani. Di lui l'artista eseguì due ritratti, uno dei quali appartenne pure a Luchino Visconti. Nel corso della ricerca si è scoperta peraltro l'esistenza di un ricco e prezioso carteggio fra Pavani e la Fini, conservato all'interno del Leonor Fini Archive di Parigi.
[575] *Carmen al Quirino*, op. cit.
[576] E. FLAIANO, in «Risorgimento Liberale», 17 novembre 1944, p. 2
[577] *Carmen…*programma di sala, op. cit. pp. 5; 8

presenza. La frase enunciata nel libretto di sala del resto, suona come un tentativo di preparare il pubblico ad una possibile mediocrità della messa in scena –si presume soprattutto da un punto di vista registico- la cui salvezza avverrà in calcio d'angolo solo ed esclusivamente grazie ad una magistrale interpretazione da parte della protagonista.

Di questo fatto, sembrò del resto esservi sospetto fin dal principio, giacché nel libretto di sala molto si punta sull'interpretazione della Magnani e, in special modo, sulla sua capacità di incarnare fedelmente l'eroina di Merimée: «*E' sembrato a Gherardo Gherardi che Anna Magnani incarnasse questa assoluta fedeltà e ha scritto il dramma perché questa intelligentissima e originale attrice potesse rivivere sulla scena un personaggio che già portava in se stessa*»[578].

Sta di fatto che, ad esclusione dell'interpretazione della Magnani, la messa in scena di *Carmen* non fu particolarmente brillante. Difatti, se Ennio Flaiano nel già citato articolo sostenne senza mezzi termini di essersi addirittura «annoiato»[579], il cronista del «Corriere di Roma», parve sì nutrire un tono più positivo, ma solo ed esclusivamene grazie alla capacità attoriale dei protagonisti nonché alla raffinatezza delle scenografie di Pavani e dei costumi dell'artista triestina.

A trapelare è ad ogni modo, come fin dal principio Anna Magnani abbia assunto il ruolo di punta di diamante dello spettacolo in questione. Forse pure per questo motivo, si decise che a vestire la gitana *Carmen* sarebbe stata Leonor Fini con la sua eccezionale capacità di stupire, privilegio che agli altri attori della compagnia non venne riservato[580]. «Bellissimi»[581] abbiamo visto, sono reputati i costumi realizzati dall'artista triestina per la sua celebre amica, costumi che di contro, dalla caustica penna di Ennio Flaiano vennero definiti «melodrammatici». Forse questa antitesi fra i due giudizi, vede la sua origine in un possibile trattamento parossistico dello *status* zingaresco, sebbene nella novella originaria fosse ben chiaro come Carmen «*était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir*»[582]. La Fini probabilmente, pure alla luce della creazione

[578] *Ibidem*
[579] E. FLAIANO, op. cit.
[580] L'ipotesi è che, non essendovi la menzione di altri costumisti oltre quello di Leonor Fini –per la quale però ricordiamo, ne venne evidenziata solo la creazione degli abiti per la Magnani- gli altri attori della compagnia si servirono di costumi preesistenti, probabilmente di proprietà stessa del teatro.
[581] *Carmen al Quirino*, op. cit.
[582] P. MERIMÉE, *Carmen*, Candide et Cyrano, Namur, 2012

ad hoc per la Magnani, non volle omologarsi alle precedenti creazioni costumistiche per il personaggio di Carmen, e per tale ragione cercò di enfatizzare la sfaccettatura zingaresca, arricchendola con tutta probabilità di elementi che potevano facilmente essere fraintesi e per questo prendere la via di un'eccessiva melodrammaticità. L'aggettivo «semplice, utilizzato da Mérimée per indicare l'abito di *Carmen,* stava ad indicare forse il trapelare di uno *status* umile ed umano, rilevato anche nella canonicità del colore nero. Leonor Fini necessariamente, doveva tener conto del testo e di quello che era caro a Merimée: trasmettere l'umanità di Carmen.

E qui, ora, si giunge al punto più importante della questione *Carmen*: il reperimento, nel corso della ricerca, di uno dei probabili bozzetti realizzati da Leonor Fini per Anna Magnani in occasione di tale spettacolo. Al momento tale figurino risulta inedito, e ci si accinge, in questa sede, ad avanzare delle ipotesi interpretative che conducono a intravedere in esso un plausibile costume per *Carmen*. Il rinvenimento di questo prezioso lavoro, è avvenuto in una località che, apparentemente, potrebbe sembrare anticonvenzionale per quel che attiene il nostro discorso, giacché dislocata totalmente da quelli che sono i centri maggiori di nostro interesse. In realtà la cittadina di San Felice Circeo (Latina) –luogo in cui è stata rintracciata la presenza del bozzetto- ben si contestualizza all'interno del territorio da noi indagato. Difatti, a partire dagli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Settanta circa, San Felice Circeo si distinse per il suo ruolo di dimora e suggestivo eremo prescelto, durante i mesi estivi, da un notevole numero di intellettuali ed artisti, attori e registi. Fra questi, Alberto Moravia ed Elsa Morante –legati, specie la Morante, a Leonor Fini-, Dino Risi, Pierpaolo Pasolini, Luchino Visconti. Ma soprattutto da Anna Magnani, la quale fu in realtà una delle prime personalità celebri ad elevare il Circeo a luogo addetto all'accoglienza del fiore dell'intellettualità italiana di quegli anni. Per la Magnani, il Circeo rappresentò la pace, l'oasi nella quale rigenerarsi nello spirito grazie soprattutto al contatto che poteva tenere con la natura vergine:

> «La mia vera casa è la villa nel Circeo, quella che amo di più. Al Circeo è un paradiso terrestre, con gli ulivi che scendono fino al mare e le orchidee selvatiche che crescono nel bosco. Quando il mare è cattivo fa veramente paura perché sembra che entri in casa. Là niente mi distoglie dai rumori della natura»[583]

[583] M. HOCHKOFLER, *Anna Magnani. La biografia*, Bompiani, Milano 2013

Tor San Lorenzo –località marina situata anch'essa nel litorale laziale, ma più nelle vicinanze della Capitale- nel corso degli anni Cinquanta per Leonor Fini ebbe più o meno lo stesso peso emotivo che il Circeo per Anna Magnani. Un'immersione e una metamorfizzazione totale con la vegetazione, una vibrazione unisona fra arte e rumori della natura. Un punto questo, che l'artista e l'attrice condividevano, ragione per la quale è plausibile pensare che la Fini non di rado fece visita alla sua amica presso la villa di San Felice. Tale motivazione ha condotto, nel corso della ricerca, ad indagare maggiormente il contesto di quegli anni relativo al paese della pianura pontina. I risultati ottenuti, non si nega siano stati decisamente inaspettati ed inattesi.

Un disegno ad inchiostro di Leonor Fini denominato *Costume di scena* (Fig. 111) e datato 20-10-1933[584] è stato infatti rinvenuto all'interno del lascito della collezione dell'attrice Elsa de Giorgi[585] al comune pontino, ora nucleo di un'esposizione permanente[586] allestita presso la Torre dei Templari di San Felice. Il disegno è senza alcun dubbio originale: oltre alla firma decisamente autentica[587], vi è infatti anche una cura per l'apposizione dei dettagli descritti, unitamente all'impiego di un tratto a guizzo, peculiarità ambedue riscontrabili nella produzione disegnativa finiana. Ad essere rappresentata, è una figura femminile lievemente corpulenta, che tiene nella mano sinistra quel che sembrerebbe essere uno strumento musicale, e in particolar modo un tamburello gitano. La donna rappresentata indossa un costume che, volendo richiamare alla mente la zingara di *Cent'anni di solitudine* di Gabriel Garcia Marquez, sembra

[584] Come verrà enunciato più avanti però, l'analisi delle note documentarie ha portato ad una ridatazione di tale disegno nel corso della ricerca ivi condotta, grazie alla quale ne è stata possibile l'assegnazione al 1944.

[585] Elsa de Giorgi (1914-1997) fu un'eclettica attrice teatrale e cinematografica nonché scrittrice. La sua personalità fu particolarmente legata al paese di San Felice al Circeo, ove la de Giorgi –in località Punta Rossa- vi stabilì la sua residenza estiva. Tra le sue amicizie, si possono menzionare Alberto Moravia e soprattutto Anna Magnani.

[586] Esposizione permanente in realtà, si fa per dire. Difatti la Torre dei Templari, luogo ove è conservata la collezione de Giorgi, è gestita da un'associazione turistica con sede nel paese del Circeo. Per visitare la collezione dunque, ci si è dovuti rapportare con una difficoltà fruitiva di non poco conto dal momento che essa è visitabile solo su richiesta specifica. Sarebbe consono, visto il prezioso tesoro conservato alla Torre dei Templari, lavorare maggiormente sulla fruizione di tale collezione. Oltre al bozzetto di Leonor Fini infatti, sono presenti opere di Mino Maccari, Renato Guttuso, Maria Lai, Carlo Levi, Federico Fellini e di altri celebri artisti, patrimonio al quale bisogna aggiungere un consistente tesoro librario, composto da prime edizioni e manoscritti originali.

[587] Dopo tale rinvenimento a san Felice, e una volta stabilita da parte della sottoscritta la quasi certa autenticità, il disegno è stato fatto visionare pure da Richard Overstreet, il quale è responsabile del rilascio dei certificati di originalità per le opere di Leonor Fini. Anche Overstreet ha espresso parere positivo a riguardo.

mostrare «*corpetti sovrapposti, numerosi gonnellini di pizzo inamidato*»[588]. La gonna difatti, sembra proprio essere stata articolata in più strati -ove quello inferiore per definizione, ricorda proprio il pizzo- che si susseguono in maniera armonica grazie ad una cucitura diagonale. Anche i corpetti sembrano essere sovrapposti tra loro: uno nero e uno invece più chiaro. Ad emergere pienamente, è poi la definizione di un bustino la cui chiusura anteriore è determinata dall'incrocio di una serie di nastri neri tipici della moda zingara.

Alla luce di tali elementi formali, si evince pertanto come tale disegno a penna potrebbe identificarsi chiaramente con uno dei bozzetti eseguiti dalla Fini per i costumi di *Carmen* indossati da Anna Magnani al Quirino. Di contro però, quel che argina rispetto ad un'assegnazione inequivocabile del bozzetto verso tale spettacolo è la lettura, compiuta dall'anonimo catalogatore della collezione de Giorgi, della data apposta dalla Fini in basso a destra. Interpretata come 20-10-1933[589], essa è ben lontana dalla tempistica con la quale l'artista triestina si approcciò non solo a *Carmen*, ma pure alla costumistica teatrale: l'intercapedine temporale infatti, è costituita da ben undici anni all'interno dei quali nessun elemento ha indicato un approccio anticipatorio della Fini verso tale ambito artistico.

Scartata dunque l'ipotesi dell'esistenza di un qualche lavoro precedente all'anno 1944, la ricerca ha intrapreso la strada della rilettura della data apposta in calce a destra. Invero, osservando con attenzione tale appunto, è riscontrabile come la calligrafia della Fini possa essere in realtà facilmente oggetto di fraintendimento, giacché le ultime due cifre dell'anno di esecuzione potrebbero essere identificate in 44 e non in 33. In questo caso pertanto, la datazione del bozzetto *Costume di scena* di San Felice al Circeo, corrisponderebbe a 20-10-1944, periodizzazione questa pienamente congrua con la messa in scena di *Carmen* avvenuta –ricordiamo- il 15 novembre del 1944. Quindi in questa sede, si avvalla l'identificazione dell'inedito bozzetto finiano *Costume di scena* in *Costume per Carmen* alla quale si aggiunge la data di esecuzione 20-10-1944.

---

[588] G. GARCIA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano, 1967, p. 33

[589] Un elemento alquanto singolare, è l'apposizione della data completa di giorno-mese-anno. Si tratta difatti, di uno dei pochi esempi fra le opere di Leonor Fini ove è presente questa particolarità, dal momento che l'artista fu solita immettere il solo anno di esecuzione. L'unica eccezione tuttavia, è rappresentata dai disegni presenti alla collezione Umberto Tirelli, donati dall'artista al rinomato sarto teatrale. Infatti pure questi lavori mostrano la datazione completa di giorno-mese-anno. L'ipotesi dunque, è che la Fini fu solita apporre questo tipo di appunto nei disegni che donava agli amici, ragione per la quale si potrebbe pensare a questo bozzetto come un dono fatto dalla Fini alla Magnani.

L'ultimo nodo da sciogliere riguarda le modalità con le quali tale bozzetto è arrivato all'interno della collezione de Giorgi. La questione in realtà, è di facile risoluzione: si può infatti ipotizzare che la stessa Leonor Fini, regalò il disegno a penna col costume di *Carmen* ad Anna Magnani. Tale eventualità del resto, troverebbe la sua conferma nel fatto che la Fini, pure nei tre disegni rinvenuti presso la Donazione Umberto Tirelli di Gualtieri (RE), aggiunse all'anno di esecuzione pure il giorno e il mese (Figg. 109-110), quasi come se queste due indicazioni accessorie fossero in realtà lo specchio per l'identificazione dell'opera quale dono da parte dell'artista. Conseguentemente si può supporre che, successivamente alla messa in scena di *Carmen*, la Fini scelse di donare il bozzetto ad Anna Magnani la quale forse –di contro- lo regalò all'amica Elsa de Giorgi.

Successivamente alla messa in scena di *Carmen,* la Fini scelse però di spingere un freno temporaneo nell'ambito della prosa, per marciare invece all'interno di un'altra straordinaria esperienza costumistica: quella per il balletto, ove l'artista –come vedremo- riuscirà a declinare con maggiore fantasia e caparbietà il suo repertorio immaginativo.

4.3.3 1945: Lo spettro della rosa e La dama delle camelie

E' stato appurato dalla ricerca ivi condotta, come il cammino percorso dalla Fini fino al porto di approdo costumistico, sia stato lento e tortuoso, oltreché ritmato da non poche soste entro terreni propedeutici alla materializzazione della *creatio,* quest'ultima precedentemente elaborata nell'ambito di un processo interiore all'artista.

Tuttavia si osserva che, pur dopo aver ideato i costumi per le prose *All'uscita* e *Carmen*, la reincarnazione dell'estro travestitivo di Leonor Fini entro un terreno materiale, permaneva allo *status* di chimera. Difatti la prosa, com'è del resto comprensibile, non permise all'artista di concedersi ai piaceri e ai capricci figurativi che la sua vivida immaginazione le dettava; con essa, tutto quel repertorio iconografico surreale e fantastico che la Fini scalpitava per far trapelare, rimase relegato al regno dei balli in maschera o al massimo alla sfera privata. Oltre a tale limitatezza della prosa quale genere ove dimenare le fantasmagorie dell'universo immaginativo finiano, si cela in realtà un'ulteriore motivazione riguardo questa falla presente nei costumi del 1944: sembra infatti, che neppure l'artista fosse pienamente pronta ad affrontare quest'aspetto

a lungo perseguito. E' come se la Fini avvertisse ancora la necessità di sperimentare o, ancor meglio, sentisse l'esigenza di dare avvio ad una fase di rodaggio costumistico per il cui sviluppo proprio il genere della prosa sembra essere stato ancillare.

Stabilito ciò, non si erra nell'asserire che fu tuttavia col genere del balletto che Leonor Fini trovò il suo *medium* espressivo ideale, un terreno d'indagine al quale l'artista si approcciò per la prima volta nel 1945. L'estetica della danza, la grazia descritta dalle movenze dei ballerini, unitamente ad un'immersione entro mondi fantastici e talvolta onirici descritti nei libretti o nelle opere dalle quali i balletti traevano la loro origine, furono gli elettrostimolatori per una febbrile creatività inscenata nei costumi realizzati da Leonor Fini nell'ambito di una moltitudine di spettacoli.

Prima di accomiatarsi da Roma e congedarsi dai palchi italiani fino al 1951 infatti, l'artista triestina diede vita alle creazioni costumistiche per due balletti: *Lo spettro della rosa* e *La dama della camelie*, spettacoli questi particolarmente acclamati e conosciuti dal pubblico, e per questo motivo riprodotti di frequente nei teatri di tutto il mondo.

La fama de *Lo spettro della rosa* era assai vasta pure nel 1945, anno in cui venne inscenato lo spettacolo che interessa in questa sede discorsiva. Tuttavia la realizzazione alla quale prese parte Leonor Fini, non ebbe un eco molto forte e difatti il materiale documentario rinvenuto non è ingente, seppur esso sia in quantità sufficiente a dare un quadro analitico della questione. Molto più documentato è invece la *La dama delle camelie* –come vedremo pure grazie alla fama del coreografo che firmò lo spettacolo, ossia Aurel Milloss- la cui messa in scena fu pressappoco coeva a *Lo spettro della rosa.*

Per quel che attiene questo balletto con costumi di Leonor Fini, ne è stata già enunciata l'aporia che ne ha contraddistinto la localizzazione[590], per la quale è risultata risolutiva la consultazione del testo sulla cronologia degli spettacoli del teatro La Fenice di Venezia[591].

Tuttavia, si vuole qui spendere qualche ulteriore parola -alla luce dell'effettuazione di un maggiore approfondimento su tale questione-, riguardo le errate localizzazioni per tale balletto, che abbiamo visto essere state rispettivamente un'imprecisata sede romana (Morbio, 2005)[592] e La Scala di Milano (Zuckerman, 1992)[593]. E' in particolare su

[590] Vedi pp. 176-177
[591] M. GIRARDI, F. ROSSI, op. cit. p. 34
[592] V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini*…cit. p. 65

quest'ultimo teatro che ci si vuole soffermare: difatti, a conferma dell'abbaglio preso dalla critica, vi è pure un'altra nota recuperata nel corso della ricerca: se vero è che la prima rappresentazione presso tale palcoscenico de *Lo spettro della rosa* la si ebbe nel 1955[594] –ed è stata soprattutto questa discrepanza cronologica a far scartare l'ipotesi del teatro La Scala quale luogo della prima- è altrettanto appurato che, a creare i costumi per il palco milanese non fu la Fini ma bensì il costumista Alessandro Benois.

Di questa paternità, si rintraccia la riprova in ben due fonti: la prima, nel testo di Giampiero Tintori (1979) edito in occasione dei duecento anni del teatro meneghino[595]; la seconda nella locandina dello spettacolo stesso, conservata presso l'archivio del Teatro La Scala[596].

Dunque, i costumi di Leonor Fini per *Lo Spettro della Rosa* in realtà mai varcarono i territori milanesi ma, di contro, bene invece si integrarono nel suggestivo scenario del Teatro La Fenice di Venezia, città questa con la quale l'artista triestina ebbe un rapporto straordinario e stimolante[597]. Qui di seguito, si riporta la scheda redatta da Girardi (1992) su tale balletto all'interno delle cronologie del teatro veneziano:

> 242. Balletti Alanova.
>
> Danze a solo: Alanova; Primi ballerini: Elide Bonaggiunta, Vanna Busolini, Carlo Faramboni; I ball. di carattere: Wanda Sciaccaluga; Primi solisti: Augusto Camucci, Max Kirbos, Dimitri Koniacenko, Gino Tesori; Solisti: Tina Galimberti, Irene Kirbos, Anna Mondani Silvana Ricci.
>
> Musiche di Cajkovskij (*Matrimonio di Aurora*), Debussy (*Giovanna d'Arco*), Ravel (*Ma mère l'oye*), Weber (*Spettro della rosa*), Bartok (*Allegro barbaro*), Pergolesi-Stravinskij (*Pulcinella*), Offenbach-Tommasini (*Sartine*).
>
> Dir: Ettore Gracis; M° agg: Eugenio Bagnoli, E. Barberis; Cor: Alanova; Scen. Furiga, E. Prampolini, Eleonora Fini[598]

Benché il nome della Fini sopraggiunga alla voce "Scenografia", non si ha notizia di lavori in quest'ambito all'interno di tale spettacolo, ma bensì solamente in seno alla

---

[593]N. ZUCKERMAN, op. cit. p. 7
[594] *Teatro alla Scala, Stagione Lirica*...op. cit. p. 11
[595] G. TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Opere, balletti, concerti 1778-1977*, Gorle, Milano 1979, p. 218.
[596] Locandina Teatro Alla Scala, rappr. N. 57 (*La Sonnambula, Lo spettro della rosa, Suite di danze*), 5 marzo 1955, Archivio Teatro Alla Scala, Milano
[597] Riguardo l'attività di Leonor Fini a Venezia, si veda il paragrafo *2.3.1.1 Il ballo di Palazzo Labia, un'onta tutta italiana*
[598] M. GIRARDI, op. cit. pp. 34-35

realizzazione costumistica; del resto, è assai probabile che col nome del gigante Prampolini accanto –fautore peraltro, nel 1924, pure del testo *La scenografia futurista*[599]- sia stata prerogativa di quest'ultimo la definizione delle scenografie per i balletti Alanova, mentre sia stata lasciata all'artista triestina l'elaborazione dei costumi per *Lo spettro della rosa*.

Ad ogni modo, notevoli sono le informazioni che trapelano dalla scheda sopracitata: oltre alla presenza di Prampolini in vece di scenografo, emergono i nomi dei danzatori, per i quali tuttavia possiamo solo ipotizzarne i ruoli all'interno dei relativi spettacoli[600]. Un altro elemento che è stato desunto scendendo più in profondità, riguarda i giorni esatti delle esibizioni dei Balletti Alanova, per i quali si apprende che essi andarono in scena alla Fenice il 3, 4 e 6 novembre 1945 e che furono presentati – e dunque sostenuti economicamente- dalla Army Welfare[601].

All'interno del programma della compagnia di Balletti Alanova, *Lo spettro della ros*a risulta essere una nuova produzione, al contrario invece dei balletti *Il Matrimonio d'Aurora, Ma mère l'oye* e *Sartine* per i quali se ne rintraccia l'esecuzione pure nell'ottobre del 1944 presso il Palladium di Milano[602]. Per tale ragione, si è dunque supposto che per quel che attese questi tre spettacoli, ad essere impiegati furono i costumi confezionati in occasione dell'esibizione al Palladium, mentre per i restanti balletti ne furono commissionati di nuovi. Tale elemento, -come vedremo- risulterà di capitale importanza tra non poco, quando ci si rapporterà con un probabile bozzetto di Leonor Fini per *Lo spettro della rosa*.

Su questo punto, ai fini del rinvenimento di una qualche traccia connessa all'esecuzione dei bozzetti per *Lo spettro della rosa*, primariamente la ricerca si è orientata logicamente verso l'Archivio storico del Teatro la Fenice[603]. Esso, pur riportando anche online la scheda dello spettacolo in questione[604], non parrebbe

---

[599] Prampolini in tale scritto, esorta all'impiego di una "sintesi scenica vivente dell'azione teatrale", lontana dalla finzione e soprattutto dalla descrizione della realtà. Cfr. M. CAPELLA (A cura di), *Il teatro degli artisti. Da Picasso a Calder, da de Chirico a Guttuso,* Silvana Editoriale, Milano, 2007, p. 47

[600] Nessuna specifica è stata rinvenuta infatti, su tale tematica.

[601] M. GIRARDI, p. 33

[602] B. DI FABBRO, *Al Palladium I balletti Alanova*, 17 ottobre 1944, s.t.

[603] Doverosa risulta una nota su tale archivio: esso, al contrario di molti altri, risulta in possesso di un fruibile e completo database online, all'interno del quale è possibile prendere visione del materiale ivi conservato. Esso è stato interamente digitalizzato e messo in rete grazie ad un progetto sostenuto dalla UE, il Mibact e la regione Veneto nel 2008. Cfr. www.archiviostoricolafenice.org

[604]http://www.archiviostoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Show&id=48330#ctl00_Co

conservare in realtà non solo alcun bozzetto eseguito per mano dall'artista triestina per il balletto esaminato, ma neppure nessuno di quelli della compagnia Alanova citati nella scheda delle cronologie del teatro veneziano. In generale, si osserva come le notizie che si desumono dall'archivio della Fenice riguardo gli spettacoli Alanova, siano abbastanza scarne e, per quel che attiene il nostro campo d'azione, nulla di nuovo hanno aggiunto a quelle già derivate dalle più volte citate cronologie.

La situazione pertanto, al principio dell'analisi de *Lo spettro della rosa*, non sembrava apparire confortante per la ricerca, condizione questa aggravata pure dal fatto che nessuno spoglio sulla questione era stato rinvenuto; di conseguenza, pure la strada delle cronache degli spettacoli pubblicate nei quotidiani, non ha prodotto i risultati sperati.

D'altro canto però, a venirci in soccorso nel caso di tale spettacolo, sono stati invece i cataloghi d'asta grazie ai quali in questa sede, è risultato possibile avanzare delle ipotesi interpretative. Nello specifico, a destare il nostro interesse è stato un disegno non datato di Leonor Fini, realizzato a penna, matita, acquerello e guazzo e in vendita all'asta –ma non aggiudicato- da Phillips di Londra il 29 giugno 1998[605]. Il titolo, assegnato dalla stessa casa d'aste, è *Costume design for a rose and a cat, possibly for Sleeping beauty* (Fig. 112)[606].

Osservando tale disegno, si nota la presenza di due personaggi: sulla sinistra, una figura asessuata il cui corpo è attraversato da soli elementi propri della vegetazione, costituiti da spine e foglie che mostrano forme proprie a quelle della rosa. Riguardo il viso di questo personaggio -il quale si distingue per grazia ed eleganza nei movimenti che paiono voler descrivere un passo di danza-, sembra emergere invece da un copricapo-corolla dolcemente avvolgente riconducente ai petali della rosa che abbracciano il pistillo. Sulla destra, si osserva la presenza di una figura femminile -anch'essa danzante ed evidentemente cinta da un tutù-, che assume invece le fattezze di un gatto. Siamo chiaramente davanti a due bozzetti di costume per balletto, rispettivamente rappresentanti una rosa e un gatto: l'analisi iconografica effettuata

ntentPlaceHolder_smRapresentations_lbl

[605] La notizia della vendita, è stata desunta sul www.artprice.com, specialista per quel che concerne il mercato dell'arte.

[606] Cfr. Phillips International Auctioneers & Valuers, *20th century European paintings, drawings and sculpture*, sale catalogue, 1998 June 24-July 6, Phillips Son & Neale, London, England, p. 30

pocanzi, ci conduce pertanto a confermare quanto scritto nel catalogo di vendita di Phillips, dando ragione di esistere alla dicitura *Costume design for a rose and a cat*.

Vi è però un altro intreccio da dispiegare, e riguarda la destinazione che la casa d'aste assegnò a tali figurini, la quale si riflesse per l'appunto nello spettacolo *Sleeping beauty*[607]. Giustamente a questa problematica, si ricollega pure l'attribuzione da parte del suddetto studio, ai balletti per i quali la Fini creò tale disegno.

Il primo passo importante da compiere, è innanzitutto quello di evidenziare come, nel corso dell'intero cammino artistico di Leonor Fini, non si segnali l'esecuzione di nessun lavoro per *The sleeping beauty*. Il quesito che sopraggiunge quindi in modalità immediata, è come mai questi due bozzetti siano stati assegnati ad un balletto al quale l'artista in realtà mai prese parte, né come costumista né tantomeno come scenografa. Ed è qui che, il riallaccio risultato fondamentale per il dispiegamento della questione, è stato quello con la programmazione dei balletti Alanova. Precedentemente è stato rilevato infatti, come le cronologie del teatro La Fenice riportino, insieme a *Lo spettro della rosa*, pure la messa in scena contemporanea dei balletti *Matrimonio di Aurora*, *Giovanna d'Arco*, *Ma mère l'oye*, *Allegro barbaro*, *Pulcinella* e *Sartine*. La ricerca documentaria connessa a tali spettacoli ha mostrato –come precedentemente evidenziato- come alcuni di questi fossero stati già rappresentati a Milano nel '44 dalla stessa compagnia Alanova, ragione questa per la quale è lecito pensare che, quando l'anno successivo fu La Fenice ad ospitare la compagnia, si rispolverarono i costumi già precedentemente indossati. Fra i balletti che videro un'ulteriore messa in scena alla Fenice, è su *Matrimonio d'Aurora* che ci si deve focalizzare: facendo i necessari approfondimenti, si è difatti scoperto che esso altro non è che il *divertissement*[608] dell'ultimo atto de *La bella addormentata nel bosco*, la cui edizione più poderosa fu quella introdotta nel 1921 dai Balletti Russi di Diaghilev[609].

Appurata pertanto l'ascendenza in primo grado del *Matrimonio di Aurora* con *La*

[607] *La bella addormentata nel bosco*, in italiano

[608] Il *divertissement* è un termine del linguaggio della danza. Originariamente esso indicava le danze e i canti inseriti, nel corso del XVIII secolo, tra un atto e l'altro di una data rappresentazione. In tempi più recenti, ad esempio nel corso del XIX secolo il *divertissement* si ritrova invece nell'ambito dei grands bals d'action in forma di suite o nell'ultimo atto. Inoltre, un altro significato è quello riferito a un pas de deux o a brevi esibizioni di gruppo all'interno di un programma da concerto. Cfr. A. TESTA (A cura di), *Dizionario gremese della danza e del balletto*, Gremese, Roma 2011

[609] A. TESTA, *100 grandi balletti. Una scelta del repertorio del miglior Teatro di danza*, Gremese, Roma 2007, p. 16

bella addormentata nel bosco, dipanare la matassa del bozzetto venduto da Philipps è risultato assai più agevole. Plausibile è infatti, a questo punto, l'assegnazione del bozzetto col costume della rosa, al balletto *Lo spettro della rosa*, ed è inoltre perpetrabile che l'assegnazione erronea a *The sleeping beauty*, sia stata fatta dalla casa d'aste alla luce del fatto che il *Matrimonio di Aurora* altro non è appunto, che il *divertissement* del balletto più celebre della bella addormentata.

Quanto al bozzetto col costume di gatto, trattasi chiaramente di una prova per *Les demoiselles de la nuit* (1948), e in particolare per il costume da gatta bianca il cui bozzetto è ora conservato all'Archivio storico del teatro La Scala di Milano[610]

Ma torniamo un attimo sul bozzetto della rosa: in esso si identifica chiaramente il costume che Leonor Fini creò per "lo spettro", il quale nel celebre balletto tratto da una poesia di Théophile Gautier[611] prende questa sembianza nel corso di un sogno compiuto da una giovane fanciulla appena rincasata da un ballo; lo "spettro" – che accarezza la ragazza, danza con lei descrivendo un'armonia vertiginosa alla quale lei non può che abbandonarsi[612]- è in realtà la trasformazione entro una dimensione onirica, di una rosa che quest'ultima tiene tra le mani e con la quale si addormenta beatamente.

Si può affermare che all'interno di tale creazione, l'artista triestina trovò la sua più perfetta espressione: l'ideazione di un costume per un ballerino che doveva però trasmettere la grazia e l'eleganza della rosa. Ancora una volta dunque, entrano in gioco l'ambiguità tra i sessi –riscoperta in questo caso, nella rappresentazione umana senza sesso- e l'efebica descrizione dell'uomo, peculiarità questa della quale si riscontrano numerosi esempi nella pittura finiana sul finire degli anni Trenta-inizio Quaranta. Inoltre, la compatibilità con la quale la Fini si rapportò alla definizione del costume per lo spettro, la si riscontra pure nell'apposizione degli elementi vegetativi quali attributi in tutt'uno col corpo, che risultano avvolgenti e allo stesso tempo parte di esso. Anche tale

[610] Tale bozzetto, è riprodotto nel testo di V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini…*op. cit. p. 56

[611] «Soulève ta paupière close/Qu'effleure un songe virginal/Je suis le spectre d'une rose/Que tu portais hier au bal/Tu me pris encore emperlée/Des pleurs d'argent de l'arrosoir/Et parmi la fête étoilée/Tu me promenas tout le soir./Ô toi qui de ma mort fus cause/Sans que tu puisses le chasser/Toute la nuit mon spectre rose/A ton chevet viendra danser/Mais ne crains rien, je ne réclame/Ni messe, ni De Profundis/Ce léger parfum est mon âme/Et j'arrive du paradis/Mon destin fut digne d'envie/Pour avoir un trépas si beau/Plus d'un aurait donné sa vie/Car j'ai ta gorge pour tombeau/Et sur l'albâtre où je repose/Un poète avec un baiser/Ecrivit: Ci-gît une rose/Que tous les rois vont jalouser». Cfr. www.theophilegautier.fr

[612] A. TESTA. *100 grandi…*op. cit. p. 124-125

tematica trova un riscontro nella pittura: l'esempio più esplicativo in questo senso, risulta essere quello del *Ritratto di Mrs Hessellter* (1943), ove la donna raffigurata è cinta da dei rami di edera. Probabilmente quindi, abbandonata l'esperienza della prosa e dei suoi costumi canonici, fu con *Lo spettro della rosa* che Leonor Fini finalmente, mostrò il suo primo timido tentativo sommatorio di espressività totale nel costume teatrale. La rappresentazioni di elementi a lei congeniali, alcuni dei quali abbiamo visto essere nient'altro che *leitmotiv* della sua pittura, furono declinati in maniera impeccabilmente poetica nel costume dello spettro.

Rispetto alle creazioni realizzate per le altre rappresentazioni dello *Spettro della rosa*[613], si riscontra una lieve differenza fra queste e la versione che ne diede Leonor Fini. Si prenda ad esempio in esame il costume di Nijinskij del 1911 (Fig. 113) oppure quello di Serge Golovine nel 1957: in entrambi, manca totalmente il copricapo corolla elaborato da Leonor Fini, a favore invece di uno ben aderente alle forme della testa. Il *modus* con il quale l'artista lo costruì definendo bene le fattezze dei petali della rosa che circondano il pistillo, risulta perfettamente congruo al suo modo di elaborare, in ambito pittorico, gli esseri umani-vegetali, una su tutte la stessa Mrs Hessellter del ritratto precedentemente citato. E non si dimentichi inoltre la tendenza -ben nutrita pure nei costumi per i balli in maschera-, che la Fini sempre mostrò rispetto a cappelli e copricapi importanti e di grandi dimensioni, per i quali l'artista prese sovente in prestito dal mondo vegetale e animale, gli elementi più disparati.

Detto ciò, doveroso comunque risulta riscontrare come la Fini, almeno per il momento, sembri ignorare totalmente le caratteristiche di praticità fisica che un costume destinato ad un balletto deve necessariamente possedere ai fini di una maggiore praticità esecutiva da parte dei danzatori. E' ben chiaro pertanto, come con *Lo spettro per la rosa* siamo davanti al primo esperimento costumistico della Fini per un balletto, prova all'interno della quale emerge l'intento dell'artista di trasportare –anche ignorandone l'impossibilità di farlo in maniera totalmente aderente- il suo mondo pittorico nel costume.

Un ultimo importante punto, riguarda invece la relazione di questo bozzetto con quelli realizzati da un artista particolarmente vicino a Leonor Fini: Filippo de Pisis, con

[613] Note informative sulle altre rappresentazioni, in *Ibidem*

il quale l'artista ebbe rapporti nel corso degli anni Trenta[614]. Come indicato nel testo *Il teatro degli artisti* curato da Massimiliano Capella (2007), de Pisis elaborò i figurini per il balletto *La rosa nel sogno* –che altro non è che *Lo spettro della rosa*- la cui prima si tenne il 16 marzo del 1943 al teatro dell'Opera di Roma[615], costumi questi riutilizzati poi nel '48 alla Fenice per *Sylvia ou la nymphe Dyane*.[616] Lo stile leggero, semplificatore e rarefatto di questi figurini, ben si adatta pure a quello di Leonor Fini messo in auge nel costume per lo spettro. Tuttavia il lavoro dell'artista triestina risulta decisamente più aggraziato e raffinato rispetto a quello del de Pisis, il quale invece mostra una vaga goffaggine, specie nella rappresentazione del movimento danzatorio col quale la Fini invece, sembra mostrare più familiarità. Niente però ci vieta di pensare che, alla luce pure dei rapporti intercorsi fra Filippo de Pisis e Leonor Fini, quest'ultima bene aveva in mente pure i costumi da lui creati per lo stesso balletto al quale era stata chiamata a lavorare.

Malauguratamente però, sebbene la ricerca abbia raggiunto risultati positivi -al principio insperati-, per quel che ha riguardato il costume dello spettro, così non è stato invece per quello della fanciulla il cui destino, al momento, si mantiene in uno *status* oscuro.

Trascorsi circa venti giorni dalla prima de *Lo spettro della rosa* tenutasi presso il Teatro La Fenice, ebbe luogo la messa in scena dell'ultimo spettacolo al quale Leonor Fini apparve come costumista[617] prima di fare ritorno in Francia. Trattasi del balletto «*drammatico-neoromantico, anzi surrealista*»[618] per *La dama delle camelie*, la cui coreografia fu firmata da Aurel Millos[619] su musica di Roman Vlad[620] e testo di

[614] Sui rapporti con De Pisis, si veda I. REALE, "Leonor Fini, italienne di Parigi", in M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne…*op. cit. pp. 73-77
[615] M. CAPELLA (a cura di) op. cit. p. 154
[616] *Ibidem*
[617] Una precisazione: non solo come costumista, ma pure come scenografa
[618] *Balletti romani di Milloss: direttori d'orchestra Antonio Pedrotti, Franco Caracciolo : Orchestra stabile della R. Accademia di Santa Cecilia: quarta manifestazione*, Teatro Quirino, [martedì 20 novembre 1945], programma di sala, Mezzetti, Roma, 1945 in "Primo festival internazionale di musica" , autunno 1945, enti organizzatori R. Accademia di Santa Cecilia, Radio Audizioni Italia
[619] Aurel Millos (1906-1988) italiano ma di origine ungherese, fu ballerino, coreografo e regista teatrale. Le sue coreografie si contraddistinsero per una raffinata complessità intellettuale e in Italia contribuì alla rinascita del balletto. Tra le sue coreografie più celebri, si segnala *Il Mandarino meraviglioso* (1942). Cfr. P. VEROLI, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996; *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, Le biografie*, Vol. V, Torino, Utet, 1988

Alexandre Dumas figlio.

La compagnia che animò *La dama delle camelie* fu quella dei "Balletti romani di Milloss", fondatisi per mano dello stesso coreografo ungherese a seguito del deterioramento dei suoi rapporti col teatro dell'Opera di Roma consequenziale al mancato rinnovo contrattuale per la stagione 1944-45[621]. L'auspicarsi in un immediato futuro di ingenti sostegni economici, spinse infatti Milloss a costituire rapidamente una sua compagnia, quella appunto dei "Balletti romani", costretta di fatto a sciogliersi nel '46 per il mancato arrivo dei fondi. Ad essa, numerosi pittori e artisti si fecero attorno con largo entusiasmo[622] e fra questi, oltre alla Fini, si può citare Toti Scialoja[623], ma anche Fabrizio Clerici e Renato Guttuso.

Come già precedentemente rilevato, non poche sono state le pubblicazioni nell'ambito degli studi sull'artista triestina che hanno assegnato questo balletto al 1944, conferendogli dunque il ruolo di capostipite all'interno della totalità produttiva costumistica. Ad ogni modo, nonostante V. C. Morbio abbia proposto insieme pure a Richard Overstreet il 1944 come anno di messa in scena per il balletto in questione, la ricerca ha confutato tale datazione a seguito di una profonda analisi sugli spogli di giornale riguardanti tale spettacolo[624], permettendone pertanto l'assegnazione al 20 novembre 1945.

Un primo inquadramento cronologico è scaturito con l'analisi de "Il popolo", e in particolare sulle pagine riportanti le programmazioni dei teatri romani:

> «Resta fissato per oggi, martedì venti alle 20.15 il primo degli spettacoli di "Balletti di Milloss" del Festival Internazionale di Musica organizzato dalla reale Accademia di Santa Cecilia d'intesa con la RAI. Questa prima serie comprende L'isola eterna di Bach, Les

---

620 Roman Vlad (1919-2013) musicologo rumeno naturalizzato italiano, ha lavorato sia per il teatro che per il cinema. E' stato inoltre direttore artistico del teatro La Scala di Milano, sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma nonché presidente dell'Accademia Filarmonica Romana.

621 P. VEROLI, "La pittura e la scena italiana del balletto: Toti Scialoja e Aurel Milloss", in A. MANCINI (A cura di), *Teatro da quattro soldi*, Nuova alfa editoriale, Bologna 1990, pp. 21-22

622 *Ibidem*

623 Scialoja sarà l'artefice delle scene e dei costumi di uno dei maggiori successi di Milloss, *Il mandarino meraviglioso*, andato in scena al Teatro Adriano di Roma il 2 dicembre 1945. Una prima edizione dello stesso balletto, si era avuta il 12 ottobre 1942 a La Scala di Milano, ma con scene e costumi di Prampolini. Cfr. . P. VEROLI, *Milloss…op. cit.*, pp. 560-561

624 Si riportano ancora una volta, i riferimenti delle riprove per tale datazione: *Balletti di Millos al Teatro Quirino*, «Il popolo», 20 novembre 1945, p. 2; E. MONTANARO, *Balletti di Millos*, «Il giornale del mattino», 20 novembre 1945; R. ROSSELLINI, «Il giornale del mattino», 21 novembre 1945, p. 2; *Il festival musicale Don Giovanni, Otello, Balletti di Millos*, «Domenica», 25 novembre 1945, E. ZANETTI, *I balletti di Millos*, «Cosmopolita», 22 novembre 1945, p. 3.

petits riens di Mozart, La signora delle camelie di Vlad e Allucinazioni di Previtali»[625].

Un arricchimento chiarificatore riguardo i balletti di Milloss, lo si è rinvenuto pure fra le pagine de "Il giornale del mattino", all'interno del quale ci si è imbattuti in un ragguaglio sui nomi dei danzatori partecipanti allo spettacolo, unitamente a quelli degli scenografi e dei costumisti che ivi lavorarono: «*[...] Interpreti principati Aurel M. Millos, Ugo e Lia Dell'Ara, Amati, Sammartino, Krehs, Montariello, Pontani, Felici, Galletti, Pessina. […] Scene e costumi di Beloborodov*[626], *Fini, Cecchi*[627], *Mafai*[628]»[629] Vista comunque la povertà e l'inanità delle fonti finiane riguardo *La dama delle camelie*, per far sì che venisse conferita una qualche nota delucidativa sul lavoro della Fini nell'ambito di questo balletto, la ricerca ha proceduto su un doppio binario: da una parte, sui già dibattuti spogli di giornale, dall'altra sui numerosi studi che la storia della danza ha dedicato ad Aurel Milloss. E' stato riscontrato a questo proposito, che pure in questo ambito d'azione, il balletto per la *Signora delle camelie* sia apparso sempre come ascrivibile al 1945, fattore questo che non ha fatto che dar conferma alla datazione ivi proposta.

Fondamentale è evidenziare che, se la letteratura finiana appare pressoché muta sul lavoro dell'artista triestina per il balletto millosiano, la stessa condizione non la si è riscontrata nell'ambito degli studi sull'estetica e sull'attività del coreografo ungherese. In questo specifico contesto infatti, mai ci si scordò di fare il nome della Fini in veste di artefice dei costumi e delle scene per il testo danzato di Dumas. Il preambolo introduttivo del quale si vuole dar nota, relativizza in realtà un punto di convergenza fra Aurel Millos e Leonor Fini: infatti, scrisse Moreno Bucci (1996)[630], il coreografo ungherese «*fece quasi sempre le sue scelte artistiche basandosi essenzialmente su ciò che gli occorreva nel caso specifico, senza legarsi ad una corrente artistica in*

[625]Cfr. «Il popolo», 20 novembre 1945, p. 2
[626] Realizzò scene e costumi per *L'isola eterna*, spettacolo realizzato all'interno del medesimo programma della *Dama delle camelie*. Cfr. P. VEROLI, *Milloss. Un maestro…*op. cit. p. 570
[627] Cecchi lavorò invece a *Les petits riens,* Cfr. *Ibidem*
[628] Mario Mafai fu invece il creatore delle scene e dei costumi per *Allucinazioni,* suite di danze notturne all'interno del programma per il Quirino del 20 novembre 1945. Cfr. *Ibidem*
[629] Cfr. «Il giornale del mattino», 20 novembre 1945, s.p.
[630] M. BUCCI, "Pittori-scenografi italiani per Aurel Milloss" in G. MORELLI (A cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1996

particolare»[631]. Soffermiamoci per un momento su tale affermazione: se vero è che Milloss si rivolse ad un artista piuttosto che ad un altro facendosi sempre trascinare da una necessità ben specifica sorta all'interno della realizzazione di un balletto, il concetto espresso dal Bucci nutre una valenza notevole pure per il nostro discorso. Difatti, l'interrogativo immediato è costituito dal riconoscimento degli elementi che Millos identificò come essenziali per la messinscena de *La dama delle camelie* all'interno dell'arte della Fini: quali furono questi, esattamente?

Per rispondere a tale interessante quesito, risulta particolarmente illuminante la pubblicazione di una lettera scritta da Milloss a Vlad –il quale non si dimentichi fu colui che musicò il nostro balletto- nel 1945, ove egli ringraziò quest'ultimo per l'apprezzamento espresso rispetto a *La dama delle camelie*. Per quel che attiene il nostro studio, il testo è importante nel momento in cui Milloss, facendo riferimento ad un percorso teatrale condito da «*bizzarrie che solleticano l'uomo*»[632], non mancò di citare la Fini quale fautrice di giochi teatrali entro una traiettoria ben precisa:

> «A volte servono anche le bizzarrie! Le bizzarrie solleticano l'uomo. Se esse hanno anche un nuovo risalto pittorico (ho nostalgia di una messinscena di Leonor Fini) così che le decorazioni sceniche, i costumi e le maschere, esagerando nell'eleganza, diventino altrettanto spettrali ancora l'effetto finale sarà molto più eccitante. Sentimenti e fantasia non devono essere sempre e solo placati; di tanto in tanto devono essere anche eccitati! Questo balletto non è, forse, adatto a eccitare nello spettatore il senso della vitalità con un accenno breve ma schietto alla saggezza della vita?»[633]

La traiettoria della quale parlò Milloss, si identifica in un sentiero costumistico –ma anche scenografico e decorativo- sincopato per mezzo di attributi caratterizzati da un'eleganza notevole, assertori però pure di un aspetto spettrale. Lampante è dunque il richiamo al concetto di seduttività della morte, accordata entro toni sì privi di vita, ma allo stesso tempo accentratori di una notevole dose di fascino e raffinatezza. Non è forse la parabola dell'arte finiana che conduce subitaneamente entro tale direttiva? E del resto, richiamando alla mente il testo di Dumas, è ben chiaro come Millos avesse bisogno per la sua realizzazione di un'artista in grado di declinare entro la medesima coniugazione, morte e bellezza, fascino e spettralità. La morte di Marguerite, protagonista femminile della *Dama delle camelie*, bellissima cortigiana frequentante la

[631] Ivi, p. 466
[632] Lettera di A. Milloss a Roman Vlad, estate 1945, in E. GARRONE, "Il periodo romano di Aurel M. Milloss", in G. MORELLI (A cura di), op. cit, p. 430
[633] *Ibidem*

vita mondana di Parigi, è la condizione che conferisce quell'aria spettrale alla narrazione. Tuttavia la sua identificazione pure nel ruolo di cortigiana, non permette di far sì che sia lasciato da parte il raffinato erotismo, la sottile malizia, il fascino elegante di cui lei si avvale e grazie ai quali Armand, che vanta una stimata reputazione in città, si innamora. Il tono drammatico della storia d'amore però, si fa profondo quando Marguerite, piuttosto che rovinare Armand, preferirà far ritorno alla sua effimera vita di città, scegliendo peraltro di morire in solitudine per proteggere il suo uomo[634].

Dal libretto di sala dei Balletti Romani di Milloss[635], si desume inoltre che il coreografo prese spunto dal testo di Dumas, ma ne diede una sua libera interpretazione. Ambientò infatti il balletto all'interno di un museo delle cere, ove il personaggio dell'Impresario –impersonato dallo stesso Milloss- mostra al pubblico tutte le figure presenti, ma questo si appassiona solo alla vista di Marguerite, che egli fa ballare prima con un ricco Barone, poi con Armand. La danza è un crescendo vertiginoso, alla quale partecipano tutte le statue di cera del museo, che si ritireranno solamente quando l'Impresario –che in realtà è la morte- bacia la dama delle camelie causandone la morte.

Marguerite, sia nel testo originario di Dumas che nella versione rielaborata da Millos, sembra essere la perfetta incarnazione delle innumerevoli figure femminili finiane, suddite queste di un mondo governato da toni cupi e seducenti; quest'ultimo è sempre ben descritto nelle tele dell'artista triestina, concetto questo nel quale ci siamo imbattuti più volte nel corso della ricerca.

Non è la prima volta, del resto che Leonor Fini amalgama il costume teatrale con l'ingrediente morte. Già è stato evidenziato infatti, come pure nei costumi per *All'uscita* l'artista sia riuscita ad appuntare lo *status* mortale dei protagonisti entro toni poetici, talvolta espressione di una condizione umana nella quale nessuna debolezza del mondo terreno è stata abbandonata –basti pensare all'ira del marito verso al moglie adultera-.

L' esito di *All'uscita* però, si differenzia da quello per la *Dama delle camelie*, all'interno del quale il fantasma della morte fa da ombra alla raffinata seduzione. La Fini pertanto, è come se dipingesse pure in teatro una sorta di polimorfia della morte

634 Cfr. A. DUMAS, *La dama delle camelie*, Mondadori, Milano, 1932

635 Cfr. *Balletti romani di Milloss*: direttori d'orchestra Antonio Pedrotti, Franco Caracciolo, Orchestra stabile della R. Accademia di Santa Cecilia, quarta manifestazione, Teatro Quirino, [martedì 20 novembre 1945], programma di sala, Mezzetti, Roma, 1945

ove sono contenute diverse sfaccettature, le quali possono riflettersi negli istinti umani non abbandonati come anche nel trasporto seduttivo. Ad ogni modo, è una morte quella descritta nei costumi di Leonor Fini che, comunque sia, parla pur sempre di vita e che non per questo giunge ad esiti contradditori o antitetici tra loro. Vita è istinto umano, è seduzione, è erotismo ed a volte, per dirla alla Milloss, «*servono le bizzarrie*».

Ecco perché Aurel Milloss non poté che pensare a Leonor Fini per le scene e i costumi di questo balletto, il quale suscitò, come ben scrisse Patrizia Veroli (1996): «*un plauso unanime: è tutto indovinato, la coreografia, l'elegante scenografia* (ndr: e i costumi) *di Leonor Fini, colle tinte cupe e stridenti di un tono volutamente criard*»[636]. Garrone (1996) invece, sottolineò come il balletto de *La dama delle camelie* fosse ritmato da una fantasia libera che arrivò «*ad una felice sintesi dell'interno di una cornice surrealista*»[637], ma ingiustamente non mise in luce quanto questa concezione fosse dovuta, oltre che alla straordinaria genialità coreografica di Milloss, pure alla febbrile fantasia immaginativa con la quale la Fini lavorò ai costumi e alle scene.

Ad un'analisi ancora più midollare, sopraggiunge però un'altra tessera fondamentale per la ricostruzione del mosaico de la *Dama delle camelie*, la quale inietta l'ipotesi che la collaborazione con Leonor Fini da parte di Milloss, fu pensata non nell'immediata ideazione del balletto, ma bensì successivamente. Infatti, nella già citata lettera del coreografo indirizzata a Vlad[638], parrebbe trapelare una diversità iniziale d'intenti. L'idea primitiva di Milloss sembrerebbe infatti essere non quella di chiamare la Fini a collaborare con lui, ma bensì Toti Scialoja. Citando testualmente, Milloss scrisse: «*Sono convinto che i costumi e le scenografie di Toti saranno divertenti*»[639]. Se quindi, ancora nell'estate del '45 il coreografo è convinto che sarebbe stato Scialoja a lavorare a *La dama delle camelie*, si può ipotizzare che, forse l'osservazione diretta delle opere della Fini alla galleria La Finestra di Roma (giugno 1945), ma anche il rimembrare nostalgicamente –come scriverà poco dopo nella stessa lettera- una messinscena di Leonor Fini[640] condussero Milloss a rivedere la sua posizione, e a chiamare quindi l'artista triestina invece di Scialoja.

[636] P. VEROLI, *Milloss. Un maestro…,* op. cit. p. 284
[637] E. GARRONE, "Il periodo…op cit. p. 418
[638] Lettera di Milloss a Vlad, estate 1945 in E. GARRONE, op. cit. p. 421
[639] *Ibidem*
[640] Ivi, p. 430

L'esperimento ben riuscì; si scrisse che *La dama delle camelie* era andato avanti «*tra il reale e il surreale, dal serio al faceto, dal tragico all'ironico, dal macabro al sentimentale. Le scene i costumi di Leonor Fini, malgrado gli stinchi di morto, impongono un andamento molto più spiritoso e allegro a tutto il balletto*»[641]; altri evidenziarono il «gioco scenico»[642].

Alberto Savinio scrisse delle righe a dir poco lodevoli per il balletto di Milloss[643], ove però non citò i lavori di Leonor Fini. Tuttavia dopo un'attenta lettura, sebbene Savinio non menzioni in maniera diretta l'artista triestina, è ben palese come egli parlando di «*fascino delirante*»[644] e di «*valzer visto in uno specchio deformante, o meglio come il ricordo di un valzer udito in sogno*»[645], pur riferendosi alla musica di Vlad, non lontano è pure dall'identificazione dell'arte finiana –che non dimentichiamo Savinio ben conosceva- e della sua risoluzione entro la costumistica applicata al balletto.

Parlando invece di bozzetti, la ricerca non è stata purtroppo in grado di rintracciare dei bozzetti di Leonor Fini attribuibili a tale messa in scena. Tuttavia, la documentazione su Milloss presa in esame, ha permesso di elaborare delle ipotesi valide riguardo l'attuale localizzazione dei bozzetti in questione.

Infatti, nella cardinale monografia di Patrizia Veroli (1996) dedicata al coreografo ungherese, emerge nella prefazione un interessante appunto dell'autrice. Rimembrando nostalgicamente i pomeriggi trascorsi a casa di Milloss, Veroli raccontò di bozzetti di scena e figurini appesi alle pareti della casa del maestro, e tra questi citò pure quelli di Leonor Fini per la *Dama delle camelie*[646]. Proseguendo nella lettura, si scopre poi che Milloss prese la decisione di disporre il lascito dei suoi beni alla Fondazione Cini di Venezia, all'interno della quale infatti è presente il Fondo Aurel M. Millos. Si presume dunque, che all'interno di tale Fondo siano presenti anche i figurini di Leonor Fini realizzati per tale balletto; nel corso della ricerca si è provato a chiedere alla Fondazione

[641] G.G., *Il festival musicale. Don Giovanni, Otello, Balletti romani*, in «Domenica», 25-11-1945
[642] R. ROSSELLINI in «Il giornale del mattino», 21-11-1945, p. 2
[643] Cfr. A. SAVINIO, *Fine del festival*, in «Maschere. Lo spettacolo in Italia e nel mondo», gennaio 1946, p. 6
[644] *Ibidem*
[645] *Ibidem*
[646] P. VEROLI, *Milloss. Un maestro…*op. cit. p. 26

Cini informazioni in merito, ma purtroppo la richiesta non è stata mai soddisfatta.

Quel che ci rimane è una foto di scena, pubblicata dalla stessa Veroli nel suo magistrale studio sul maestro. La scena è molto d'impatto, e gioca sulla resa surrealista; i costumi appaiono fantasiosi e stravaganti –si osservi ad esempio il costume maschile all'estrema destra, come anche quello al centro che sembra tessere delle trame di *mascherade* carnevalesca-. L'unica che, come scrisse anche Veroli[647], si discosta da tale concezione mostrando un tutù lungo elaborato sul solco romantico, è la protagonista Olga Amati, interprete di Marguerite, che si distingue pure per dei fiori tra i capelli e nel collo. Leonor Fini sembra voler riflettere la fragilità della protagonista proprio in quel romantico tutù bianco, così opposto al suo ruolo di cortigiana che sembra invece voler essere richiamato dalla carnevalesca compagnia che fa da contorno alla scena. E' un richiamo all'effimero, alla vacuità della vita.

Non si può fare a meno di notare la concezione un po' marionettistica dei personaggi, determinata oltremodo dall'ambientazione entro un museo delle cere. Quel che ne scaturisce, ha un sapore pressoché macabro e inquietante, infiocchettato però da un'apparenza ironica. A fare da contrappunto furono i costumi, con i quali Leonor Fini diede adito ad una coniugazione fantastica di svariati elementi entro un terreno macabro, riuscendo a stabilire un'empatia di prim'ordine con quanto concepito da Milloss per il suo «*balletto drammatico neo romantico surrealista*»[648]

Nonostante ciò però, forse a causa della forte resa marionettistica richiesta dai personaggi, durante la stagione lirica 1948-1949 il coreografo ungherese, allorché si prospettò un'altra rappresentazione de *La dama delle camelie* stavolta al Teatro dell'Opera, decise di realizzare un nuovo allestimento. Alle scene e ai costumi di Leonor Fini, vennero preferite le creazioni di Maria Signorelli[649], celebre proprio per essere stata un'autentica e originale interprete del marionettismo europeo moderno. Fondatrice nel 1947 dell'Opera dei burattini, come riportò Verdone (1993) venne definita «*uno straordinario Chagall di paese*»[650], definizione questa che permette di

[647] Ivi, p. 284
[648] *Balletti di Milloss,* programma di sala, op. cit.
[649] Cfr. *La dama delle camelie: balletto romantico in un atto / di Aurel M. Milloss ; musica di Roman Vlad ; coreografia di Aurel M. Milloss ; musica di Roman Vlad ; coreografia di Aurel M. M. Milloss ; scena, costumi e maschere di Maria Signorelli ; M° concertatore e direttore Giuseppe Morelli* ; programma di sala, Teatro dell'Opera, XXII stagione lirica 1948-1949, Atena, Roma
[650] M. VERDONE, *Maria Signorelli*, in «Strenna dei romanisti», n. 54, 1993, pp. 454-455

comprendere come l'artista probabilmente, fu un grado nel balletto di Milloss di equiparare appieno il romanticismo triste e trasognato dello spettacolo con la capacità di realizzare uno stile dalla tendenza marionettistica.

La decisione di creare un nuovo allestimento, non deve condurre il pensiero verso un ipotetico giudizio negativo di Milloss riguardo le creazioni di Leonor Fini per *La dama delle camelie,* anzi tutt'altro: l'intento iniziale del coreografo, ossia quello di dare una versione elegante e allo stesso tempo spettrale al balletto, riuscì perfettamente. Semplicemente forse, dopo aver sperimentato quella da lui definita come la versione "surrealista" dello spettacolo, decise di rinnovarsi dando forma alla sfumatura marionettistica del '45, e per soddisfare quest'intento, Maria Signorelli fu indubbiamente la miglior deputata.

Da quest'analisi sui primitivi costumi di Leonor Fini creati in territorio italiano, quel che emerge è come, specie per quel che ha riguardato i costumi per le prose *All'uscita* e *Carmen,* il concetto di fusione travestimento-costume teatrale non sia ancora stato coniugato. Con questo si intende sottolineare come ancora sia ben avvertibile una separazione fra il concetto di travestimento –frequentato come abbiamo visto, fin dall'epoca triestina- e il costume teatrale, enunciato in queste primarie prove più come una mera esperienza lavorativa che altro.

Quel che Leonor Fini persegue è però una corale fusione fra le arti e lo spirito, una penetrazione totalitaria fra l'esigenza travestitiva da lei operata, e l'arte costumistica. Con i lavori per *Lo spettro della rosa* ma anche per *La dama delle camelie* –sebbene maggiormente col primo balletto piuttosto che col secondo- si iniziano invece ad intravedere le primizie di questa straordinaria coltivazione d'intenti. Ma i frutti più maturi giungeranno da lì a pochi anni, e saranno i palchi in territorio francese a tagliare il traguardo di questa straordinaria esperienza artistica.

4.4 Le produzioni costumistiche francesi

4.4.1 Premessa metodologica

E' stato osservato come Roma sia stata terreno fertile per la nascita della *creatio* costumistica, sebbene non si sia mancato neppure di evidenziare come ancora nel corso dell'esperienza italiana, l'artista non avesse ancora dato vita completamente alla declinazione unitaria travestimento-costume teatrale. E' stato messo in luce del resto, come in realtà fu con il maturarsi dell'esperienza francese che Leonor Fini raggiunse il grado di fusione massima fra lo spirito travestitivo e la costumistica teatrale, la quale sempre di più svolse il ruolo di *medium* attraverso cui esprimere i fantasmi che erano in lei.

Fu con l'avvicendarsi del 1947, dunque un anno dopo essersi accomiatata dalla capitale, che Leonor Fini iniziò la sua ricerca teatrale in territorio parigino. Il punto d'avvio francese fu dato con i costumi e le scene per il balletto *Le Palais de cristal*, rappresentato al teatro dell'*Opèra* di Parigi nel '47, mentre l'epilogo fu costituito dai lavori per la rivista musicale *Zizi je t'aime* (1971) per i quali, dopo averne eseguito i bozzetti, l'artista ritirò la partecipazione[651].

Da questa primaria ricognizione cronologica, è beninteso come l'arco temporale entro il quale la Fini lavorò per il teatro francese sia stato piuttosto ampio: ventisei anni di ininterrotta attività videro l'artista prodigarsi entro plurimi generi teatrali, che andarono dal balletto all'opera, fino ad arrivare alla prosa[652]. A tale constatazione, si rapporta chiaramente il riconoscimento di un'ingente produzione costumista la quale, per essere indagata in tale studio, ha necessitato di una selezione attuativa basatasi su un criterio metodologico.

Ad ogni modo l'elaborazione di un metodo che fosse organico e disciplinato da un criterio, si potrebbe dire "scientifico", ha richiesto non pochi sforzi. Il punto risolutivo però, è stato la presa in considerazione della stessa poliedricità di Leonor Fini, la quale ha svolto la funzione di bussola entro un universo creativo recante al suo interno la pittura come la costumistica, campi d'azione questi scanditi ed elaborati molto spesso

[651] Al suo posto vennero chiamati a lavorare Yves Saint Laurent, Erté ed Hector Pascual
[652] L'intera cronologia della produzione costumista francese di Leonor Fini, è stata riportata nel paragrafo *4.2.2 Excursus ragionato dei costumi di Leonor Fini*

alla luce di una serie di rapporti interpersonali fondamentali per lo sviluppo della sua stessa arte.

Tuttavia il rischio di perdersi negli abissi della poliedricità è assai elevato; a questo proposito, ci preme sottolineare come la scelta di affrontare uno studio su un artista poliedrico comporti molto spesso una serie di problematiche troppo spesso evase dalla critica o comunque non riconosciute come tali[653]. L'eventualità che si prospetta sovente infatti, consiste nel non riuscire ad attuare un piano ricognitivo organico, capace di relazionare fra loro i vari campi d'azione toccati dall'artista in questione; la conseguenza è che troppo spesso ci si imbatte entro un calderone produttivo artistico, all'interno del quale tutti gli elementi, alla fine, vengono collocati in questo o quell'altro modo senza che tra di essi vi sia una connessione specifica.

Nello specifico caso della ricerca in questione, per ovviare a questa problematica è stato necessario rapportare l'integrità della produzione finiana, caleidoscopica per eccellenza, con l'attività costumistica, non eludendo mai il discorso delle relazioni intercorse fra l'artista e le innumerevoli personalità artistiche da lei frequentate. E' stato asserito precedentemente come sia stata proprio la poliedricità di Leonor Fini a fungere da anello di raccordo per la selezione dei costumi da inserire nella ricerca: questo significa che è stata necessaria l'effettuazione di un'analisi a volo d'uccello su tutta la carriera dell'artista, in modo tale che uno specifico ambito –ad esempio la pittura- fosse ancillare alla disamina da compiere in un altro territorio, in questo caso la costumistica teatrale. Il panorama che ne deriva, è quello di un macro -universo poliedrico, composto da micro-mondi artistici all'interno dei quali si dimenano delle micro particelle da interconnettere tra loro.

Ecco dunque che, la pittura relazionata alle maggiori personalità teatrali frequentate dalla Fini, è stata nodale per compiere tale selezione: è stata pertanto favorita la disamina dei costumi creati in seno a quelle produzioni che, all'interno del loro

[653] Sulle problematiche concernenti lo studio ricognitivo di un artista poliedrico unitamente a quelle relative agli "artisti dimenticati", sono state concentrate le giornate di studi del 3-4 aprile 2014 *Sopravvalutata, sacrosanta, scandolosa? La figura dell'artista nella storia dell'arte oggi* organizzate dal RAHN (Rome Art History Network) in collaborazione con il Koninklijk Nederlands Instituut Rome e il Dottorato di ricerca in storia dell'arte dell'Università La Sapienza di Roma. All'interno di tali giornate, la scrivente ha presentato l'intervento *Come non perdersi nella poliedricità: metodi per una ricerca su Leonor Fini,* all'interno del quale sono state date le prime indicazioni sui metodi per affrontare uno studio su un artista poliedrico.

entourage, hanno vantato la presenza di una di queste illustri figure. Quel che ne è derivato, è l'inclusione delle personalità di Jacques Audiberti, Jean Genet alle quali si accompagna –come vedremo- tangenzialmente l'attrice Suzanne Flon. Teoricamente a questo eclettico gruppo, si sarebbe dovuta aggiungere pure la danzatrice Margot Fonteyn, tralasciata però in questa sede giacché il suo spettacolo *Les demoiselles de la nuit* al quale la Fini lavorò ai costumi, vanta dei bozzetti già studiati in passato da altri esperti[654]. Ad ogni modo, tutte le personalità quivi citate, si rapportano tra di loro grazie alla pittura, poiché sono state tutte quante dei soggetti immortalati su tela dalla Fini nel corso della sua proficua carriera da ritrattista.

Poliedricità inoltre nel caso dell'artista triestina, significa non solo pittura e interconnessione con illustri personalità del teatro, ma anche sfioramento di tutta una serie di tematiche, sfumate e declinate sempre nell'ottica del costume e del travestimento. Ecco perché infatti, quel che è stato attuato nella selezione dei bozzetti da inserire, ha risposto ad un richiamo dicotomico, basatosi da una parte sulla pittura sì, ma dall'altra su macro aree fondamentali per la *creatio* costumistica. Queste ultime, altro non sono che le tappe propedeutiche alla costumistica teatrale illustrate nei capitoli precedenti: Trieste, i balli in maschera e la moda. Vedremo infatti, nel corso della disamina dei costumi teatrali, come questi raggi d'azione abbiano influito non poco in alcune creazioni per i palcoscenici francesi.

Riassumendo dunque, i costumi teatrali presi in esame saranno raggruppati entro due insiemi: uno costituitosi grazie alla pittura connessa alle personalità teatrali che hanno interagito con Leonor Fini costumista; l'altro generatosi per merito delle tre tematiche che nel corso del tempo, sono state responsabili della materializzazione creativa costumistica.

4.4.1.1 Il tesoro teatrale finiano nel Département deas Arts du Spectacle della Bibliothèque National de France.

Prima di incanalarci nel fiume in piena dei costumi teatrali francesi eseguiti da Leonor Fini appare doveroso aprire una breve parentesi sul luogo che, più di tutti, è stato lo scenario per la realizzazione di questa ricerca: i depositi della BNF. Tale

[654] Ad esempio dalla più volte citata Vittoria Crespi Morbio, la quale ha incluso questo balletto e i suoi bozzetti, all'interno del suostudio su Leonor Fini alla Scala poiché esso venne rappresentato anche nel teatro milanese, sebbene con una compagnia differente. Il ruolo di Margot Fonteyn, ad esempio, venne ricoperto da Carla Fracci. Cfr. V. C. MORBIO, *Leonor Fini alla…*op. cit.

appunto risulta di vitale importanza, non solo per conferire delle note informative sui "luoghi della ricerca", ma pure per tentare un confronto fra la tutela del materiale documentario teatrale in territorio francese e italiano, lotta dalla quale purtroppo il nostro paese esce amaramente sconfitto. Inoltre, questo breve appunto sui bozzetti conservati alla BNF, accenderà un primo faro intorno alle tematiche sviluppate nei costumi teatrali francesi, che, come vedremo, si caratterizzano per l'estrema varietà.

Riguardo il confronto Francia-Italia, com'è stato evidenziato in seno alla disamina della costumistica teatrale italiana, la situazione archivistico-documentaria del nostro paese verte purtroppo in uno status a dir poco preoccupante: gli archivi e le biblioteche conservano poco o nulla di questo prezioso materiale, e nei teatri, forse pure a seguito della dismissione dell'Ente Teatrale Italiano, raramente questo risulta archiviato.

Non sembra respirarsi invece la stessa aria in Francia: a conferma di tale enunciazione, basti pensare che, se a dir poco problematico è risultato il rinvenimento dei bozzetti di costume in territorio italiano, pressoché immediata ne è stata invece la localizzazione per la maggioranza dei costumi francesi presi in esame. Inoltre, ogni qualvolta non sia stata rintracciata la presenza del bozzetto – e si parla di casi pressoché isolati- sempre invece è stata rinvenuta almeno una foto di scena.

Il tempio straordinario all'interno del quale nel corso della ricerca sono stati rinvenuti la maggioranza dei bozzetti di costume realizzati da Leonor Fini, è rappresentato come si è detto dal *Département des Arts du spectacle* della *Bibliothèque National de France*. All'interno di esso infatti, è conservata una vasta documentazione, interamente archiviata e catalogata, relativa all'attività dell'artista triestina come costumista e scenografa per il teatro. Tale documentazione consiste in una serie di bozzetti di costume e di scena –tutti inediti -, eseguiti in un periodo compreso tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60.

Ogni bozzetto è conservato sotto forma di due supporti: diapositiva e supporto cartaceo originale. In particolare, l'osservazione del bozzetto cartaceo si è rivelata importante per l'individuazione della tecnica esecutiva messa in atto dalla Fini; la favorita, è risultata essere stata generalmente quella della tempera su carta, anche se talvolta ad essa si è aggiunto pure l'impiego dell'inchiostro.

In totale all'interno della BNF, sono stati rinvenuti i bozzetti di 8 spettacoli, per la

maggioranza dei quali risultano essere presenti sia quelli di scena che di costume[655].

Di seguito, ecco una tabella riassuntiva degli spettacoli i cui bozzetti si trovano alla BNF:

SCENOGRAFIE	COSTUMI
Le consile d'amour, 1969 (5 disegni)	*Le consile d'amour*, 1969 (28 disegni)
Eté et fumée, 1953 (1 disegno)	*Le misanthrope*, 1962, (11 disegni)
Le petite fille de Loth, 1957 (2 disegni)	*Le petite fille de Loth*, 1957 (7 disegni)
La mégère apprivoisée, 1957 (2 disegni)	*La mégère apprivoisée*, 1957 (36 disegni)
Les bonnes, 1961, (4 disegni)	*Les bonnes*, 1961 (1 disegno)
	Coralie et compagnie, 1961 (sei disegni)
	Tannahauser, 1963 (15 disegni)

In totale, si contano 14 bozzetti di scenografie e ben 103 di costumi.

Andando più nel dettaglio, ossia esaminando i bozzetti dei singoli spettacoli, emerge un quadro piuttosto variegato, sia in ambito scenografico che costumistico. Ecco *in primis* nel dettaglio, una panoramica essenziale dei bozzetti di scenografia presenti:

SCENOGRAFIE	
Opere	Bozzetti
*Le conseil d'amour (*inchiostro e tempera su carta)	1. 3 strutture su un podio 2. due rocce tra due alberi 3. 3 altari gotici 4. croce verde (nel verso celebrante e ragazzo del coro) 5. specchio tra due amorini
Eté et fumée (tempera)	1. Giardino con una scala che conduce a una terrazza
Le petite fille de Loth (tempera)	1. Vasi con palme 2. Interno di tenda
Les bonnes (tempera su fondo nero)	1. camera da letto con armadio dalla parte sinistra; 2 bouquet color ambra e 5 rosa 2. camera da letto con spogliatoio a destra; 2 bouquet color ambra e 4 rosa

[655] Le uniche eccezioni, sono infatti costituite da *Eté et fumée* per il quale vi è solo la scenografia, e *Le misanthrope, Coralie et compagnie* e *Tannhauser* per cui vi sono solo i bozzetti di costume.

Come si può osservare dalla tabella, il quadro dei soggetti rappresentati a livello scenografico è molto vario: l'artista sembra trovarsi particolarmente a suo agio con la messa in scena di elementi della natura quali alberi, fiori e giardini, ma non disdegna nemmeno gli elementi architettonici come podi e altari.

Dal punto di vista costumistico questo estremo variare dei soggetti diventa ancora più preponderante e spiccato. Eccolo nel dettaglio:

Le conseil d'amour: 2 disegni di Dio; piccolo angelo che salta la corda; piccolo angelo; angelo servitore; 2 disegni di angeli musicanti; Cristo sostenuto da due angeli; Cherubino (nel verso tre studi di testa di donna divenuta Colombina); cherubino ed Efebo; angelo in difficoltà; angelo di Dio o del corteo della Vergine; martiri musicanti; uomo con croce (nel verso Cristo in Croce); Santa Blandina (nel verso due buffoni); donne morte; la Femme; 3 sagome com cappe; il Papa; arcivescovo; dama che diventa Colombina; divertimento a casa dei Borgia; capitan Rodrigo; Pulcinella; Burcart; celebrante; pagetto con tromba (nel verso schizzo di angelo con tromba); pagetto con corno (nel verso buffoni).

Le misanthrope: Alceste, Oronte, Filinte, domestica di Alceste, domestica di Celimene, guardiano, Eliante, Celimene con vestiglia da camera, Celimene vestita di rosa (nel verso un costume da uomo), Arsinoe, Arsinoe con mantello (nel verso schizzo di mantello con cappuccio).

Le petite fille de Loth: ebreo barbuto, ebreo senza barba, pastore giovane, donna in rosa, donna con quattro corna, donna in rosa e blu con 5 fiori tra i capelli, donna in verde con sette fiori tra i capelli (nel verso schizzi vari).

La mégère apprivoisée: Pertuccio vestito, Pertuccio nudo, Grumio, Franio, Ortensio, Lucenzio, 3 costumi di Vincenzo, 3 costumi di Gremio, Curzio vestito di nero, Curzio vestito di beige, pedagogo, pedagogo e Battista, Battista, due costumi maschili, costume maschile dell'epoca di Enrico II, giovane uomo con capra, uomo e oste, valletto di campagna, ragazzo, suonatori, ragazzo con spada, ragazzo giovane con cappotto marrone, domestiche, 2 costumi di Bianca, Caterina, la Vedova (in nero), costumi femminili, donna con gonna verde, camicia arancione.

Les bonnes: 2 costumi femminili di dama (nel verso schizzi per un ombrello).

Coralie et compagnie: donna vestita di viola con cappello e ombrello; donna con

gonna nera e mantello corto; donna vestita di blu con motivi a zig zag bordeaux; donna con abito nero (Alina); donna con cappotto marrone e mantello, costume maschile (2 studi).

Tannahauser: 2 disegni di uomo in costumi medievali (uno con mantello beige e uno con mantello bordeaux e corona); uomo in costume medievale blu e mantello grigio (nel verso uno schizzo per un altro costume medievale maschile); uomo in costume medievale rosso e mantello blu; 2 disegni di un giovane pagetto; pastore; ragazzo giovane con mantello corto blu; araldo in tunica verde e gialla; pastore con pelle di montone; uomo in tunica a zig zag con lance; 4 disegni di donna in costume medievale (una con mantello lungo, una con balestra, una con bastone corto e con fascia di fiori).

La varietà dei soggetti è evidente: in *Le conseil d'amour* troviamo per la maggioranza soggetti religiosi; questo elemento risulta particolarmente curioso dal momento che nell'intera opera pittorica della Fini, non vi è neppure un soggetto appartenente a quest'ambito e pure nella sua vita, pressoché nullo fu il richiamo verso una qualunque forma di spiritualità.

Ad un primo sguardo risulta molto interessante la produzione per *Le petite fille de Loth:* questa infatti comprende pastori e figure femminili con attributi particolari e mostruosi come ad esempio le corna, ma anche donne adornate di fiori. Questi elementi trovano una netta corrispondenza con la produzione pittorica dell'artista triestina: nelle sue tele infatti, le protagoniste si riflettono sovente in figure femminili mostruose, a tratti quasi modellate su forme desunte dalla mitologia; a queste, si alternano poi figure femminili raffigurate con linee *art nouveau* cosparse di nuovi tocchi di luce, e queste le rintracciamo in particolare nella produzione degli anni Settanta.

L'osservazione del quadro d'insieme del materiale conservato alla BNF ha permesso dunque, di tracciare un primo profilo dei costumi teatrali di Leonor Fini in territorio francese: quel che emerge è ancora una volta, il profondo eclettismo, riflesso oltremodo dall'ampio ventaglio di soggetti raffigurati.

4.3.2 Jacques Audiberti: Le mal court, La mégère apprivoisée, La fête noire

Com'è stato anticipato in precedenza, due sono stati i fili conduttori che hanno diretto la scelta dei costumi francesi inseriti nella ricerca; uno di questi, abbiamo visto essere stato quello della pittura, e nello specifico quella parte della produzione ritrattistica di Leonor Fini che ha avuto come soggetti i maggiori esponenti di quel *milieu* cultural-teatrale nato a Parigi a partire dalla fine degli anni Quaranta-inizio anni Cinquanta.

Fra queste illustri personalità, un posto di primo piano è occupato da quella del drammaturgo francese Jacques Audiberti[656], con il quale l'artista triestina coltivò un rapporto straordinariamente proficuo e stimolante a livello intellettuale. Volendolo inquadrare entro la fitta rete di conoscenze di Leonor Fini, è importante rilevare in primo luogo, come egli facesse parte degli illustri frequentatori di quello che può essere definito il "salotto finiano di *Rue Payenne"*[657]. Un episodio consociabile a tale contesto, lo si è rintracciato grazie alle parole del pittore Enrico Colombotto Rosso, il quale ricordò che a casa di Leonor Fini si trovava «*sempre un milieu di surrealisti e scrittori intorno alla tavola. Mi ricordo Jacques Audiberti, che era di origine piemontese e voleva sempre che parlassi in dialetto, ma poi non era soddisfatto perché diceva che lo parlavo in maniera diversa*»[658]. Tralasciando l'aspetto aneddotico della questione, il quale è di per sé affascinante ma non pertinente al nostro studio, è importante rilevare come Audiberti fosse non un saltuario visitatore dell'appartamento di Leonor Fini, ma bensì un ospite assiduo, tanto che il Colombotto Rosso riuscì a dare una testimonianza in questo senso.

Non si dimentichi inoltre che lo stesso Audiberti in alcuni suoi scritti, trattò di Leonor Fini e della sua arte, riuscendo peraltro a cogliere l'ambiguità della sua pittura

---

[656] Jacques Audiberti (1899-1965), tra i più celebri poeti e drammaturghi francesi, debuttò in teatro nel 1946 con *Quoat-quoat.* E' considerato un esponente del Teatro dell'Avanguardia poetica, che si caratterizza per essere fantasioso e lirico, nonché esempio di profondo virtuosismo linguistico. Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Silvio d'Amico, vol. I, p. 112;

[657] *Rue Payenne*, situata nello storico quartiere del Marais, fu la via ove visse la pittrice a partire dal suo ritorno in Francia (1946) fino al suo trasferimento a *Rue Vrilliere*, avvenuto nel 1959. All'interno dell'appartamento, il cui dirimpettaio fu André Pyere de Mandiargues, l'artista diede vita ad un vero e proprio punto di ritrovo per numerosi intellettuali. Fra questi vi fu per l'appunto Jacques Audiberti. Cfr. P. WEBB, op. cit. p. 120

[658] F. FALOPPA, *Enrico Colombotto Rosso. Vite in Mostra. Venti maestri piemontesi si raccontano per i dieci anni di Sala Bolaffi (1998-2008),* Giulio Bolaffi Editore, Torino 2009

sotto un'ottica nuova: egli parlò infatti di un affiorare, in maniera sporadica, di elementi emozionali celati, questi ultimi menzionati come «*plaques et reliefs*»[659], generatori di una pittura portata all'estremo della tensione. Proprio grazie a quest'ultima però, essa si trasmuta «*en une maladie qui serait le contraire d'une maladie*»[660], declinando quindi una condizione di *cognitio* totale che conduce alla sconfitta dei fantasmi del passato. Inoltre il drammaturgo francese, cercò di dispiegare pure cosa significasse per Leonor Fini fare teatro:

> «[…] è per lei un atto francescano, una mano affettuosa, tesa verso le menti dell'uomo in un gesto diretto, che senza rinnegarli esorcizza i misteri sottili della propria pittura. Sulla scena, lei comunica in virtù di oggetti che vengono avanti in maniera davvero pesante emergendo dal *trompe l'œil* delle tele stregate»[661].

Questa non furono le uniche parole che Audiberti spese nei confronti della Fini, ma non potremmo dilungarci oltre. Tale testimonianza tuttavia, si è rivelata sufficiente ai fini di una maggiore comprensione del legame Fini- Audiberti.

Chiariti quindi i rapporti fra la pittrice e l'intellettuale francese, si è accennato in precedenza ad un'opera pittorica che ha il merito di aver giocato il ruolo di artificiere entro il crocicchio produttivo finiano: trattasi del ritratto dello stesso drammaturgo, dipinto nel 1950 e ora in collezione privata (Fig. 114).

Tale opera, conosciuta come *Portrait de Jacques Audiberti*, si colloca in realtà sul solco dei numerosi ritratti di intellettuali ed artisti che Leonor Fini ha dipinto nel corso degli anni Cinquanta. La resa pittorica difatti, è più o meno la medesima, e in Audiberti, come pure in quelli rappresentanti Jean Genet. Anche Brion (1955) considerò le due opere come parte integrante della medesima tendenza tutta *chez* Fini. In particolare, egli osservò come, nel momento in cui l'artista riusciva a descrivere impeccabilmente l'apparenza fisica del soggetto –e si osservi la straordinaria somiglianza fisiognomica di Audiberti-, sopraggiungeva per lei il momento di trasmettere sulla tela anche la sua interiorità[662]. Brion parlò del compimento di una vera e propria metamorfosi, grazie alla quale tutte le infinite sfaccettature misteriose del soggetto venivano restituite, con l'esito che alla fine nel "visibile" era presente il riflesso dell' "invisibile"[663]. Egli riconobbe la

[659] J. AUDIBERTI, Y. BONNEFOY *et al,* op. cit.
[660] *Ibidem*
[661] J. AUDIBERTI cit. in J. GODARD, op. cit. p. 65
[662] Cfr. M. BRION, op. cit., s.p.
[663] *Ibidem*

nascita di una novella creatura generatasi proprio a seguito del ritratto, e pose come eventualità il trapelamento di un doppio sconosciuto appartenente al visibile, questo equivalente ad «*une realité spirituelle dont l'être matériel n'est que le reflet, si'installet à la place de l'homme contenu dans les étroites limites de ce qu'on appelle son identité*»[664]. Con tale riflessione, non si può che concordare e si noti anche come, a dare enfasi all'interiorità di Audiberti è pure la luce dorata quasi caravaggesca dalla quale il viso del drammaturgo è toccato trasversalmente, come se la fonte luminosa provenisse dalla sua destra. Dipinto di tre quarti, Audiberti ha un'espressione seria e ambigua: non si capisce infatti, se il drammaturgo provi dei sentimenti di tristezza, felicità o semplicemente indifferenza. Ben rappresentati sulla pelle sono inoltre i segni del tempo trascorso, equivalenti questi di come l'artista non avesse dimenticato la resa per il dettaglio già elaborata nel *Ritratto di Italo Svevo*.

Particolarmente stimolante poi, è stato il riconoscimento di tutta una serie di ininterrotte corrispondenze celate e sfumate, fra le tematiche del teatro di Audiberti e l'arte di Leonor Fini. L'evidenziare queste connessioni, bene ci conduce a comprendere in che modo l'artista triestina dovette quasi sempre ritrovare negli autori con i quali lavorava, dei punti di contatto rimarchevoli ai fini pure della realizzazione di un efficiente sistema di scambio intellettuale. Vediamo ora di analizzarle brevemente.

Nel teatro di Audiberti è spesso presente il tema della lotta tra bene e male, incanalato sempre entro uno scenario onirico, fantastico e misterioso al quale il senso della buffoneria del mondo e della farsa della vita fa da contrappunto [665]. A prima vista, quel che può colpire del teatro di Audiberti è il divertimento scaturito dalle sue *piêces*, unitamente ad una profonda fantasia verbale dei dialoghi[666]. In realtà tutta la sua produzione teatrale racconta la drammaticità della vita, e l'ironia espressa altro non è che un mezzo dissimulatore per l'inquietudine presente. E' un misto di humor e angoscia. Per superare quest'inquietudine, spesso l'uomo descritto da Audiberti mira al raggiungimento di un'altra condizione che non è quella umana, e il cui scopo è quello di

[664] «Una realtà spirituale di cui l'essere materiale non è che il riflesso, l'installarsi al posto dell'uomo contenuto nei limiti vicini a ciò che si appella alla sua identità», trad. della scrivente, Cfr. *Ibidem*
[665] M. GIROUD, *Jacques Audiberti*, Ed. universitaires, Paris, 1967, p. 87
[666] *Ibidem*

trovare se stesso e la sua interiorità[667].

Fin da questa primaria e basilare enunciazione sul teatro di Audiberti, ben chiari sono i punti di contatto con Leonor Fini: la dissimulazione, la descrizione di un mondo onirico, fantastico e misterioso ma anche la necessità di trascendere dall'umanità per ritrovare se stessi. Leonor Fini molto spesso per tagliare questo traguardo, si serve del travestimento, quindi di una metamorfosi, di una mutazione. Ed è qui che troviamo una corrispondenza ancora più preponderante: in tutta l'opera di Audiberti si riscontra la presenza di questi elementi, che vengono usati dall'uomo come espedienti per scappare dal male[668]. Ed ecco ad esempio che, questo tema della metamorfosi, si manifesta nei personaggi di Audiberti nello stato «abumano», riscontrato nel desiderio di essere un angelo, un mago, una strega, etc, tutte figure insomma, al limite dello stesso *status* umano[669].

Tale questione, meriterebbe in realtà uno studio più approfondito che ci si rammarica di non poter affrontare in questa sede. Tuttavia le basi sulle quali si potrà operare in questo senso, sono state quivi determinate e ci si auspica che esse vengano sviscerate maggiormente in un qualche studio futuro.

Ritornando al nocciolo della questione, il rapporto che legò Leonor Fini a Jacques Audiberti, diede origine a tre collaborazioni professionali: *Le mal court* (1955), *La mégère apprivoisée* (1957), *La fête noire* (1966).

Per quel che concerne *Le mal court* (Fig. 115) la ricerca ha rintracciato un quantitativo ingente di materiale documentario inerente a tale spettacolo[670]; esso è costituito da una moltitudine di foto di scena, un regesto scritto da George Vitaly[671] riportante l'elenco dei costumi per lo spettacolo[672], il programma di sala, numerosi spogli di giornale ed infine un bozzetto di costume (Fig. 117), il quale però risulta non

[667] Cfr. J.Y. GUÉRIN, *Le théâtre d'Audiberti et le baroque*, Klincksieck, Paris, 1976
[668] M. GIROUD, op. cit. p. 37
[669] Ivi, p. 38
[670] Questa preziosa documentazione fa parte del Fondo de la Regie Thêatrale, Esso si trova conservato presso la Bibliothèque de la Ville de Paris
[671] Georges Vitaly (1917-2007) è stato uno dei più importanti registi teatrali francese, nonché direttore del teatro La Bruyère di Parigi e creatore del thêatre de la Huchette. Ha lavorato spesso fianco a fianco con Audiberti, e difatti, in tutte e tre le commedie che verranno esaminate in questa sede, egli figura come regista.
[672] Il regesto rinvenuto nel corso della ricerca, riguarda in realtà la messinscena del 1963, per la quale i costumi furono creati da Jacques Schmidt. La differente messinscena è comprensibile dal fatto che nei costumi per il personaggio di Alarica, l'attrice menzionata è Sylvia Montfort e non Suzanne Flon. Ad ogni modo, tale documento ci è utile poiché i modelli dei costumi realizzati furono gli stessi.

inedito e già pubblicato, per la prima volta, nel 1992[673].

Lo spettacolo, una commedia[674] in tre atti come si evince dal programma di sala, andò in scena al Théâtre La Bruyère il 15 dicembre 1955 con la regia di George Vitaly e l'interpretazione di Suzanne Flon. La *piêce* venne creata in realtà nel 1947 e fu poi ripresa nel '55 e nel '63; per quest'ultima realizzazione l'attrice protagonista fu Sylvia Montfort, mentre la creazione dei costumi fu affidata a Jacques Schmidt.

Tale rappresentazione, è considerata una delle più straordinarie dell'intera produzione teatrale di Audiberti; invero, all'interno del materiale rinvenuto presso la *Bibliothèque historique de la ville de Paris* e precisamente in un *extract de presse*, si notano in successione, tutta una serie di lodevoli recensioni da parte della stampa dell'epoca. Jean-Jacques Gauthier nelle pagine di Le Figaro, parlò di «*Un spectacle ravissant. Tout y est de la plus jolie qualité. La meilleure œuvre thèâtrale d'Audiberti*»[675], mentre Marcelle Capron lo definì colmo di poesia, burlesque e lirico[676]. Suzanne Flon stessa del resto, lo ricordò come uno dei suoi lavori più acclamati, enunciandolo pure come il suo preferito all'interno del quale ella interpretò un ruolo «*très intéressant: le personnage multiforme, me donne la possibilité d'exprimer une gamme de sentiments extrêmement variée*»[677].

Si è fatto riferimento ad un bozzetto di costume per *Le mal court* (Fig. 117): questo risulta conservato presso la CFM gallery di New York, ed in esso si può notare la capacità di Leonor Fini di conferire una resa caricaturale al soggetto rappresentato. Il figurino sembra voler essere un espediente per la creazione di un'immagine dotata di grande potenza espressiva, la quale riflette *in toto* l'humor grottesco del quale la rappresentazione di Audiberti fu esempio. Quanto al figurino, esso rappresenta un costume maschile, presumibilmente quello di Parfait re d'Occidente: il costume sembra essere infatti molto prezioso, arricchito di pizzo e di un capello con una piuma.

E' stato fatto riferimento ad un elenco di costumi realizzati in seno alla messinscena

[673] La prima pubblicazione di questo bozzetto, la si rintraccia in Zuckerman (1992). Cfr. N. ZUCKERMAN, op. cit. p. 19
[674] Com'è stato precisato precedentemente però, le commedie di Audiberti sono sempre caratterizzate da un humor apparente che in realtà è solo un mantello che nasconde l'inquietudine e l'angoscia.
[675] J. J. GAUTHIER, in «Le Figaro», Cfr. *Extraits de presse*, Bibliothèque de la ville de Paris
[676] M. CAPRON, in «Combat», Cfr. *Extraits de presse*, Bibliothèque de la ville de Paris
[677] S. FLON, *Le mal court*, in «L'Avant-Scène», n. 137, Le Mans, Paris, 16 octobre 1956, s.p.

del 1963 redatto dallo stesso Audiberti: da tale inventario è possibile dedurre una serie di dati sommari, atti alla resa di un primo specchio riflettente la produzione costumistica finiana[678]. Ad esempio, si riscontra come i costumi maschili vantarono una maggiore ricchezza di quelli femminili, sia dal punto di vista dei dettagli creativi come anche del quantitativo stesso degli abiti realizzati. Difatti l'elenco dei costumi pensati per i personaggi di Alarica e madame Toulouse – uniche donne presenti in *Le mal court*- è nettamente più breve rispetto a quello per il Cardinale o per il maresciallo, per i quali la Fini elaborò un maggiore quantitativo di capi: dal gilet fino ad un particolare tipo di polsini e sabot.

Un altro elemento che emerge, tocca invece l'universo coloristico tessile: in particolare, sembra essere privilegiato il color *mordoré*[679] per quel che concerne l'elaborazione dei costumi più importanti, tonalità che distinse ad esempio le stoffe dell'abito da "chambre" di Alarica e le sue ciabatte, come pure per quello di Madame Toulouse. Il costume da camera di Alarica col suo color *mordoré*, è ben riconoscibile del resto nelle foto di scena del Fondo Suzanne Flon, conservato presso la Bibliothèque de la ville de Paris[680], alcune delle quali sono state riprodotte nelle pagine del periodico teatrale l'*Avant-scène*[681] nel 1956. Il costume de *chambre* indossato da Suzanne Flon appare infatti nella foto dell'attrice assieme a George Vitaly, riprodotta proprio in tale periodico[682], esso è pure intuibile da una foto di scena facente parte del sopracitato Fondo (Fig. 119). Sempre tendente al *mordoré* è inoltre pure il costume di Parfait re d'Occidente, per il quale precedentemente è stato menzionato il relativo figurino.

Tale precisazione sul color *mordoré*, risulta particolarmente interessante se la si analizza pure in un'altra direzione, precisamente sul solco della fedeltà con la quale Leonor Fini guardò al costume storico. Il dizionario della lingua italiana Sabatini-Coletti, associa al color *mordoré* il secolo XVIII, che guarda caso è pure l'epoca nella quale Audiberti ambientò la sua *piêce*[683]. Questo elemento trova una corrispondenza

[678] Sebbene il costumista fu differente per tale messinscena, è presumibile che Audiberti abbia guardato alla precedente realizzazione di Leonor Fini per avere perlomeno una panoramica dei costumi da commissionare.
[679] Il color mordoré corrisponde ad una sorta di bruno-violaceo con riflessi dorati
[680] Le suddette foto, risultano tutte inventariate e sono state consultate nel corso della ricerca.
[681] Cfr. «L'Avant-scène», n. 137, Le Mans, Paris, 16 octobre 1956
[682] *Ibidem*
[683] Nel programma di sala di *Le Mal court*, è lo stesso Audiberti a puntualizzare come «*l'histoire se passe dans l'Europe di XVIII siècle*». Cfr. *Le mal court*, programme de salle, p. 3

rimarchevole alla luce di quanto la Fini dovette apprendere da Christian Dior, in particolare rispetto alla rielaborazione in chiave moderna dei costumi storici, aspetto questo sul quale ci si è già soffermati[684]. Tale nota aggiunge dunque alla storia del costume finiano, un'ulteriore tessera che non fa che descrivere l'assonanza con la quale l'artista dovette lavorare sempre in base a delle fonti storiche; mai insomma, creò un costume in direzione unicamente di un gusto *tout court*, ma bensì cercò sempre di contestualizzarlo rispetto all'epoca che, una data rappresentazione teatrale, andava ad affrontare.

Sempre riguardo il costume di Alarica e la fedeltà con la quale la Fini riprodusse il costume storico, rimarchevole è la presenza in corrispondenza dei polsini, di un ricco annesso di pizzo, che secondo i termini costumistici prende il nome di *engageantes*. Trattasi di una sorta di tipologia di manicotti realizzati in pizzo, che si diffusero nell'abbigliamento femminile fino alla fine del XVIII secolo specialmente sugli "abiti alla francese"[685], modello sul quale sembrerebbe esemplato anche il costume di Alarica.

Ritornando invece all'intera produzione costumistica per *Le mal court*, le foto delle camicie da notte indossate dalla Flon unitamente a quella della Governante, sono anch'esse parte integrante del già citato numero de *L'avant-scène*, e mostrano un'elaborazione molto semplice e canonica. Sempre grazie al periodico, si ha pure l'immagine del costume di Monsier F, del Maresciallo e dei due tenenti che ne reggono il corpo privo di sensi[686], mentre tra le foto di scena conservate nel fondo, se ne riconosce pure una che immortala il cardinale, interpretato da Hubert Deschamps ove ben visibile è la ricchezza dei tessuti (Fig. 118).

Diciamo che il fondamento sul quale si basano i costumi per *Le mal court* è appunto la già rimarcata affinità storica. Un ulteriore elemento dunque, che contribuisce a rafforzare la definizione di Leonor Fini come una "filologa del costume", accezione della quale abbiamo visto essere portatore pure il sarto Umberto Tirelli e la Sartoria Safas di Roma, con la quale l'artista come si è detto sviluppò dei rapporti durante gli spettacoli romani degli anni Quaranta.

---

[684] Riguardo questa tematica, si veda il paragrafo "Leonor Fini e Christian Dior" alla Galerie Bonjean

[685] F. BOUCHER, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, Flammarion, Paris, 1965, p. 432

[686] *L'avant scène,* op. cit.

Del resto, questo armonico accordo fra i costumi e l'epoca storica sulle note di una già rilevata affinità fra l'arte finiana e il teatro di Audiberti, non mancò di essere notato da alcuni critici acuti; Pierre Marcabru ad esempio, scrisse che «*Les décors et costumes sont d'une extreme intelligence; Leonor Fini a le cœur qui bat au même rythme que le texte*»[687].

Collegata saldamente a Jacques Audiberti e in particolare a *Le mal court*, fu Suzanne Flon, protagonista di tale *piêce*. La personalità dell'attrice tuttavia, trova una corrispondenza pure con Leonor Fini e in particolare all'interno del raffinato bacino dei ritratti eseguiti dalla pittrice nel corso degli anni Cinquanta, classificati come appartenenti al contesto teatrale francese. Inoltre Suzanne Flon, fu legata alla Fini pure da un profondo rapporto d'amicizia[688]. Altro elemento che produce un'ulteriore interconnessione, è che pure nel caso della celebre attrice francese si rileva un punto di contatto pittorico con la Fini. Di lei infatti, l'artista triestina ne dipinse il ritratto nel 1950: esso mostra le medesime vibrazioni "dell'invisibile" rintracciate da Brion nel 1955 in merito ai ritratti di Audiberti e Genet. A tal proposito, ci preme aggiungere come ultimo rimarchevole elemento che non fa che chiudere il cerchio di *Le mal court*, che il suddetto ritratto venne pubblicato all'interno del programma di sala dello spettacolo di Audiberti (Fig. 119)[689].

Se per *Le mal court* la ricerca ha lavorato essenzialmente sulle foto di scena, così non è stato invece per il secondo spettacolo di Audiberti del quale ci si accinge ora a trattare: *La mégère apprivoisée*, ossia *La bisbetica domata* di William Shakespeare, spettacolo per il quale è stato rinvenuto un ingente numero di figurini, interamente inediti, all'interno del *Dèpartement des Arts du Spectacle* della BNF. Inoltre, tre bozzetti di scena pubblicati nel catalogo della mostra triestina del 2009[690],- risultano essere conservati presso la CFM gallery di New York.

D'altro canto però, prima di dare avvio alla trattazione dei costumi, sarà necessario inquadrare tale spettacolo. La *piêce* fu un adattamento di Audiberti al celebre testo di William Shakespeare, e vide la sua prima rappresentazione il 10 ottobre del 1957 presso

[687] P. MARCABRU, *Le mal court de Jacques Audiberti*, in «Arts: Spectacles», du 21 au 27 dècembre 1955, s.p.
[688] Questo legame si rintraccia ad esempio, nel carteggio Fini-Flon, che si conserva nel Fondo Suzanne Flon della Bibliothèque historique de la ville de Paris.
[689] J. AUDIBERTI, *Le mal court*, programme de salle, p. 4
[690] Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne…*op. cit. p. 221

il Théâtre de l'Athénée Edouard VII di Parigi. La regia fu affidata nuovamente a George Vitaly e il ruolo della protagonista Catherine a Suzanne Flon. Importante ai fini del nostro discorso –e vedremo perché- è inquadrare la *piêce* in termini temporali e geografici: essa com'è noto, è ambientata intorno alla metà del XVI secolo tra Padova, Verona e Mantova. Si tengano bene a mente queste precisazioni, poiché esse sono risultate d'importanza fondamentale per l'analisi dei costumi.

Osservando il programma di sala rinvenuto presso la *Bibliothèque historique de la ville de Paris*, è eccepibile come nel caso di tale spettacolo, un importante spazio venne dato pure alla figura di Leonor Fini: difatti una foto della pittrice (Fig. 120), scattata da Hugues Ronald, occupa una pagina intera del programma[691]; a succedersi nella pagina seguente, un'immagine rappresentante l'attrice protagonista Suzanne Flon, elemento questo che permette di rapportare la figura della Fini in termini gerarchici, quasi allo stesso livello della Flon.

Ma non solo: sempre nel programma di sala, furono riprodotti due figurini creati dalla Fini per tale spettacolo (Figg. 121-122), rispettivamente quello dell'abito della Flon e di Pierre Brasseur, interpretante il protagonista maschile Petrucchio. Tali elementi rendono dunque comprensibile come il ruolo giocato dalla Fini all'interno della produzione di *La mégère,* fu probabilmente capitale per la riuscita dello spettacolo stesso, e di questo Audiberti ne fu plausibilmente ben conscio. Rispetto al precedente spettacolo infatti, il costume qui sembra possedere una maggiore rilevanza, la quale venne rimarcata pure nel programma da sala mediante e la foto della costumista, e, soprattutto per mezzo della pubblicazione di due figurini.

Tale rimarchevole valore conferito al trattamento costumistico, è comprensibile pure a seguito dell'osservazione della sartoria che realizzò i costumi di Leonor Fini, conosciuta anch'essa grazie al programma di sala[692]: trattasi della sartoria di Irene Karinska[693], la quale rappresentò uno dei nomi più straordinari a livello sartoriale in

[691] Cfr. *La mégère apprivoisée*/ mise en scène de Jacques Audiberti ; pièce de William Shakespeare, programme de salle, 10 octobre 1957, Théâtre de l'Athénée Edouard VII, Paris

[692] *Ibidem*

[693] Irene Karinska (1901-1962) figlia della celebre costumista premio Oscar Barbara Karinska, tenne il suo atelier in rue Washington a Parigi –del quale troviamo indicazione pure nel programma di sala- fino al 1970. Essendo figlia d'arte, molti costumi da lei realizzati vennero erroneamente accreditati alla madre. Fra questi, si possono menzionare quelli per l'adattamento cinematografico della *Dama delle camelie* (1953). Pur oscurata dunque dalla genialità materna, Irène Karinska nel suo atelier si rese in realtà una

territorio francese.

Concentrandoci invece sul cospicuo numero di bozzetti di costume conservati presso la *Bibliothèque National de France*[694], si è deciso in questa sede di trattarne in particolare cinque. Essi sono stati preferiti all'interno della rosa dei figurini per *La mégère apprivoiséé,* poiché reputati in sede di ricerca qualitativamente più alti rispetto agli altri, ed inoltre poiché ciascuno di loro si rende portabandiera di peculiarità differenti dell'arte costumistica di Leonor Fini.

Il bozzetto contrassegnato come DIA-MAQ-22822 (Fig. 123) rappresenta il costume indossato da Caterina nell'ultimo atto. Osservando tale bozzetto, esso sembra ubbidire alle regole del tipico capo cinquecentesco della sopravveste, che nelle fonti del XVI secolo vengono indicate col nome di *vestito, soprana, vesta, roba* con le varianti di *robetta e mezzaroba*[695]. Il carattere di questo capo era solitamente molto lussuoso, e la sua realizzazione veniva eseguita mediante l'impiego di stoffa pesante ornata e foderata[696]. Osservando il bozzetto, notiamo la definizione di un capo ampio con busto stretto che segna la vita e si allunga sul davanti. Presente inoltre nella veste, un ricamo ricco color oro che presumibilmente stava a coprire dei bottoni che permettevano l'apertura del vestito a favore di un lieve avvistamento della sottana sottostante. In ultimo, non si dimentichi il figurino contenuto nel programma di sala: è ben visibile qui, la presenza di veri e propri bottoni al posto della decorazione col ricamo d'oro. Questa rosa di elementi raccolti nel corso della ricerca, rafforzano l'ipotesi secondo la quale Leonor Fini si impegnò affinché Caterina indossasse una sopravveste cinquecentesca; probabilmente l'artista, col suo sguardo da filologa del costume, si documentò in special modo attraverso i ritratti pittorici femminili realizzati nella seconda metà del XVI secolo, riuscendo pertanto a darne una definizione sebbene nel suo bozzetto sia stata riscontrata una lieve discrepanza, che consiste nella mancanza delle maniche ampie che nelle sopravvesti avevano il compito di coprire quelle aderenti della sottana[697]. Un'altra interpretazione riguardo quest'ultimo punto, è che Leonor Fini abbia voluto

straordinaria creatrice per molti costumi realizzati, oltre che da Leonor Fini, pure da Yves Saint Laurent e per molti balletti di Roland Petit.

[694] Trattasi di trentacinque figurini in totale. L'elencazione completa, è stata fornita nel paragrafo 4.4.1.1

[695] R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino 1978, p. 209

[696] R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia,* vol. III, Istituto editoriale Italiano, Milano, 1966, p. 60

[697] *Ibidem*

rappresentare direttamente le maniche ampie della sottana di Caterina.

Tornando all'ipotesi secondo la quale Leonor Fini definisce qui una sopravveste, osservando le foto di scena, non sembra che Suzanne Flon indossi tale tipico capo cinquecentesco, bensì una veste unica che non consentiva l'apertura anteriore. Presente comunque, il ricco ricamo che dalle foto però sembra essere fisso e senza nessuna apertura. Si presume pertanto che la Fini portò sì il progetto di una sopravveste, ma poi la sartoria, probabilmente per ragioni di praticità della Flon, dovette inesorabilmente modificarne la concezione primordiale elaborata dall'artista.

Nel figurino del programma di sala, Leonor Fini rappresentò pure la tipica cintura femminile cinquecentesca, portata bassa e con una decorazione ricca[698], che poi non risulta essere elaborata né nel bozzetto della BNF né tantomeno nel confezionamento costumistico. Presente e ben visibile pure nelle foto di scena (Fig. 124-125), è invece il cosiddetto collare di trina rialzato dietro il capo, elemento tipico dell'abbigliamento cinquecentesco delle gentildonne venete[699].

Si osservi come la Fini, anche in questo caso, sia stata l'artefice di un bozzetto incarnante *in toto* le caratteristiche temporali e geografiche del costume che le era stato commissionato. Ancora una volta, si conferma pertanto l'attenzione spasmodica dell'artista verso la storia del costume, prerogativa questa che non fa che confermare la sua estrema raffinatezza intellettuale.

Riguardo il bozzetto con collocazione DIA-MAQ 22824 (Fig. 126) esso mostra due costumi femminili, arricchiti peraltro di appunti stilati dalla stessa Fini. Questi risultano essere due annotazioni atte a ricordare all'artista in che modo avrebbe dovuto modificare i suddetti costumi. "*Veuve mais en noir*" è ciò che si legge in basso a destra, in corrispondenza di uno schizzo che fa in realtà riferimento ad uno dei costumi presenti in questo bozzetto (quello a destra). Sul contenuto dell'appunto torneremo poi; sarà sufficiente tuttavia mettere a fuoco come uno dei costumi di questo bozzetto, ossia quello a destra, risulti essere il corrispondente ma in color rubino, di quello della vedova (DIA-MAQ-22823, Fig. 127). L'altro appunto, appartenente ancora al costume sulla destra, reca la frase "*plus petit et avec perle*", collegata per mezzo di una retta a quella

[698] Sulle cinture cinquecentesche, si veda Ivi, p. 97
[699] Ivi, p. 77

che sembrerebbe essere una pettinatura tipica cinquecentesca detta balzo[700], con i capelli alzati e ornati di perle.

I costumi definiti in tale bozzetto sono citati all'interno del catalogo della BNF semplicemente come *costumes féminins*; questo elemento è sintomatico del fatto che non ne è stata riconosciuta l'appartenenza ad uno specifico personaggio della *piêce* di Audiberti.

Ad ogni modo, la ricerca ha rintracciato di come uno di questi –e ci si sta riferendo a quello sulla sinistra ossia quello senza appunti- sembri appartenere ancora a Caterina; quanto a quello sulla destra, è probabile che questo inizialmente venne concepito da Leonor Fini al posto di quello di sinistra –che sarebbe quindi posteriore nell'esecuzione- quindi come costume di Caterina, ma, avendone poi creato un altro migliore ed equivalente per l'appunto a quello a sinistra, l'artista pensò di adattarlo al costume della vedova. La prova sembrerebbe del resto essere costituita proprio da quel prezioso appunto lasciato dall'artista, nel quale scrisse *veuve mais en noir.*

Quanto al costume sulla sinistra e la sua attribuzione al personaggio di Caterina, alcune fonti iconografiche, tra cui il quadro *Caterina la bisbetica* (1898) di Edward Robert Hughes, mostrano infatti la protagonista dell'opera shakesperiana mentre è davanti ad un piatto vuoto[701] ed indossa proprio un abito color rubino. L'assonanza con uno dei vestiti di Caterina, è poi riscontrabile anche osservando il costume indossato da Liz Taylor nel 1967 nel film di Franco Zeffirelli, postumo sì alla rappresentazione di Audiberti, ma particolarmente fedele ai costumi della rappresentazione teatrale. In particolare, è il costume sulla sinistra a sembrare particolarmente simile a quello portato da Caterina durante la cena a casa di Petruccio: si noti difatti, come anche nel film di Zeffirelli, il costume color rubino di Liz Taylor, fosse caratterizzato da delle maniche a sbuffo con motivo decorativo a bande.

Alla luce di tali elementi, è dunque possibile abbandonare la denominazione di *costume fèminins,* a favore di "costumi per Caterina", e si avanza in questa sede per la prima volta, tale denominazione.

Riconsiderando ancora una volta il bozzetto, si noti la scollatura quadrata, come

[700] Il balzo in realtà si diffuse nel XV secolo, ma perdurò pure nel XVI.
[701] Nell' opera di Shakespeare infatti, Petruccio, per domare il brutto carattere di Caterina, decide di non darle da mangiare.

voleva la moda italiana del tempo[702], nonché la presenza di un ricco gioiello pendente al collo, che forse Leonor Fini concepì arricchito da gemme com'era tipico nel Cinquecento.

Quanto al vestito sulla destra invece, sono ben visibili le caratteristiche che hanno contraddistinto pure il precedente costume: anche in questo caso, sembrerebbe difatti definirsi una sopravveste tipica della seconda metà del Cinquecento, nonché il collare di trina.

Riguardo invece i colori scelti da Leonor Fini, è appurato come nel corso del XVI le vesti femminili ebbero una maggiore gaiezza coloristica, accompagnata spesso dall'impiego di velluti, materiale che ben si presta del resto pure all'elaborazione di questi abiti per Caterina.

L'abito de la *veuve*, equivalente al DIA MAQ 22823 (Fig. 127) è, a livello bozzettisco, uno di quelli che ha una resa pittorica maggiore. Particolarmente caratterizzato, è infatti pure il viso della vedova, straordinariamente simile a quello di Aline Bertrand che la interpretò, peculiarità questa che è ben visibile osservando una foto di scena pubblicata su *L'Avant-Scène*[703] (Fig. 124).

Attraverso tale fotografia è inoltre possibile evidenziare come, nella versione finale del costume, le maniche furono realizzate in nero e non in bianco come nel relativo bozzetto. Anche in questo caso, Leonor Fini diede versione forse imprecisa della sopravveste, compiendo però una modifica rispetto a quella di Caterina: l'impressione difatti che si tratti di tale capo cinquecentesco, la si ha osservando per l'appunto le maniche, le quali nel bozzetto appaiono bianche quasi come se esse fossero parte di una sottana. Tuttavia, non si nota nessuna apertura anteriore in prossimità della vaporosa gonna nera, elemento invece che è ben visibile nelle sopravvesti e che del resto l'artista ben concepì nel bozzetto di cui precedentemente si è parlato e per il quale si è avanzata l'ipotesi che fosse una primaria versione per un abito di Caterina la cui sorte fu poi invece l'adattamento a quello di vedova.

Si noti inoltre, come nella foto non sia presente l'importante gioiello pendente che cinge il collo della vedova, mentre ancora una volta non manca il collare di trina.

[702] Sulle scollature cinquecentesche, si veda R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume…,* op. cit. p. 57
[703] Cfr. *La mégère apprivoisée*, in «L'Avant-Scène», Fémina théâtre n. 166, s.p.

L'acconciatura *plus petit et avec perles* che la Fini pensò e che appuntò nel precedente bozzetto trattato, è invece ben visibile nella foto di scena, mentre sembra essere concepita lievemente differente in tale figurino, dove appare ornata di decorazioni color oro.

Straordinario esempio invece di come la pittura di Leonor Fini penetri e si armonizzi in maniera straordinaria con i bozzetti di costume, è il figurino che l'artista realizzò per il costume di Bianca, che troviamo alla BNF con collocazione DIA-MAQ 22820 (fig. 128)

L'elemento più interessante di questo bozzetto è rappresentato dal fatto che in esso l'artista rappresenta se stessa, elemento questo che si coglie con estrema facilità. I tratti somatici di Leonor Fini infatti, sono facilmente riconoscibili entro le forme del viso che dovrebbe essere in realtà quello di Bianca, interpretata da Françoise Soulié. Un autoritratto dunque, che si va ad aggiungere alla fitta schiera di quelli realizzati dalla metà degli anni Trenta fino agli anni Cinquanta.

Se però tali pitture finiane sembrano descrivere una pericolosa ambiguità, incarnata oltremodo nello sguardo che trasmette una calma solo apparente e che, nel giro di pochi attimi, si potrebbe trasformare in un qualcosa di insidioso, nel caso dell'autoritratto presente nel bozzetto tale accezione è ben lontana dall'esservi. Difatti, nella Leonor Fini-Bianca lo sguardo sembra rendersi portatore di una totale tranquillità, una calma quasi confortevole. E' probabile che la Fini abbia cercato di adattare tale resa al personaggio stesso di Bianca, che nell'opera shakesperiana si distingue per il suo carattere amabile e gentile. Ma attenzione: gli autoritratti, con la loro ambiguità percepibile, conducevano grazie a questo stesso trapelare insidioso, all'amara percezione di imminente esplosione; quello di Bianca appare in verità, ancora più subdolo e quasi tendente al falsificatore. Difatti dalla commedia shakesperiana, sappiamo che colei che inizialmente sembra più gentile di Caterina, diventerà nell'epilogo, più bisbetica e arrogante di lei. Ecco perché la Fini probabilmente scelse di autodipingersi: per scatenare, in quel bozzetto, l'idea che come sono dissimulatori gli autoritratti, allo stesso modo lo è Bianca; la scelta di rappresentare un'espressione dolce e confortevole mira però ad infamare ancor di più il personaggio shakesperiano; la Fini sembra volerci dire che quell'ambiguità percepibile negli autoritratti Bianca non se la merita, ma è destinata ad una falsificazione totale. Insomma, la dissimulazione ambigua

riconoscibile nella sua accezione, non è prerogativa di tutti, ma solo di pochi.

Una differenza che si riscontra fra i bozzetti costumistici per il personaggio di Caterina e questo per Bianca, è che nel caso di quest'ultimo la Fini cercò di dare una connotazione più semplice ed umile, tanto che esso sembra trovare più similitudini con gli abiti indossati dalle popolane cinquecentesche. Tale caratterizzazione, è constatabile ad esempio nelle maniche della camicia, che Leonor Fini lasciò libere e bene in vista: indagando la storia del costume difatti, si scopre che tale particolarità era propria dell'abbigliamento delle donne del popolo[704], al contrario invece delle gentildonne che recavano sempre in vista le maniche lussuose del vestito o della ricca sottana che indossavano[705].

L'obiettivo che si pose l'artista fu pertanto quello di trasmettere, pure mediante il costume, la tematica dell'umiltà e della gentilezza di Bianca, ponendola in diretta antitesi con la pervicace scontrosità della sorella Caterina, conosciuta proprio per questa infelice accezione. Allo stesso tempo però, l'apprezzamento costante dell'artista per il costume elitario e sontuoso, conduce a credere ancora una volta nella potenza volutamente falsificatrice del soggetto di questo bozzetto.

Ultimo bozzetto per *La mégère apprivoisée* che si analizzerà in questa sede, è quello con collocazione DIA-MAQ 22795 (Fig. 129), rappresentante –come appuntato in basso a sinistra dalla Fini stessa- il costume per il personaggio di Vincentio, ricco mercante pisano.

Il bozzetto dell'artista triestina ben rivela la ricchezza del personaggio: per lui infatti, elaborò un saio cinquecentesco forse in broccato o comunque in un tessuto prezioso; il fatto che si tratti di un saio, indumento quest'ultimo d'uso comune fra gli uomini del XVI secolo, è comprensibile dalla visibile abbottonatura dritta sul davanti e dalla lunghezza del capo, oltreché dal colletto della camicia lasciato lievemente in vista[706]. Inoltre, a indossarlo erano molto spesso i mercanti di tutta Italia e, in linea generale, le persone abbienti, in entrambi i casi veniva indossato per uscire di casa[707]. Ancora una volta, il bozzetto risulta finemente definito, dando origine pertanto ad un

[704] R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume…,* op. cit. p. 285
[705] *Ibidem*
[706] Sulle caratteristiche del saio cinquecentesco, si veda R. LEVI PISETZKY, *Storia del…*op. cit. p. 129
[707] *Ibidem*

lavoro rispecchiante più le prerogative pittoriche piuttosto che quelle tipiche di uno schizzo per un costume.

La fedeltà rispetto al secolo in cui è ambientata *La mégère apprivoisée*, si rivela oltremodo nell'elaborazione di un'alta berretta a tozzo nera, tipica dell'ultimo ventennio del XVI secolo, giacché negli anni precedenti essa aveva un aspetto nettamente più basso[708]. Anche la barba lunga fu una moda tipica del Cinquecento; in quella realizzata dalla Fini per Vincentio inoltre, vi è la definizione della punta la quale preannuncia in realtà l'incombente moda seicentesca. Calze nere e scarpe larghe a punta sono tipiche anch'esse del pieno Cinquecento[709].

Andò in scena il 20 giugno del 1966 presso il Théâtre la Bruyère di Parigi in occasione del Festival du Marais, l'ultimo spettacolo scritto da Audiberti per il quale Leonor Fini realizzò i costumi: trattasi di *La fête noire* che vide ancora una volta alla regia Georges Vitaly. E' importante puntualizzare che questa del '66, non fu la prima messinscena de *La fête noire*, giacché essa venne presentata per la prima volta nel 1948 presso il Théâtre de la Huchette[710]. In quel caso, alla regia di Vitaly, si accompagnarono però i costumi di Marie Viton, poi sostituiti nel '66 da quelli finiani.

La sinossi dell'opera, ambientata nel XVIII secolo, la deriviamo dalle parole dello stesso Audiberti il quale ne diede un assaggio fra le pagine di un periodico francese dell'epoca:

> «C'est l'histoire d'un homme qui a en lui une telle d'humanité qu'il ne parvient pas à se faire recevoir par les femmes; il n'est pas assez nature. Mais à force d'etre ainsi rejecté, ses humeurs rentrés ressortent sous la forme d'un monstre; et celle-ci pronunce des paroles inquiétantes, plus nietzschenne que vaticanes, posant en principe une sorte d'une quiétisme du monde tel qu'il est dans sa dureté horrible, qu'on pourrait en somme raccorder à la doctrine des dictatures»[711].

Per questo motivo, il protagonista Felicièn uccide una di queste donne, incolpando poi dell'accaduto una bestia che viveva tra le montagne intorno al villaggio. Organizzerà dunque una battuta di caccia, durante la quale ucciderà una pecora e la farà

[708]Ivi, p. 164
[709]Ivi, p. 130
[710] In realtà il titolo iniziale fu *La bête noire*, poi cambiato in *fête* su ordine della società degli autori. Questa infatti, sotto richiesta di un anonimo autore che accusò di aver scritto un'opera con lo stesso titolo, minacciò Vitaly di bloccare lo spettacolo qualora non si fosse fatta tale modifica. Egli pensò dunque, di sostituire la b con la f. Da allora in poi l'opera è universamente conosciuta come *La fête noire*. Cfr. http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/Audiberti/jacques-audiberti-5.html
[711] J. AUDIBERTI in «Paru» n. 53, septembre 1949, citato in M. GIROUD, op. cit. pp. 89-90

passare per tale mostro apocalittico, e verrà quindi acclamato come un Dio. Ma una giovane ragazza del villaggio, Alice, indovinerà il suo segreto[712].

Per quel che attiene la messinscena del 1966, forse perché organizzata nel corso di un Festival, il materiale documentario rinvenuto nel corso della ricerca non è ingente o perlomeno non in un quantitativo paragonabile a quello dei precedenti spettacoli teatrali di Audiberti. Sono state infatti reperite solamente alcune foto di scena (Figg. 130-131) e degli spogli di giornale, elementi questi che però si sono rivelati più che sufficienti ai fini di un'analisi costumistica dello spettacolo in questione. In particolare, si è notato come la stampa diede particolare spazio alla resa costumistica di Leonor Fini per questo spettacolo. E' importante notare tuttavia, come il maggiore riverbero sulla stampa potrebbe essersi verificato poiché ormai, alla soglia degli anni settanta, l'artista triestina è divenuta un grande nome a livello costumistico e di questo ne dovettero essere ben consci i giornali francesi che non mancarono di lodare le sue creazioni per *La fête noire;* tutti difatti convennero nel reputare tali costumi straordinariamente raffinati, nonché dotati di un delicato umorismo: *«Georges Vitaly nous convie en effet à une véritable fête pour l'esprit le texte admirable d'Audiberti qui séduit et enchante souvent par sa seule magie et sa seule musique - a un plaisir pour les yeux - les costumes raffines et spirituels [..] oui cela exister de Leonor Fini»*[713].

Secondo l'anonimo recensore di *Le Figaro*, i costumi di Leonor Fini trasudarono di libertà e spontaneità, prerogative queste in totale accordo con l'opera, sia essa considerata piacevole o sinistra: «*Les costumes de Leonor Fini l'illustrent avec une liberté et un bonheur tout en accord avec les plaisantes ou sinistres spontanéites de l'œuvre*»[714].

In primo luogo tale libertà costumistica alla quale si fece riferimento, la si riscontra - osservando le foto di scena- nella definizione del costume di Alice, la protagonista femminile. Il fatto che dovette creare il costume per una popolana, probabilmente riuscì a trasmettere nella Fini una maggiore libertà di forma; non si dimentichi inoltre che le fonti iconografiche sono piuttosto scarse rispetto ai vestiti indossati dalle donne comuni, mentre se ne rinvengono in abbondanza nel caso delle dame d'alto rango. Come si vedrà

[712] http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/Audiberti/jacques-audiberti-9.html
[713] R. LOUVIT, *La vie thêatrale de Paris. La fête noire*, in «France journal», ott 1966
[714] J.L. *La fête noire d'Audiberti*, in «Le Figaro littéraire», 15 septembre 1966

più avanti però, questa non sarà l'unica motivazione atta a giustificare tale libertà creativa; essa infatti risponderà anche a delle necessità "mascheratizie" volte a conferire un'ironia delicata; su tale punto tuttavia, si tornerà tra non poco, quando si avrà modo di analizzare i costumi dei valletti.

Ritornando sul costume di Alice, la libertà la si rinviene ad esempio, nella definizione della scollatura pronunciata di Catherine Rouvel, l'attrice protagonista di *La fête noire*, di contro con il modello tipico del XVIII secolo il quale tese più a coprire che altro[715]. L'aderenza con l'epoca narrata da Audiberti, ben si nota ad ogni modo, nelle scarpe indossate dalla Rouvel, delle ciabatte da casa con punta all'insù.

Per Felicièn invece, fu concepito un classico abito maschile alla francese composto da tre parti: culotte fino al ginocchio, una veste di sotto e una di sopra[716]. Inoltre per il protagonista maschile, la Fini concepì un cappello alla svizzera, che in realtà era una semplice variante di quello classico a tre punte[717]. Dalle foto di scena, ben si evince come il colore del costume di Felicièn fosse il nero; tale constatazione trova conferma inoltre in alcune righe buttate giù fra le pagine di una rivista dell'epoca, ove peraltro i costumi della Fini vennero lodati ancora una volta: «*Jolis costumes de Leonor Fini, noir pour M. Félicien, rose pour le cardinal, couleur de bonbons fondants pour ses valets*»[718].

Nella trattazione dedicata al costume per Alice, si è fatto riferimento ad una discrepanza formale a livello costumistico in seno all'epoca trattata. Questo fattore, ad una prima disamina critica, potrebbe essere letto in chiave errata e in particolar modo giudicato come sintomo di un'imprecisione della costumista. Questa differente trattazione, che potrebbe mettere in discussione la definizione di "filologa del costume" data in precedenza, la si nota pure nella creazione del colletto del secondo valletto interpretato da Bernard Valdeneige, il quale è piuttosto riferibile a delle forme pienamente seicentesche vista la rigidità mostrata (Fig. 134).

D'altro canto però, osservando le foto di scena ove appare questo costume, come pure dando uno sguardo a quelli degli altri valletti, ben si evince come essi rispondano a

[715] Sugli abiti femminili in Francia del XVIII si veda F. BOUCHER, op. cit. pp. 333-348
[716] Ivi, p. 282
[717] Ivi, p. 283
[718] J. DUTOURD, *Au théâtre avec Jean Dutourd, festival du Marais. La fête noire (un beau spectacle*, in [Le Mauris], 23 octobre 1966

dei richiami squisitamente umoristici ma allo stesso tempo ad una raffinata sontuosità, come pure descritto in alcune recensioni: «*Les costumes Leonor Fini les a dessinés avec humour et somptuosité*»[719]. Difatti questi costumi possiedono, pur nella loro definizione spiccatamente lussuosa conferita dall'impiego di tessuti finemente decorati come anche di colletti larghi e inamidati, delle sfumature comiche quasi tendenti al carnevalesco; essi trasudano di una parossismo quasi caricaturale, declinato però entro forme sinuose e importanti. E difatti, non per niente alcuni parlarono di "ironia delicata", quasi a volersi riferire ad un senso mascheratizio non portato all'esasperazione ma coniugato sempre entro una perfetta armonia: «*Georges Vitaly qui sait tout d'elle pour l'avoir perçue le premier, parvient sans pleine à faire entendre la chère musique. Il y est aidé par l'ironie délicate des costumes de Leonor Fini*»[720]. Nei costumi dei valletti quindi, Leonor Fini si rivolse pertanto alla potenza della maschera, rispondendo più ad un richiamo in senso "travestitivo" piuttosto che "costumistico"[721]; entro quest'ultima direzione invece, si situa il costume di Felicièn, che non ha nulla di ironico ma risulta piuttosto inserito entro una dinamica che nutre più similitudini con i costumi realizzati per gli altri spettacoli di prosa, giacchè si attiene perfettamente al *modus operandi* del costume dell'epoca descritta da Audiberti. A metà strada invece, si colloca il costume di Alice: nella scollatura pronunciata esso infatti sembra voler fare eco proprio ad un'ironica definizione che però in parte ancora si attiene alle caratteristiche canoniche dei vestiti delle popolane.

Un elemento curioso è che per questa messa in scena, Vitaly rinunciò alle scenografie, una scelta che i recensori tuttavia non sembrarono condividere, una mancanza questa che neppure i perfetti costumi della Fini riuscirono a colmare: «*En outre, les costumes de Leonor Fini ont beau être d'une parfait justesse de style, en égard au ton de l'œuvre, ils ne peuvent pallier l'absence regrettable de décors*»[722].

Con tale visione, concordò pure Abirached, il quale si mostrò entusiasta sotto tutti gli aspetti tranne che per questa scelta azzardata da Vitaly, la quale venne rapportata

[719] A.C. *La fête noire*, in «Les echos»
[720] B. POIROT DELPECHE, *La fête noire d'Audiberti au festival du Marais*, in «Le monde», 24-06-1966
[721] Su tale differenziazione, si tornerà alla fine del capitolo, ed in particolare si noterà come tale quasi impercettibile difformità, sia presente soprattutto fra i costumi realizzati per il balletto e quelli per la prosa.
[722] J. KHERA, *La fête noire de Audiberti*, in «Cannes nille midi» 29 septembre 1966

pure in questo caso, con i costumi della Fini:

> «Il faut donc comprendre la fête noire comme une allégorie: loin de toute gratuité, les caprices les plus extravagants de l'imagination et du verbe son ici nécessaires. C'est alors que Audiberti nous dépayse le plus qu'il est le plus fidèle à la réalité: cette alquimie, nul ne la connaît mieux que Georges Vitaly qui a réussi à faire parler audibertien a tous ses acteurs le plus naturellement du monde. (.....) Pour colorer cette Fête, Vitaly s'est contenté des superbes costumes de LF mais c'est, me semble-t-il, une erreur d'avoir renoncé à tout décor pour camper un conte qui exigeait de l'enluminure et une somptuosité baroque»[723]

Dagli spogli qui esaminati, emerge quasi come se Vitaly al principio avesse pensato che la straordinaria realizzazione costumistica della Fini, avrebbe in qualche modo ottemperato all'assenza scenografica. Questo in realtà non avvenne, ed è plausibile che a causa delle critiche rivoltegli per aver fatto tale scelta, egli si convinse in occasione della messinscena del 1969 al Théâtre Le Bruyère, che sarebbe stato il caso di colmare tale precedente lacuna. Una foto di scena della rappresentazione del '69 rinvenuta alla Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, rappresenta infatti una riprova di tale cambio di rotta, giacché sono ben visibili le scenografie contrariamente invece alle foto di scena della precedente messinscena nella quali esse non compaiono.

Concludiamo la disamina di *La fête noire*, con le parole di un anonimo recensore dalle quali trapela una diretta conoscenza della pittura di Leonor Fini. «*La mise en scène de Vitaly, en vieille habituée du verbe audibertien, s'entend toujours admirablement à doser le geste et l'effet, et les costumes de Leonor Fini fleurissent toujours le plateau de touches graves ou exubérantes, selon, qui ensorcellent l'œil et lui donnent à rêver*»[724]. Il riconoscimento infatti della costumista finiana quale colonna portante per la resa di un'atmosfera onirica, ben convoglia infatti nel binario pittorico percorso dall'artista triestina, che di tali atmosfere si rese sempre interprete indiscussa.

Dall'analisi ivi proposta sui costumi realizzati per le *piêces* audibertiane, è possibile avanzare una primaria conclusione riguardo l'arte del costume finiano. In primo luogo, quel che emerge è che, col passare degli anni, la Fini riuscì ad essere meno rigida nella resa costumistica per la prosa. Difatti, dal prologo avutosi con *Le mal court* ove l'artista riflesse appieno le forme del costume d'epoca, si passò, dopo poco più di dieci anni, ad una definizione costumistica più libera, ove la Fini miscelò sia elementi propri dell'epoca narrata come anche peculiarità relative ad un altro tempo. Tuttavia queste

[723]R. ABIRACHED, *L'homme et la bête*, in «Nouvel m[…]», 14 20 sept 1966
[724] H.R. *Au théâtre le Bruyère La fête noire d'Audiberti*, in [La Pro??],17 septembre 1966, p. 7

ultime, erano inserite sempre entro dinamiche che rispondevano a determinate consequenzialità: nel caso infatti de *La fête noire*, gli elementi seicenteschi vennero introdotti per conferire una maggiore resa mascheratizia. Il tutto, non si dimentichi, è sempre straordinariamente fuso col testo col quale la Fini è chiamata ad operare. Siamo bel lontani quindi, dalla rigidità che si era sottolineata a proposito dei costumi per *All'uscita.*

4.4.3 Jean Genet : Les bonnes, Les balcon

Se il rapporto con Jacques Audiberti fu caratterizzato da uno stimolante e proficuo scambio intellettuale unito ad una salda amicizia, ancora di più lo fu quello con lo scrittore francese Jean Genet. Esso verrà messo in evidenza in questa sede per via delle collaborazioni professionali fra i due, legate anche stavolta dal potente filo espressivo pittorico rappresentato dai due ritratti che la Fini eseguì per lui.

Conosciutisi nel 1947 presso il *Bal Nègre* di rue Blomet[725], storico locale di Montparnasse situato tra gli atelier di André Masson e Joan Mirò, celebre per essere stato il punto di ritrovo della più raffinata intellettualità parigina del tempo, Genet si distingueva allora per essere uno degli scrittori francesi più discussi e controversi. Il suo passato era stato difatti contrassegnato da diversi problemi con la giustizia, e la sua fama di *terrible* era inoltre incoronata dai contenuti moralmente discutibili dei suoi romanzi.

Tuttavia la pittrice triestina e lo scrittore francese entrarono molto in sintonia: fu la stessa Fini a descrivere a Peter Webb questo intenso rapporto, mettendo in evidenza come Genet amasse la sua pittura e il suo modo di vestire; rivelò inoltre come, verso di lui, fu sempre molto protettiva tanto da aver pagato alcuni dei suoi numerosi debiti[726]. Di tale sentimento di protezione della Fini verso Genet, si rende prova pure un'intervista che l'artista rilasciò nel 1966 rintracciata nel corso della ricerca, nella quale spiegò come, durante un pranzo ufficiale, si fosse scagliata contro «*un idiota che si vantava di non apprezzare Genet, che è quel grande poeta che noi sappiamo. E che è mio amico, specialmente ora che è stato da tanti attaccato dopo la messa in scena di*

[725] P. WEBB, op. cit. p. 161
[726] *Ibidem*

Les Paravents»[727].

Com'è frequente però, nel caso di personaggi dall'animo così sanguigno, il loro fu un rapporto che ebbe un epilogo che potrebbe essere definito "bellicoso"[728]; ma nonostante ciò, esso lasciò in eredità, oltre ai ritratti e ai costumi eseguiti per le rappresentazioni di *Les bonnes* e *Le balcon*, pure uno straordinario scritto di Genet dedicato a Leonor Fini e intitolato *Lettre à Leonor Fini*[729], nel quale egli parlò poeticamente della sua arte. Tale testo, che riveste un'importanza magistrale all'interno della bibliografia su Leonor Fini, venne accompagnato da otto illustrazioni monocrome di opere recenti, tra le quali uno dei ritratti di Jean Genet.

La *Lettre à Leonor Fini* è un testo di eccezionale valore poiché coniuga al suo interno un'analisi completa dell'opera pittorica dell'artista, accompagnata però da un intelligente senso critico, proprio solamente di chi ha la capacità di porsi in senso empatico rispetto all'opera d'arte. La messa in evidenza nelle parole di Genet di una sola semplice conoscenza dell'opera finiana, è riduttivo: egli infatti, ebbe la straordinaria capacità di proiettarsi nella tela e immedesimarsi, sia nell'artista, sia nei personaggi che dominarono le sue composizioni, col risultato che l'intellettuale francese sembrò più "ascoltare" le opere finiane piuttosto che vederle.

Al principio del testo, egli citò una serie di profumi e di odori che, pur intrecciandosi tra di loro, recano il potere di rimanere distinti nella loro fragranza; questi profumi, qualora scelgano di rendersi visibili, assumeranno una serie di forme a metà tra la distinzione netta e la tenue sfumatura: assumeranno cioè, l'aspetto dei disegni e delle pitture di Leonor Fini. L'opera dell'artista triestina fu quindi per Genet evocativa di un senso olfattivo, tanto che egli affermò che: «*Si je m'attache au sens olfactif pour parler d'eux, ce n'est pas que vos dessins évoquent immédiatement, comme une certe musique évoque une démarche, par exemple*»[730]. Come gli odori e i profumi, le immagini di Leonor Fini sono leggiadre, si disperdono nell'aria e poi si incontrano per dare vita alle forme ben definite della sua arte.

Genet trattò poi l'inserimento degli elementi vegetali e animali: una vegetazione

[727] C. SINISCALCO, *Le mitologie di Leonor Fini*, in «La Fiera Letteraria», 1° settembre 1966, p. 13
[728] M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne...,* op. cit. p. 276
[729] Cfr. J. GENET, *Lettre à Leonor Fini*, Loyau, Paris, 1950
[730] «Se mi attacco al senso dell'olfatto per parlare di loro, questo è perché i vostri disegni lo evocano immediatamente, come ad esempio una determinata musica evoca un portamento». Cfr. J. GENET, *Lettre…*op. cit.

dettagliata, ben definita e spiccatamente realistica, accompagnata però da degli animali fantastici, spesso mostruosi; da quest'incontro scaturisce spesso l'idea della morte, enfatizzata dall'uso di particolari colori e da uno scenario teatrale ai limiti del macabro. Non mancarono poi le opinioni personali dell'autore: dalle sue considerazioni sui travestimenti dell'artista fino al consiglio di rendere tali mascheramenti sempre più appariscenti[731].

Genet si augurò di vedere prima o poi le opere dell'artista all'interno del Louvre, tra i ritratti di Dürer, Cranach e Holbein e, per far si che questo traguardo un giorno venisse raggiunto, proseguì la lettera ponendo anche numerose critiche al lavoro della pittrice.

Non mancarono inoltre delle domande: Genet si chiese come potesse essere possibile che una donna con una loquacità *bavarde* dipingesse un *monde muet*, contraddistinto dal silenzio e dalle atmosfere immobili e ferme nel tempo. Esaminò poi alcuni elementi costanti delle opere di Leonor Fini: i capelli, l'acqua, il sogno. Di quest'ultimo lo scrittore mise in luce la presenza di elementi fantastici piuttosto vaghi, originati tanto da forme vegetali reali, quanto da suggestioni provenienti da forme culturali raffinate. Lo scrittore si chiese poi se l'intento dell'artista fosse quello di rappresentare sia il mondo della sua fantasia, sia quello dei suoi sogni.

Tuttavia, forse per risentimento nei confronti di un rapporto terminato disastrosamente, la Fini dopo diversi decenni dalla stesura del magistrale testo di Genet, si espresse con criticità rispetto ad esso, mettendo in evidenza come al suo interno in realtà, vi fosse più che altro espresso l'egocentrismo dell'autore piuttosto che la poetica della sua pittura[732].

Riguardo i ritratti dei quali si è accennato nel precedente paragrafo relativo ad Audiberti, trattasi di *Portrait de Jean Genet I* (Fig. 132) e *Portrait de Jean Genet II* entrambi ascrivibili al 1952.

In entrambe le opere, come ben mise in luce Brion (1955) l'individuo sembra appropriarsi di tutte le possibilità misteriose che prima gli erano state negate[733]. In questa straordinaria coppia di ritratti di Genet, lo scrittore francese assume

[731] «*Cessez le jeu des apparences: appaissez*». Cfr. J. GENET, op. cit. p. 8
[732] «Genet scrisse un piccolo libro sulla mia arte nel quale parlò soprattutto di se stesso» P. WEBB, op. cit. p. 163
[733] M. BRION, op. cit. p. 25

un'espressione innocente, quasi stupita. Ed è in special modo nel *Jean Genet I* (Fig. 132) che l'accezione di martire datagli da Brion ben si evidenzia grazie alla luce che illumina in pieno tutto il viso, lasciando misticamente in penombra la guancia sinistra. Ed è così che Genet assume qui un'aura quasi divina, come se fosse stato appena colpito da una rivelazione spirituale.

La definizione pittorica del "martire Genet" del resto, è ben inserita nel contesto dell'anno 1952: è difatti durante quell'anno che Jean Paul Sartre diede alle stampe *Saint-Genet comédien et martyr*[734], uno scritto che sicuramente non sfuggì alla Fini e che andrebbe indagato alla luce di una tale resa pittorica.

Tutta questa massa organica, fatta di sfioramenti e corrispondenze, viene arricchita anche dal destino che indissolubilmente lega Genet al teatro. Come evidenziato da Angelini (1975) e come rilevato innumerevoli volte nel caso di Leonor Fini, l'esperienza biografico-letteraria di Genet: «*non può non concludersi in palcoscenico, nella forma istituzionalizzata dello spettacolo teatrale*»[735]. Genet difatti, sentì l'esigenza di coltivare l'esperienza teatrale: come rilevato da Torresani (1987) egli necessitò «*di trovare un mezzo espressivo che dica meglio, con maggior fedeltà, quello che chiamavamo il suo delirio e che ora preferiamo chiamare la sua anima*»[736]. In sostanza, fu lo stesso destino che aveva condotto la Fini prima al travestimento e poi alla costumistica, ma appellato con parole differenti: laddove in Genet viene chiamato "delirio", in Fini vengono chiamati "fantasmi del passato". Ma in fondo, l'uno corrisponde all'altro e dà origine alla medesima essenza necessitativa. Se dunque con Audiberti si assiste ad una compatibilità tematica –ad esempio lo scenario onirico, fantasioso e misterioso unito ad un ritrovamento della propria interiorità-, con Jean Genet si ha invece, una medesima descrizione d'intenti: un'esigenza vitale il cui fine è quello di un superamento di vibrazioni inconsce legate al passato.

L'8 maggio del 1961 a Parigi, presso il Théâtre de France-Odéon andò in scena, con regia di Jean Marie Sarreau, il primo frutto della collaborazione Genet-Fini: *Les Bonnes*, scritto che Genet completò nel 1947.

[734] Cfr. J. P. SARTRE, *Saint-Genet comédien et martyr,* Gallimard, Paris, 1952
[735] F. ANGELINI, *Il teatro di Jean Genet: dagli specchi ai paraventi*, Palumbo, Palermo 1975, p. 45
[736] S. TORRESANI, *Invito alla lettura di Jean Genet,* Mursia editore, Milano 1987, p. 99

In un articolo apparso su un periodico teatrale[737], Evelyne Ertel (2001) evidenziò come fu grazie a degli ingenti aiuti economici che Serreau poté chiamare Leonor Fini, allora molto celebre in Francia, a lavorare ai costumi e alle scene. La Ertel mise inoltre in rilievo come anche la predilezione della Fini per gli universi ambigui, complessi e sensuali, tesero a porla in assonanza con la *piêce* di Genet, scegliendo dunque di parteciparvi[738]. Nell'articolo citato, l'autrice –facendo trapelare una sorta di enimmatico interrogativo sulla presenza di Leonor Fini alla suddetta produzione- rimarcò inoltre come non si trovi traccia di alcuna intervista utile a delucidare su tale scelta caduta sull'artista triestina[739]. In realtà, secondo quanto emerso dalla ricerca, nessun mistero avvolge la presenza della Fini in *Les Bonnes*, giacché ben noti furono i rapporti tra la pittrice e Genet. Del resto, si può pure presupporre che fu lo stesso autore a consigliare a Serreau di chiamare la Fini, vista pure la disponibilità economica della quale poteva usufruire.

Ad ogni modo, su un punto senz'altro si può essere d'accordo con Ertel: il pressapochismo del programma di sala, ove possiamo leggere solamente un estratto del già citato testo di Sartre oltre che una breve introduzione allo spettacolo[740] unito ad una scarsità di foto di scena, le quali ammontano solo a due[741] (Fig. 133). Conseguentemente, ai fini dell'analisi sui costumi, il programma di sala è risultato pressoché inutile, e si è preferito lavorare entro un'ottica prevalentemente focalizzata sul teatro di Genet visto nella prospettiva del bozzetto che quivi si esaminerà.

Les Bonnes è il primo testo dell'autore francese ove si è ospiti di un "luogo dell'odio" nel quale l'azione è tutta concentrata sulla cerimonia della morte che vede da una parte i privilegiati –in questo caso rappresentati dal personaggio di Madame- e dell'altra quelli delle classi sociali più basse –le due serve-sorelle Chiara e Solange-, che nutrono un profondo odio nei confronti dei primi[742]. Presente e preponderante inoltre, è l'azione del travestimento, sancita qui da Chiara che indossando gli abiti d'alta moda di

[737] E. ERTEL, *Les Bonnes, mises en scène par Jean-Marie Serreau*, in «Revue d'histoire du thêatre, n. 209, janvier 2001, p. 72
[738] *Ibidem*
[739] *Ibidem*
[740] *Ibidem*
[741] *Ibidem.* La coppia di foto di scena, venne pubblicata proprio in seno a tale articolo.
[742] S. TORRESANI, op. cit. p. 107

Madame, finge di essere lei, mentre dall'altra parte Solange finge di essere Chiara. Vi è pertanto una doppia finzione, una recita da parte delle serve che avviene quotidianamente per il desiderio di essere abbienti come la loro padrona. La morte stessa è determinata dalla finzione: Solange infatti, somministrerà alla sorella Chiara il veleno, pensando che in realtà si tratti della signora.

La tematica trattata equivale ad una prova tangibile su quanto Leonor Fini dovette trovarsi a suo agio nella realizzazione di questi costumi: presenti infatti, il travestimento e la tematica della morte, conditi da una resa costumistica che questa volta non risponde ai canoni del costume storico, ma bensì della moda.

Ma Genet non fu solito lasciare tutto al caso: invero fu particolarmente esaustivo nel dettare le direttive e nell'introduzione al copione di *Les bonnes*, diede delle note riguardanti sia le modalità recitative che dovevano prefiggersi gli attori, sia il *modus operandi* del futuro costumista della sua *piêce*:

> «Le vesti, nondimeno, saranno stravaganti, senza esser legate ad alcuna moda, ad alcuna epoca. E' possibile che le due serve deformino, mostruosamente per il loro gioco, gli abiti della Signora, aggiungendo finti strascichi, finti jabots, seni o sederi posticci. Il regista deve capire, giacché non posso comunque spiegar tutto, perché la camera dev'esser la copia pressoché fedele d'una camera muliebre, i fiori veri ma le vesti mostruose […]»[743]

Osservando l'unico bozzetto di costume per *Les bonnes* conservato presso la BNF rintracciato nella collocazione DIA-MAQ 21268 (Fig. 134) e rappresentante il costume per Madame[744], è possibile ravvisare *in toto* gli intenti di Genet. Volendo in primo luogo però dare un inquadramento a tal costume, esso altro non è che la pelliccia con la quale Madame apparve avvolta nella prima scena che la vide protagonista[745].

Nel figurino quivi indicato, Leonor Fini cercò di soddisfare appieno le caratteristiche che Jean Genet richiese al costumista: la stravaganza sicuramente appare ben definita, espressa oltremodo nella scelta di utilizzare il rosa con tocchi di nero per la definizione della ricca pelliccia.

Inoltre l'artista concepì tale capo come caratterizzato da dei motivi figurativi neri sparsi qui e là; ad un'osservazione più meticolosa, essi in realtà sembrano nutrire delle

---

[743] J. GENET, *Le serve*, trad. di Giorgio Caproni, in *Jean Genet. Tutto il teatro*, Oscar Mondadori teatro e cinema, Milano 1989, p. 45

[744] E' Leonor Fini stessa ad appuntare in calce la dicitura "*Les bonnes. Madame*"

[745] Per un ragguaglio sulla scena, si veda J. GENET, *Le serve*, in *Jean Genet*…op. cit. pp. 66-73

corrispondenze con le decorazioni apposte sui vestiti schiaparelliani degli anni Trenta, fatto questo che è reso ancor più forte dall'impiego della colorazione rosa. Ma Genet fu molto chiaro: il costume non deve essere legato ad alcuna moda, né tantomeno ad un'epoca ben precisa. Ecco perché il richiamo a Schiaparelli è pressoché velato: il rosa non è *shocking Schiaparelli,* ma si avvicina maggiormente ad un rosa confetto; le decorazioni possiedono delle forme indefinite, non presentando pertanto dei richiami diretti ad un particolare motivo figurativo adoperato da Elsa Schiaparelli nelle sue fantasiose collezioni. Il capellino che cinge il capo di Madame infine, non manifesta nessun legame con le linee eteroclite e bizzarre di Schiap.

Ad ogni modo la Fini, è come se si fosse preoccupata di concepire tale costume avendo bene in mente la stravaganza –peculiarità peraltro richiesta dallo stesso Genet al futuro costumista di *Les Bonnes*- schiaparelliana, che per lei forse rifletteva la stravaganza per eccellenza. Del resto quest'ultima era da lei ben conosciuta ma nello specifico caso del costume di Madame, essa fu per lei solo una vaga ispirazione, impercettibile peraltro per coloro che non avessero avuto familiarità con la moda della designer italiana.

Di fatto, si trattò di una creazione *ex novo* dove vi fu sì il condizionamento della moda di Schiap, la cui essenza però evaporò lasciando solo un lieve e delicato aroma – per dirla in senso olfattivo alla Genet - dando dunque luogo a delle forme nuove e pensate *ad hoc* per la *piêce* di Genet.

E, se non fosse per quella deformità della gobba, si potrebbe pure identificare questo capo come una creazione *fashion*, facente parte di una "linea Leonor Fini" arricchita di sfioramenti e interconnessioni auliche e raffinatamente *kitsch*.

Ed è proprio su questa protuberanza in corrispondenza della spalle, che ora ci si soffermerà: anche la sua origine infatti, si deve alle raccomandazioni dettate da Jean Genet. Come ben si ricorderà, egli ammonì sulla creazione di costumi deformati a causa del gioco delle serve; questi dovevano recare, disse Genet, delle aggiunte di «*finti strascichi, finti jabots, seni o sederi posticci*»[746]. Leonor Fini pensò quindi che per soddisfare tale richiesta, poteva immettere un'imbottitura capace di restituire agli spettatori l'immagine di una gobba artificiale, finalizzata allo schernimento della ricca

[746] Ivi, p. 45

signora. Il figurino esaminato infatti, reca la visione sia frontale che posteriore del costume, ed in quest'ultima prospettiva che si delinea tale elemento aggiuntivo che contribuisce a rendere la veste "mostruosa" come desiderato da Genet.

Un altro bozzetto di costume appartenente a *Les Bonnes* è stato rintracciato presso la CFM gallery di New York e risulta essere stato pubblicato da Zuckerman (1992)[747]. Esso rappresenta proprio il costume concepito per le due serve ma un fatto particolarmente curioso accompagna tale bozzetto. Esso difatti, mostra due persone di colore vestire i panni di Chiara e Solange, contrariamente alla messinscena ove questi due ruoli furono ricoperti da delle attrici bianche. Come specificato da Zuckerman (1992)[748] l'idea originaria di Genet, fu quella di selezionare due attori uomini di colore, ma i produttori fecero pressione affinché venissero inserite delle attrici bianche. Ecco perché la Fini raffigurò delle persone di colore; non si vuole specificare se uomini o donne poiché osservando il bozzetto, le figure sembrano essere asessuate anche se in realtà più tendenti verso la femminilità rispetto alle canoniche ambigue rappresentazioni dei personaggi finiani.

Osservando le due foto di scena (Fig. 136) pubblicate nel già citato articolo di Ertel (2001)[749] sono ben visibili i costumi del bozzetto di poco sopra, che nulla di particolarmente rarefatto mostrano né riflettono cambiamenti rispetto alla concezione finiana, un elegante tubino di Madame sul bianco ma soprattutto un vestito, probabilmente appartenente alla signora, indossato da una delle due serve. La particolarità di tale costume riflette ancora una volta il ricordo della moda schiaparelliana, rielaborata qui in un *modus* alquanto pacchiano e tendente al *kitsch*. Un vestito non particolarmente aderente sui fianchi, di colore scuro con inserti decorativi più chiari è definito da un taglio inferiore diagonale che risulta arricchito da un importante piumaggio. Ritorna alla mente la concezione della pelliccia del bozzetto analizzato, ove sono stati notati i motivi decorativi di colore nero applicati su una pelliccia di colore rosa. Il piumaggio è un netto richiamo ad Elsa Schiaparelli, se pur elaborato in una differente foggia. Anche qui dunque, a denotarsi è la tendenza a scavare nella memoria per dar vita a nuovi straordinari modelli che, in questo specifico caso,

[747] Cfr. N. ZUCKERMAN, op. cit. p. 19
[748] *Ibidem*
[749] E. ERTEL, op. cit. pp. 75-76

prendono vita guardando alle direttive di Genet.

Il 21 novembre del 1969, per la regia di Antoine Bourseiller, andò in scena al teatro di Marsiglia l'ultimo spettacolo di Genet al quale la Fini lavorò: trattasi di *Le Balcon*, una rappresentazione dal contenuto controverso che ebbe come protagoniste le prostitute di un bordello. Quella a cui Leonor Fini lavorò, fu in realtà la terza messinscena di tale spettacolo: quello originario difatti, venne realizzato nel 1960 e vide come costumista Peter Brook. Ma insoddisfatto di tali messinscene, Genet la realizzò ancora. A questo proposito, il programma di sala dello spettacolo andato in scena nel 1975 al Piccolo Teatro di Milano, mise in luce come probabilmente «*Genet sentisse "Le Balcon" come un'opera incompiuta, non perfettamente risolta, e che a conti fatti e ad anni di distanza abbia tentato ancora una volta di trovare una "forma" più contemporanea ed attuale al "fantasma" drammaturgico che egli aveva agitato sui palcoscenici del suo tempo*»[750]. All'interno di tale programma di sala, si fa riferimento pure allo spettacolo messo in scena da Antoine Boursellier, sottolineando come in quel caso l'autore del testo collaborò particolarmente col regista. Questo dato ben spiega pertanto l'inserimento di Leonor Fini quale costumista, alla luce pure del precedente deludente delle altre messe in scena.

I bozzetti di costume realizzati da Leonor Fini per tale rappresentazione, risultano conservati presso la CFM gallery di New York, nonché pubblicati da Zuckerman (1992)[751] e altresì sul catalogo della mostra triestina del 2009[752]. Dal momento quindi che essi non possiedono un carattere inedito, non ci si soffermerà particolarmente su tali bozzetti, ma se ne darà solo un ragguaglio generale.

Sarà però necessario sottolineare il fatto che, come pure nel caso di *Le Balcon*, Jean Genet diede delle direttive ben precise da seguire, denunciando pure come le messe in scena pregresse non fossero state di suo gradimento[753]. Riguardo talune indicazioni, dettate seguendo la stessa linea di *Les Bonnes*, scrisse che:

> «Va da sé che il costume d'Irma dev'essere, all'inizio della commedia, molto austero. La si può perfino immaginare in lutto. S'agghinderà nella scena con Carmen, indossando

[750] www.archiviopiccoloteatro.org
[751] N. ZUCKERMAN, op. cit. pp. 26-27
[752] Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*...op. cit. pp. 220-224
[753] J. GENET, *Il balcone*, trad. di Giorgio Caproni, in *Jean Genet*…op. cit. pp. 353-355

quell'abito lungo che, nella scena del Balcone, diventerà, grazie ad alcune decorazioni, l'abito della Regina. Contrariamente a quanto s'è fatto a Parigi, le Tre figure (il Vescovo, il Giudice, il Generale) vestiranno uniformi, o abiti, in uso nel paese dove si recita questo lavoro. In Francia, ci voleva un Giudice che ricordasse quelli delle nostre corti d'Assise e non un giudice imparruccato; ci voleva un Generale col berretto fregiato di stelle o cinto di foglie di quercia e non già una specie di Lord Ammiraglio. I costumi siano esagerati, ma non irriconoscibili. […] I Fotografi (ultimo quadro) devono seguire il modo di vestire e assumere il contegno dei giovani più spigliati dell'epoca e del paese dove –e quando- sarà rappresentata la commedia. In Francia, nel 1960, ci volevano i *Blousons Noirs* di pelle e dei *Blue Jeans*»[754]

I bozzetti di costume di cui permane traccia e dei quali si è accennato di poco sopra, ammontano in totale a sei: tali bozzetti però, al contrario di altri esaminati, non recano in calce l'apposizione del nome del personaggio a cui il costume corrispose, ragion per cui è stato necessario effettuare dei confronti fra tali figurini e talune foto di scena relative ad altre rappresentazioni di *Le Balcon*, dal momento che non sono stati rinvenuti scatti per la messinscena marsigliese alla quale lavorò la Fini. Alla luce dei confronti effettuati e che ora verranno illustrati, si avanza l'ipotesi che tali bozzetti finiani rappresentino rispettivamente: tre costumi per il personaggio di Carmen, uno per quello di Irma e due per il capo della polizia.

Per giungere a tale esito, i raffronti che maggiormente hanno dato risultati notabili, sono stati quelli effettuati con le foto di scena dello spettacolo montato al Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler il 18 maggio 1976[755]. Osservando le foto scattate in seno a tale messinscena[756], è stato riscontrato come i costumi per il personaggio di Carmen –interpretato nel caso della produzione italiana da Giulia Lazzarin- mostrino notevoli assonanze con due bozzetti di Leonor Fini. In particolare, rilevabili corrispondenze sono ben percepibili nel costume da prostituta con giarrettiere, calze e tacchi alti il quale a Milano venne accompagnato da una tunica lunga da monaca (Fig. 138). Il bozzetto di Leonor Fini (Fig. 135), oltre a definire giarrettiere, calze e tacchi alti, mostra anch'esso una tunica lunga che, lasciando totalmente scoperti i seni, reca quale decorazione un motivo che ricorda una croce latina. Il richiamo è ad una religiosità macchiatasi di tocchi blasfemi e scandalistici ove non vi è spazio per la devozione se non apparente, ma solo per la calamita sessuale alla quale neppure gli ecclesiastici riescono a sfuggire; Carmen è infatti chiamata a soddisfare le voglie pure

[754] *Ibidem*
[755] http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?provenienza=1#a
[756] Le foto di scena sono tutte visibili all'interno dell'archivio multimediale online del Piccolo Teatro

dei borghesi che, col gioco del travestimento, vogliono fingersi uomini di chiesa e, per tal motivo anch'essa si adegua a tale trasformismo indossando abiti succinti e volgari che ricordano quelli delle suore. Il costume di Carmen definito da Leonor Fini, sembra voler riflettere infatti una linea mediana fra la suora e Cleopatra, allegoricamente riflessi questi dell'aspetto religioso e del sesso vissuto quasi ai limiti dello squallore. E del resto, trattasi di un'ovvia declinazione dell'ipocrisia degli uomini, tematica che ben cara fu a Jean Genet in molti suoi spettacoli, specie in *Le Balcon.*

L'altro costume notato fra le foto di scena della rappresentazione milanese di Strehler che reca dei punti di contatto con i bozzetti finiani, è ancora quello di Carmen, stavolta s(vestita) con un tessuto trasparente nero (Fig. 139). Trattasi anche qui di un costume indossato nel bordello con il quale si mira a designare appieno il suo *status* di prostituta. La corrispondenza si ha con un bozzetto di Leonor Fini (Fig. 136) ove l'artista concepì un costume creato con una sorta di rete trasparente, quasi simile a quelle attraverso le quali si catturano i pesci, al di là della quale è ben visibile tutto il corpo di Carmen. Nel caso di questo bozzetto, il costume non è di certo identico ma esprime, allo stesso modo di quello delle foto di scena del Piccolo, l'idea di una visione del corpo nudo messo in vendita.

Il terzo bozzetto di Leonor Fini è stato riconosciuto come destinato ad un altro costume per Carmen (Fig. 137): pur non trovando un riscontro con le foto di scena, neppure con quelle del Piccolo, tale identificazione è stata resa possibile per merito della capacità dell'artista di definire pure i volti dei personaggi ai quali i costumi appartenevano. Il viso della donna che indossa questo costume, uno scamiciato bianco più simile ai camici dei medici, è infatti lo stesso di quelli appartenenti ai personaggi degli altri due bozzetti di cui si è accennato prima e per i quali si è riconosciuta la designazione di costumi per Carmen.

Nel quarto costume femminile non è difficile riconoscere le fattezze per il costume di Irma (Fig. 140) –straordinariamente interpretata da Chantal Darget-, precisamente nell'accezione definita da Genet «*nella scena del Balcone, diventerà, grazie ad alcune decorazioni, l'abito della Regina*»[757]. Un importante e lussuoso manto rosso con stola bianca da suprema Imperatrice venne creato dalla Fini; il capo inoltre, è incoronato da

[757] J. GENET, *Il balcone*, in op. cit. p. 355

una ricca corona d'oro

I due bozzetti di costume maschile invece, sembrerebbero essere due versioni per il capo di polizia (Fig. 141), giacché per questo personaggio, pure nella rappresentazione del Piccolo ma anche in quella per il Valle nel 1971, esso è sempre definito da un abito con giacca abbottonata a doppio petto e pantalone a righe.

Un ultimo punto da portare alla luce, è la caratterizzazione che Leonor Fini instillò in questi bozzetti. Siamo davanti ad uno stile affiancabile ad una definizione vignettistica impregnata però di sarcasmo. Riguardo il primo punto, come non vedere difatti, in special modo nel terzo costume per Carmen come anche in quelli per il capo di polizia, un riferimento al *modus operandi* dei fumettisti degli anni Sessanta? L'impiego dell'inchiostro per definire nettamente i contorni, la caratterizzazione profonda della bocca, delle ciglia, degli occhi riporta difatti al mondo dei fumetti di quegli anni dai quali già Roy Lichtenstein fu colpito. Il secondo punto è però il senso satirico, distillato ed enunciato in tali bozzetti solamente dopo una certo emergere dell'immagine dell'apparenza cucitagli addosso. Del resto, Genet stesso si raccomandò che non si doveva recitare «*questo lavoro come se fosse una satira di questo o quell'altro fatto. Esso è –e sarà perciò recitato come- la glorificazione dell'Immagine e del Riflesso. Il suo significato –satirico o no- apparirà soltanto in tal caso*»[758].

Genet parlò sì di recitazione, ma in realtà il concetto da lui espresso andrebbe esteso a tutti gli ambiti della produzione e soprattutto al costume, ingrediente principale capace oltremodo di generare la glorificazione dell'Immagine. In questo senso pertanto, il metodo predicato da Genet intende conferire un significante satirico, il quale però dovrebbe trapelare solamente post mistificazione dell'immagine stessa dell'apparenza. Ed è questa l'operazione che la Fini compì in tali bozzetti: primariamente il costume colpirà per la sua apparenza, ma poi emergerà il senso satirico che vi è racchiuso.

Per concludere, è semplice notare come rispetto ai costumi elaborati per Jacques Audiberti, vi sia con Genet un solco insormontabile a livello creativo. Presente difatti, una maggiore libertà espressiva, sempre vincolata però alle esigenze dettate dall'autore che paiono essere pienamente condivise dalla Fini, ma soprattutto un'esponenziale tendenza allo svisceramento del personaggio. Il testo di Genet non richiede un filologo

[758] *Ibidem*

del costume, ma un'artista *tout court*. E Leonor Fini rispose a gran voce a questo richiamo.

4.4.3 Dialoghi con la moda: Coralie et compagnie

E' stato già asserito come la scelta dei costumi inclusi all'interno di tale studio, sia stata dettata dalle interconnessioni che tali bozzetti hanno mostrato sia con le personalità del teatro –si veda Audiberti e Genet-, ma anche con le peculiarità artistiche collocate lungo sentiero che ha condotto l'artista a lavorare per la costumistica. In tal senso, ha rivestito un ruolo particolarmente importante la moda, terreno al quale la Fini abbiamo visto si è avvicinata a partire dagli anni Trenta.

A tal proposito lo studio qui sviluppato, ha avuto modo di rinvenire importanti punti di contatto fra l'ambito *fashion* e i bozzetti di costume eseguiti per la commedia *vaudeville*[759] -accezione questa con la quale viene definita nel programma di sala[760] (Fig. 146)- *Coralie et Cie*, andata in scena con la regia di Jean Le Poulain il 16 dicembre del 1961 presso il Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi (Fig. 145).

Fin dalla lettura della sinossi della commedia, scritta da Albin Vallabrègue e Maurice Hennequin, è ben chiaro come il confine del fashion all'interno di tale messinscena, verrà straordinariamente varcato: Coralie –interpretata da Marthe Mercadier- è infatti una modista di successo la quale, su consiglio di una sua cliente, trasforma una delle sue stanze in una sala da tè all'interno della quale le donne –anche quelle sposate- possono dilettarsi incontrando dei gentiluomini senza che nessuno ne venga a conoscenza.

Il tema, accattivante e provocatorio, doveva giustamente essere sviluppato partendo da un'infrastruttura capace di valorizzare il senso modaiolo e fashionista che faceva da contorno alla commedia. L'importanza dunque di trovare un costumista che avesse ben chiara la concezione di *fashion* coniugato però entro una dimensione teatrale, dovette essere nodale per il regista Jean Le Poulain. Il suo sguardo acuto non si fece sfuggire Leonor Fini, la quale ormai recava nel suo curriculum un ingente numero di produzioni

[759] Con il termine *vaudeville* si indica un genere teatrale francese nato alla fine del XVIII secolo. Esso fa riferimento a delle commedie dal contenuto alquanto leggero ove alla prosa si alternano strofe cantate su arie dette appunto *vaudevilles*.Cfr. S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, vol. II, Garzanti, Milano 1970

[760] Cfr. A. VALLABREGUE-M-HENNEQUIN, *Coralie et Compagnie*/ mise en scène de Jean Le Poulain; programme de salle, Théâtre Sarah-Bernhardt (Nadine Farel), Paris 16 dècembre 1961

teatrali alle quali precedentemente aveva lavorato, unitamente ad uno spiccato interesse per la moda.

Questo ma non solo, contribuirono a far ricadere la scelta sull'artista triestina. Si osservi a tal proposito, il programma di sala di *Coralie et Cie*, rinvenuto anch'esso presso la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris: in esso è stato rintracciato, non senza stupore, uno scritto intitolato "*Notre Décoratrice*" redatto proprio dal regista. Vista l'importanza di tale contributo, lo si riporterà qui integralmente:

> À chaque nouveau spectacle qu'on lui confie, le metteur en scène, en accord avec la Direction (comme il est toujours stipulé dans les contrats) part à la recherche du décorateur : grave problème dont voici l'énonce : Il s'agit d'un vaudeville…1912...la belle èpoque…il veut de l'originalité dans le décor, de la légèreté dans sa construction, du style dans sa conception, de l'humor dans le mobilier, de l'esprit dans chaque accessoire. Il exige une grâce aisée dans ce déshabillé vaporeux.de l'invention dans ce dispositif compliqué, une tendre ironie dans cette robe extravagante, une fantaisie ailée dans ce chapeau diabolique, de l'audace dans ce boa démesuré, un grain de folie dans le choix de ce vase baroque, de gais coloris pour ces tissus époustouflants. Comme il est agréable, avec la tranquillité du connaisseur averti, ravi et comblé, de pouvoir immédiatement, sans hésiter, donner la solution exacte : Leonor Fini»[761]

Come si evince da tale passo, Jean Le Poulain espresse nel programma di sala la sua sicurezza nella scelta della Fini quale addetta ai costumi e alle scenografie per il suo spettacolo, sintetizzando nelle peculiarità più disparate da lei possedute ed elargite nel suo *modus operandi* teatrale come anche in quello più strettamente pittorico, i punti di forza che reputò decisivi per tale decisione. Il regista, come si sarà notato, non fece riferimento però al mondo del *fashion* e alla dimestichezza con la quale la Fini era capace di rapportarsi ad esso. Ad ogni modo è assai plausibile che Le Poulain, oltre alla presa in considerazione di elementi quali la «*tendre ironie dans cette robe extravagante, une fantaisie ailée dans ce chapeau diabolique, de l'audace dans ce boa démesuré*»[762] dovette oltremodo tener conto pure della straordinaria capacità dell'artista triestina di saper creare una fusione fra tali caratteristiche e le linee modaiole. Pochi artisti oltre la

[761] «Ad ogni nuovo spettacolo che si affida, il regista, in accordo con la direzione (come sempre previsto nei contratti) va alla ricerca del designer: un problema serio, del quale ecco qui l'annuncio: "Questo è un vaudeville... 1912... la bella èpoque ... ci vuole originalità nel decoro, leggerezza nella sua costruzione, stile nel suo design, l'umorismo nei mobili, lo spirito di ogni accessorio. Richiede una grazia semplice in questo spogliato vaporoso...dell'invenzione di questo dispositivo complicato, una tenera ironia in questo abito stravagante, una fantasia alata in questo cappello diabolico, audacia in questo enorme boa, un pizzico di follia nella scelta di questo vaso barocco, dei colori gai per questi tessuti stupefacenti. Quant'è bello, con la tranquillità del conoscitore avvertito, felice e soddisfatto, poter dare immediatamente senza esitazione, la soluzione esatta: Leonor Fini"». Cfr. *Ibidem*

[762] *Ibidem.* Si badi bene che si sta considerando solo la prospettiva costumistica e non quella scenografica

Fini del resto, riuscivano in questo incredibile compito.

L'interesse e soprattutto la dimestichezza con l'ambito *fashion*, seppur non apertamente dichiarati dal regista, dovettero costituire una *condicio sine qua non* per l'affidamento dei costumi a Leonor Fini, la quale svolse il suo ruolo in maniera eccellente dando vita a delle creazioni raffinate e di qualità.

Riguardo i costumi creati per *Coralie*, Jocelyne Godard (1996) scrisse che Leonor Fini risolse i problemi posti da Jean Le Poulain in maniera molto rapida, ed esplicò come «*Il suo brio e l'umorismo non si scontreranno né con il senso dell'opera, né con l'aspetto dei personaggi. Lascia il suo segno vagamente ironico, vestaglia fluida, cappello complicato dalle falde diaboliche, boa smisurato* […]»[763]. In parole povere, la Godard, non fece che confermare quanto scritto da Le Poulain nel programma di sala, mettendo inoltre in evidenza l'humour con il quale la Fini si rapportò all'opera senza alterarne comunque il senso.

Continuando a sfogliare il programma di sala, si scopre peraltro che la nota di rilievo conferita all'artista triestina non si esaurì con lo scritto *Notre décoratrice*, bensì proseguì con l'aggiunta di una fotografia dell'artista occupante una pagina intera (Fig. 144)[764]. Ma soprattutto, è nella coppia di pagine che seguirono tale fotografia che l'autorevolezza con la quale si guardò alla Fini si concretizzò: esse infatti furono dedicate alla cronistoria degli spettacoli precedenti ove l'artista lavorò; a tal proposito, non si può fare a meno di notare l'assenza delle prose eseguite a Roma negli anni Quaranta: non sono menzionate difatti, né *All'Uscita* né tantomeno *Carmen;* assente anche il balletto *Lo spettro della rosa,* mentre venne citato *La dama delle camelie* seppur con un'erronea localizzazione riguardo la prima messinscena[765].

Volendoci ora addentrare nello specifico territorio dei bozzetti, riguardo lo spettacolo *Coralie et Cie*, ne sono stati presi in considerazione tre, tutti conservati alla BNF: trattasi dei bozzetti contrassegnati come DIA MAQ 22745 (Fig. 150), DIA MAQ 22746 (Fig. 149), DIA MAQ 1352BIS (Fig. 145). Prima di dare avvio all'analisi costumistica, sarà però necessario un appunto: l'ultimo bozzetto citato, il DIA MAQ

[763] J. GODARD, op. cit. p. 67
[764] A. VALLABREGUE-M-HENNEQUIN, *Coralie et Compagnie*, programme de salle, op. cit, s.p.
[765] E' presente infatti la menzione del teatro dell'Opera di Roma, mentre la ricerca ha attributo quale luogo della prima il Quirino.

1352BIS (Fig. 145), è catalogato alla BNF come appartenente ad un altro spettacolo. Trattasi di *Été et fumées,* andato in scena il 16 dicembre 1953 presso il Théâtre de l'Œuvre di Parigi con scene e costumi di Leonor Fini.

In realtà, osservando tale bozzetto, esso reca le fattezze fashioniste e modaiole elaborate per *Coralie* e non di certo quelle anonime degli abiti per la protagonista di *Eté et fumée*. A dar forza a tale ipotesi, vi è soprattutto la delineazione delle medesime forme di quello con collocazione DIA MAQ 22746 (Fig. 149)–catalogato alla BNF come appartenente a *Coralie-*: quest'assonanza si riscontra in special modo nella definizione dello straordinario cappello che per Le Poulain doveva essere *diabolique* nonché creato con un'incommensurabile fantasia creativa, il quale appare assolutamente identico –eccetto nella gamma coloristica adoperata- al 1352BIS (Fig. 145). Inoltre, si è pure notato come il bozzetto DIA MAQ 22745 (Fig. 147) per *Coralie et Cie* abbia un gemello in collocazione DIA MAQ 1354 quest'ultimo denominato però come *Été et fumée.*

Alla luce di queste considerazioni, prende piede pertanto l'ipotesi che, nel catalogare questi bozzetti, si sia verificato un *qui pro quo* per i due sopracitati, forse complice la medesima personalità registica degli spettacoli, essendo pure *Été et fumée* stata rappresentata da Jean Le Poulain. Ad ogni modo, non si peccherà di eccessiva convinzione e fermezza dichiarando in tale sede che, il bozzetto con collocazione DIA-MAQ 1352BIS debba ritenersi un costume concepito per *Coralie et Cie* e non per *Été et fumée.*

Chiarito tale punto, si procederà ora proprio considerando i due bozzetti aggettivati quali simili, ossia il DIA MAQ 22746 (Fig. 146) e il 1352BIS (Fig. 145). Essi rappresentano con tutta probabilità, due costumi per il personaggio di Félicie, interpretato da Suzanne Gabriello[766]. E' il 1352 BIS a conferire i maggiori riscontri in questo senso: la Fini infatti, non mancò neppure in quest'occasione di caratterizzare quasi in senso ritrattistico, il viso della figura femminile recante il costume indosso. Nella fisionomia, definita con un tratto tendente al caricaturale, si riconoscono infatti i segni distintivi del viso della Gabriello: stesso caschetto con frangetta -pettinatura

[766] Suzanne Gabriello (1932-1992) fu una celebre attrice e cantante francese, votata principalmente agli spettacoli e alle canzoni con tematiche comiche.

quest'ultima tipica della metà degli anni Venti[767] lanciata dall'attrice Louise Brooks[768]-, incornicia il volto sul quale spicca lo sguardo, che trova la sua massima definizione grazie alla resa delle sopracciglia sottilissime e ravvicinate, che sembrano quasi toccarsi tra loro.

Presenti in calce, degli appunti dell'artista triestina che recitano tali parole: «*chapeau […] en tissu doré. Bleu lavande- ruban ronde orange. […] veste très […] Taffetà sans forcé en noir (volants) bluse bleu lavande clair- jupe gros-grain orange- tullè bleu- jupon dentelle*». Queste possono essere considerate come facenti parte di una sottospecie di didascalia voluta e redatta dalla Fini, una scelta questa presa forse per far sì che, i punti più importanti del costume che era stata chiamata a realizzare, non le sfuggissero.

Il costume DIA MAQ 1352BIS (Fig. 145) ha le forme di un tipico tailleur femminile morbido con gonna a portafoglio, *mise* che vide il suo sviluppo negli anni intorno al 1911-1912, come ben dimostra l'illustrazione pubblicata dalla Pistolese (1979)[769]. Il cappello a tesa larga con piume –che la Fini trasformò però in nastri- è tipico anch'esso della *belle époque*[770]. E' evidente come l'artista rammentasse le illustrazioni delle riviste di moda di quegli anni, come pure le creazioni di Paul Poiret, il designer più dinamico e influente della *Belle époque*. Fu lui infatti a introdurre stoffe e tessuti dai colori vivaci –tra cui l'arancione-, ispirandosi alle fantasie d'oriente[771]. La Fini del resto, in tale costume, sembra proprio essersi preoccupata dei colori –che dovevano, non dimentichiamo, corrispondere alle prerogative di vivacità e gaiezza-, ma anche dei tessuti *époustouflants* per dirla alla maniera del regista, che la sartoria era tassativamente chiamata ad impiegare per rendersi complice della straordinaria elaborazione finiana ma anche del volere di Le Poulain.

E del resto, facilmente si può immaginare quanto stupefacente dovette essere la seta

[767] Sulle contaminazioni della moda anni Venti nella commedia *Coralie*, nonostante essa dovesse fare riferimento solo alla Belle époque, si tornerà tra non molto. Difatti tali apposizioni di elementi relativi a quegli anni, si riscontrano pure in alcuni costumi elaborati dalla Fini.
[768] Louise Brooks (1906-1985) fu un'attrice americana, ballerina e showgirl. Fu una delle stelle più importanti del cinema muto. Amica intima Charlie Chaplin, riuscì a stabilire la moda del caschetto, pettinatura che divenne talmente celebre tanto da essere richiesta dalle donne di tutto il mondo.
[769] R. PISTOLESE, *La moda nella storia del costume*, Cappelli Editore, Bologna 1979, p. 244
[770] M. FOGG, *Moda. La storia completa*, Atlante srl, Bologna 2014, p. 198
[771] Ivi, p. 227

nera affiancata ad un *gros-grain*[772] arancione: la costumista non poteva pensare ad un accostamento più straordinario e ben armonizzato di questo.

Anche il bozzetto 22746 (Fig. 146), descritto dalla BNF come «*femme en jupe marron et manteau pastis*»[773] rappresenta un vestito per Felicièn: lo si comprende dal cappello, che Leonor Fini definì allo stesso modo, ma abbinato ad una *mise* differente. Questo costume mostra dei colori più neutri e meno vivaci: è oltremodo evidente come quello precedente soddisfi maggiormente i voleri del regista, il quale aveva richiesto l'impiego di una gamma coloristica gaia. La definizione della camicia di sotto, delle cui maniche Leonor Fini tracciò in alto a sinistra un particolare, risponde ai canoni tipici delle camicie femminili degli anni post 1910, con le maniche aderenti al braccio al posto di quelle larghe e ingombranti che avevano caratterizzato il secolo precedente.

Un dettaglio importante di questo costume, riguarda la mantella: essa appare costruita mediante dei tagli di tessuto sovrapposti e poi chiusi da un bottone. Questa tecnica sartoriale consistente proprio nella sovrapposizione ben visibile di più tagli di stoffa, è memore della moda che sposa i dettagli dell'Art Decò[774]. Questa considerazione rende immediato il collegamento trasversale con un'osservazione di Webb (2009) il quale scrisse, a proposito dei lavori della Fini per Coralie, che «*she created a witty and outlandish Art Nouveau world*»[775].

Art Decò o Art Nouveau dunque, considerando che pure il regista chiese una riproposizione all'interno della *belle époque*? Del resto, non si è notato forse precedentemente che il bozzetto DIA MAQ 1352BIS è tutto coniugato entro una tale dimensione?

Secondo la ricerca ivi condotta, è asseribile senza dubbio alcuno la ricorrenza a dei richiami volti all'Art Nouveau; d'altro canto però, per via di alcuni dettagli impressi nei costumi, la Fini parrebbe sconfinare verso l'Art Decò. La ricerca compiuta dall'artista triestina per la creazione dei costumi inseriti in *Coralie* pertanto, sembra accorpare delle linee *fashion* accentratrici sia di input propri della moda a cavallo con la Prima Guerra

[772] Il tessuto gros-grain, detto anche grogrè e conosciuto pure come cannettè è un tessuto d'ordito ottenuto con un'armatura a tela. E' realizzato con filati molto sottili in seta, rayon o altre fibre sintetiche per l'ordito, mentre per la trama si impiega il cotone.
[773] «Donna con gonna marrone e mantella pastis». Il pastis è un colore a metà tra il verde e il giallo trasparente.
[774] Per approfondimenti sulla moda dei dettagli art decò, si veda M. FOGG, op. cit., p. 257
[775] P. WEBB, op. cit. p. 230

Mondiale – e trattasi di quelli inerenti alla *belle époque*-, sia impulsi dei pieni e raggianti anni Venti. E la Fini sembra proprio giocare su questo straordinario sconfinamento. Non si eluda inoltre, che la commedia andò in scena nel 1961, ossia durante il decennio in cui proprio l'Art Decò si andava riscoprendo e riapprezzando.

Il costume rappresentato in DIA MAQ 22745 (Fig. 147), secondo la catalogazione della BNF, sarebbe stato concepito per il personaggio di Alina, recando di fatto la descrizione come «*femme en tailleur noir (Aline)*» In effetti, l'appunto apposto dalla Fini in calce a sinistra, sembrerebbe confermare tale indicazione.

Di contro però, osservando il programma di sala[776], si scopre che nessuno dei protagonisti di *Coralie* si chiamò Alina, al massimo Liane, personaggio impersonato da Armande Navarre, il cui taglio di capelli trova una corrispondenza con quello imposto nel figurino. Potrebbe pertanto essersi verificata un'errata lettura della calligrafia della Fini, la quale del resto non è di facile comprensione.

Un altro punto importante, è rappresentato da un ulteriore appunto segnato dalla Fini, apposto al di sotto di quello relativo al personaggio; in particolare, esso è indicativo del tessuto da utilizzarsi: *velour noir*[777]. L'impiego di questa stoffa è alquanto singolare: stupisce difatti, come il costume rechi una scollatura, impiegata solitamente nei vestiti morbidi tipici della belle époque -tra i quali si possono ancora una volta citare le creazioni di Poiret-, e per questo drasticamente contrapposti ad un tessuto come il *velour*, con cui non di rado venivano confezionati i tailleur, capo questo che trova la sua corrispondenza con la descrizione datane pure dalla BNF. La questione è rimasta in realtà insoluta; nulla ci vieta però di pensare ad un artificio finiano equivalente alla creazione di un modello d'abito nuovo: forme rimembranti la moda della belle époque, ma esplicate mediante l'impiego di un tessuto differente proprio del tailleur. Del resto come non notare, ancora una volta, l'apposizione del dettaglio decorativo tipico invece dell'Art decò? Tagli di stoffe rosse che sembrerebbero contrapporsi a quella nera infatti, sono presenti nel punto di congiunzione della giacca. Esse giocano un po' sulle linee

[776] A. VALLABREGUE-M-HENNEQUIN, *Coralie et Compagnie*/ mise en scène de Jean Le Poulain; programme de salle, Théâtre Sarah-Bernhardt (Nadine Farel), Paris 16 dècembre 1961

[777] Il *velou*r è un tessuto in lana che conferisce però l'aspetto del velluto. La sua superficie infatti, è realizzata per mezzo della garzatura anziché mediante l'alzata dei fili d'ordito e di trama come nel caso del velluto. Cfr. A. DONNANNO, *Modabolario. Parole e immagini della moda*, Ikon editrice, Milano 2011, p. 387

pure del costruttivismo russo, che del resto venne pure sposato dalla moda.

Concludendo, si può affermare che i costumi per Coralie, possiedano squisite soluzioni alla moda veramente impeccabili. In essi sono ben visibili le erudite conoscenze della Fini, dispiegate e apprese attraverso svariate fonti: riviste di moda *in primis*, ma anche una stretta familiarità con le creazioni degli anni Dieci. Nei costumi per Coralie, abbiamo da una parte la manifestazione dell'accezione filologica costumistica, esplicitata *in toto* nel costume DIA MAQ 1352BIS. Dall'altro lato però, vi è anche una tendenza a miscelare il prodotto con ulteriori tendenze, forse figlie di un revival stilistico contemporaneo corrispondente alla riscoperta sessantina dell'Art Decò.

Nel 1984 l'artista ricordò così la sua esperienza per Coralie: «*J'ai aimé, dans Coralie et compagnie, la féerique stupidité du vaudeville, les farces et attrapes, le dispositif du prestidigitateur, les éléments virevoltants –chapeaux à double tranchant, boas d'insolente longuer*»[778]. Fu insomma, la linea *haute couture* dell'artista triestina, creata grazia ad un giocoso incrocio che vide da una parte la fantasia -che recava l'ombra delle *farces et attrapes*- con le immagini della moda e gli input del mondo *fashion*. Il tutto sapientemente fuso in una dinamica raffinata che solo la Fini sapeva orchestrare con una tale armonia.

4.4.4 Dialoghi con la pittura in La petite femme de Loth.

Nonostante la presenza di forti tendenze pittoriche in pressoché tutta la produzione costumistica di Leonor Fini, è con quelli per *La petite femme de Loth* che si assiste ad un opimo riassunto degli elementi che maggiormente caratterizzarono le sue tele. In essi infatti, come si avrà modo di rilevare, si avverte una resa mascolinizzata delle figure femminili, delineate nello specifico con fattezze quasi mostruose alle quali si accompagna una tendenza a raffigurare l'uomo in maniera efebica ed effeminata. Si badi bene che tale direttiva, risulta essere strettamente chiusa e limitata ai bozzetti, non venendo di fatto sviluppata nella messinscena per la quale si rendono prova tangibile le foto rinvenute presso la *Bibliothèque historique de la ville de Paris*.

Volendo introdurre tale spettacolo, si rileva come fu ancora una volta Georges Vitaly a dirigerlo registicamente: in particolare, *La petite femme de Loth* –conosciuta in Italia

[778] «Mi piaceva in Coralie and compagnie, la fatata stupidità del vaudeville, gli scherzi e gli imbrogli, , il dispositivo del mago, gli elementi vorticosi –cappelli a doppio taglio, i boa di una lunghezza insolente». Cfr. L. FINI, *Mes théâtres*, op. cit. p. 33

semplicemente come *La moglie di Loth*- fu una commedia musicale in due atti scritta da Tristan Bernard e andata in scena al Théâtre La Bruyère il 27 novembre del 1957; all'interno del medesimo cartellone, fu incluso pure un altro spettacolo al quale la Fini lavorò, ossia *Les taureaux*[779].

Un punto che ci si sente di dover evidenziare, è che la messinscena di *La petite femme de Loth* del 1957, fu in realtà la *reprise* di una precedente realizzatasi nel 1952 presso il Théâtre Montparnasse. Tuttavia nel corso della suddetta ricerca, è stato rintracciato come in questa originaria rappresentazione, non fu Leonor Fini ad occuparsi dei costumi, bensì Christiane Coste[780], una costumista francese che in seguito lavorerà prevalentemente a creazioni per la TV.

Dunque, a seguito della decisione di realizzare una seconda messinscena stavolta al La Bruyère, Vitaly scelse di ricorrere ad un nome con il quale già aveva avuto modo di lavorare. Com'è noto infatti, è del 1955 il primo sodalizio fra lui e la Fini, avvenuto con *Le mal court*, mentre il secondo corrispose a *La mégère apprivoisée*, che di fatto si tenne appena un mese prima rispetto a *La petite femme de Loth.* Si osservi come questo connubio Vitaly-Fini, sia stato sempre generato attraverso la compresenza di Audiberti, autore dei due testi messi in scena anteriormente a *La petite femme de Loth*. Durante lo sviluppo di questo studio, è stato notato come tale personalità invero non sia sfuggita ad una correlazione pure con la commedia musicale qui analizzata.

Osservando il programma di sala difatti (Figg. 148-149), rinvenuto anch'esso presso la biblioteca parigina menzionata di poco sopra, non si può fare a meno di notare il disegno che ne accompagna la copertina, recante proprio la firma di Audiberti (Fig. 149). Esso rappresenta, con un tratto piuttosto rapido, delle figure umane fra le quali degne di una nota di rilievo sono quelle in primo piano: un uomo di mezza età che sembrerebbe tradire un'ascendenza borghese, accoglie fra le sue braccia donna che parrebbe essere nuda. Si noti l'espressione dell'uomo: essa è stupita, interdetta perché

[779] *Les taureaux*, texte d'Alexandre Arnoux, musique de Jean Wiener, mise en scène de Georges Vitaly, dècors et costumes de Leonor Fini, Théâtre La Bruyère, Paris, 27 novembre 1957. Cfr. *Les taureaux; La petite femme de Loth*, mises en scènes de Georges Vitaly, programme de salle Théâtre La Bruyère, novembre 1957

[780] Christiane Coste (1926-1998) lavorò prevalentemente per mini serie dedicate alla TV, ma anche per il cinema. Il catalogo della BNF data, la ricorda soprattutto per i costumi di "Perses", realizzati nel 1961. Cfr. www.imdb.com; www.data.bnf.fr

l'autore del disegno ha immortalato la fugacità di quel momento con l'efficacia e la rapidità di un contemporaneo paparazzo scandalistico. Da rilevare a livello stilistico, è la tendenza caricaturale che Audiberti restituì al soggetto: egli infatti, realizzò questo disegno con una magistrale resa satirica, collocandolo quasi entro un'ottica degna di una rivista.

Al di là dell'analisi stilistica del disegno audibertiano ed eluse le motivazioni che ne condussero l'annessione all'interno del programma di sala, quel che importa rispetto a tale studio è l'evincere come ancora una volta il drammaturgo francese, dovette giocare un ruolo di prim'ordine in seno alla scelta operata da Vitaly. E del resto, tutte le opere nate dalla convergenza Audiberti, Fini e Vitaly possono essere lette come lo straordinario prodotto generatosi da un eclettico trio artistico, ove a regnare fu senza alcun dubbio lo stimolo intellettuale[781].

Chiusa l'iperbole su Jacques Audiberti, apriamo invece le pagine del programma di sala: contrariamente a quanto dimostrato con altri spettacoli, in questo per *La petite femme de Loth* non vi è nessuna pagina –eccetto quella che reca una foto della Fini nel suo studio[782]- che dia rilevanza al lavoro costumistico. Stupisce inoltre che lo stesso Jean Cocteau, autore com'è noto di una delle più calzanti descrizioni dell'artista triestina e della sua arte connessa alla teatralità, concezione questa della quale si è dato accenno precedentemente e a cui si rimanda in nota[783], scrisse all'interno di tale programma di sala delle parole importanti sul pianista Jean Wiemar che suonò le musiche, ma non sulla costumista.

E' probabile che, contrariamente a quanto accaduto per spettacoli come *La mégère apprivoisée* o *Coralie et Cie* ove nulla più del costume fu importante per l'ottimale riuscita della rappresentazione, nella commedia musicale su Loth la musica avesse assunto una valenza maggiore rispetto ai costumi e pertanto, dovendo scegliere se inserire un contributo sulla Fini o su Wiemar, si optò per quest'ultimo inserendo della triestina solamente una foto. Si noti a tal proposito, come tale fotografia della Fini, si

[781] Sarebbe interessante coltivare uno studio concentrato proprio su questo straordinario trio. Non sarà comunque questa la sede giusta per farlo, ma non si dimentichi come la triade Audiberti-Fini-Vitaly, possa essere considerata come uno dei sodalizi più fecondi nell'ambito teatrale parigino sul solco degli anni Cinquanta. Del resto, Georges Vitaly proprio in quegli anni iniziò a ricoprire la carica di direttore del Teatro La Bruyère –incarico che perdurò fino al 1982-, il quale per merito suo vantò uno dei palcoscenici più vivaci e raffinati di sempre.
[782] Cfr. *Les taureaux; La petite femme de Loth*, programme de salle s.p.
[783] Vedi p. 107

renda testimonianza apodittica di un'accezione e un'ascendenza teatrale *tout court*: complice indubbiamente, l'abbigliamento adottato dall'artista che sembra trovare più corrispondenza con i costumi degni di uno spettacolo dell'Opèra, piuttosto che con un abbigliamento ordinario.

Leggendo la sinossi della messinscena, si può confermare una certa compatibilità fra la Fini e tale storia, che fu sicuramente di suo gradimento. Essa fu scritta nel 1900 da Tristan Bernard e non trova corrispondenza con la canonicità della Genesi ove è narrato l'episodio del patriarca Loth. Bernard lo rivisitò *in toto*, peraltro scatenando le ire dei benpensanti che nelle variazioni da lui effettuate, videro un gesto sacrilego[784]. Nell'opera di Bernard, il vecchio patriarca Loth è sposato con una giovane e bella donna, Dagar, ardente di desiderio ma insoddisfatta. Due giovani uomini, Sem e Melech, cercano di sedurla; quest'ultimo insieme alla stessa Dagar, ha l'idea di vestirsi come messaggero celeste per intimare Loth e la sua famiglia a lasciare la città senza girare la testa, altrimenti un terribile incantesimo si sarebbe abbattuto su di lui. Il patriarca scrupolosamente obbedisce; Dagar e Melech, per ingannarlo, si voltano e vengono trasformati in ghiaccio. Ma l'inganno risiede nel fatto che tale trasformazione è solo temporanea: difatti ben presto si scongeleranno, e scompariranno in un boschetto favorevole all'amore. Nel frattempo l'altro giovane spasimante di Dagar, Sem, arriverà e troverà gli amanti e per questo si consolerà con una figlia di Lot.

Fino ad oggi, sono due i bozzetti di costume appartenenti a *La petite femme de Loth* che risultano essere stati pubblicati. Questi sembrerebbero essere relativi ai personaggi di Melech, Ané e Juna[785]: uno lo si rinviene nel testo di Jocelyne Godard (1996)[786], l'altro, di proprietà della CFM gallery di New York, è stato pubblicato nel catalogo della mostra triestina del 2009[787]. In entrambi, si evince una straordinaria trattazione del costume con stoffe leggere e quasi trasparenti, definite nel loro rosa pastello che pian piano sfuma verso il grigio; a questo, si associa la tendenza a modellare tali costumi con un gusto orientaleggiante, in ricordo forse pure dell'orientalismo pittorico dilagante in

[784] Uno dei maggiori critici in questo senso fu Alphonse Allais, il quale si scagliò duramente contro Bernard. Cfr. A. ALLAIS, *À propos de la Femme de Loth*, in «Le Journal», n° 2829, 29 juin 1900
[785] I nomi dei personaggi di *La petite femme de Loth* si evincono dal programma di sala. Il costume fu identico per tutti e tre i personaggi, ecco perché i bozzetti sono due.
[786] Cfr. J. GODARD, op. cit. p. 66
[787] Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne…*op. cit. p. 220

Francia nell'Ottocento. Le figure femminili sono realizzate con un'aggraziata sensualità; quella pubblicata nel testo di Godard inoltre, sembra muovere i fianchi a ritmo di musica, dando vita ad una danza fluttuante e provocatoria come solo una vergine odalisca potrebbe fare. Entrambi i costumi del resto, sembrano proprio descrivere le forme di quelli indossati dalle odalische dell'impero Turco.

Tali bozzetti trovano il loro riscontro osservando le foto di scena (Figg. 150-151), sebbene quello pubblicato nel catalogo della mostra triestina appaia senza le frange nel corpetto al di sotto del seno. Essi parrebbero di fatto corrispondere a quelli delle tre figure femminili che danzano e cantano, identificate in Melech, Ané e Juna. Infatti, ad un'analisi meticolosa delle foto, si può notare la sfumatura coloristica delle maniche che, man mano che si cala più in basso, tendono sempre di più verso una colorazione più scura.

Questo fenomeno invece non sembra verificarsi nel costume per Titsa, personaggio interpretato da Monique Delaroche, presente anch'esso nelle foto di scena rintracciate (Fig. 150). Alla disamina compiuta infatti, si può notare come tale sfumatura sembra esserci pure qui, ma con un'elaborazione rafforzativa del colore già presente. Questo significa che, al contrario di quanto avvenuto con i costumi delle tre figure femminili danzanti, questo di Titsa non sfuma verso una tonalità particolarmente più scura di quella di partenza, bensì rimane più o meno sulla stessa linea d'onda. Inoltre, gonna e corpetto di questo personaggio, partono essenzialmente da una gamma coloristica più scura rispetto a quelli di Melech, Ané e Juna.

Alla luce di queste considerazioni, il bozzetto con collocazione DIA MAQ 22872 (Fig. 152) descritto nel catalogo BNF come *femme en rose et bleu avec 5 fleurs dans les cheveux*, sembrerebbe essere il corrispondente del costume per Titsa, nonostante non si possa evitare di mettere in luce la grande difficoltà riscontrata nel corso della ricerca nel tentativo di associare il bozzetto ai costumi immortalati nelle foto di scena. Tale complessità, è stata giustamente determinata dal fatto che queste fotografie sono in bianco e nero, e nel caso de *La petite femme de Loth* il colore più della forma, ha un'importanza capitale per il riconoscimento del costume nella sua peculiarità.

Nonostante tale problematicità, nel bozzetto DIA MAQ 22872 (Fig. 152) sembrerebbe essere presente una trattazione coloristica più tendente al blu, tonalità questa che risulta improbabile appartenesse a quelli per le figure femminili odalische

danzanti giacché, osservando le foto, esse hanno indubbiamente un colore più chiaro.

Pure nel bozzetto di costume qui esaminato, si rintraccia un appunto redatto dalla Fini nel quale l'artista parlò di *jupe 4.50 mauve* e *mauve manches 4*. Fino a questo momento, non si erano mai trovati dei numeri appuntati in un bozzetto finiano; si può ipotizzare che questi rappresentino il metraggio che la Fini richiese alla sartoria per la sua realizzazione. Si potrebbe tuttavia confutare tale ipotesi, ritenendo che tutti quei metri fossero un po' eccessivi per la realizzazione di un solo costume ma, ad uno sguardo attento delle foto di scena un *surplus* sul metraggio potrebbe essere più che plausibile.

Leonor Fini parlò di *mauve* –ossia di color malva- e non di blu come scritto nella catalogazione della BNF. Un altro *qui pro quo* indubbiamente, forse ancora una volta scaturito dalla difficoltà interpretativa della scrittura di Leonor Fini. Di fatto questo costume, fu concepito dall'artista triestina con un corpetto rosa, gonna malva, maniche malva, tutto rigorosamente sfumato.

Alla vista delle foto di scena tuttavia, il costume di Titsa sembrerebbe in realtà sfumare nell'esatto contrario rispetto alla modalità concepita dall'artista: osservando il bozzetto infatti, la parte più scura risulterebbe in corrispondenza della vita e della giuntura delle maniche, mentre la parte più tendente al rosa sfumato con la malva, risulterebbe essere quella inferiore. Inoltre, una discrepanza si rivela pure nella definizione della forma delle maniche[788]: larghe nelle foto di scena, strette e poi allargate nel bozzetto. Cosa successe dunque? Le possibilità interpretative sono molteplici; si può ipotizzare ad un qualche errore sartoriale, o semplicemente tenere in considerazione che, non di rado, fra il lavoro del costumista elaborato in un bozzetto e la realizzazione stessa del costume da parte del laboratorio, intercorrono necessariamente delle modifiche. L'importante è che le variazioni non vadano a snaturare l'ascendenza costumistica alla quale il creatore, di volta in volta, mira ad attenersi.

Nel caso dei costumi femminili per *La petite femme de Loth* analizzati fino a questo momento, si riscontra in primo luogo la volontà di Leonor Fini di corrispondere ad una

[788] Un appunto sulle maniche di questi costumi per *La petite femme de Loth* sul quale si ritornerà tra non molto, riguarda la loro tipologia, detta "ad acqua", prova dell'orientalismo al quale la Fini si agganciò per la loro elaborazione.

definizione di quello che Charlotte Ossicini (2010) indicò come "costume etnico"[789]. Questa tipologia costumistica, viene definita dalla studiosa come evocativa di «*abiti specifici di una certa cultura facilmente riconoscibile all'occhio dello spettatore, come i richiami alla cultura zingara […] o maniche ad acqua per richiamare un lontano Oriente*»[790]. E infatti, sia nei costumi per le tre figure femminili danzanti, come anche in questo bozzetto che si suppone sia per il personaggio di Titsa e, del resto, pure nelle foto di scena che lo immortalarono, quel che si distingue è la definizione proprio della "manica ad acqua". Trattasi di lunghe maniche fluenti che si prestano con facilità ad un movimento ondeggiante; esse si trovano soprattutto nell'ambito dell'opera cantonese[791] ai fini di enfatizzare l'eleganza dei personaggi femminili che avevano il compito di cantare. Leonor Fini in questi costumi quindi, cercò di fondere la sensualità delle odalische turche tanto amate dai pittori ottocenteschi, con l'ondeggiare armonico ed elegante delle protagoniste dell'opera cantonese, inscenando quindi un panorama orientale in tutto e per tutto.

Il richiamo alla sua pittura è invece riscontrabile nell'apposizione di elementi floreali tra i capelli, un elemento questo che trova corrispondenza in molte sue pitture ove le figure umane sono terreno fecondo per l'evocazione vegetale.

Ad ogni modo però, non è con questi costumi che il dialogo con la pittura del quale si è accennato al principio del paragrafo, risulta maggiormente eloquente. Secondo il nostro studio infatti, questo si rende particolarmente efficace nel costume rappresentato nel bozzetto DIA-MAQ 22871 (Fig. 153) indicato nel catalogo BNF come *femme avec 4 cornes*.

In questo costume, è come se la foggia orientaleggiante venisse sì ricalcata, ma non in maniera così preponderante come in quelli precedentemente analizzati. Non risulta infatti la presenza delle maniche ad acqua, fattore forse significativo del fatto che il movimento a ritmo di musica non era tra i compiti del personaggio al quale questo costume era destinato.

---

[789] C. OSSICINI, «Un archivio teatrale: note e considerazioni», in P. BIGNAMI-C.OSSICINI, *Il quadrimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale*, Utet Università, Torino 2010, pp. 110-111.

[790] *Ibidem*

[791] L'opera Cantonese è il genere teatrale più importante cinese. In esso vengono adoperati modelli cantati uniti alle rime in lingua cantonese. Nel 2009 è stata ritenuta bene immateriale dell'umanità protetto dell'Unesco. Per approfondimenti, si veda Y. BELL, *Cantonese opera: performance as creative process*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989

La demarcazione evidente invece, è quella della mascolinità della donna; questa reca una corporatura possente che non trova di certo corrispondenza con l'elegante femminilità riscontrata in precedenza. L'ipotesi dunque, è quella che vede in prima linea l'accoppiamento di tale bozzetto con un personaggio femminile dominante, capace di sottomettere l'uomo sradicandolo dalla sua virilità. Analogie con tale tipologia, si riscontrano con il personaggio di Dagar che nell'opera messa in scena da Vitaly altro non era che la moglie di Loth[792] interpretata da Jacqueline Maillan. Purtroppo però nell'analisi di questo bozzetto, non sarà possibile effettuare una comparazione con le foto di scena dal momento che fra quelle rinvenute non ve n'è neppure una che mostri un corrispondente per questo costume.

Il bozzetto DIA MAQ 22871 (Fig. 153) rivela l'elaborazione di un costume leggiadro color ocra, formato da gonna e corpetto che arriva quasi fino all'altezza dell'ombelico; a questi due elementi, si aggiunge una sorta di mantello trasparente che sembra fluttuare nell'aria accompagnato pure dall'estremità della gonna.

Il personaggio rappresentato, del quale già è stata sottolineata la mascolinità, sembrerebbe essere in movimento: il suo però non è un aggraziato passo a suon di musica come quello delle sensuali "odalische", ma sembra afferire di più ad un incedere pesante: la sensazione avvertita è quella di essere incappati in una mostruosa figura gigantesca, che procede in maniera minacciosa in un bosco.

L'attributo animale, che contribuisce alla decodificazione di questo personaggio in termini desunti da un vocabolario che parla una lingua angustiata e affannata, si esprime nelle quattro corna che spuntano dal suo capo. I riferimenti alla pittura si fanno così sempre più forti; in particolare questo tipo di elaborazione, rimembra alla mente la figura femminile con attributi animaleschi –fra cui le corna- protagonista dell'opera *Les amies* dipinta nel 1933. Se però il personaggio femminile rappresentato in questa tela mostrava un atteggiamento giocoso e quasi spensierato, così non è invece per la *femme avec quatre cornes*: l'espressione che trapela dal suo sguardo infatti, non ha nulla di ludico bensì riconduce verso il turbamento provato alla vista delle donne sfingi, transitando verso una dimensione tutta giocata sugli autoritratti dell'artista dai quali, ad

[792] Nel testo biblico in realtà, il nome della moglie di Loth non viene mai menzionato. Fu questo uno dei tanti cambiamenti che Bernard apportò allo scritto originario.

emergere, è proprio la potenza minacciosa dello sguardo.

Questo bozzetto di costume è il paradigma della pittura finiana, la sintesi perfetta delle donne dipinte dall'artista triestina nelle sue tele. E del resto, se tale è la sua accezione, esso non poteva che accompagnarsi ad un uomo migrato verso un territorio femminino entro la classe dell'efebia più innocua. Di questo ambito che sradica l'uomo dalle sue ataviche radici virili, fa parte il bozzetto DIA-MAQ 22867 (Fig. 154) che secondo la catalogazione BNF rappresenterebbe un *jeune berger.* L'appunto lasciato dalla Fini ove si legge il nome di François Guerin, è esplicativo del personaggio per il quale il costume fu pensato: dal programma di sala infatti, si desume come l'attore sopracitato vestì i panni di Melech, che abbiamo visto incarnare proprio l'amante di Dagar e che era per l'appunto un pastore.

Il costume sembra essere ideato con una veste in pellame di montone, cintura larga tendente al giallo e copricapo abbinato. L'artista triestina concepì un costume che somiglia in realtà, più ad un bozzetto pensato per il mondo della danza: a questo universo difatti, riconduce repentinamente la calzatura rappresentata nel bozzetto, la quale riporta *in toto* le forme delle punte del balletto classico. Anche i piedi sembrano delineare un passo di danza, forse una posizione da fermo. Le gambe perfettamente affusolate e aggraziate invece, sono rivelatrici della resa del soggetto effeminato, unitamente ad una corporatura che si delinea in forme non possenti ma delicate.

Questo efebico *berger*, niente ha a che vedere con la portentosa pastorella delle sfingi dipinta da Leonor Fini nel 1941; la forza che emana da questa figura femminile androgina capace di domare le sue sfingi, la straordinaria trasmissione empatica del controllo che quest'ultima ha su di esse, non fa di certo da contrappunto alla resa di questo pastorello. Esso reca piuttosto le fattezze del *Giovinetto travestito da povero* (1935) e, non volendo riferirci ad un'opera in particolare, si dirà che in linea generale da esso traspare l'immagine dell'uomo che è descritta in tutte le opere di Leonor Fini: dagli anni Trenta fino ai Cinquanta, il mondo maschile sarà sempre narrato senza una declinazione virile, ma piuttosto femminile ed efebica.

Nelle foto di scena rinvenute, si ravvisa la presenza di questo costume, il quale però evidentemente in corso d'opera venne lievemente modificato: le gambe infatti, non appaiono nude ma coperte da una calzamaglia; non vi è traccia delle punte come calzature e il pellame di montone scomparve a favore invece di quello che sembra

essere un velluto. Interessante è invece l'identificazione di François Guerin come interprete di questo personaggio: egli infatti incarnò, specie per quel che concerne la delicatezza dei suoi tratti fisiognomici, un po' le caratteristiche dell'uomo efebico tracciato nel bozzetto di Leonor Fini.

Alla luce delle considerazioni effettuate, è immancabile la conferma di quanto scritto da Webb (2009): *La petite femme de Loth* fu uno dei progetti teatrali preferiti da Leonor Fini, poiché in questo spettacolo l'artista riuscì a giocare con figure femminili narcisistiche e donne animale capaci di dominare uomini indifesi[793]. Donne mascoline con attributi animaleschi, si amalgamarono alla perfezione con personaggi maschili ingenui o femminili. Come rilevato pure da Godard (1992), in *La petite femme de Loth*, l'artista: «*fa intervenire tutta una serie di maschere animali che completa, arricchendo, quella dei felini*»[794].

E' il trionfo dell'ambiguità, dei personaggi inquietanti metà esseri umani e metà animali, che secondo la Godard si accordarono proprio grazie al costume e alla scenografia elaborati dall'artista[795]. E' la pittura dunque che entra nel costume e, lentamente, sta contribuendo alla sua trasformazione in travestimento.

4. 4. 5 Dialoghi unitari: Le concile d'amour

In questi ultimi spettacoli analizzati, sono stati riportati i dialoghi compiuti fra i costumi e due delle tematiche cardinali dell'arte finiana: la moda -ambito toccato dall'artista trasversalmente-, e la pittura. E' stato rilevato in particolare, come specie con *La petite femme de Loth* si sia quasi giunti ad una trasformazione del costume in travestimento. L'artista infatti in tale spettacolo, sembrò giocare più liberamente con le creazioni concepite, apportando al loro interno elementi propri della sua pittura che assunsero un ruolo di primordine pure nei travestimenti da lei compiuti.

In precedenza, è stato asserito come il punto di fusione massima fra costume e travestimento -con il prevalere in realtà, proprio di quest'ultimo-, sia stato toccato nel balletto. Questa armonica miscelazione, meno invece si è rivelata negli altri spettacoli –

[793] P. WEBB, op. cit. p. 182
[794] J. GODARD, op. cit. p. 65
[795] Ivi, p. 66

siano essi di prosa, d'opera o commedie musicali- all'interno dei quali si è respirato più il senso costumistico che travestitivo.

L'ultimo paragrafo che ora ci si accinge ad affrontare, parla una lingua sviluppata su un piano di "dialoghi unitari": con tale espressione si sottende il crogiuolo che interconnette la costumistica di Leonor Fini con molteplici ambiti di ricerca da lei affrontati, spesso tracciati entro un segmento localizzato nella sua fitta rette di conoscenze importanti, il tutto coniugato all'interno di una dimensione più travestitiva che costumistica.

E' la tragedia celeste *Le Concile d'amour* di Oskar Panizza andata in scena il 5 febbraio del 1969 con regia di Jorge Lavelli presso il Théâtre de Paris a chiudere il nostro cerchio e ad assumere il ruolo di animatrice di tali dialoghi unitari. Uno spettacolo straordinario, per il quale Leonor Fini fu premiata con il rinomato *Prix du meilleur créateur d'élément scénique du Syndicat de la critique* per i costumi e le scene eseguite.

Lo scenario in cui si svolge la storia è quello corrotto del papato di Rodrigo Borgia. Un Dio Padre fragile e ormai anziano insieme a Gesù e Maria, sono informati della situazione scandalosa che vige sulla Terra, in particolare a Napoli e alla corte del Papa. Intrighi e giochi osceni fra gli umani spingono dunque ad un accordo con il diavolo: egli deve inventare una terribile punizione che abbia efficacia subito dopo il compimento dei peccati carnali. La punizione inventata dal Diavolo è la sifilide. Per portarla sulla Terra, genera una donna bellissima che prima infetta il Papa e poi il resto degli ecclesiastici, diffondendosi rapidamente fra tutta l'umanità[796].

Com'è facilmente deducibile, siamo davanti allo sviluppo di un contenuto fortemente scandalistico e anti-ecclesiastico che conquistò letteralmente l'interesse dell'artista triestina. A conferma di ciò, è stata rintracciata pure una testimonianza della stessa Fini la quale nel 1984, confessò di aver atteso a lungo l'incarico per l'opera di Panizza:

> «Pendant des années, j'ai désiré qu'on donne *Le Concile d'amour* de Panizza et cela me fit enfin plaisir, dans la mise en scène de Jorge Lavelli, d'habiller les anges en oiseaux malades, de parer la Vierge –chevelue comme chez Melozzo da Forlì- d'ex voto napolitains et de petites montres. La luxe en or étincelant des Borgia était pure illusion –

[796] Per appr. O. PANIZZA, *Le concile d'amour. Tragédie céleste*; traduit de l'Allemand par Jean Bréjoux, préface de André Breton, Pauvert, Paris 1964

le théâtre aujourd'hui, armé de lasers, m'aurait aidée à ce moment»[797].

E' evidente che la Fini fu parte complementare di tale spettacolo, e di questo fattore l'artista fu ben conscia sin dal principio, verosimilmente a partire dal primo momento in cui si rapportò col testo di Oscar Panizza. Il fatto che per lungo tempo attese una messinscena di *Le Concile d'amour,* è indicativo proprio di tale affermazione; questo testo parrebbe essersi posto nel ruolo di ἄπειρον, all'interno del quale convogliavano tutti gli elementi della poetica finiana: la pittura, i balli in maschera. E poi ancora, Trieste e i caposaldi della storia dell'arte italiana della quale sappiamo che l'artista fu un'eccellente conoscitrice- come Melozzo da Forlì-. Essi solamente necessitavano di un armonico ordinamento, il cui pretesto era sì la costumistica, ma il punto di approdo vero e proprio era rappresentato dalla fusione con la potenza travestitiva.

Riallacciandoci per un attimo all'affermazione della Fini sopracitata, rafforzative per il loro significato, risultano pure le parole di Zuckerman (1992), il quale scrisse come l'accettazione da parte dell'artista di prendere parte a questo spettacolo, non rappresentò un fatto di per sé sorprendente giacché: «*Always drawn to that which pushes the mores of society, it was impossible for her to resist the chance to create outrageous costumes for one of the most scandalous plays in the history of the theater*»[798]. E Zuckerman proseguì, rilevando come la Fini appose in questi costumi un'elevata sensualità diafana, causando ancora una volta uno shock in quello che doveva essere un pubblico -come quello parigino ormai a cavallo degli anni Settanta-, stravagante e impossibile da turbare[799]. A proposito di tale reazione, l'artista dopo qualche anno confessò a Peter Webb che lo spettacolo fu erotico perché aveva bisogno di esserlo, e non perché lei cercò di provocare tale accezione[800]. Mise pure in luce come non mancarono le proteste del pubblico:

---

[797] «Per anni ho desiderato che si facesse *Le Concile d'amour* di Panizza e alla fine mi ha fatto piacere, nella messa in scena di Jorge Lavelli, vestire gli angeli da uccelli malati, adornare la Vergine –cappellona come quella di Melozzo da Forlì- di ex voto napoletani e piccoli orologi. Il lusso nell'oro scintillante dei Borgia era pura illusione -il teatro di oggi, armato di laser, mi avrebbe aiutato in questo momento». Cfr. L. FINI, *Mes théâtres*, op. cit. pp. 32-33

[798] «Sempre ha disegnato ciò che ha spinto verso le usanze della società, era impossibile per lei resistere alla possibilità di creare costumi stravaganti per uno dei più scandalosi drammi della storia del teatro». Cfr. N. ZUCKERMAN, op. cit. p. 20

[799] *Ibidem*

[800] P. WEBB, op. cit. p. 230

«A group of people protested. They said it was blasphemous, obscene, scandalous. Yet Panizza was in favour of the most pure religion. There were big problems because the girls wanted to wear horrible slips under the transparent veils and I said no. I said they could shave themselves if they liked»[801]

Da tale testimonianza, ad ogni modo trapela quanto la Fini ebbe premura di dare risalto proprio all'aspetto erotico della rappresentazione, privilegiando delle creazioni costumistiche che fossero in grado di portare alla ribalta questo fattore. Alle donne non permise di indossare gli slip sotto i veli trasparenti, poiché questo avrebbe oscurato e reso corretto un contenuto che in realtà non lo era. Il messaggio che doveva essere trasmesso era lo squallore dell'umanità, sia essa laica come –e soprattutto- ecclesiastica. La scelta compiuta dalla Fini pertanto, non deve essere classificata come strategica per la ricerca di un qualsivoglia scandalo, ma bensì relazionata in maniera perfettamente adeguata al contenuto del testo di Panizza e al messaggio che esso voleva inviare.

Fin dalla scelta di inaugurare il programma di sala dello spettacolo con la straordinaria, bellissima e allo stesso tempo ambigua, *Heliodora* (Fig. 158), dipinta da Leonor Fini nel 1964, si comprende come non solo si stia varcando la soglia di un mondo proibito e misterioso del quale soltanto pochi eletti conoscono i segreti più reconditi, ma pure che l'artista e i suoi costumi dovettero ricoprire un ruolo di primordine all'interno della produzione di *Le concile d'amour*.

Heliodora (Fig. 155) –una delle tele più celebri e straordinarie dell'intera produzione pittorica dell'artista triestina- rappresenta colei che detiene l'ἀλήθεια, è la depositaria dei segreti che nessuno è dato sapere. In questo caso sembra voler riflettere il modello di donna bellissima ed enigmatica che vuole condurre verso una dimensione ancora sconosciuta. Heliodora corrisponde qui alla bellissima donna nella cui rete cadono tutti, perfino gli ecclesiastici. E' l'immagine dell'ambiguità, il riflesso di un richiamo calamitico verso lo spazio sconosciuto che conduce –nel caso dell'opera in questione- entro un segmento peccaminoso e squallido. E' la tentazione che apre le porte di questo mondo entro il quale Heliodora trasporta e poi abbandona.

Continuando a sfogliare il programma di sala, si avverte come lo spazio dedicato alla costumista continui a crescere in maniera esponenziale: anche dal punto di vista

[801] «Un gruppo di persone protestò. Dissero che era blasfemo, osceno, scandaloso. Eppure Panizza era a favore della religione più pura. Ci sono stati grossi problemi perché le ragazze volevano indossare delle mutande orribili sotto i veli trasparenti e ho detto di no. Ho detto che potevano radersi qualora lo desiderassero». Cfr. *Ibidem*

grafico infatti, si denota un interesse verso di lei ivi testimoniato dalla presenza di due disegni ad inchiostro. Uno di questi rappresenta Dio (Fig. 157), la cui vecchiaia ha ormai preso il sopravvento su tutto. Il tratto difatti, è fortemente connotativo degli attributi divini come anche di quegli umani; questi ultimi in particolare, segnano il riconoscimento di un'anzianità avanzata che si riflette nel bastone e nella barba.

L'altro disegno eseguito da Leonor Fini e inserito nel programma di sala rappresenta invece un gruppo di persone riprese lateralmente (Fig. 156). Esse con ogni probabilità nell'immaginario finiano, costituirono l'insieme delle donne sensuali presenti alla corte dei Borgia; di queste, quelle delle ultime file rivelano la loro magnetica ambiguità sessuale, riflessa oltremodo nel vestire i paramenti sacri. Prime di questa sorta di corteo flautato, sono quelle che parrebbero essere le cortigiane delle quali papa Borgia amava circondarsi; in particolare, si noti l'affinità del copricapo della terza donna procedendo da destra verso sinistra, con quello del personaggio della cortigiana immortalato dall'obiettivo di Nicolas Treatt. Gli scatti di Treatt sul *Concile d'amour* furono innumerevoli, e sono stati pubblicati da una pluralità di testi riguardanti l'arte finiana. Ad esempio se ne rintraccia la presenza in Zuckerman (1992)[802] e Webb (2009)[803], sebbene la battuta d'avvio in tal senso la diede in realtà una raffinata edizione americana dell'opera stessa, *The council of love* pubblicata nel 1973[804]. In aggiunta alle foto, qui vennero pure inclusi cinque disegni di Leonor Fini; a quest'edizione, ne seguì una ancor più ricca nel 1975, ove furono aggiunte ventidue puntesecche ispirate alla storia dettata da Panizza. Come rilevato da Federica Moscolin (2009), in queste incisioni:

> «[…] il grottesco e l'esplicito erotismo dei bozzetti per i costumi della rappresentazione teatrale del 1969 viene leggermente ridimensionato. Gli ecclesiastici eccitati e le compiacenti cortigiane rimangono, ma c'è spazio anche per le figure caratterizzate da un raffinato decorativismo grafico…»[805]

Il fatto che il testo di Panizza ben si prestasse ad una resa grafica dei soggetti culminata poi nella pubblicazione nel '73 e nel '75 di due libri illustrati, fu già ben evidente nel programma di sala, che la Fini si dilettò a popolare di personaggi ambigui

[802] Cfr. N. ZUCKERMAN, op. cit. pp 20-21
[803] Cfr. P. WEBB, op. cit. pp. 228-229
[804] Cfr. O. PANIZZA, *The council of love*, a Richard Seaver Book, The Viking Press, New York, 1973
[805] F. MOSCOLIN, «Les livres de Leonor Fini», in M. MASAU DAN, Leonor Fini l'italienne...op. cit. p. 247

ed enigmatici, la cui origine va ravvisata, oltre che nel testo di Panizza, pure nelle tele dell'artista triestina degli anni Sessanta[806].

Ad ogni modo, non sarà di certo questa la sede per una disamina sui libri illustrati di Leonor Fini –altra pratica entro la quale l'eclettismo dell'artista si rese manifesto-. Si ritiene però che, in questo contesto una citazione del testo illustrato per *Le council d'amour* sia doverosa: in primo luogo, per l'ovvia correlazione con lo spettacolo del 1969, ma non da meno pure per dare la misura dell'importanza di *Le concile d'amour* all'interno della produzione finiana. Lo spettacolo messo in scena da Ravelli infatti, sembra aver costituito per l'artista un fondamentale punto di approdo, ancorato non solo alla costumistica, ma pure alla sua opera grafica.

Alla luce di quanto rilevato finora, il fatto che molti dei bozzetti per *Le concile d'amour* siano risultati già pubblicati non ha di certo sorpreso. Di questi, una buona parte risulta di proprietà della CFM gallery di New York, e per questo sono stati inseriti all'interno del testo di Zuckerman (1992)[807]. Fra questi, meritano una menzione i costumi elaborati dalla Fini per gli ecclesiastici, nonché quelli per Maria Maddalena. Per quest'ultimo, è curioso il fatto che la Fini abbia concepito l'inclusione di una specie di *entrave*[808], elemento costumistico che presume un chiaro ricordo di Paul Poiret. L'*entrave*, costituito da quello che sembrerebbe essere un semplice pezzo di stoffa bianca, si trova a metà tra le ginocchia e le caviglie di Maria Maddalena, la quale appare vestita solamente dei suoi lunghissimi capelli.

Sempre alla CFM gallery appartengono dei bozzetti che rivelano la presenza di personaggi in coppia che sembrano quasi orchestrare delle scene giocose. Questi personaggi, mostrano delle forme fortemente grottesche tendenti al mostruoso: il trattamento che l'artista riserva loro infatti, sembra essere un chiaro ricordo della moltitudine di crani che soleva spargere nelle sue opere pittoriche. Non vi è però, il riferimento a nessuna opera in particolare: quel che è importante evidenziare, è che le teste dei soggetti rappresentati, appaiono non come quelle umane bensì come degli

[806] Di queste, fa parte ad esempio la già menzionata *Heliodora* (1964) ma anche *La serrure* (1965), *Vesper express* (1966), *La gardienne de source* (1967)
[807] Cfr. N. ZUCKERMAN, op. cit. pp. 22-25
[808] L'*entrave* fu un elemento dell'abbigliamento femminile introdotto dallo stilista Paul Poiret a cavallo con la I guerra mondiale. Esso era concepito in realtà nella forma di *jupe-entravée*, ossia come vestito che, stretto poco prima delle caviglie mediante un elastico o un nastro, non permetteva grande agilità nei movimenti.

scheletri con la dentatura bene in vista.

Dei bozzetti di proprietà della CFM gallery, molti sono stati esposti in occasione della mostra triestina del 2009, e per questo risultano essere stati pubblicati pure nel relativo catalogo[809]. Un'osservazione è necessario riferire a riguardo dello straordinario costume delle *dames*, come descritto dalla stessa Fini in calce al bozzetto unitamente alle definizioni di *courtisan Borgia* e *3-4 courtisan*[810]. Eccezionale è la resa della figura femminile quasi in chiave klimtiana, per la quale scaturisce un riferimento immediato con la *Giuditta I* ma pure con il *Ritratto di Adele Bloch-Bauer I.* Il decorativismo impresso dalla Fini al costume della sua cortigiana, riporta alla mente quella stessa definizione apportata da Gustave Klimt agli sfondi delle sue opere, ove il richiamo al fondo oro dell'arte bizantina è preponderante. E non si dimentichi inoltre, la delineazione della *femme fatale*, Giuditta seduttrice, che da Klimt è raffigurata con i seni scoperti, prerogativa questa che la Fini concesse alle sue cortigiane.

Meno fatale, più coperta ma pur sempre ambigua nella sua delicata grazia, è *La Femme* di *Le Concile d'amour*, il cui bozzetto DIA-MAQ 22939 (Fig. 158) è invece inedito e rinvenuto alla BNF. Questo rappresenta ineluttabilmente uno dei più straordinari costumi fino ad ora descritti, e con tutta probabilità, uno dei più raffinati dell'intera produzione costumistica finiana, malgrado non si siano rintracciate foto di scena che l'abbiano immortalato.

Per il personaggio de *La femme*, che venne impersonato da Juliette Villard, Leonor Fini creò una leggiadra veste bianca emanatrice di una fine sensualità, tutta giocata su sottili trasparenze e spacchi appena accennati. Il vestito pensato dalla Fini, contribuisce ad accendere l'immaginario maschile, che vede proiettate nella *femme* le virtù più desiderate e perseguite: ingenuità e castità, declinate però in una dimensione profondamente sensuale. A contribuire a tale definizione, è senza alcun dubbio il costume concepito dalla Fini, un abbigliamento questo ingannevole per via della sua apparente innocenza, ma che in realtà condurrà gli uomini alla rovina. Ancora una volta quindi, emerge l'elemento dell'ambiguità sottile incarnata dalla donna che appare sotto spoglie divine e incantatrici, ma che in realtà cela degli aspetti terribili.

[809] Cfr. M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*…op cit. pp. 224-225
[810] *Ibidem*

Si è fatto riferimento alle sottili trasparenze presenti in tale bozzetto; queste, osservando la tecnica esecutoria, rendono evidente quanto ne siano valorizzate. Tale fattore trova una corrispondenza del resto, pure nella pittura di Leonor Fini degli anni Settanta: durante questo periodo infatti, l'artista sperimenta delle nuove tecniche che contribuiscono a conferire alla tela delle trasparenze infinite grazie all'apposizione di strati di colore sottili e sovrapposti[811]. Tale procedimento viene affrontato da Leonor Fini pure in questo bozzetto di costume, nel quale è ben evidente lo stesso metodo seguito nelle tele.

Osservando il bozzetto de *La femme*, si può leggere in esso uno straordinario riferimento alla *Primavera* botticelliana: è l'arte moderna italiana, ammirata e studiata dall'artista in tutte le sue forme, a fare da sfondo a questa raffinata creazione. D'altro canto, non per nulla Jean Genet di lei scrisse che «*Il suo tempo è quello del Rinascimento italiano che lei dipinge con i fasti di un'epoca identica alla sua opera, voluttuosa e intrisa di arsenic*o»[812]. Anche questa *femme* è voluttuosa e intrisa d'arsenico, e di questo ne è specchio il costume e la sua ambiguità.

L'apposizione invece degli elementi vegetali, siano essi in funzione decorativa del costume, siano questi inseriti fra la chioma di capelli nerissimi, oltre ad essere un chiaro riferimento alla già menzionata iconografia botticelliana, vanno pure letti in un'ottica pittorica finiana, tutta intrisa –come già è stato evidenziato- di elementi floreali e vegetali per i quali alcune sue creature dipinte sembrano ricoprirne la funzione genitrice. Ancora una volta, il riferimento più esplicativo è a *Mrs Hesselter*, menzionato per il *Bal des rois et reines*, ma possiamo citare anche il *Ritratto di Stanislao Lepri* (1942), tutto circondato di edere rampicanti. E a livello costumistico, non si dimentichi il bozzetto per *Lo spettro della rosa* precedentemente menzionato, per il quale Leonor Fini concepì le foglie della rosa e i petali come generate dal corpo del danzatore.

Last but not least: non si eluda come, per l'ennesima volta, la Fini cercò di definire il volto del personaggio alla luce dell'attore che l'avrebbe interpretato. La fisionomia di Juliette Villard infatti è ben riconoscibile nelle forme definite qui dall'artista.

Sintetizzando, risulta abbastanza palese come il costume de la Femme con collocazione DIA-MAQ 22939 rappresenti un febbrile catalizzatore degli elementi più

[811] J. GODARD, op. cit. p. 45
[812] J. GENET, *Lettre à*...op. cit. p.

rappresentativi della pittura finiana: quella degli anni quaranta, con le sue figure intrise di elementi vegetali; quella degli anni sessanta e settanta, con le sue donne enigmatiche, ambigue e bellissime. E infine con la pittura del Rinascimento, che Leonor Fini mai perse di vista e con cui cercò sempre di rapportarsi. Questi elementi inoltre, permettono di protendere verso una interpretazione più travestitiva che costumistica, che si evidenzia soprattutto alla luce dell'apposizione degli elementi vegetali.

Uno straordinario richiamo al travestimento, ancora più forte rispetto a quello riscontrato nel costume per *La femme,* lo si ravvisa nel bozzetto di costume per *l'Ange serviteur* con collocazione DIA-MAQ 22926 (Fig. 159), per il quale non si hanno foto di scena. In calce un appunto, stavolta scritto non per mano della Fini, ove si legge *Cherubin au service du Père Eternel*. Trattasi con tutta probabilità di una precisazione scritta da qualcuno della produzione, forse per evitare di far confusione con gli altri angeli presenti nella messinscena.

Furono proprio i costumi degli angeli del resto, ad appagare maggiormente l'artista; una riprova a tal proposito, è costituita da un'intervista della Fini concessa nel 1986 ove, alla domanda sui costumi per il teatro, l'artista non mancò di citare proprio i lavori per *Le concile d'amour* [813] e in particolare quelli per gli angeli:

> «Alcuni anni fa lavorai con Jorge Ravelli, facemmo insieme il "Concilio d'amore" di Panizza: mi divertii molto perché c'erano pochissimi soldi e così bisognava inventare tutto, comprare stoffe volgari e farle diventare preziose, con giochi di trasparenze…Gli angeli riuscirono a meraviglia, con grandi ali distrutte, come uccelli malati, spenti…»[814]

Tralasciando per un attimo le interessanti dichiarazioni sulle "stoffe volgari" –delle quali però torneremo a parlare- ci concentreremo in particolare sulle affermazioni riguardanti i costumi degli angeli. La Fini li rapportò agli uccelli, animali che abbiamo visto essere stati al centro dei suoi numerosi travestimenti. Del resto, osservando il bozzetto dell'*Ange serviteur,* immediato è il richiamo al costume per il ballo di Palazzo Labia tenutosi nel 1951 per il quale abbiamo visto l'artista indossare due ali nere per le quali si meritò l'appellativo di "Angelo Nero".

[813] Un'osservazione che merita di essere trascritta, è che anche dall'attenzione che l'artista rivolse pure dopo parecchio anni dalla messinscena, ai costumi realizzati per Le concile d'amour, si capisce quanto questi dovettero essere stati considerati dalla stessa Fini come tra i più importanti della sua intera produzione. Niente vieta di ipotizzare, che l'artista triestina fosse ben cosciente di quanto questi costumi riassumessero, guidati da un'armonica fusione, tutte le peculiarità che resero la sua arte unica.
[814] L. COPPOLA, *Leonor Fini. Il mio regno è un mondo di sogni*, in s.t., 16 luglio 1986, p. 39

Con l'elemento piuma dal quale scaturisce la creazione degli angeli-uccelli, la Fini sembrò riuscire a sbizzarrirsi maggiormente, a calarsi perfettamente nella dimensione travestitiva. E' definitivamente abbandonata la fedeltà didascalica con la quale, in passato, riprodusse i costumi osservando le fonti storiche e letterarie, a favore invece di un'esplosione creativa ormai impregnata dallo spirito del travestimento. Con questo non si vuole insinuare che, col passare del tempo, la Fini progressivamente disse addio ad un'analisi delle fonti storiche, quanto piuttosto che ormai la sua intraprendenza le consentì di non basarsi solo su quelle quando il contenuto dell'opera riuscisse ad entrare in sintonia con il suo spirito travestitivo. Per intenderci, probabilmente se questi lavori le fossero stati commissionati qualche anno prima, non avremmo assistito ad una tale esplosione di atomi artistico-finiani, apportatori di una carica metamorfico-travestitiva; probabilmente ci saremmo trovati di fronte a dei costumi sul solco di quelli per *Le petite femme de Loth*, raffinatamente creati e straordinariamente definiti, recanti prerogative desunte dalla fantasiosa iconografia finiana ma ancora non del tutto approdati alla dimensione travestitiva. *Le concile d'amour* in questo rappresentò l'assoluta perfezione e questo costume per l'*ange serviteur* ne è l'espressione più magicamente riuscita.

Un appunto scritto per mano della Fini che il bozzetto DIA MAQ 22926 reca, riguarda l'impiego di un tessuto per il confezionamento del costume: trattasi del *galles dentelle,* vale a dire il pizzo san Gallo, pensato dalla Fini come mezzo per definire gli inserti nella veste dell'angelo. Di contro però, l'artista parlò di *stoffe volgari fatte diventare preziose grazie a giochi di trasparenze*[815]. Essendo il san Gallo un tessuto abbastanza costoso, è possibile che con quell'indicazione l'artista intendesse conferire più che altro l'apparenza di tale materiale, non utilizzando però di fatto questa tipologia di tessuto.

Webb (2009) riportò, con una precisione cronachistica forse pure un po' eccessiva, i luoghi ove l'artista acquistò i materiali per i costumi di *Le concile d'amour*: «*Leonor went to great trouble to choose suitable materials at her favourite shops: for fabrics, the Marché St. Pierre, near Clignancourt; and for ribbons and accessories, Ultramode*,

[815] *Ibidem*

near the Passage Choiseul»[816]. Trattasi quindi anche di mercati, dove probabilmente la possibilità di rinvenire "stoffe volgari" era abbastanza elevata.

Abbiamo visto che lo studio condotto ha avuto il suo prologo costruttivo a Trieste. La volontà è quella di chiuderlo con il suggerimento di una tangente rintracciata in maniera pressoché sfumata, fra uno di questi bozzetti e la città che ha fatto da scenario primordiale all'arte travestitiva finiana. Trattasi del bozzetto di costume con collocazione DIA-MAQ 22923 (Fig. 160), rappresentante un *Chérubin.* Il costume è costruito sul segmento degli altri per *Le Concile d'amour,* con la corrispondente tendenza a scoprire scandalosamente il corpo del cherubino.

Nel corso della ricerca, quello che però ha stupito rispetto a questo costume, è l'incredibile assonanza che il personaggio rappresentato reca con le forme delle leggiadre donnine dipinte da Felicita Frai, che abbiamo visto essere stata la più fedele compagna di travestimenti della Fini durante il periodo triestino[817].

Per le sue figure femminili, si è parlato di un "sussistere" piuttosto che di un "esistere"; si sono descritte come "soffici" e Giancarlo Vigorelli (1989) ha parlato di «*insostenibile leggerezza dell'essere*»[818] mutuando la definizione del famoso romanzo di Milan Kundera. Tutte queste aggettivazioni, l'interezza delle descrizioni utilizzate per le figure femminili della Frai, ben si adattano pure alla grazia civettuola con la quale la Fini descrisse questo cherubino. Questa creatura è rappresentata mentre cammina, e lo fa con l'armonia del più aggraziato dei danzatori; è coronata dall'eleganza dei capelli che solo agli angeli di Melozzo da Forlì –per citare la Fini stessa-, fu riservata prima di allora.

Non è detto che la Fini fosse ben conscia del riferimento alla Frai; è invece assolutamente plausibile un riaffiorare della *memoria triestina* che nel suo specifico caso, è in realtà presente in un buon numero di opere grafiche di Leonor Fini di quegli anni.

---

[816] «Leonor incontrò grande difficoltà nello scegliere i materiali adatti presso i suoi negozi preferiti: per i tessuti, il Marché St. Pierre, nei pressi di Clignancourt; e per nastri e accessori, Ultramode, vicino Passage Choiseul, dove ha sempre guardati al Lavrut per i suoi colori e dei materiali della pittura».

[817] Su Leonor Fini e Felicita Frai, si rimanda al paragrafo *1.4 Leonor Fini nel circolo culturale triestino*. Nell'appendice n. 4 inoltre, è inclusa pure un'interessante corrispondenza intercorsa tra le due artiste nel corso degli anni Ottanta.

[818] G. VIGORELLI, op. cit., p. 3

I costumi per *Le concile d'amour* possono chiudere il cerchio del cammino entro il territorio della costumistica finiana poiché siamo davanti ad un'armonia fra travestimento e costume, scandito pure da elementi pittorici e ricordi di un passato sempre presente. Sono questi i principi costituenti della wagneriana fusione a lungo perseguita dall'artista. Il mezzo intonante è riconosciuto nell'arte pittorica. L'energia generativa però ha percorso un cammino avviato da Trieste e passato per Roma e Parigi con la forza determinata sempre dal travestimento. Con *Le Concile d'amour* il cerchio si chiude: l'arte del tra(s)vestire, è finalmente avvenuta.

Conclusioni

> «Se costumer, se travestir est un acte de créativité. Et cela s'applique sur soi-même qui devient d'autres personnages ou son propre personnage. Il s'agit de s'inventer, d'être mué, d'être apparemment aussi changeant et multiple qu'on peut se sentir à l'intérieur de soi. C'est une –ou plusieurs- représentation de soi, c'est l'extériorisation en excès de fantasmes qu'on porte en soi, c'est une expression créatrice à l'état brut»[819]

Il breve ma esplicativo passo tratto dal *Livre* di Leonor Fini, ben rappresenta l'idea che l'artista ebbe del travestimento e del costume. Grazie alla continua evocazione di straordinarie immagini non di rado riportate nei capitoli quivi trattati, tale testo si pone come una sorta di codice commentato della poetica finiana. Le citazioni finiane che esso contenute, risultano infatti un fondamentale accompagnamento snodatosi lungo tutto il percorso dell'arte di Leonor Fini in tutte le sue infinite sfumature. La stessa dinamica si ritrova del resto pure in tutto lo studio affrontato e, per questo motivo, anche l'epilogo della tesi vedrà la sua essenza costitutiva fra le pagine del *Livre*. Esse infatti, talvolta si pongono proprio come didascalie, eloquenti queste ultime per la messa in atto di alcune scelte adottate per la costruzione dell'infrastruttura della tesi stessa.

Ad innescare la battuta d'avvio per il dispiegamento della questione affrontata, è il titolo stesso: *l'arte del tras(s)vestire* fa riferimento –come si è detto nell'introduzione- alla poetica finiana travestitiva e svestitiva allo stesso tempo. In particolare ora che il dado è tratto, è possibile confermare che il titolo prescelto per la tesi rinvenga il suo corrispondente nella *représentation de soi, extériorisation en excès des fantasmes qu'on porte en soi*, rammentativa propriamente della prassi finiana secondo la quale il travestimento praticato dall'artista vide le sue origini nella necessità di far trapelare l'interiorità la sua più intima interiorità, spesso colma di turbe e fantasmi del passato. Questa frase evocata dall'artista dunque, si pone in maniera del tutto didascalica a supporto della scelta del titolo della tesi: un doppio significato, ambivalente e allo stesso delucidante sulla poetica finiana riflessa sistematicamente sulla pratica costumistica.

E poiché «*Un souvenir attire un tableau, qui attire un object, qui attire un autre tableau, qui attire un ville*»[820] si è percorsa una lettura di tipo etnografico che nella ricostruzione di determinate prassi artistiche e culturali, ha preso necessariamente il via dall'analisi del contesto triestino. Si è sintetizzata *in primis* la storia della città di

[819] L. FINI, *Le Livre*...op. cit. p. 41
[820] Ivi, p. 5

Trieste, riscontrandone in particolare il carattere d'eccezionalità rispetto alle altre città italiane, in primo luogo per la sua matrice mitteleuropea. Talune peculiarità, come lo spiccato interesse per il teatro e per il cinema unite ad una dimestichezza profonda con alcuni complessi testi letterari, contribuirono a renderla culturalmente analoga a città come Parigi e Vienna. A questo si collega indissolubilmente la presenza nella città di un colto gruppo di intellettuali e scrittori come Svevo, Bazlen, Stuparich, Saba che contribuirono a far nascere nella Trieste del primo Novecento un vero e proprio circolo culturale. Quest'*intellighentia* fu frequentata da Leonor Fini e contribuì ad instillare in lei la curiosità e la vividezza di spirito. Il filo rosso che la collegò a questo tipo di ambienti, fu quello teso dallo zio Ernesto Braun, il quale può essere considerato il pigmalione della sua iniziazione artistica. Uomo di grande cultura, detentore di un numero di libri talmente cospicuo da creare all'interno della sua casa una vera e propria biblioteca, fece assaggiare alla Fini la filosofia della maschera e *l'ebrezza del divenire e dell'apparenza* predicata da Nietzsche, testi che secondo la ricerca condotta furono acquistati nella celebre libreria Stuparich. Queste piccole dosi nietzschiane–unitamente ad *input* schopenauriani, rimbaudiani, etc- hanno costituito secondo il nostro studio, la base per lo sviluppo della personalità dell'artista rispetto alle poetiche travestitive e costumistiche e, proprio per questa ragione, si è ritenuto opportuno identificare tale luogo come una vera e propria biblioteca d'artista, che si rivelerà di importanza capitale nel generare una futura *forma materialis* ossia l'impegno nel costume.

Entro questo terreno preparatorio per la pratica costumistica, Leonor Fini iniziò a sentire il bisogno di travestirsi. Lo fece spesso in compagnia della pittrice Felicita Frai, ed il loro rapporto, supportato e analizzato anche grazie al ritrovamento della corrispondenza Fini-Frai trascritta in appendice, sembrò essere l'occasione per dare vita a spettacoli performativi inscenati per le strade di Trieste e proprio qui la *performance* stessa trovava la sua ragion d'essere in straordinari costumi creati dalla Fini per mezzo di stoffe e materiali rinvenuti fortuitamente a casa. A coronamento dell'analisi del panorama triestino, la ricerca ha poi introdotto un'intervista a Gillo Dorfles –registrata nel 2014-, ultimo testimone vivente della fase adolescenziale finiana.

E, visto che si è parlato di *souvenirs* quindi di memoria, immediato è stato il richiamo al saggio *Memoria e Materia* di Henri Bergson, con il quale si è svolto un

parallelismo all'interno dell'ultimo paragrafo del primo capitolo, giacché si è rilevato come questi ricordi possano essere identificati i progenitori dell'universo materiale finiano. Se infatti, basandoci sulle stesse parole della Fini, *un souvenir attire un tableau*, è più che plausibile che *un souvenir attire un constume o* un travestimento. Si è trattato quindi di ritrovare le origini, di capire secondo quali dinamiche un qualunque elemento dell'arte di Leonor Fini abbia rinvenuto la sua primaria esistenza in *une ville*, ossia a Trieste. Ed è in quella *ville* che la Fini iniziò a travestirsi, primo passo questo per l'avvio della pratica costumistica.

Di contro però, la ricerca ha anche evidenziato come queste pratiche travestitive siano state alla base della *damnatio memoriae* di Leonor Fini in territorio italiano. Nel momento in cui l'artista scelse di mostrarsi in pubblico con determinati travestimenti, andò anche incontro al peso del pregiudizio. Per comprendere ciò, nel secondo capitolo si è compiuta un'analisi incrociata su quotidiani e riviste del tempo, si sono seguiti i ritmi dei violenti diverbi scoppiati fra l'artista e i giornalisti italiani, fra i quali il nome di Nantas Salvalaggio figurò all'apice della sua lista nera. Si sono lette le recensioni, osservate le fotografie apparse sulla stampa. Si è constatato come, davanti ad una indubbia intolleranza epidermica della Fini rispetto al panorama critico italiano, vi sia anche da parte della stampa dell'epoca un frequente riconoscimento –in negativo- del personaggio, e di contro una rara designazione come artista. E' il personaggio Fini, quello dei balli in maschera –con particolare riferimento a quello di Palazzo Labia di Venezia- , quello delle foto di Bresson e Brofferio ad occultare l'artista, a far ammalare di cecità la stampa italiana. Impossibile in questo contesto sembra essere infatti il riconoscimento dell'una e dell'altra accezione come parte di un tutto, mentre in realtà il personaggio Fini è fondamentale per l'esistenza dell'artista e viceversa. Nessuno di questi due aspetti può essere scisso dall'altro, ed è questa la chiave di lettura che lo studio ha specificato soprattutto nell'ambito del secondo capitolo. A dar ancor più fondamento a quest'immagine, sono state le cosidette *pratiche performative della vita* – balli in maschera e fotografie nello specifico-, nelle quali la Fini apparve straordinariamente travestita. E fu proprio il costume indossato di volta in volta, a giustificare la partecipazione ad un determinato ballo o all'essere il soggetto di una specifica fotografia; del resto, proprio nell'affrontare il tema della fotografia, l'artista nel *Livre* scrisse che: «*Depuis on m'a toujours photographiée: costumée, déguisée,*

quotidienne. [...] On me dit: Vous auriez du être actice. Non –pour moi-, seule l'inévitable théâtralité de la vie m'intéresse»[821]. Il solo ed unico interesse della Fini fu quindi la teatralità della vita, reputata da lei inevitabile e per tale motivo orchestrata nel corso della sua continua *spettacolarizzazione del sé*. Il suo universo gravitò intorno al travestimento, che inesorabilmente è capace di azionare un gioco teatrale capace di farle espellere turbe e fantasmi.

Risolta quindi la questione delle origini della pratica travestitiva contemporaneamente all'individuazione di quest'ultima come la causa di una *damnatio memoriae* scatenatasi dalla mancata comprensione dell'unitarietà artista-personaggio, la tesi di dottorato si è focalizzata sulla pratica costumistica *tout court*. Lo studio condotto l'ha reputata come un punto di approdo a lungo perseguito dalla Fini e pressoché inevitabile per lo sviluppo della sua ricerca, sebbene si sia notato come questa venne abbracciata non prima di aver toccato il mondo della moda. Necessario quindi, è risultato esplorare pure quest'ulteriore orizzonte, di cui lo studio ne ha colto tre aspetti importanti: il rapporto con Christian Dior, generatosi grazie all'esposizione della Fini presso la galleria di proprietà del futuro designer; le collaborazioni con Elsa Schiaparelli e, infine, i figurini eseguiti dalla Fini a corredo di un articolo su di lei scritto da Raffaele Carrieri nel 1938.

Riguardo il primo punto, si è scoperto come numerose siano le affinità fra l'arte finiana e quella di Dior, in primo luogo per via della conoscenza che ambedue dovettero possedere del saggio sul *fashion* scritto da Walter Benjamin. In relazione alla Schiaparelli invece, il discorso risulta molto più complesso ed articolato: la ricerca infatti ha messo in luce come in numerose pitture finiane vi sia un richiamo alle collezioni schiaparelliane. Per arrivare a tale constatazione, si sono sviluppati dei confronti incrociati fra le varie fonti e si è inoltre compiuta un'analisi dei figurini per *Harper's Bazaar* eseguiti dall'artista triestina per Schiap. Inoltre, rapportando qualche abito della designer con alcuni elementi della poetica finiana, si è scoperto come ambedue possiedano le medesime peculiarità, ad esempio la predilizione per la resa mascolinizzata della donna o la descrizione della morte in chiave seduttiva. Riguardo Carrieri e i figurini di Leonor Fini apparsi sul suo articolo, nello studio si è riscontrato

[821] Ivi, p. 32

come questi risultino essere quasi degli schizzi ispirati alla collezione *Circus* di Schiaparelli, la quale del resto fu più o meno coeva all'apparizione di tale articolo. Per arrivare e accertare tale deduzione, lo studio ha confrontato questi figurini con foto ed immagini dei giornali dell'epoca, unitamente ad alcuni abiti tutt'ora esistenti e conservati al Metropolitan di New York. I richiami a *Circus* sono notevoli e apertamente dichiarati dalla Fini in tali disegni, ad esempio nell'adozione dei capellini a forma di cono.

Come già precedentemente asserito, perimetrare l'ambito della moda è risultato propedeutico alla descrizione della pratica costumistica affrontata nel quarto ed ultimo capitolo.

In questo ultimo capitolo, la trattazione ha avuto avvio con la necessaria descrizione dello stato dell'arte, e si è rilevato come prima d'ora, nessuno specifico studio fosse stato effettuato a tal proposito. La costumistica, affrontata dalla Fini dal 1944 al 1971, coprì un arco cronologico abbastanza ampio; la tesi di dottarato ha deciso di analizzare, da una parte, i costumi realizzati in seno a produzioni italiane, dall'altra, quelli –di numero nettamente superiore- di produzione francese. Eseguendo il confronto incrociato fra varie fonti –programmi di sala, locandine, spogli di giornale- è stato possibile fissare un termine ben preciso per l'inizio della pratica costumistica, datazione questa che, fino ad oggi, era stata vittima di numerosi errori da parte della stessa letteratura finiana.

Si è potuto verificare che il 30 maggio del 1944 la Fini entrò nel panorama teatrale col ruolo di costumista per lo spettacolo *All'uscita* al teatro Quirino di Roma e a partire da questo dato, si è proseguito con l'analisi dei costumi realizzati nel corso del breve ma intenso soggiorno romano, per la cui comprensione è risultata fondamentale l'inedita corrispondenza con Mario Praz inserita in una delle appendici. Da tali lettere emerge come la Fini nutrisse un astio profondo per la capitale italiana, nonostante fosse stata proprio Roma a dare i natali alla costumistica di Leonor Fini. Il motivo dell'inizio romano si è ipotizzato risieda nella presenza in quegli anni nella città, di alcune sartorie che sembrarono sposare l'ideologia costumistica finiana. Si è rintracciata in particolare, la presenza della SAFAS dove operò anche il sarto Umberto Tirelli, al quale si è scoperto che la Fini dedicò tre disegni oggi conservati presso la Donazione Tirelli a Gualtieri, in provincia di Reggio Emilia.

All'interno del panorama costumistico italiano, particolarmente rilevante ai fini

dello studio è stato il rinvenimento del bozzetto di costume disegnato per Anna Magnani per il ruolo di *Carmen*, rintracciato all'interno del lascito di Elsa de Giorgi al Comune di San Felice Circeo. Il rapporto con l'attrice italiana fu particolarmente intenso nel corso di tutta la vita di Leonor Fini e difatti in una delle appendici, si è potuta trascrivere l'inedita corrispondenza intercorsa fra la Magnani e l'artista triestina. Importante anche il contributo che ha dato per la ricognizione sui costumi realizzati per il balletto *Lo spettro della Rosa*, andato in scena presso La Fenice di Venezia il 6 novembre del 1945. Oltre al rinvenimento in un catalogo d'aste del probabile bozzetto di costume per il personaggio dello spettro, lo studio ha consentito di determinare con certezza il luogo della prima messinscena per questo spettacolo, alternativamente assegnato in precedenza al Quirino, all'Opera di Roma, alla Scala di Milano e alla Fenice.

Relativamente invece alla parte francese, com'è stato già precedentemente sottolineato, il *Département des Arts du Spectacle della BNF* si è rivelato essere il tempio della ricerca grazie alla presenza di ben 103 bozzetti di costume originali ed inediti, realizzati da Leonor Fini. La tesi di dottorato si è focalizzata in particolare su quelli inerenti alle produzioni collegate ad intellettuali dipinti in suggestivi ritratti dalla stessa artista. Jacques Audiberti e Jean Genet hanno costituito le due personalità cardine in questo senso, e difatti sono stati analizzati i bozzetti legati agli spettacoli di loro paternità o comunque da loro rielaborati. Si è scoperto come la Fini lavorò sempre strettamente a contatto con le antiche fonti iconografiche e, soprattutto, raffrontando i bozzetti con la storia del costume,. In tal senso è trapelato come l'artista possa essere definita *in toto* una filologa del costume, dal momento che realizzò i bozzetti sempre tenendo in conto del contesto geografico o storico al quale i costumi dovevano corrispondere.

In aggiunta a questi contesti sono stati inseriti anche costumi ritenuti esemplari nel dialogo con la pittura finiana –ad esempio nella messa in atto di creazioni nelle quali la resa femminile è mostruosa o comunque mascolinizzata-, e con la moda. Ma particolare importanza è stata assegnata all'analisi dei costumi per *Le Concile d'Amour*, i quali sono stati reputati secondo lo studio condotto, come i fautori di un dialogo unitario di tutta l'arte di Leonor Fini, specialmente per l'emergere in essi di *input* propri del travestimento, che in maniera totalizzante si fonde qui con la costumistica. E, non

casualmente, l'artista nel suo *Livre* scelse delle immagini di scena e dei disegni desunti proprio da questo spettacolo, che risultano essere la quintessenza dell'arte del tra(s)vestire.

Il contributo che questo studio tenta di conferire alla letteratura finiana ed in particolare in seno alla poco esplorata arte costumistica, è dunque di tipo interpretativo come anche cronologico e ricognitivo. L'intento è di proporre un tassello in più non solo per gli studi prettamente finiani, ma anche per quelli teatrali.

Sperando, ad ogni modo, che questo sia solo il primo passo per studi futuri che mirino ad esplorare l'universo finiano sotto la nuova luce del tra(s)vestire.

Ritratto di una sfinge: cenni biografici su Leonor Fini

Eleonora Fini[822] nacque a Buenos Aires il 30 agosto 1907[823] da Malvina Braun Dubich, triestina di nascita, ma con origini tedesche, slave e veneziane, ed Herminio Fini, nativo di Sarajevo, ma appartenente ad una famiglia originaria di Benevento che si trasferì alla fine del XIX secolo in Argentina[824] (Fig. 1). Come si può evincere da queste prime notizie biografiche, le origini dell'artista sono quindi molteplici[825]. Nonostante Herminio Fini fosse un uomo di bell'aspetto e con una buona carriera avviata, si rivelò ben presto tirannico e con delle idee religiose estremamente radicali[826]. Nel 1908, poco dopo la nascita di Leonor, la famiglia si recò a Trieste dai parenti di Malvina Braun e nel corso di quest'occasione Herminio Fini fu costretto a lasciare la città per motivi di lavoro. Questa in realtà fu l'ultima volta che Leonor, Malvina ed Herminio furono insieme poiché poco dopo i rapporti si incrinarono, e la bambina rimase con la madre a Trieste nella casa della famiglia Braun (Fig. 2). Herminio Fini, all'inizio della rottura con Malvina Braun, fece molti tentativi per ottenere l'affidamento della figlia, e in generale per mantenere i rapporti con lei: una fotografia inviata all'artista il 6 aprile 1919 mostra ad esempio lo yatch che il padre chiamò Leonor in onore di sua figlia. A questo punto della sua vita vi fu un fatto importante che segnò per sempre l'esistenza di Leonor Fini e del quale sicuramente troviamo degli echi anche nella sua arte, ossia i tentativi di rapimento architettati da Herminio per riprendersi sua figlia. Il ricordo di questo triste episodio si mantenne vivo nell'arco degli anni:

> «Me lo ricordo molto bene. Stavo camminando per la strada in perfetta posizione verticale con i movimenti di una bambina, quando all'improvviso mi sentì presa tra le

[822] Il diminutivo Leonor fu creato dall'artista stessa, ma in realtà il suo nome di battesimo era Eleonora e la troviamo citata così anche nell'articolo di Raffaello Giolli su "Emporium" in occasione della mostra alla Galleria Milano nel 1939.

[823] In realtà l'anno di nascita dell'artista è avvolto dal mistero poiché la Fini non volle mai rivelare la sua vera età. Peter Webb pone come anno di nascita il 1907, mentre Gauthier Xavier e Hélène Marquié propongono il 1918. Il mistero dell'anno di nascita viene svelato nel film documentario del 2009 di Giampaolo Penco intitolato "*Mais où est Leonor?"*; qui vengono mostrati due documenti d'identità dell'artista: in uno l'anno di nascita è il 1907, nell'altro il 1918. Come viene spiegato nel film, Leonor Fini era talmente ossessionata dalla sua età che si fece cambiare dal console italiano a Monaco Slanislao Lepri l'anno di nascita nella carta d'identità spostandolo al 1918, ma in realtà era nata nel 1907.

[824] P. WEBB, *Métamorphoses d'un art*, Imprimerie National Edition, Paris, 2007, pag. 7

[825]A questo proposito risulta interessante una dichiarazione dell'artista contenuta nel testo di L. Bloch-Morhange e D. Alpert, *Artiste et métèque a Paris*, Paris ,1980 <<*Riguardo me, non mi sento particolarmente italiana, certo l'italiano fu la mia lingua madre, come anche il tedesco. Penso di formare uno spazio tutto mio. Mi piace molto non appartenere*>>, p. 124

[826] P. WEBB, op. cit., p. 8

> braccia di qualcuno e mi ritrovai in posizione orizzontale. Questo mi spaventò molto e la paura non mi abbandonò per molti anni. Da bambina mi sono sentita costantemente sotto l'ombra di qualche oscura minaccia»[827].

Dopo la separazione dei genitori la Fini si stabilì a Trieste e visse insieme alla madre, ai nonni, allo zio e una governante. Da bambina passava tante ore a disegnare gli oggetti che trovava in giardino: insetti, lumache, formiche e fiori. Un quaderno scolastico, datato 1912, contiene molti disegni rappresentanti bambine realizzate con le matite colorate, firmati Lolò Fini, nome con il quale l'artista amava chiamarsi a Trieste. Nel 1920 la madre le regalò una piccola tela e alcuni colori; il suo primo olio su tela, intitolato *Ma dov'è?* ha come soggetto un albero da giardino e si intravede l'estremità di un cappello. Dello stesso periodo è anche un autoritratto realizzato in acquerello firmato Lolò e intitolato *Pittore in erba* dove l'artista con addosso un gran cappello viene raffigurata mentre ritrae se stessa (Fig. 3)[828]. Nonostante si tratti di lavori infantili, è interessante notare come già dalla tenera età l'artista si mostri affascinata dalla riproduzione di se stessa con addosso stravaganti ed eccentrici cappelli, caratteristica questa che contraddistinguerà la Fini per tutta la sua vita; un *outfit* quello del cappello che troviamo presente oltre che in parecchie tele, anche in molte fotografie che le furono scattate.

Nella giovane Leonor Fini rivestì un ruolo molto importante suo zio Ernesto Braun, giurista e uomo di grande cultura, il quale possedeva una fornita biblioteca all'interno della quale l'artista ancora adolescente ebbe modo di leggere gli scritti di Freud, Proust, Hoderline, Eichendorff, Lewis Carrol, Nietzsche, nonché di rimanere affascinata dai libri d'arte, in particolar modo quelli che trattavano i manieristi, i preraffaelliti, Beardsley e Böcklin, Munch, Klimt[829]. Lo zio era, inoltre, un grande amante della musica e spesso ospitava all'interno della sua dimora performance e concerti di quartetti. In questo ambiente ricco di stimoli culturali, cresce Leonor Fini, la quale nel 1923, dopo una congiuntivite che la costrinse a rimanere bendata per due mesi e mezzo, decise di abbandonare gli studi di diritto ai quali i parenti la volevano indirizzare, per dedicare la sua vita all'arte.

---

[827] N. WINTER, *Interview with the Muse: Remarcable women speak on creativity and power*, Berkeley, 1978, p 54
[828] P. WEBB, op. cit, p. 15
[829] Ivi, p. 16

Nel 1923 Leonor Fini si recò per la prima volta a Parigi; di questo viaggio ci resta un quaderno di schizzi eseguito per le vie della capitale francese e aventi come soggetti uomini e donne alla moda intitolato *Paris 1923*[830]. Citò inoltre in quest'occasione alcuni artisti di cui aveva visto o voleva vedere le opere; tra questi Van Gogh, El Greco, Delacroix, Millet, Daumier, Corot, Hodler, Böklin, Monet. A Trieste visitò la Galleria d'arte dove ebbe modo di vedere le pitture di Von Stuck, Previati, Bocklin, Klimt, Mackart e Schiele. Da adolescente visitò insieme alla madre Firenze, Roma, Torino e Venezia e rimase affascinata soprattutto dai manieristi, mentre a Vienna la colpirono Arcimboldo, Klimt e Schiele.

Verso la metà degli anni Venti eseguì alcuni ritratti di famiglia, ma la prima vera commissione arriva nel 1927: si tratta del *Ritratto del Giudice Mario Alberti* (Fig. 4), per la cui esecuzione Leonor Fini passò alcuni mesi a Milano. Successivamente prese parte ad alcune mostre Sindacali: alla II, nel 1928 svoltasi nel Giardino Pubblico a Trieste, dove espose il *Ritratto di Italo Svevo*, il *Ritratto del gallerista Michelazzi* e di *Angelo Missionario*; alla III nel '29 con due disegni e le tele *Fanciulla selvatica* e *Statua che offre dolci* (Fig. 5), nel '30 con due paesaggi e un olio intitolato *Voleur d'enfants* (Fig. 6)[831]

Quest' ultimo risulta particolarmente importante poiché vi viene raffigurata la mano di un uomo mentre, con fare furtivo, solleva il velo di una culla nella quale riposa un neonato: il ricordo che assalì l'artista al momento dell'esecuzione di questo dipinto fu chiaramente quello del tentato rapimento da parte del padre quando lei era bambina.

L'artista dichiarò per gran parte della sua vita di avere una formazione autodidatta e di non aver mai frequentato scuole di pittura. In realtà, come poi affermò in un'intervista, a Trieste frequentò artisti importanti, dei quali si avvertono gli echi durante il suo periodo giovanile; tra questi si possono citare Carlo Sbisà, Edmondo Passauro, il quale la ritrasse nel 1925 (Fig. 7)[832], e soprattutto Arturo Nathan, artista che la introdusse all'interno del Gruppo Novecento, con il quale espose nel 1929 il *Ritratto di Vecchia Signora* alla *II Mostra del Novecento Italiano* presso il Palazzo della Permanente di Milano. Questa partecipazione scatenò le ire di Margherita Sarfatti, la

[830] *Ibidem*
[831] E. CRISPOLTI (A cura di), *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra, Skira, Trieste, 1997, p. 254
[832] M. MASAU DAN (a cura di), *Leonor Fini l'italienne*, op. cit, p. 285

quale dichiarò che nessuno l'aveva interpellata riguardo l'inclusione di Leonor Fini all'importante manifestazione artistica; per questo motivo la Sarfatti chiese subito di rimuovere l'opera dall'artista, ma la Fini si rivolse ad un avvocato e ottenne la riammissione[833].

Nel capoluogo lombardo Leonor Fini, grazie all'aiuto economico dello zio, visse dal 1929 al 1931; questi furono anni preziosi e fecondi durante i quali la pittrice ebbe modo di entrare in contatto con i maggiori pittori dell'epoca: Sironi, Carrà, che in realtà non conquistò molto la sua simpatia a causa di alcune affermazioni riguardo le donne pittrici[834], De Chirico, Tosi e soprattutto Achille Funi, la cui vicinanza è testimoniata da opere come un disegno datato 1929 avente come soggetto il pittore stesso e un ritratto femminile conservato al Museo Revoltella[835]. E' in questo periodo che la pittrice rimase affascinata dalla scuola ferrarese e in particolar modo da Cosmè Tura, del quale la colpirono il segno forte, il grafismo esasperato e la forza espressionistica della sua pittura, caratteristiche queste che si possono ritrovare nell'arte finiana soprattutto dopo il 1933[836]. Nel 1930 la Fini partecipò alla Biennale di Venezia con un dipinto che viene citato nel relativo catalogo col titolo *Figura*. Nel 1932, dopo una breve permanenza a Roma insieme a Funi e alcuni giorni a Parigi in compagnia di Tosi e sua moglie, Leonor Fini decise di partire per la capitale francese, in compagnia del principe italiano Ercole Lanza Vasto di Trabia, con cui ebbe una relazione.

Gli anni parigini dal '32 al '39 furono cruciali per l'arte di Leonor Fini: furono gli anni in cui l'artista frequentò l'aristocrazia francese, in cui insieme a Filippo de Pisis, trascorse i pomeriggi presso lo storico *Cafè aux deux magots*, dove fece la conoscenza di grandi personaggi come Max Jacob e Christian Dior, il quale organizzò presso la Galerie Bonjean di cui era direttore la sua prima personale svoltasi dal 24 novembre al 7 dicembre 1932[837]. Nel 1933 grazie a Dior la Fini conobbe la stilista Elsa Schiapparelli, con la quale iniziò una collaborazione culminata nel 1938 con la realizzazione della boccetta del profumo *Shocking*, caratterizzata da un busto di sartoria arricchito dai

[833] P. WEBB, op. cit, p. 22
[834] Ivi, p. 19
[835] M. MASAU DAN,op. cit., p. 285
[836] E. CRISPOLTI, op. cit. p. 244
[837] Non si tratta della prima occasione espositiva parigina di Leonor Fini: nel mese di marzo dello stesso anno infatti, l'artista partecipò ad una collettiva organizzata presso la Galerie Bernheim.

caratteri fisionomici di Mae West (Fig. 8-9)[838]. La Fini in questi anni inoltre lavorò anche per lo stilista Cristobal Balenciaga e le riviste "Vogue" e "Harper's Bazar" (Fig. 11)[839]. Nel 1933, dopo aver conosciuto Max Ernst ad una festa, entrò in contatto con il surrealismo, movimento che già aveva conosciuto in precedenza mediante le riviste italiane e la figura di De Chirico; Ernst però la mise in contatto diretto col gruppo e grazie a lui Leonor Fini fece la conoscenza di Breton, Paul Eluard e Gala, futura moglie di Salvador Dalì. Nello stesso anno partecipò con De Chirico, Carrà, Severini e Campigli alla mostra *La peinture italienne contemporaine* al Musèe du Luxemburg, a *Comme ils se voient, comme ils sont* presso la Galerie Bonjean e a *Le portrait contemporain* nella Galerie de Paris. In perfetto accordo con la linea surrealista, emerse in questo periodo la sua natura artistica irrazionale e fantastica e nelle sue tele diede libero sfogo ai suoi sogni.

Nel 1936 l'artista partecipò a Londra alla mostra *Surrealismo*, nel '37 tenne una personale a New York alla Galleria Julian Levy, presentata da Giorgio de Chirico e Paul Eluard. In questo periodo Leonor Fini venne influenzata soprattutto dal colorismo di Millais e Burne Jones, mentre stilisticamente appare legata agli stilemi della Scuola di Fontainbleau e alle sognanti visioni di Fuessli.

Emerge anche un interesse verso l'arte italiana, in particolar modo nei confronti dei Manieristi toscani e più specificatamente di Pontormo: il suo stile maturo si definì quindi sulle orme della grande tradizione pittorica, riscritta e rielaborata dall'artista con grande eleganza e raffinatezza[840]. Tra il '37 e il 39 si collocano alcuni dei suoi dipinti più celebri, tra i quali *Operation I* (Fig. 12) e *La chambre noire* (Fig. 13).

Nel 1940 Leonor Fini si stabilì a Montecarlo dove dipinse soprattutto ritratti, e nel 1942 a Monaco conobbe il console italiano Stanislao Lepri, il quale non smise mai di incitarla a dipingere (Fig.14)[841]. Contemporaneamente all'incontro con Lepri, il quale rappresenterà per lei non una passione fugace ma un compagno di vita, si aprì per la pittrice un periodo straordinario della sua produzione artistica; nel 1942 si colloca un'opera capitale della sua carriera artistica: si tratta di *Sphynx Almaburga* (Fig. 15), la

[838] Nel 1993 lo stilista Jean Paul Gautier lanciò la linea di profumi femminili *Classique,* la cui boccetta, caratterizzata da un busto di donna, prende spunto proprio dal design finiano di *Shocking*.
[839]M. MASAU DAN, *Leonor Fini..*,op. cit. p. 286
[840]M. MASAU DAN, *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, Trieste, 1999
[841]X. GAUTHIER, *Leonor Fini,* Le Musée de Poche, Paris, 1973, p. 97

quale costituisce il primo esempio di rappresentazione dell'artista sotto forma di sfinge[842], un'immagine questa che risulterà poi costantemente presente nelle sue opere. *Sphynx Almaburga* venne esposta quello stesso anno all'interno di una sua personale inaugurata a Zurigo, presso la Galleria Indermauer. La prefazione del catalogo venne redatta dall'accademico Edmond Jaloux, il quale paragonò Leonor Fini a Füssli, mettendo in evidenza come l'artista riuscisse a coniugare nelle sue opere l'interesse per la mitologia classica con le ispirazioni artistiche più moderne[843]. A *Sphynx Almaburga* seguì, sempre nel 1942, *La bergère des Sphynx* (Fig. 16), una delle sue tele più celebri.

Proprio durante gli anni passati a Monaco, gli interessi di Leonor Fini si ampliarono, e troviamo l'artista impegnata anche in altri lavori che prescindono dalla pittura: nel 1942 realizzò due disegni rappresentanti due figure femminili alate caratterizzate da un busto di sfinge per il libro di poesie di Sarno di Teia intitolato *Uscito da un mondo perduto*; del 1943 sono i tre disegni per il primo libro di André Pieyre de Mandiargues intitolato *Dans les années sordides*, ai quali seguiranno le illustrazioni per opere letterarie di grandi autori come Shakespeare e Baudelaire, Petronio Arbitro, Poe.

Tra il '42 e il '44 Leonor Fini fu affascinata dagli elementi della natura, come i fiori e le piante, e le sue composizioni si fecero particolarmente analitiche e ricche di richiami ad Arcimboldo. Esempi di questa tendenza sono offerti dal *Ritratto di Mrs Hasellter* (1942), dal *Ritratto di Stanislao Lepri* (1942), e da *La petite fille de Giglio* (1943). In tutti e tre i casi i personaggi raffigurati appaiono attorniati da rovi, arbusti e foglie e talvolta gli elementi naturali sono utilizzati come sostituenti dei vestiti, come nel caso di Mrs Hasellter, o per rendere acconciature, come nel caso de *La Petite fille de Giglio*, nella quale i capelli della protagonista sono ornati da un fiocco azzurro la cui estremità è caratterizzata da delle foglie secche.

Nel 1944 l'artista si stabilì a Roma con Lepri, con il quale condivise la sua abitazione vicino a Palazzo Altieri, nel cuore della Roma barocca. Tra i primi visitatori vi fu Alberto Savinio, il quale il 17 gennaio del 1945 dedicò un articolo del suo giornale alla visita che egli fece alla Fini e a Lepri. Lo stesso Savinio mise in evidenza in questo scritto come fosse proprio la sua dimora ad ispirare in questo periodo le tele finiane, le

[842]P. WEBB op. cit. p. 99
[843]Ivi, p. 101

quali si fecero ricche di richiami ai mobili, alle stoffe, agli oggetti contenuti nella sua casa[844]. Altro genere al quale si dedicò durante il soggiorno romano fu quello dei ritratti[845], tra i quale costituisce un importante esempio proprio l'effige di Lepri (Fig. 18; figg. 20-21).

Nel 1946 tornò a Parigi con Lepri nel suo vecchio appartamento di rue Payenne; il dirimpettaio della coppia era Mandirgues. In questo periodo fece la conoscenza di Jean Genet[846], con cui instaurò una lunga amicizia e per il quale eseguì, nel 1947, le illustrazioni del poema *La Galère*. Nello stesso anno espose alla Galerie Vendôme e nella Hugo Gallery a New York. Sono questi gli anni in cui Leonor Fini partecipò ai balli in maschera, dei quali divenne l'assoluta protagonista e dal 1947 iniziò anche a collaborare con il mondo teatrale: realizzò in quell'anno le decorazioni e i costumi per *Le Palais de Cristal*, balletto di Georges Balanchine messo in scena all'Opéra di Parigi, del 1948 sono i decori e i costumi per *Les demoiselles de la nuit* di Roland Petit per il teatro Marigny mentre nel 1950 si dedica a quelli per *Le roi Pecheur* di Julien Gracq per il teatro di Montparnasse e al balletto *Le rêve de Leonor*, presentato dal Balletto di Parigi e portato in scena sia a Londra che nella capitale francese[847].

Dal punto di vista pittorico, un tema sul quale l'artista si interrogò in questo periodo fu il rapporto tra la vita e la morte, dal quale scaturirono una serie di opere impressionanti, enigmatiche e criptiche. Tra queste la più celebre è sicuramente *Le bout du monde*[848] (1949, Fig. 7), che rappresenta una donna voluttuosa immersa in una sorta di palude primordiale. Si tratta di un'opera ricca di valenze simboliche, il cui significato generale è stato oggetto di studio da parte di molti storici dell'arte. In realtà proporre un'interpretazione generale dell'opera è impossibile, anche se all'interno de *Le bout du monde* possono essere evidenziati parecchi simboli dell'universo finiano: l'acqua, gli scheletri e i crani, gli elementi vegetali che nascono e quelli che muoiono[849]. L'acqua è il simbolo della vita, gli scheletri della morte: ma per ogni elemento che muore ce n'è

[844]A. SAVINIO, *La civilisation finienne*, 1945 testo pubblicato in *Leonor Fini*, monografia collettiva, Roma, 1945 cit. in *Leonor Fini*, Paris, 1981, p. 41.
[845] Si veda il cap. 3.
[846]A. SOUHAMI, R. OVERSTREET *Leonor Fini*, Galerie Minski avec references biographiques et bibliographies etablies par Richard Overstreet, Paris, 2001, p. 169.
[847] *Ibidem*
[848]L'opera ha ispirato nel 1994 il video *Bedtime stories* della cantante pop Madonna, la quale appare immersa, come la donna finiana, in una palude sulla quale galleggiano degli scheletri.
[849]S. GAGGI, *Leonor Fini, a mythology of feminine*, in "Art International" no. 5-6, settembre 1979, p. 34

sempre uno che nasce, sia nel mondo animale che in quello vegetale.

Nel 1951 esce un film basato sull'opera di Leonor Fini intitolato *La legende cruelle*, diretto da Gabriel Pommerand, che ottenne il premio francese per i cortometraggi. Nello stesso anno la Fini prese parte alla Quadriennale di Roma e ad una serie di esposizioni in svariate città del mondo: Il Cairo, Alessandria, Venezia.

Nel 1952 un altro uomo entrò nella vita di Leonor Fini: si tratta dello scrittore polacco Costantin Jelenski, chiamato affettuosamente Kot, con il quale l'artista ebbe un rapporto molto coinvolgente nonostante non volle mai rinunciare all'amore di Lepri. I tre iniziarono un *ménage à trois* che durò per tutta la loro vita e che culminò nel 1962 quando andarono a vivere sotto lo stesso tetto in Rue Vrilliere[850]. Nel 1954 Leonor Fini acquistò un vecchio monastero francescano in rovina situato a Nonza, in Corsica. In questo luogo l'artista passò tutte le sue estati in compagnia di Lepri e Kot; Nonza divenne il posto prediletto per lavorare e rilassarsi in compagnia dei suoi due uomini, ma anche per accogliere le visite che i suoi amici le facevano. Tra coloro che si recarono a Nonza durante questi suoi soggiorni estivi si possono citare Fabrizio Clerici, Rafael Martinez, Yves Klein, Max Ernst, Dorothea Tanning, Elsa Morante, Susanne Flon[851].

Per quanto riguarda la sua attività pittorica, negli anni Cinquanta Leonor Fini si dedicò ai ritratti, tra i quali può essere citato l' *Autoritratto con Kot e Sergio* (1955, Fig. 25), ad alcuni scorci di realtà trattati in maniera molto vicina agli stilemi surrealisti, come *L'escalier dans la tour* (1952, Fig. 26), arrivando poi, intorno al 1958, quasi all'Informale nel trattamento di soggetti ispirati ai meandri della psiche umana, come ad esempio *Lieu de naissance* (1958, Fig. 27) o la *Garde du dragon* (1958, Fig. 28). Il periodo in questione venne chiamato periodo minerale, sul quale l'artista nel *Livre de Leonor Fini* si espresse in questa maniera:

> «C'è stato quel periodo chiamato dagli altri "periodo minerale", dove io ho voluto cercare di muovere, rovesciare, tormentare, questa materia ordinata. Fu una tentazione dettata dal tachisme? Io non credo, perché ero già passata al di là, gettando sulla carta o sulla tela posta per terra della pittura liquida e camminandoci sopra. Questi graffi e striature a me non sembravano "minerali", ma quasi le impronte nascoste del periodo precedente»[852].

Negli anni Cinquanta si dedicò anche ai decori e ai costumi per il mondo del cinema,

[850]M. MASAU DAN, V. STRUKELJ, *Leonor Fini*, Art e dossier n° 265, Firenze, 2010, p. 24
[851]A. SOUHAMI, R. OVERSTREET, op. cit. p. 170
[852]L. FINI, *Le livre de Leonor Fini*, Clairefontaine, Paris, 1975, p. 4

tra i quali il più importante è costituito dalla realizzazione dei costumi per il film *Romeo e Giulietta* del 1953 diretto da Renato Castellani. Dalla metà degli anni Sessanta la sua pittura si fece ricca di luce e acquisì un'energia quasi giovanile; nelle tele di questi anni la Fini introdusse un colore delicato, i fiori divennero protagonisti delle sue opere insieme ai personaggi rappresentati come in *Heliodora* (1964, Fig. 29); le linee art nouveau dominarono la composizione, ad esempio in *Vesper express* (1966, Fig. 30), facente parte della famosa serie dei treni all'interno dei quali le figure femminili si dedicano ad attività non sempre ben comprensibili. Sotto il segno di questo rinnovamento coloristico nasceranno negli anni seguenti opere come *Narcisse incomparable* (1971, Fig. 32) e *L'essaysage II* (1972, Fig. 31). Ma dal 1977 ripassò nuovamente ai toni della penombra, che lei definì una sorta di notte che si anima spesso di luci acute[853]. Tra le fonti a cui si ispirò per questo tipo di trattamento citò l'arte gotica, Caravaggio, i pittori romantici tedeschi[854]. Tra le opere eseguite con questo tipo di trattamento si possono citare *Extreme nuit* (1980, Fig. 33), nella quale vi è un chiaro riferimento alla Medusa addormentata del pittore simbolista Fernand Knophff, e la *Grange Batelière* (Fig. 62), molto vicina per la composizione al *Le Bout du monde* (Fig. 7).

Dopo la scomparsa di Lepri avvenuta nel 1980, la pittrice ebbe numerose difficoltà a lavorare, e si attaccò sempre di più a Kot. Nel 1986 si aprì al Musée du Luxembourg una sua grande retrospettiva curata da Arlette Souhami, nella quale vennero esposte circa settanta tele, più di cento acquerelli e disegni, quattordici libri d'artista, cinque maschere e circa ottanta disegni di costumi per il teatro. L'esposizione fu un grande successo e attirò circa quindicimila visitatori[855]. Ma, appena un mese dopo questo trionfo, la vita inflisse un altro duro colpo a Leonor: il suo amato Kot morì, e iniziò per lei un periodo di esilio volontario. Si rimise a lavorare solo dopo il 1987, dedicandosi alla famosa serie dei *Passangers*: si tratta di visi immaginari, ciascuno dei quali contraddistinto da un numero romano dato dall'artista (Figg. 34-37). La serie dei *Passangers* accompagnò Leonor Fini fino alla sua morte, avvenuta il 18 gennaio del 1996. Tutti i giornali francesi dedicarono almeno un articolo alla scomparsa della

[853]P. WEBB, op. cit. p. 255
[854]*Ibidem*
[855] Ivi p. 264

pittrice triestina: "Le Figàro" a febbraio salutò Leonor Fini appellandola come "la signora dei gatti"; anche "Elle*"* a gennaio con l'articolo dal titolo *Leonor Fini e la sua ultima critica* mise in evidenza l'amore dell'artista per i gatti, per i quali addirittura aveva acquistato una limousine destinata al loro trasporto da Parigi alla campagna[856]. *Le monde* il 20 gennaio del 1996 pubblicò un articolo riassuntivo della sua carriera e della sua vita. Ma fu soprattutto il mondo dell'arte francese e americano a renderle omaggio: nel 1997 presso la Galerie Dionne si aprì la retrospettiva *I Sonnambuli. In memoria di Leonor Fini*, mentre gli Stati Uniti la celebrarono nel 1999 presso la Cfm Gallery di New York con la mostra *Celebrando Leonor Fini*.

Nel 2007 esce la prima biografia su Leonor Fini scritta da Peter Webb ed intitolata *Métamorphoses d'un art*, pubblicata poi anche negli Stati Uniti col titolo *Sphynx. The life and art of Leonor Fini*.

[856] F. DUCOUT, *Leonor Fini son dernier coup de patte*, in «Elle», gennaio 1996, p. 12

APPENDICE N. 1

Incontro con Gillo Dorfles

Il testo che segue reca le parole dello storico dell'arte Gillo Dorfles registrate nel corso di un incontro[857] presso la sua casa milanese avvenuto il 22 gennaio 2014.

Il suddetto testo rappresenta un documento di grande importanza, essendo Dorfles un testimone oculare di quanto andava accadendo a Trieste durante gli anni Venti, e soprattutto poiché egli fu tra coloro che fecero parte del *milieu* culturale e intellettuale triestino dal quale la Fini recepì non pochi stimoli.

Questo apparato si propone infatti come un approfondimento del paragrafo 1.4 *Leonor Fini nel circolo culturale triestino,* all'interno del quale è stata descritta proprio questa cerchia intellettuale e le modalità con le quali l'artista vi entrò a far parte.

Gillo Dorfles, di poco più giovane della Fini, frequentò queste compagnie insieme all'artista allora poco più che adolescente, e nelle parole che seguono egli descrive proprio quel periodo e quelle frequentazioni sottolineando come, fin da quei tempi, la Fini riuscisse a distinguersi per la sua eccentricità.

«Posso parlare di lei per delle ore, però solamente per quanto riguarda il periodo triestino perché dopo questo lei andò qualche tempo a Milano – e finché restò là ancora la vidi- perché era amica di Funi; poi quando è andata a Parigi in Rue Payenne io sono andato a trovarla una volta così di passaggio. I miei ricordi sono solo quelli della gioventù, posso parlare di come era da ragazza.

Conoscevo Leonor quando aveva 18 anni, più o meno come me, credo avessimo la stessa età. Era una bella ragazza, molto attraente ma più che attraente molto vivace, fuori dalla norma di una ragazza di 18 anni. Io conoscevo benissimo la famiglia perché lei viveva allora nella casa dello zio Ernesto: dico questo nome perché per lei lui era molto importante, quasi un vice padre. Leonor infatti a Trieste andò a vivere dalla nonna e appunto, dallo zio. Lui era molto simpatico e intelligente, ma molto severo con lei.

[857] Si ringrazia il Professor Massimo Carboni dell'Università della Tuscia grazie al quale ho potuto registrare questa preziosa testimonianza.

Quando andavo a trovare Leonor, lo zio c'era sempre e lo dovevo salutare perché si rendesse conto che ero io e non qualchedun altro. A quel tempo Leonor a Trieste, faceva la vita di una ragazza di 18 anni abbastanza libera, ma comunque legata alla famiglia.

Faceva parte dell'ambiente culturale triestino insieme a Nathan, pittore con cui era molto amica. Frequentava anche casa di Schimtz, Italo Svevo, villa dove si trovavano molto giovani, e spesso io e lei ci andavamo insieme. Nella villa di Svevo si parlava, si ballava, c'era un grammofono che suonava la musica.

Inoltre con lei la domenica, molto spesso facevo delle gite nel Carso, cioè nelle colline di Trieste. Veniva spesso anche un nostro amico che era Guido Rosenblat, un nome importante perché era molto amico di Leonor. Aveva la nostra età ma era un intellettuale, figlio di madre goriziana e padre austriaco viennese. Quindi Leonor, io, Guido e altri due tre amici facevamo delle passeggiate in Carso, e tra le persone adulte con cui andavamo la più importante era Elsa Dobra. Lei era una signora di quarant'anni, non una ragazza come noi quindi, ma una signora già adulta. Aveva una casa dove riceveva alcuni ragazzi intellettuali. Molto spesso il nostro gruppo era composto da Arthi Nathan[858], Elsa Dobra, Italo Svevo e Bobi Bazlen[859], che era molto amico di Leonor oltre che mio. Parlavamo del più e del meno, non è che facessimo solo discorsi intellettuali. Elsa Dobra era sposata con un austriaco che si chiamava Friz, persona molto simpatica ma che non rientrava nell'intellettualità. Lei era sorella di uno dei primi psicanalisti di Trieste, questo lo dico perché nel gruppo di allora la psicanalisi era una cosa di cui si parlava molto. Non solo, ma probabilmente molte delle pitture surrealiste di Leonor derivano da questi studi sulla psicanalisi, l'inconscio, etc.

Leonor era molto amica di Felicita Frai, una bella ragazza di Praga che ad un certo punto diventò la moglie del pittore Piero Lustig. La Frai si sposò molto giovane, venne con lui a Trieste e poiché egli era molto amico di Leonor, la affidò a lei. In altre parole, Felicita, che chiamavamo Mimì[860] tra noi, era diventata la discepola di Leonor. All'inizio dipingeva in modoo abbastanza approssimativo, ma poi grazie agli insegnamenti proprio di Leono, diventò una pittrice abbastanza nota. A Trieste la Frai fu

[858] Diminutivo con cui Dorfles chiama il pittore triestino Arturo Nathan (1891-1944), con cui Leonor Fini a Trieste ebbe la sua prima formazione.
[859] Diminutivo di Roberto Bazlen (1902-1965), scrittore e critico triestino.
[860] Come si avrà modo di notare, Leonor Fini nelle lettere a Felicita Frai in Appendice 4 scritte negli anni Ottanta, si rivolge a lei chiamandola proprio Mimì.

molto conosciuta come pittrice di ritratti, di bambini, una pittrice quindi non d'avanguardia, ma comunque una brava ritrattista. Aveva inoltre imparato da Leonor come comportarsi, specie perché aveva cercato di imitare il suo modo di fare molto d'avanguardia, molto libero etc. Loro due erano molto amiche, Leonor la proteggeva.

Quanto a Italo Svevo, egli la domenica riceveva gli amici nella villa Veneziani e molto spesso si univa a noi -e con noi intendo io, Leonor, Bobi Bazlen e anche Leo Castelli[861]- per le passeggiate sul Carso. Poi un altro artista che era amico di Leonor, era Bruno Croatto, artista di paesaggi assolutamente non moderno. La mondanità vi era indubbiamente nel salotto di Italo Svevo, così come nelle case di altre famiglie triestine d'avanguardia, che hanno accolto sia Leonor che gli altri. C'erano alcune famiglie della buona società che avevano figli della nostra età e li frequentavamo. Ad esempio, una delle persone che Leonor frequentava era Nello Stock[862]. La famiglia aveva un'industria di cognac in Dalmazia ed era un giovane intellettuale della nostra età, che noi frequentavamo.

Lei era sempre molto libera nei suoi atteggiamenti, quindi le persone borghesi di quel tempo trovavano da ridire sul suo comportamento, che poi era quello normale di una ragazza d'oggi, ma per allora considerato un po' insolito. Tanto per dire un episodio che ho raccontato altre volte, una volta mia madre è stata chiamata da un professore del liceo in cui studiavo e le aveva detto: <<*Guardi che suo figlio frequenta delle ragazze non per bene e dovrebbe stare attenta*>>. Questo perché mi aveva visto nella strada con lei in atteggiamenti del tutto normali, però siccome era conosciuta come una ragazza d'avanguardia fuori dalle norme borghesi, il professore aveva ritenuto giusto avvertire mia madre. Era una ragazza che oggi sarebbe stata come qualsiasi altra, però per allora, siccome usciva con persone diverse, andava per conto suo a far le gite, era vestita un po' meno banalmente degli altri, era considerata come pericolosa per quanto la madre e lo zio fossero persone della normale borghesia locale. Abitava in un appartamento

[861] Leo Krauss (1907-1999), conosciuto come Leo Castelli diventerà poi uno dei collezionisti e mercanti d'arte più famosi del mondo.

[862] Dorfles si riferisce a Lionello Stock (1866-1948), fondatore della celebre azienda triestina "Stock", la quale iniziò la sua attività producendo cognac per poi arrivare ad essere una delle maggiori case produttrici di liquori e distillati. Nel 1966 la Stock commissionò ai principali artisti dell'epoca 12 oli su tela. Tra questi artisti vi è anche Leonor Fini, la quale dipinse l'opera *Tra i pensieri*, nella quale vi è rappresentata una figura femminile al tavolo di un bar con davanti una bottiglia di liquore di casa Stock. Cfr. M. GARDONIO, *"Arte e industria" Stock: una memorabile invasione della pubblicità nel mondo dell'arte negli anni Sessanta*, Fondazione CR, Trieste, 2010.

borghese, anche abbastanza di cattivo gusto. Lo zio era colto e leggeva molto.

Ho sempre trovato la sua pittura interessante, ma non quando era ai suoi primi tentativi. All'inizio infatti, in confronto alla pittura di Nathan ad esempio, che era d'avanguardia per quei tempi, non era altrettanto interessante. In seguito poi, lei è diventata piuttosto surrealista, e questo tanto per dire un movimento che si avvicinava di più al suo modo di concepire. Uno dei pittori di cui lei era amica a Trieste era Carlo Sbisà, bravo artista ma non era nell'orbita sebbene sia stato un esempio importante per Leonor-

Quando lei è diventata una pittrice celebre e io ho cominciato a fare il critico, ormai erano passati molti anni. Io credo che sia stata apprezzata già precocemente perché lei da Trieste è venuta a Milano seguendo Funi, il quale faceva parte di un gruppo con una pittura che allora era di moda -era un po' la pittura di de Chirico e Savinio sebbene in po' diversa-, quindi Leonor è stata accolta in questo tipo di ambiente. Dopo è andata a Parigi ed è diventata più tipicamente surrealista. Quando lei stava a Roma, io ero in Toscana, e quindi durante il suo soggiorno italiano non l'ho mai vista. L'ho seguita finché è stata a Milano, poi quando è andata a Parigi l'ho persa di vista sebbene sia andato a trovarla una volta. Mi ricordo il suo appartamento come una casa abbastanza normale, e là mi fece vedere le sue pitture. Allora parlavano di lei come di una donna molto libera, non di malaffare ma comunque con dei comportamenti insoliti ma io di questo non ho avuto nessuna prova. Allora era l'epoca di Pieyre de Mandiargues[863], una persona molto simpatica e intelligente che credo sia stata una delle persone più importanti del periodo parigino».

[863] Pieyre de Mandiargues (1909-1991), celebre scrittore e drammaturgo francese, ebbe un'intesa relazione con Leonor Fini durante i suoi primi anni parigini della quale sono testimoni anche moltissimi ritratti che l'artista gli fece.

APPENDICE N. 2

Lettere di Anna Magnani a Leonor Fini (1948-1956)

La corrispondenza che segue è al momento inedita e proviene dai Leonor Fini Archives di Parigi; essa consta di sette lettere scritte da Anna Magnani a Leonor Fini in un arco cronologico che si snoda dal 1948 al 1956.

La critica fino ad oggi aveva totalmente escluso dagli studi orbitanti intorno all'emisfero finiano la considerazione dei rapporti con l'attrice italiana, i quali invece nel corso di questa ricerca sono risultati essere cruciali per quel che concerne l'attività della Fini in ambito teatrale e cinematografico.

Queste lettere rappresentano un documento d'importanza notevole, sia nell'ambito degli studi della Fini come anche in quelli di Anna Magnani per una pluralità di motivazioni che vogliamo qui enucleare.

In primo luogo, tale corrispondenza permette di far luce sullo specifico rapporto -che come abbiamo precedentemente sottolineato era stato totalmente trascurato- fra l'artista e l'attrice. Dalle lettere emerge l'esistenza di un profondo legame di amicizia dal quale traspare ineluttabilmente una spiccata confidenza e complicità tra le due. La loro pare essere una relazione alla pari: non sembra infatti esserci alcun sintomo da "sindrome da prima donna", che spesso viene invece diagnosticata quando si ha a che fare con donne dalla personalità eccentrica e per certi versi egocentrica come in questi casi.

La Magnani e la Fini sembrano invece aver trovato il loro equilibrio nella reciproca esuberanza; le loro personalità gravitano e si muovono insieme all'interno di un universo artistico che confina con quello della vita di ognuna delle due. Un universo che consta di due mondi che si completano, che si aiutano e che si chiedono consiglio, come ad esempio quando l'attrice parla dei suoi gatti alla Fini. Due mondi che cercano complicità tra loro, in cui uno -quello della Fini- appare quasi come il salvatore dell'altro. È con questo spirito infatti che la Magnani chiede aiuto all'artista triestina pregandola di introdurla all'interno del prossimo spettacolo in cui lavorerà come costumista (lettera n. 2) perché ha bisogno di lasciare Roma *per la salute e tranquillità.* Ed è qui che entra in gioco un'altra questione, ossia quella dell'importanza di tale corrispondenza per tutti gli studiosi della Magnani; le lettere difatti non mancano mai di far trapelare l'estrema inquietudine dell'attrice romana, costantemente in preda ad ansie

e nevrastenie causate, oltre che dalle sue vicende personali, anche dal lavoro, una su tutte le sue perplessità riguardo l'eventuale permanenza in America (lettera n. 4).

Nello specifico ambito degli studi finiani le lettere di Anna Magnani hanno un'importanza fondamentale perché permettono di ricostruire tutte le tappe che portarono l'attrice a possedere due opere dell'artista triestina, *Elles aiment se deguiser* - oggi conosciuta come *Margot et ses amies*- e *Les fileuses,* oltre ovviamente al celebre ritratto. Inoltre, la citazione da parte dell'attrice di un lavoro per il quale posò per la Fini e che non può essere identificato con il celebre ritratto per via della differente cronologia, ha permesso di avanzare delle ipotesi riguardo l'esistenza di un'altra opera raffigurante la celebre attrice (lettere n. 3, nota 21). Infine, la corrispondenza in questione ha consentito l'introduzione all'interno della bibliografia su Leonor Fini di un articolo sconosciuto alla letteratura artistica finiana INSERIRE TITOLO e importante poiché le foto *ivi* contenute ritraggono l'artista abbigliata come una protagonista di uno spettacolo teatrale (lettera n. 2).

1948

Lettera n°1, acquisita sz busta, ms su foglio intestato Anna Magnani

Mercoledì 24 novembre 1948

Cara Leonor,

ho ricevuto il tuo catalogo della mostra di Bruxelles[864]. Mi ha molto commosso vedere scritto Coll. Anna Magnani, che bello[865]! Come stai tu? Sai che anche io mangio senza sale? E sono dimagrita e mi sento benissimo, ma non di spirito. Sono giù, giù, giù! Ho una voglia pazza di ritornare allegra e spensierata, magari cretina!

Dimmi ora: la mia maschera è pronta[866]? Il mio quadro arriva[867]? Fammi sapere anche per il resto dei soldi come devo comportarmi.

[864] L'attrice di riferisce all'esposizione personale di Leonor Fini tenutasi presso il Palais de Beaux Arts di Bruxelles dal 30 ottobre al 17 novembre del 1948. Cfr Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, texte de Paul Fierens, 30 octobre – 17 novembre 1948.

[865] L'indicazione accompagnava l'opera *Elles aiment se deguiser,* rappresentante le celebri ballerine Margot Fonteyn e Joy Williams. L'opera venne acquistata dalla Magnani l'anno stesso della sua esecuzione, ossia nel 1948; dalla monografia di P. Webb dedicata a Leonor Fini, apprendiamo che nel 1987 il dipinto fu venduto all'asta da *Christie's* per la cifra di 44 mila sterline col titolo *Margot et ses amies,* titolo con il quale è conosciuto tutt'oggi. Cfr. P.Webb, op. cit. p. 139.

[866] Al momento non è stato ancora possibile capire a quale maschera faceva riferimento la Magnani

Dimmi come stanno i tuoi gatti. La mia è una bellezza e non sai che carattere dolce e allegro che ha, è qui felicissima, la mia terrazza piena di pinte per lei è quasi un bosco. Credo non esista bestia più felice di lei, ancora le bestie sono la sola cosa che mi stendono un po' i nervi.

Guarda cosa ho scritto sui giornali e guarda Sforza cosa mi ha risposto, bello vero? Però malgrado questo potremo fare ben poco per le povere bestie. Qui sono troppo crudeli e insensibili da questo lato.

Scrivimi cara Leonor, scrivi presto! Ti abbraccio forte, saluta il Lepre[868] e Sforzino[869] e a te un bacione.

Anna

Lettera n°2, ms su carta intestata Anna Magnani, acquisita con busta strappata in corrispondenza del timbro

Roma, 16 dicembre 1948

Cara Leonor,

ho ricevuto la tua lettera.

So, so tutto di te, del tuo successo, di quanto eri bella e sensualissima (non ridere, è Sforzino[870] che mi ti ha descritta così) e di quanto crepate di rabbia gli altri stitici uccelli e uccelli intervenute alla festa[871]. Sforzino mi ha portato d'altronde il giornale con la tua fotografia[872] e devo dire non trovo nemmeno una parola adatta ma trovo che è di una bellezza indescrivibile.

Cara Leonor t'ho mandato due radici strane, una rappresenta (la più bella secondo me) uno stranissimo omino un po' ingenuo e un po' ibrido. Spero ti divertirà di averle. Poi ho

---

[867] Si riferisce ancora a *Elles aiment se deguiser.*

[868] Ossia Stanislao Lepri, che spesso la Fini chiamava "Il Lepre".

[869] Il conte Sforzino Sforza con il quale la Fini visse, anche in compagnia del Lepri, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale fino al 1951 circa.

[870] Vedi nota precedente

[871] Probabilmente la Magnani faceva riferimento alla partecipazione della Fini a un ballo in costume che ebbe luogo a Parigi nel dicembre del 1948: si tratta di *Le bal des Oiseaux* che venne organizzato presso il Palais de Castellane. A partire dalla fine degli anni Quaranta, sono numerosissimi i balli in costume a cui Leonor Fini prese parte, tutti rigorosamente documentati dalle cronache del tempo. Per il *Bal des Oiseaux* cfr "L'officiel de la mode", n° 321-322, nov-dic. 1948, pp. 114-115

[872] E' probabile che il riferimento sia proprio all'articolo contenuto in "L'officiel de la mode" citato nella nota precedente; questo è difatti arricchito da una serie di fotografie tra le quali ve n'è una rappresentante proprio Leonor Fini stupendamente mascherata. La didascalia di tale immagine recita: «*Mlle Leonor Fini très particulièrement remarquée par cette originale transformation*».

dato ancora centomila a Sforzino per te (non credere che non abbia voluto darti tutto) ma quel giorno ho chiesto a Sforzino di lasciarmi qualcosa altrimenti sarei rimasta senza un soldo in conto corrente, ma ti darò subito gli altri dimmi come e dove.

Dimmi ti prego se avete notizie di questo vostro studio e se è possibile averne una fetta. Sforzino mi ha parlato di un nuovo spettacolo dove tu prenderesti parte[873] e la cosa mi interesserebbe sempre se fosse adatto per me, anche perché è sempre più urgente per la mia salute e tranquillità che io mi levi di qui. La mia nevrastenia galoppa a 200 all'ora e credo che ben poche forze mi rimangono, non mi servono che iniezioni di libertà e di buon umore, tanto anche l'essere più intelligente e artista chiamiamolo così che incontri è sempre deleterio, falso e vendicativo come manifestazione finale, e scopre con questo la sua mancanza assoluta d'umanità (stavolta l'accento l'ho finalmente messo giusto) cioè il dono più bello e elevato che un essere vivo può avere dal padreterno, ed io questo mi vanto d'averlo e per il resto chi se ne frega, quello che conta è ancora essere vivi, perché sento una strana puzza di diluvio universale. Sai forse oggi ho troppa malinconia, speriamo sia una sensazione sbagliata[874].

Parliamo di cose più allegre, pensa che non ho ancora cominciato a lavorare, Rossellini è in ritardo solo di un mese pensa[875], e io fra poco sarò nei guai cioè in un altro genere di guai Come vedi proprio non mi riesce di essere allegra, dalla penna non mi escono che rogne e malinconie.

---

[873] Lo spettacolo a cui si fa riferimento potrebbe essere *Les demoiselles de la nuit*, balletto andato in scena nel 1948 con costumi di Leonor Fini e maschere di Sforza. E' probabile che la Magnani non avesse capito che lo spettacolo fosse in realtà un balletto, e, credendo si trattasse di una commedia chiese alla Fini di potervi partecipare.

[874] Lo stato di inquietudine e tormento descritto dall'attrice ebbe origine con tutta probabilità dalla fine della sua relazione con Roberto Rossellini. Nell'agosto del 1948 infatti, Rossellini e la Magnani si trovavano in Costiera Amalfitana per le riprese del film *L'amore*. In quell'occasione l'attrice s'infuriò con Rossellini e interruppe la relazione con lui poiché scoprì l'esistenza di un telegramma che recitava così: «Caro signor Rossellini ho visto i suoi film "Roma città aperta" e "Paisà" e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il tedesco, non si fa capire in francese e in italiano sa dire ti amo, sono pronta a venire in Italia per lavorare con lei». A scriverlo fu Ingrid Bergman, futura moglie del regista.

[875] La Magnani si riferisce al film *L'amore* la cui regia fu di Roberto Rossellini. Il film fu diviso in due episodi e il soggetto del secondo venne affidato all'allora giovanissimo assistente di Rossellini: Federico Fellini. Il riferimento in questo caso, è proprio al secondo episodio del film, *Il miracolo*, giacché il primo risulta essere stato girato nel 1947.

Beh ora basta, baciami tutti i gatti la mia allusina manda ai tuoi un dignitoso saluto (è sempre più bella e più dolce) il contrario di me che se non la smetto di arrabbiarmi diventerò sempre più brutta e inavvicinabile. Ti abbraccio forte cara Leonor e ti auguro buon Natale e buon anno anche a Leprè (oggi ho proprio vedi, la mania degli accenti) e a Sforzino dicevo. Vorrei avere per Natale quadro[876] e maschera.

Ti bacio

Anna

1956

Lettera n°3, acquisita sz busta, ms su carta intestata Roma-Palazzo Altieri-Piazza del Gesù, 49-Tel. 689315

Martedì 24 gennaio 956

Leonor cara, rispondo subito alla tua lettera per tenerti informata anche io di quanto succede. Dovrei essere a Parigi il cinque febbraio, ma temo ci saranno ulteriori cambiamenti di date poiché qui non si riuscirà a finire il doppiaggio italiano[877]. Si sono ridotti a fare i due doppiaggi insieme, francese e italiano, e io sono così nei guai ad affrontare un colossale *tour de force*, perciò credo che per ora faccio in tempo a vederti al tuo ritorno da Torino. Mi succede anche che ho avuto una tremenda colica e uno sfogo per tutto il corpo che mi ha un po' allarmato. Ho pensato che forse il "Birmanino" mi avesse attaccato lo sfogo, i miei dottori dicono di no però, certo che ho tutto il giorno un prurito da impazzire e delle macchie rotonde, sierose, che poi formano delle piccole crosticine. Questo mi dà anche un po' di temperatura e malgrado questo lavoro ugualmente. Sarò certamente guarita quando sarò a Parigi, altrimenti certo non potrò

[876]L'opera in questione è ancora *Elles aiment se deguiser*

[877]Si riferisce probabilmente a *La rosa tatuata* –film con cui l'attrice vinse il 21 marzo dello stesso anno l'Oscar come miglior attrice protagonista –, uscito negli Stati Uniti appena un mese prima della stesura della lettera; il film fu distribuito invece in Italia, come anche altri paesi, nel 1956. Ad esempio in Francia, al cui doppiaggio si fa riferimento nella riga successiva, la pellicola vide la sua comparsa il 6 aprile 1956 mentre in Italia il 10 dello stesso mese. Cfr. www.imdb.com

posare per te[878] poiché sono molto giù e deperita. Comunque vedremo, tu tieni tutto pronto lo stesso. Allora [xxx] dire quando conti di ritornare a Parigi dopo Torino. Abbraccia la Lepre (santa?) e saluta Kot, a te un miliardo di baci e sempre tanta amicizia Leonor cara.

A presto

I miei gatti scopano tutta la notte e la mattina rientrano pentiti a casa!

Anna

Lettera n°4, acquisita sz busta, ds su carta intestata Anna Magnani

San Felice Circeo II agosto 1956

Leonor carissima, ho ricevuto la tua bella lettera e ti rispondo subito. Mentre ti sto scrivendo mi è arrivata da Roma la tua seconda lettera, e cioè, per essere più precisa, la lettera della signora dei gatti.

Parlerò prima di questo allora. Dunque nascendo i piccoli, come annuncia la signora in questione, di cui non riesco a decifrare il cognome, ai primi di settembre, la gattina che io vorrei non potrebbe essere presa o inviata a me prima che questa abbia almeno due mesi. A quell'epoca io credo di essere in America[879]. Dico credo perché non ne sono

[878] Ripercorrendo la cronologia delle opere di Leonor Fini non si ha notizia di nessun quadro dipinto nel 1956 avente come soggetto Anna Magnani. Difatti il ritratto dell'attrice è senza alcun dubbio precedente a questa data e precisamente databile al 1950. Nel 1974, quindi molto tempo dopo rispetto a quando quest'epistola fu scritta e addirittura *post mortem* rispetto all'attrice, l'artista pubblicò all'interno della sezione *Visage* del *Livre de Leonor Fini* esattamente accanto a una foto della Magnani, un olio su carta intitolato *Tête* nel quale si possono facilmente riconoscere i tratti somatici dell'attrice. Partendo da questi elementi, si possono formulare due ipotesi riguardo l'opera a cui allude la Magnani: questa potrebbe essere rappresentata proprio da *Tête*, nonostante nel *Livre* la didascalia rechi come anno 1974. E' possibile infatti che durante l'anno di esecuzione, il quale dovrebbe essere per l'appunto il 1956, l'olio su carta non sia stato terminato ma sia stato poi ripreso in mano dalla Fini solo in concomitanza con l'uscita del suo *Livre* all'interno del quale probabilmente volle omaggiare la sua amica morta da appena un anno. Altra ipotesi, che è la più pessimista, è che a causa dei sopraggiunti impegni della Magnani dopo la vincita dell'Oscar, nessuna opera sia stata realizzata.

[879]Dopo la vincita dell'Oscar per *La rosa tatuata*, furono tante le proposte lavorative che arrivarono alla Magnani dagli Stati Uniti. Tra queste, ricordiamo quella per il musical Orpheus a Broadway, diretto da Tennessee Williams e per Auntle Mame; nessuno di questi musical fu realizzato. Vide la luce invece un altro lavoro statunitense: trattasi del film *Wild is the wind* di George Cukor, uscito negli Usa nel settembre del 1957 e girato tra febbraio e giugno dello stesso anno d'uscita. Cfr. M. HOCHKOFLER, *Anna Magnani. Lo spettacolo della mia vita*, Bulzoni, Roma, 2005, p.p. 76-77.

ancora sicura[880]. Comunque se io fossi in America chi riceverebbe la piccolina? La mia segretaria potrebbe farlo senz'altro sebbene piacerebbe farlo a me per poi poterla io allevare come ho fatto con il Parigino, così si chiama oggi il mio meraviglioso birmano che tu mi regalasti. Perciò sono per questa decisione molto perplessa. Se invece non andrò in America allora lo prenderei subito e questo lo potrò sapere fra non molto. Dovresti pregare la signora di aspettare una mia conferma e pregarla di non darli via prima che io sappia cosa ne sarà di me. Ti spiego tutto questo perché tu sappia che andando in America io vi resterei fino a giugno, e allora troverei la gattina già grande al mio ritorno e cioè, a conti fatti, entrerebbe in casa mia a due mesi e la ritroverei quasi di un anno. Tu che ne dici e cosa mi consigli? Aspetto anche per questo un tuo cenno e un tuo parere.

Eccomi ora a te per il quadro[881] che tu sai quanto, ardentemente io desideri. Mi parve Leonor cara che quando te lo chiesi a Parigi, cioè allora ancora non avevo deciso se poterlo prendere o meno, ma ricordo che te ne chiesi il prezzo, la sera che venni a cena da te col Tinti[882], tu mi dicesti che ne volevi 500.000 franchi. Quando ti vidi a Ischia ti dissi che lo avrei preso con gioia se tu lo avevi ancora. Questo perché mi ero fatta i conti in tasca sempre pensando a quella cifra. Pensi che io mi sia sbagliata? Comunque Leonor cara, in questi ultimi mesi ho avuto ancora una botta tremenda per le tasse, per un conguaglio di tasse di anni passati, pensa! Questo mi ha un pochino sdrenata e ottocentomila franchi per me sarebbero un po' troppini!!! Io desidero ardentemente il tuo bel quadro perciò ti chiedo in tutta franchezza e lealtà: cosa puoi fare per me? Se tu dicessi di darmelo ugualmente al prezzo che io ti dico potrei fartelo pagare in Francia in franchi, anche subito. Comunque fai te, o fai quello che puoi. Certo a quella cifra mi resterebbe un po' scomodo. Scrivimi subito ti prego e ti sarò grata se franchezza per franchezza mi dirai cosa puoi fare per me. Sai che ti voglio un gran bene e ti dico

[880] Trapelano delle perplessità riguardo la sua partenza in America. Il motivo risiede nel fatto che il lavoro a Broadway avrebbe richiesto all'attrice un soggiorno negli Usa di circa un anno, periodo secondo lei troppo lungo. Per questa ragione la Magnani propose a Williams una breve permanenza presso i teatri newyorkesi, soluzione però non finanziariamente compatibile con gli interessi del regista, il quale rifiutò. Cfr. C. VACCARELLA, L. VACCARELLA, *Anna Magnani: la mia corrispondenza americana*, Edizioni Interculturali, Roma, 2005, p. 103.

[881] Probabilmente si tratta di *Les fileuses*, opera realizzata nel 1954. Come si apprende dal testo di Costantine Jelenskji su Leonor Fini, il suddetto dipinto apparteneva alla Collezione Anna Magnani. Cfr. C. JELENSKI, *Leonor Fini*, Paris, 1968, p. 162.

[882] L'attore Gabriele Tinti (1932-1991), con il quale la Magnani ebbe una relazione in quegli anni.

sempre la verità. Certo è un quadro che desidero molto e farò anche un sacrificio se proprio tu non potessi fare diversamente, ma siccome ti so molto onesta, so che se puoi farai a me un trattamento di favore.

Adesso ti saluto e aspetto tue notizie, per tutto.

Scrivimi a Roma direttamente, poiché qui la posta te la consegnano sempre dopo quattro o cinque giorni.

Spero che questa mia ti arrivi per tempo, prima della tua partenza per le Baleari. Comunque ripeto Leonor cara che se proprio non puoi calare niente sulla cifra, prenderò ugualmente il tuo quadro perché mi piace troppo e lo vedo già in casa mia!!

Ti abbraccio cara e ti voglio un sacco di bene!

Salutami tutti e con tanto affetto il Kot e la Leprona!

Baci, baci, baci

Anna

[*aggiunto in basso ms*] Spero che la dogana non sia troppo cara. Ciao. Anna

Lettera n° 5, acquisita sz busta, ds su carta intestata Anna Magnani Palazzo Altieri Roma

Roma Ié sett 1956

Leonor carissima, ho ricevuto il telegramma del Kot che mi annunciava il quadro in arrivo[883] -ma qua non è ancora arrivato niente- se tu volessi dirmi con quale spedizioniere è stato spedito io farei ricerche.

Sto intanto dando disposizione acciocché ti venga versato quanto ti devo.

Per la gattina Birmana, se è molto ma molto bella, e cioè come la tua, e dolce di carattere, fammela spedire per aereo. Dovresti in questo caso pagarla te alla donnina, spedizione compresa, aggiungendo il tutto a quello che già ti devo.

Naturalmente dovreste con molta precisione telegrafarmi, e per tempo, la data dell'arrivo della povera Svirgolina, altrimenti correrebbe lo stesso rischio che ha corso la mia Lillina[884] e cioè rimanere due giorni nei magazzini di Ciampino!!!!!

[883] Si riferisce ancora a *Les fileuses*

[884] Il cane della Magnani cfr L. Cantatore, G. Falzone, *La signora Magnani*, Edilazio, Roma, 2001 p. 76

Fammi te, sapere qualche cosa ti prego, oppure da te vorrei il consiglio se è meglio o no prendere una gattina ma cucciola. Tutto dipende se quella diciamo già pronta è realmente bella!

Ti abbraccio Leonor cara, fammi sapere come stai, dimmi se hai finalmente trovato la casa[885] che tu sogni insieme ai tuoi santi gattini e gattoni. Sarebbe ora che voi tutti in famiglia aveste o un bello stuolo di tetti a disposizione intorno alla casa o un bel giardino onde avere te più comodità, più luce, e loro qualche cosa di più eccitante che una cassetta di segatura per poter pisciacchiare e avere un po' di sole addosso e di cielo.

Leonor cara, noi due con le bestie finiremo chissà come!

Sempre meglio del resto della povera e opaca umanità che non le ama né sente la loro immensa poesia. Nessuno ha mai pensato quanto grande sia il Creatore nell'aver creato gli animali che amano e si fidano dell'unico vero mostro che passeggia sulla faccia della terra. Sono una segno di Dio. È una forma come un'altra per mandare degli angeli in terra.

Ciao Gatta cara, ti abbraccio insieme a tutti. Dì al tuo giovane amico[886], quello che non dorme mai e che non mi ricordo come si chiama, che prenda il neurobiol come gli ho raccomandai a Ischia! un cucchiaio in un po' d'acqua alle sette e un altro alle dieci di sera, non ha nessuna importanza il mangiare può prenderlo durante, prima, quando vuole. Non dormire vuol dire morire lentamente.

Ciao ancora, mo' la pianto!

Mandami ti prego due scatole di queste iniezioni, per il povero Palocco che è pieno di eczema e queste iniezioni sono miracolose. Palocco è il figlio meraviglioso di Micia.

Ti bacio, Anna

Lettera n° 6, acquisita sz busta, ds su carta intestata Anna Magnani Palazzo Altieri Roma

[885]L'anno successivo (1957) la Fini, Lepri e Kot Jelenskij lasciarono l'appartamento di rue Payenne e si trasferirono in prossimità del Museo Carnevalet. Tuttavia, non soddisfatti di questa sistemazione, nel 1959 l'artista e il suo "clan" si stabilirono presso rue de la Vrillière e vi rimasero fino alla loro morte. Oggi, in quello che fu l'ultimo appartamento della Fini, vi è il Leonor Fini Archive.

[886]Potrebbe essere il pittore Enrico Colombotto Rosso, che la Fini conobbe in quegli anni e portò con sé sia a Ischia che a Nonza.

Roma, 27 settembre

1956

Leonor cara, pare che il quadro stia arrivando[887]!

Naturalmente tutte le pratiche che avrei dovuto fare erano a me ignotissime!

Ed ecco quanto: abbiamo dovuto richiedere la licenza di importazione al MInistero del Commercio Estero.

In tale richiesta mi è stato consigliato di dichiarare che il quadro è un regalo che tu fai a me, e pertanto ho pensato di dichiarare come valore approssimativo che il valore è di lire italiane trecentomila!

Su queste lire trecentomila dovrei pagare la dogana, salvo la perizia che farà l'ufficio Belle Arti della Dogana di Roma, naturalmente questo allo sdoganamento del quadro. Naturalmente spero che la mia dichiarazione del valore approssimativo attacchi!

Comunque l'essenziale è che il quadro sia qui, e troneggerà in casa mia pensa che ho idea di metterlo in camera mia da letto, sopra il mio letto! Resta inteso naturalmente Leonor cara che io ti devo quanto abbiamo pattuito. Su questa cifra Graziadei[888] che sarà a Parigi credo lunedì prossimo ti farà avere credo più della metà, il resto te lo farò avere io entro il mese di ottobre, a meno che tu non voglia il resto in assegno in lire. Aspetto per questo tue istruzioni!

Aspetterò per la gattina che tu mi consigli. Credo anzi che io sarò a Parigi verso la fine di ottobre. Anche di questo ti darò conferma prestissimo.

Leonor cara ti abbraccio. Sono molto triste perché credo che Micia, la mia bellissima Micia, abbia un tumore in gola. Qua veterinari in gamba non ci sono e penso nel caso, o non nel caso si dovesse operare, la porterei con me a Parigi. Sono molto in pena, le ho fatto fare le lastre; ma qui non capiscono un cazzo. Mi danno per sicuro un tumore. Io penso e spero che sia un gruppo di ghiandole terribilmente ingrossate.

Vediamo un po'. Per ora la farò vedere al mio medico personale, speriamo che trattandosi di un cane non si senta menomato. Come faccio a far capire a questi coglioni di dottori che Micia per me non è un cane, ma una grande amica, una creatura? Speriamo bene!

---

[887] *Les fileuses*

[888] Ercole Graziadei (1900-1981), avvocato di Anna Magnani nonché di altre celebrità come Maria Callas, Ingrid Bergman, Vittorio de Sica. Finanziò per metà i costi per la produzione di *Ladri di biciclette* (1948).

Ciao Leonor carissima ti abbraccio, se hai tempo scrivi, grazie delle medicine, le ho rapidamente ricevute. Sei un angelo e ti abbraccio forte.
Anna
[*aggiunto ms in basso*] Leonor cara, fai leggere ti prego questa lettera a Graziadei, tutta. Baci Anna
{[*aggiunto trasversalmente in margine*]} Ho scritto come un'analfabeta! Ho detto non so quante volte "naturalmente"..."credo" e non so che altro. Sono molto stanca. Ciao Anna

Lettera n° 7, acquisita sz busta, ms su carta intestata Anna Magnani

27 ott 56

Leonor cara, Sforzino è arrivato con la meravigliosa gattina, è di una bellezza rara, più bella e più bianca del mio Birmano, è anche sebbene ancora un po' abbacchiatella in via di guarigione e piuttosto su di tono. Tutti i miei gatti l'adorano e sarà certamente la regina della casa. Come posso dirti grazie? Leonor cara, non stare in pena per lei perché puoi immaginare come la terrò, è ora in camera mia in un cestino con uno scialle di lana ma lei preferisce stare credo sul mio letto, ti darò ancora presto notizie.
E ora devo dirti che il resto del denaro lo avrai entro il 20 novembre, è un'operazione un po' complicata che devo fare. Comunque entro il 20 novembre verrà da te una mia persona di cui ti dirò per tempo il nome a portarti quanto sai. Sforzino a voce ti darà il resto. Comunque anche per questo stai tranquilla, a meno che tu non volendoli prima io possa pagarti con un assegno in lire italiane, fai te, ma attenzione a quando scrivi capito? La mia idea è che sarebbe meglio che questa persona te li porti entro la data che ti ho detto. Ti chiamerò presto per dirti della gattina. Scrivi cara, dì un caro grazie alla Lepre, il cestino è un amore abbraccialo per me, a te un tenerissimo bacio.
Anna

APPENDICE N. 3

Carteggio Leonor Fini a Mario Praz

Conservata all'interno della Fondazione Primoli di Roma, luogo in cui è presente il preziosissimo fondo Mario Praz, la corrispondenza tra Leonor Fini e il celebre studioso comprende: una cartolina postale, otto lettere dell'artista a Praz, una lettera di risposta dello studioso e un biglietto d'auguri di Leonor Fini e Stanislao Lepri a Praz. Tutta la corrispondenza in questione è catalogata e archiviata e fino ad oggi oltre che dalla sottoscritta, è stata consultata a metà dell'anno 2000 da una laureanda dell'università di Firenze e nel 2009 da Vanjia Strukelji, autrice del saggio *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito* contenuto nel catalogo della mostra triestina *Leonor Fini l'italienne de Paris.* All'interno di tale scritto, la studiosa ha inserito alcuni estratti di questa corrispondenza, e in particolare quelli che trattano del rapporto burrascoso fra Leonor Fini e l'Italia. Ad ogni modo, eccetto questi pochi estratti pubblicati dalla Strukelji, la corrispondenza Fini-Praz è inedita.

In questa sede si è deciso di inserire i pezzi che più specificatamente risultano essere connessi con l'attività della Fini per il teatro e per il cinema. È così quindi che si è optato per l'inclusione della lettera n. 268 e la n. 22 oltre che per l'unica cartolina postale presente.

Il primo pezzo risulta senza data, o meglio senza anno visto che è presente la dicitura "2 luglio". In questo apparato si propone per la prima volta come anno di stesura il 1946 e con ciò anche il riconoscimento di questa lettera come la prima per ordine cronologico all'interno dell'intero carteggio Fini-Praz. La motivazione che ha condotto a datare la lettera 1946 sta nel fatto che la Fini inviò a Praz assieme a questa epistola anche una copia dell'ultimo libro di André de Mandiargues, chiedendogli di scriverne una recensione quanto prima. Tale testo è *Le musée noir*, uscito per l'appunto nel 1946.

Oltre che per un piccolo richiamo ad alcune prove teatrali giudicate dalla Fini *veramente pietose*, questa lettera risulta importante poiché numerosi sono i richiami ad alcune opere pittoriche, specie alla *Sphynx Filagria* e inoltre l'artista descrive i vestiti da lei indossati in occasione di alcuni balli in maschera.

Se nella cartolina postale la Fini esprime a Praz la sua gratitudine per i complimenti

ricevuti per i costumi del film *Romeo e Giulietta*, nella lettera n. 22 invita lo studioso a vedere la *pièce* teatrale *Le mal court* di Jacques Audiberti, spettacolo al quale l'artista prese parte in qualità di costumista.

Importante poi, all'interno di questa lettera, le dure parole che la Fini riserva ai Moravia e al giornalista italiano Nantas Salvalaggio, resosi colpevole ai suoi occhi di calunnia.

In linea generale, possiamo notare come Leonor Fini, nell'atto di scrivere a Mario Praz, si mostri estremamente rispettosa nei suoi riguardi. Difatti emergono, da parte dell'artista triestina, dei sentimenti di profonda ammirazione nei confronti dello studioso, sentimenti questi che a tratti sembrano quasi essere cosparsi da un velato servilismo. Trattasi però, si badi bene, di un servilismo di natura sana, nel senso che esso non risulta essere caratterizzato da tutte le accezioni negative che solitamente contrassegnano questo tipo di atteggiamento.

Potremmo dire che il servilismo della Fini nei confronti di Praz sia addirittura proficuo, dal momento che sembra la spinga –ma si badi bene, solamente nel contesto di questi scritti- ad abbandonare la sua eccentricità e soprattutto il suo egocentrismo. O meglio: la porti a mettere da parte il lato cattivo di queste sue caratteristiche per dar spazio invece al loro […] solamente nel momento in cui desidera che Praz veda i suoi lavori, come ad esempio quando lo invita a vedere la *pièce* teatrale di Audiberti. Ed è qui che emrge una netta differenza di significato nei toni dell'artista: la Fini non vuole l'ammirazione di Praz, ma bensì i suoi consigli e i suoi pareri essendo lui un raffinato intellettuale. Un tono questo, come vedremo, totalmente estraneo invece a quella che è la corrispondenza con la pittrice Felicita Frai.

Lettera n° 268, acquisita sz busta, ms [dtp 02-07-1946]
Il 2 luglio
Caro Praz,
Mi dispiace di aver sempre tanta poca voglia di scrivere, se mi venisse tanta voglia scriverei soprattutto a lei e in ogni modo spero che lei lo sappia sempre, che con qualche altra rarissima firma lei mi appare la rarità, la qualità, lasciate in Italia. Del resto ó ben

poca nostalgia e sono ben contenta di essere qui, ho fatto una specie di conto, ho visto che in due anni in Italia ho odiato più persone che qui in 13 anni di soggiorno.
Non che qui siano tutti deliziosi ma poco [xxx] e [xxx] tanto di più.
Da tre giorni fa un caldo orrendo e sogno di andare al più presto al mare e in campagna (nel sud, non so ancora se vicino Tolosa o Nizza).
[*aggiunto trasversalmente su margine*] mi saluti i Moravia[889] teneramente. Può scrivere un pezzo sul libro di André[890]? Credo che ne valga la pena e noi ne saremo molto contenti
La Lepre[891] le racconterà tutto molto in largo e in lungo. Per lui quest' ultimo giorno è andato benissimo, vendite, contratti, successo completo. Siamo usciti moltissimo, visto molte persone, ambienti, spettacoli, esposizioni, animali, etc etc. Anche balli (io vedevo ornamenti assai belli addosso, ma era (noioso?.) non come le feste dal caro Arduini). Vedo, come sempre, molte, tante "...faraone?? Contenti in Italia??? (.....). Lo racconti pure. Vedo anche molte altre persone e spesso case molto belle che vorrei visitare con lei. Quando tornerà qui a Parigi se sarà agosto io non ci sarò. Penso di tornare verso la fine di settembre.

Sto dipingendo vari ritratti e soprattutto un quadro[892] assai bello (penso) più bello della Filagria[893] e un poco simile, tanto mi dispiace aver perduto quello (credo che sarà venduto all'asta). C'è il (la chioma) della Filagria ma più animato, più teso. Mancano i teschietti di gatto, c'è una stoffa (changiante) e una testa mummificata di (tucano?) (si faccia dire dalla Lepre). Vorrei farle vedere anche i nuovi acquerelli tanto più sanguinolenti e feroci, sempre di più.

---

[889]Alberto Moravia ed Elsa Morante, conosciuti dalla Fini durante gli anni del soggiorno romano (1944-1946).
[890]Andre De Mandiargues (1909-1991), scrittore francese. Di lui ci parla anche Gillo Dorfles nell'intervista posta in appendice ed evidenzia la sua figura come una delle più importanti durante il primo periodo parigino di Leonor Fini. L'artista chiede qui a Praz di scrivere un articolo sul libro di Mandiargues appena uscito, *Le musée noir*; poche righe più avanti infatti scopriamo che l'artista aveva allegato a questa lettera proprio il testo dello scrittore francese.
[891]Stanislao Lepri (1905-1980), pittore, scenografo e compagno della Fini fino alla sua morte. Visse con lei e con lo scrittore polacco Costantin Jelenski un *mènage a trois* per quasi quarant'anni.
[892] Cercare a colori Sphyx regina 1946 e petit Sphyx gardienne 1948, petit sphynx eremite
[893] Si riferisce a *Sphynx Filagria,* dipinta nel 1945. Dall'anno di esecuzione capiamo che l'opera venne dipinta a Roma, dato questo confermato anche dal fatto che la Fini nomina la *Filagria* a Praz probabilmente perché ebbe occasione di vederla nella Capitale. In base ai riferimenti contenuti in M. BRION, *Leonor Fini*...op. Cit. *S.p.* e C. JELENSKI, *Leonor Fini*, op. cit. p. 161, sappiamo che la *Filagria* venne acquistata dalla Contessa Solari di Roma.

Le mando il nuovo libro di André "le musée noir". Lo legga e mi scriva quel che ne pensa al più presto. Lo preferisco a tutti "le tout" e in altro senso "les forcinelles chinois". Pensa che di dovrebbe tradurre in Italia? (Frase incomprensibile, dove scrive ora?)

Si faccia mostrare da lepri il Vogue con l'articolo su di me[894] fatto da una donna che ha talento e che le piacerebbe credo. (È uno scorpioncino di fais).

Ci sono ora qui molte mostre di opere antiche (.....) meravigliose. Ne parli con lepri. Ho visto anche molte (foirs) con musei di cera incredibili e dei pezzi di corpo umano mummificati che sembrano piante marine o piante lunari, molto bello etc etc.

Smetto poiché è arrivato (Zarcarraro) con (.....) di (...) ossessivi che vuole mostrare a tutti. Ha uno strano odore addosso, i disegni sono curiosi ma troppi.

André e Sforzino la salutavano molto. Io dovrò illustrare i sonetti (....) di Shakespeare[895] tradotti da (Rochn...).

Sono sicura che dirò le(.....) vedendo il (Sade) , le prove erano pietose. Misere anche di gusto. (.....) le Monde di (...) attacca molto Bellonci e Malaparte. Bene. *[aggiunto in testa alla lettera capovolto]* Sono andata a un ballo con un costume[896] (.....) e una maschera e sembravo la Sfinge fenicia. Le manderò la fotografia.

Mi scriva. La saluto molto affettuosamente. Leonor.

Cartolina postale (Kunstmuseum Basel-N. Manuel Deutsch Paris Urteil) spedita da Parigi il 6-12-1954

Caro Praz,

Sì mi fa piacere che i costumi e certe scene del film[897] le sono piaciute. A me piacciono vari altri costumi. Peccato che spesso i colori sono scialbi. Molto bene la musica di

[894] L'articolo citato è quello di Lise Deharme, *Leonor*, in "Vogue", été 1946

[895] Trattasi di W. SHAKESPEARE, Sonnets, illustré par Leonor Fini, Darantière, Paris, 1949

[896] Il ballo di cui parla la Fini è il *Bal de la Nuit du Pre-Catelan* tenutosi a Parigi nel giugno del 1946. L'artista vi partecipò indossando una maschera realizzata da lei abbinata a un costume Schiaparelli.

[897] La Fini si riferisce al film *Giulietta e Romeo* di Franco Castellani, per il quale l'artista disegnò i costumi. Vincitore del Leone d'oro al Festival del Cinema di Venezia nel settembre del '54, arrivò nei cinema italiani il 25 novembre dello stesso anno, mentre il pubblico francese dovette attenderne l'uscita esattamente per un anno.

Vlad[898]. Per Cremonini[899] sono d'accordo con lei. Molti auguri per Natale e affettuosi i (xxx) Leonor.

Lettera n° 22, acquista con busta, spedita da Torino il 30 dicembre 1955, ms

Carissimo Praz,

La sua lettera mi raggiunge qui e mi fa piacere. Qui siamo in casa di Colombotto[900] (ecco uno che é un vero talento) nuovo e caro amico mio. Qui è un piccolo villaggio di montagna e siamo venuti, come si spera sempre, a "riposarci" ma non mi riesce di riposarmi perché penso ai vari quadri, ritratti, le cose per il teatro che ho in sospeso a Parigi.

Il libro è grazioso come edizione, ma le riproduzioni sono orribili e falsissime[901]. A Parigi vedendo i quadri che ho ancora, se ne renderà conto. Mi piace il testo, che è intuitivo ed esauriente mi pare. Che ne pensa?

Se passa per Torino, veda un mio cliente, il giovane Mario Tazzoli[902] (amico del nostro Colombotto che certo la interesserà con i suoi acquerelli nel catalogo) lui ha acquistato uno dei miei più bei quadri di recenti "la pensierosa" e certo dalla riproduzione non si capisce nulla. Mi spiace sia venduto (spiace sempre di vendere e spiace anche non

[898]Roman Vlad (1919-2013), compositore, realizzò le musiche di *Giulietta e Romeo*.

[899]Potrebbe riferirsi a Giuseppe Bianchi (in arte Giuseppe Cremonini), famoso tenore che visse all'inizio del XX secolo, interprete di *Romeo e Giulietta* in teatro ai primi del Novecento.

[900]Enrico Colombotto Rosso (1925-2013), pittore; grande amico della Fini, la conobbe negli anni Cinquanta. Come lui stesso raccontò, visse a rue Payenne insieme a lei e al suo *menage* per circa quindici giorni; dopodiché soggiornò con loro in Corsica e a Ischia. Dalla corrispondenza con Mario Praz sappiamo che la pittrice andò spesso a far visita a Colombotto Rosso a Torino presso la dimora di Tazzoli. Per la testimonianza di Colombotto Rosso, cfr. L. GAVIOLI, "A Leonor. I suoi amici. Quella sottile, perfida gatta della pittura moderna. Enrico Colombotto Rosso e Leonor Fini", in M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*..op.cit, pp. 266-268

[901]L'artista si riferisce alle riproduzioni in bianco nero pubblicate nel testo di Marcel Brion *Leonor Fini et son œuvre* uscito per J.J Pauvert nel 1955.

[902]Mario Tazzoli (….-1990), banchiere, fu anche uno dei più importanti galleristi italiani tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Nel 1956 aprì, insieme al pittore e grande amico della Fini Enrico Colombotto Rosso, la Galleria Galatea a Torino, luogo in cui vennero fatte le prime mostre italiane su Francis Bacon. Tazzoli acquistò anche alcuni quadri della Fini come *La Pensierouse* (1954), opera della quale si parla poco dopo, *L'amour sans condition* (1958), *La gardienne des fleurs* (1963). Dopo alcuni anni, la Fini inizierà a disprezzare Tazzoli e, come riferisce nella Lettera n° 3 del carteggio Fini-Frai, il motivo sarà legato proprio al suo rapporto con Enrico Colombotto Rosso. Cfr. Lettera n° 3, Corrispondenza Fini-Frai; per i riferimenti dei quadri acquistati da Tazzoli si veda C. JELENSKI, *Leonor Fini*, op. cit . pp. 162-163.

vendere, solito dilemma per noi) il quadro l'Amitié[903] dove c'era uno scheletro trasparente che le sarebbe piaciuto molto. Farò se avrò una buona riproduzione.
Mi spiace che lei abbia l'impressione che i suoi [xxx] non mi interessano. Mi scusi se non le parlai forse con sufficiente estensione della [xxx] che mi mandò, a Parigi sono spesso [xxx] affrettata di giorno e stanca la sera. Spero che troverò a Parigi il libro [xxx] Salice 3. Sarò contenta di rivederla a Parigi.
Spero che verrà in tempo per vedere "le mal court"[904] la pièce teatrale di Audiberti che si dà ora, è un grande successo, pure per me con la scena e i costumi (veda l'ultimo Arts[905]), è un'amara e affascinante opera teatrale. Se lei non venisse a Parigi non ci vedremo certo mai perché io a Roma non verrò mai più, è la città d'Italia (in genere in Italia vado ora, se è per stare solo in piccoli paesi) dove più hanno cercato di offendermi e di ferirmi, dove più ho visto la vigliaccheria e la mancanza di amicizia e di senso di giustizia verso di me. Così non voglio più sentire nulla dei Moravia, nemmeno di Elsa[906], no, e quello può dire se la veda poiché quando io le chiesi, visto che tanto mi dichiarava adorazione e interesse, di (p)lanciare le schifose calunnie e offese e bugie della (....) Salvalaggio[907], di scrivere e (....) un testo decente (non chiedevo.....una polemica....., ma solo sentire per me un'altra voce e avere un altro riflesso). Elsa rifiutò di farlo, viceversa ora scrive lunghe presentazioni all'orrenda sciocca e materiale pittura di Guttuso[908]. In questo Moravia é un vigliacco schifoso, ognuno lo Sa questo,

[903]Tradizionalmente datato 1958, questo dato permette invece di anticipare l'esecuzione di *L'Amitié* al 1955. L'opera venne acquistata dall'attrice Valentina Cortese e tutt'oggi si trova nella sua collezione privata.
[904]*Le Mal Court* di Jacques Audiberti venne rappresentato per la prima volta il 15 dicembre del 1955 presso il Théâtre La Bruyère-Georges Vitaly di Parigi. Le scene e i costumi erano di Leonor Fini
[905] Cfr. Alain Jouffroy, *Interview avec Leonor Fini*, in "Arts", 9 novembre 1955
[906]Nonostante in queste righe si avverta una certa tensione nei rapporti, Elsa Morante fu una delle più care amiche di Leonor Fini. Interessante è a questo proposito il carteggio tra le due pubblicato in D. Morante (a cura di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, 2012.
[907] Nantas Salvalaggio (1923-2009), giornalista e corrispondente a Parigi per il Giornale d'Italia nel corso degli anni Cinquanta. Il risentimento dell'artista ha origine da un articolo scritto dal Salvalaggio proprio per questa testata. Grazie allo spoglio della rivista da me effettuato, è stato possibile risalire all'articolo in questione. Già in V. STRUKELJ, "Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito" in M. MASAU DAN, *Leonor Fini l'italienne*…op. cit. pp. 25-37.
, era stata evidenziata l'importanza del recupero di tale articolo che fino ad ora però era rimasto sconosciuto. Cfr. N. SALVALAGGIO, *La gazzella è responsabile dei molti turbamenti della leonessa*, in "Il Giornale d'Italia", 19 agosto 1954, p. 3.
[908]La Fini non perdona alla Morante l'aver scritto la presentazione all'interno del catalogo della

lui mi scrisse una lettera schifosa cretina e mi promise che a suo tempo alla prima occasione avrebbe fatto qualcosa. L'occasione si presentò con i costumi di Romeo e Giulietta e ora con la Quadriennale, ma lui zitto, io sono un soggetto troppo (talon??) in Italia, questo paese (incivile?), e Moravia teme gli scherzi dei colleghi giornalisti. E poi una grande idiozia a venirmi a dire che il Giornale d'Italia non lo legge nessuno. I se ciò fosse non uscirebbe più. II non è per l'opinione della gente, è per il fatto in sé, anche se una sola persona l'avesse letto, di permettere che un porco, inspirato da altri porci (i 2 Mandiargues[909]) si metta a insultarmi, inventando e cercando nel modo più vile, più basso, di colpirmi in tutti i modi.

Mi sono rivolta allora ai Moravia perché (avevano penne) per il grosso pubblico, lui (....) tutto e per questo non ebbi nessuna idea contro di Lei o Fabrizio[910], e poi Fabrizio lo so già tanto pauroso e di natura angosciata e perplessa.

In questi anni mi sono cresciute ancora le unghie e sono assai più intransigente e più esigente di prima. Lo sono anche con me e col mio lavoro, chi non é cieco se ne accorge. Ho pochissimi amici ma fidatissimi, qua pochi e anche a Parigi cerco di vedere meno gente possibile, lo stretto necessario e pratico, (.....) è Parigi nessuno il più porco (...) al meno porco degli italiani, e c'è voluta un'italiana (la Bona) per sollevare la (.....) latente dell'André de Mandiargues.bisogna dire che (ci è riuscita?). Ma questi è da considerare soprattuto un (venopatico, senopratico??) un pazzoide, un mitomane.

Mi scusi questa lettera di imprecazione, dopotutto forse odierete. Buon anno e amichevoli saluti. A presto Leonor.

[*aggiunto trasversalmente su margine*]: sono molto pentita di aver esposto alla Quadriennale, so da Tcheliteleff (fu lui a spingermi a esporre) che è orribile.

Quadriennale di Roma del 1955 per Renato Guttuso, e, a quanto dichiarato in questa lettera, la scrittrice si rifiutò invece di scrivere quella per l'amica che invece venne redatta da Marcel Brion.

[909]André Piere de Mandiargues e sua moglie Bona Tibertelli De Pisis, nipote del celebre Filippo. La Fini coltivò con Mandiargues un rapporto molto profondo, questo fino a che egli non incontrò Bona.

[910] Si riferisce a Fabrizio Clerici

APPENDICE N. 4

Carteggio Leonor Fini a Felicita Frai (1983-1984)

Il carteggio che segue comprende tredici pezzi inviati da Leonor Fini alla sua amica degli anni triestini Felicita Frai fra il 1983 e il 1984. Il tono adottato è informale, e la Fini rispetto alla sua amica sembra porsi in una posizione particolarmente autorevole. Non mancano inoltre consigli su film da vedere e spettacoli teatrali da ammirare.

Tutti e tredici i pezzi sono inediti e in possesso della figlia della Frai, Piera Frai, la quale me ne ha permesso gentilmente la consultazione.

Lettera n°1, acquisita sz busta, ms, [dtp 20-12-1983]

il 20 dic.

Carissima Mimì[911],

ti rimando 2 fot. del bel nipotino, tengo quella col cane, le bestie sono "un più" sempre irresistibile per me. No, non ricevetti niente su la […..] della tua infanzia. La posta va male.

La mia foto presa a St Dye da Dich, lo scorcio leggero fa sembrare il viso più tondo, è un po' più triangolare. Sempre dovrei perdere 4-5 chili ma quando ò un lavoro da accudire regolarmente e a date quasi precise non posso privarmi di zucchero. Lo farò dopo.

Sto illustrando Carmilla[912], un libro del romanticismo nero di Sheridan Le Fanu (lui irlandese), storia di una bella vampira, un libro grande (6 volte questo foglio 3+3) che sarà riprodotto o in lito o in serigrafia[913], dovrò sorvegliare molto. Si deciderà fra poco.

Dipingo gli originali a olio, quadretti dunque, e "grandi piani" (come si dice per il cinema) spesso. A olio dipingo più presto.

Mastrogiacomo[914] mi fu simpatico ma da quando mi disse di stare attenta a fare commercialesempre piacevole "per il pubblico" ò meno voglia di collaborare.

[911]Come riferisce anche Gillo Dorfles nell'intervista pubblicata in appendice, Mimì era il nome con il quale gli amici chiamavano chiamata Felicita Frai durante gli anni della giovinezza trascorsi a Trieste.

[912]*Carmilla* uscì nel 1983: in Francia per Éditions Ariane Lancell, negli Usa per Alsparck Press.

[913]Alla fine conterrà 8 serigrafie e 15 litografie

[914]Il riferimento è a Mastrogiacomo Editore. Per conto di questa casa editrice, Enzo Biagi nel 1984 pubblicò uno dei testi più importanti su Felicita Frai, *Ascoltando Felicita.*

Poi mi mandò una sua edizione che trovo orrenda. Si tratta di Lilith[915] (dea) personaggio che sempre mi piacque, ma è stampato su carta lucida color argento illeggibile, che idea aberrante.

Debbo tornare a Carmilla. Ti saluto, auguro salute e buon anno.

Baci

Leonor

Lettera n° 2 acquisita sz busta, ms, [dtp 07-01-1983]

Il 7 gennaio

Carissima Mimì,

ti risposi immediatamente alla lettera con le fotografie del nipotino (e tenni solo la foto col cane). Spero che ormai l'hai ricevuta. Io rispondo sempre subito perché altrimenti dimentico o mi passa la voglia. Come puoi immaginare che mi indispettisca per un commento alla fotografia? Quando non sento malignità o cattiveria non mi offendo, no (sono meno magra ora delle foto libro gatti ma in 10-12 giorni a qui [..]in Bretagna perdo subito 5-6 chili e va bene anche a me, talvolta fanno complimenti, l'età non significa niente. Ti manderò se la trovo un'intervista di un giornale di [xxx] simpatiche, cortesi, corrette, civili.

Che libro diedi a Mastrogiacomo non ricordo più. Credi che sia tipo che paga?

I persiani (gatti) sono molto intelligenti ma meno esuberanti, meno estrovertiti dei gatti "europei". Ma cambia da individuo a individuo, ò due certosine vivacissime e furbe, il maschio (rotondissimo) è più lento, più diffidente. Adoro sempre di più questi sorprendenti esseri. Mi calmano quando sono nervosa o stanca. Se ài ricevuto la mia lettera colle fot. di tuo nipote, lì ti racconto un po' di quel che faccio. Se non la ricevi ripeterò.

[Paro??] pretende che suo figlio è ora "equilibrato", più saggio. Lo conobbi anni fa ed era insopportabile, mitomane, maligno, intrigante, bugiardo. "Mal de la jeunesse" (che noia).

La (Bonzani?) mi sembrò assolutamente una serpa lessa, attraente mai, curata nel vestire, noiosa, banale, interessata a vendite e basta. Ne farai forse l'esperienza.

[915]Il testo in questione, edito da Mastrogiacomo, è quello di Fulvio Rendhell, *Lilith, la sposa di Satana nell'alta magia*, Mastrogiacomo-Images 70, Padova, 1982.

Suonano, devo scendere al III. Ti abbraccio, scrivi se ài avuto la lettera dimmelo.

Baci

Leonor

Lettera n°3, sz busta, ms, [dtp 21-01-1983]

Il 21

Cara Mimì,

scusami per la lettera con l'indirizzo sbagliato.

In quanto a metamorfosi e fascino (charme) credo funzioni in certi esseri sempre. Mi è facile immaginarti bella e seducente (per le macchie sulle mani certi fondotinta spesso servono). Recentemente ò riguardato il film L'eredità Ferramonti[916] (un nome circa così, in Francia si chiama "l'Heritage"). E' un bel film realista ben curato con costumi, scene d'interni, angoli di Roma, è di Bolognini. Lì recita un'attrice francese in questo film nei costumi 1880-85 è magnifica e sempre trovai che ti assomigliava. La conosci, l'ai vista? Voglio dire, si chiama Dominique Sanda[917], à follemente la tua allure di anni 20-30-35 tuoi, lo stesso fascino (biondo), un gene di malizia tenera e una specie di humor in sordina. Ma tutto ciò soprattutto in questo film, pure nel role di Lou Salomè[918] film stupendo raté dalla Cavani[919]. Ma la Sanda sempre affascinante e sempre pensavo a te.

Rousseau mi fa pensare a un film visto pochi giorni fa del grande Wajda[920]. Il film si chiama Danton i fatti sono subito dopo l'influenza enorme che ebbe Rousseau[921]. Vai a vedere questo film fortissimo e amaro e pessimista come è giusto di esserlo. Oggi non ò tempo di raccontarti di più, c'è poca luce. Debbo correre per finire i quadretti che

[916]Il film si intitola proprio *L'Eredità Ferremonti*; con regia di Mauro Bolognini. Interpretato da Gigi Proietti, uscì in Italia nel 1976.

[917]Dominique Sanda (1951-), attrice francese. In relazione alla Fini, è interessante sottolineare il fatto che la Sanda recitò come protagonista nel film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) di Luchino Visconti, nel quale vengono narrate le vicende di un vecchio professore che visse a Roma all'interno di un raffinato appartamento, sommerso da libri preziosi e opere d'arte. Visconti dichiarò che per il personaggio del professore si ispirò alla figura dell'intellettuale Mario Praz, che come sappiamo fu in stretto contatto con la Fini.

[918]Il riferimento è al personaggio di Lou Andreas Salome interpretato dalla Sanda nel film *Al di là del bene e del male* (1977), pellicola basata su fatti della vita del filosofo Nietzsche.

[919]Liliana Cavani (1933-) regista e sceneggiatrice.

[920]Andrzej Wajda (1926-...), regista e sceneggiatore polacco.

[921]Il film *Danton* uscì nel 1983. La pellicola narra le ultime due settimane di vita di George Jacques Danton, protagonista della Rivoluzione Francese e come tale probabilmente influenzato dal filosofo Jean Jacques Rousseau.

faranno "Carmilla" (la vampira).

[*aggiunto trasversalmente in margine*]Ti penso ti abbraccio. Leonor

{[*aggiunto trasversalmente in margine*]}Ai sentito parlare di quel Bonito Oliva che si occupa di transavanguardia[922]?

PS: lessi del testo di certi articoli[923], è antipatico, i paradossi sono prevedibili, è maligno, i suoi lavori teatrali sono nullità. Amico di uno stronzo trafficante banchiere di Torino che si chiama Tazzoli[924]. Costui fu ignobile, schifoso col nostro amico Enrico Colombotto[925], persona questa adorabile ma purtroppo ferita e debole, indebolita dal mal fare del finto intellettuale Tazzoli. Troppo lungo da raccontare. Mi parlasti spesso di [quel marito?] figlia. Se puoi mandami il saggio su Rousseau

[*aggiunto in testa all'ultima pagina, capovolto*] [xxx], ma non vidi mai pitture sue. E' un siciliano, vero? Credo che mi allontano all'idea lavoro con Mastrogiacomo

Lettera n° 4, acquisita sz busta, ms

il 21 febbraio 1983

Carissima Mimì,

perché non mi mandi la lettera scritta prima "se la trovi bella"? Non importa la vera attualità. Ti manderò una rivista molto "haibiau" (fonetico) dove il tema è l'autoritratto[926]. C'è il mio scritto[927] ma beninteso trasposto. Aspetto questa rivista, ora non ne ho una mia. Il numero è interessante pure sugli autoritratti dipinti da Poussin[928] per esempio. Non dimenticare il testo su Rousseau. Grazie.

---

[922]E' proprio di quegli anni infatti, la teorizzazione del movimento della transavanguardia italiana ad opera dello storico dell'arte Achille Bonito Oliva. Decisivo fu l'articolo *La Trans-avanguardia italiana* in "Flash Art", n° 92-93, ottobre-novembre 1979

[923]E' molto probabile che la Fini avesse letto l'articolo citato nella nota precedente ed è anche possibile che conoscesse la pubblicazione di Bonito Oliva che ne derivò dallo stesso articolo: trattasi di *La transavanguardia italiana*, Politi ed, Milano 1980.

[924]Vedi nota 37.

[925] Dalla corrispondenza con Mario Praz sappiamo che la pittrice andò spesso a far visita a Colombotto Rosso a Torino presso la dimora di Tazzoli. Cfr. Carteggio Fini-Praz, Lettera n° 22

[926]Il riferimento è a M. Foucault, L. Fini, G. E. Clancier, D. de Margerie et al, *L'autoportrait*, in "Corps écrit", vol. 5, Paris, 1983.

[927]L. FINI, *Trois portraits de l'artiste*, in "Corps écrit" op. cit, pp. 27-33.

[928]L. MARIN, *Variations sur un portait absent: les autoportraits de Poussin 1649-1650*, in "Corps écrit", op. cit. pp. 87-107.

Guttuso: lo vidi spesso a Roma nel ’44-45. Lui molto avvinghiante e sensuale con me, allora non era male (sporco però), assomigliava a George Raft, attore che mi piaceva, ma la moglie (stronza gelosa) lo impedì di vedermi e portò in Sicilia per questo. I suoi disegni di allora su carta bagnata erano sensibili, quel che fa in questi anni non fu onore, trovo stupido, semplicistico, ordinario e malissimo dipinto..via via. Conosci tu un pittore che si chiama Vangelli[929]? Romano, mi telefonò da Roma, io non lo ricordavo, espose una volta con Stanislao[930], ora dai suoi cataloghi sembra dotato, un po’ disperso - ma con ben assimilata influenza giapponese- e personaggi che ricordano le mantidi religiose.

Stasera (ore 7 e ½) vado con Kot al vernissage di opere (antiche) metafisiche di De Chirico, esposte nel famoso orrendo Beaubourg[931], nello stesso tempo c’è in un’altra galleria la mostra delle opere dal ’70 al ’76[932] credo, che sono copie orrende del periodo metafisico. Mi rincresce, è una porcata che fa la sua ignobile moglie che ha fatto fare dei gioiellini bruttissimi in finto oro dei suoi manichini. Ne hai visti? Assurdi da portare.

Dopo il De Chirico a Beaubourg andiamo alla prima della Traviata di Zeffirelli[933] (figurati che è [habillé] perché ne fanno un gran chiasso e poi cena da Maxim dove non andremo) già le critiche dicono che lui è un cattivo copista di Visconti[934] (è vero) ma che la Stratas[935] e Domingo[936] sono bravissimi. La Stratas la vidi e la sentì nella Lulù[937]

[929]Antonio Vangelli (1917-2004), romano, si avvicina alla pittura verso la fine degli anni ’30; nel 1943 espone insieme a Emilio Vedova e Giulio Turcato alla Galleria La Campana di Roma e l’anno dopo al Collegio Romano insieme a Renato Guttuso, Gino Severini, Toti Scialoja e altri. Dagli anni Cinquanta espone soprattutto all’estero. Cfr. A. Vangelli, *Antonio Vangelli: un artista, una collezione*, Bologna, 1991
[930]La mostra a cui fa riferimento la Fini si svolse nel 1945 presso lo Studio la Finestra di Roma. Vi esposero appunto Antonio Vangelli e Stanislao Lepri, compagno di vita della pittrice. Cfr. N. CIARLETTA, *Presentazione della Mostra dei pittori Stanislao Lepri e Antonio Vangelli*, Studio La Finestra, Roma, 1945.
[931]La mostra di Giorgio De Chirico a cui fa riferimento la Fini venne inaugurata al Centre Pompidou di Parigi il 24 febbraio del 1983. Cfr. W. S. RUBIN, W. SCHMIED, *Giorgio De Chirico*, catalogue de l'exposition, Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982 - 30 janvier 1983; Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février - 25 avril 1983.
[932]L’esposizione in realtà comprendeva opere dal 1960 al 1978. Cfr. *Giorgio De Chirico : “Le retour de l’enfant prodige: œvres 1960-1978*, catalogue de l’exposition, Centre d’art plastiques contemporain, Paris, mars-avril 1983.
[933]Il film *La Traviata* di Franco Zeffirelli, trasposizione della celebre opera verdiana, uscì nei cinema francesi il 23 febbraio del 1983. Cfr. www.imdb.com
[934]Si riferisce a Luchino Visconti.
[935]Teresa Stratas (1938-...), soprano canadese.
[936]Placido Domingo (1941-…), tenore spagnolo.

(Wedeking[938]-Alban Berg[939]) e mi piacque moltissimo.

A parte ciò, ho finito le mie illustrazioni per Carmilla "la bella vampira" del romanzo nero inglese e ora debbo collaborare alle serigrafie e non sarà facile. Ora [pre..] tele.

In questo momento arriva un belga[940] e ti devo lasciare.

Scrivi, baci baci

Leonor

Lettera n° 5, acquisita sz busta, [dtp 04-03-83]

il 4 marzo

Carissima Mimì,

ò molto da fare perché preparano liste etc per la mia mostra a Ferrara[941] i primi di luglio fino a fine settembre a Pal. Dei Diamanti che certo conosci bene, ti manderò l'invito. Ti mando oggi la rivista "Corps écrit"[942] (molto selezionata) con un testo che ti divertirà credo. Sono contenta che mi mandi il libro su Rousseau. Sarò certo gentile con i tuoi amici[943] finché uno non mi fa porcate o asinate sono sempre "molto gentile" e accogliente.

Fa un tempo magnifico, d'un tratto dopo tempo glaciale si è storditi, spesso con mal di testa. Quel che mi dici sul tuo marito prova quel che sempre penso che non si è uno ma un seguito di presenze. Per oggi ti abbraccio affettuosamente.

Leonor

[*Aggiunto trasversalmente in margine*] Ferrara: Funi la [Alfonse], la Cambole [Lerci….le carrozzelle con te]

{[*Aggiunto trasversalmente in margine*]} Sono contenta che stai bene. Che cosa hai

---

[937]Opera di Alban Berg. La Fini probabilmente ebbe modo di sentire la Stratas nella *Lulù* nel febbraio del 1979 quando venne messa in scena presso l'Opèra di Parigi.

[938]Frank Wedekind (1864-1918), scrittore e drammaturgo tedesco. Nel 1904 scrisse la tragedia *Il vaso di Pandora*, la cui protagonista, Lulù, entrò nell'immaginario collettivo come incarnazione della *femme fatale.*

[939]Alban Berg (1885-1935), compositore austriaco autore della *Lulù* di cui parla la Fini.

[940]Potrebbe trattarsi di qualcuno coinvolto nella produzione belga del film documentario su Leonor *Fini Leonor Fini ou le theâtre de l'ambigü,* uscito nel 1983.

[941]Quella di Ferrara fu la prima grande mostra italiana su Leonor Fini. Cfr. *Leonor Fini*, catalogo della mostra, Comune di Ferrara, Galleria civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, 2 luglio-30 settembre 1983, Grafis, Casalecchio del Reno, 1983

[942]Vedi lettera del 21 febbraio 1983.

[943]Nella lettera del 10 marzo del 1983 la Fini narra alla Frai la visita di alcuni suoi amici, il cui cognome era Montero. Non è stato possibile risalire alla loro identità.

fatto? Vitamine?

Lettera n° 6, acquisita sz busta, ms

Il 10-3-83

Carissima Mimì,

i tuoi amici i Montero, sono partiti da ½ ora. Il tempo di dare l'occhiata al libro[944]che certo mi interesserà molto e ti ringrazio moltissimo. La tua fotografia è bella, tu bella ed elegante su lo sfondo di Verona.

I Montero sono simpatici, molto vivaci, simpatici nel senso della spontaneità, nella facoltà di scherzare. Lei è molto bella. Di più non posso dire dopo una sola ora che rimasero, né li ritenni perché aspetto una donna (cannone) che ha il mio quadro "Le bout du monde"[945] e spero che me lo presterà per Ferrara[946].

Avrei voluto dare qualcosa per te ma sottomano non avevo né libri, né fotografie (tutto ciò è su e qui giù non ò niente di indicato).

Non c'erano che 3 gatti, gli altri sono su nella terrazza perché fa d'un tratto un caldo inaudito. Forse nel libro tuo c'è il ritratto di questa bella triestina ma il libro è a Saint Dye.

Ti saluto, grazie ancora

Baci

Leonor

Lettera n°7, acquisita sz busta, ms, [dtp 16, estate 1983]

Il 16

Carissima Mimì,

anche questa lettera con la fotografia (bella charmante) à messo molto tempo. Sei

[944]Il libro di Rousseau che la Fini chiese alla Frai nelle lettere precedenti.

[945]*Le bout du monde* venne dipinto nel 1948 ed è uno dei quadri più famosi di Leonor Fini. Fa parte della collezione François Delrue in Svizzera. e prima di F. Van De Brée a B ruxelles. Per il primo dato cfr. C. JELENSKI, *Leonor Fini*, op.cit. p. 161 e M. BRION, *Leonor Fini*, op. cit. sp per il secondo Leonor Fini! avec prefation de Paul Fierens, catalogue de l'exposition, palais de beaux arts, Bruxelles, du 30 octobre au 17 novembre 1948

[946] L'opera le fu prestata poiché figura nel catalogo della mostra. *Le bout du monde* faceva parte - e tutt'ora ne fa parte- della collezione Francois Delerue, Svizzera. Cfr. *Leonor Fini*, catalogo della mostra, palazzo dei Diamanti, op. cit. p. 38

ancora a Milano? Qui da 8 giorni sole perfetto ma la bora è calata questo rende un po' meno bello il paesaggio fuori ma dall'altra finestra vedo il giardino dove finalmente si sono aperti molti fiori rossi, vari rossi, rosa, viola pallido. I gatti ànno il loro giardino grande ma a griglie e col tetto trasparente. Altrimenti sarei in ansia grande.
ò finito due quadri abbastanza grandi[947] uno piccolo e piccole è a metà (con gatti)[948].
[*aggiunto trasversalmente su margine*]Sono curiosa cosa farai con le tartarughe, ne ò una che mangia [xxx] di carne ma non mi attira molto.
In Italia non verremo. Viene qui una cineasta belga simpatica che vuole fare un cortometraggio ma mi secca lo stesso perché non potrò più dipingere. Il tuo libro avrà certo successo[949]. Mastrogiacomo ti è almeno molto grato? Dove andrai? Al mare la folla è terrificante e qui almeno è tranquillo e il giardino è chiuso con 3 aste [..] e la casa con ancora […], edera e le foglie
{[*aggiunto trasversalmente su margine*]} che arrampicano sopra a 8 […..] di tiglio.
Solo 1 [….] e le domeniche vengono talvolta amici a colazione e no, non si può dare a certe persone simpatiche. Ma allora: più dipingere anche tu ài bisogno di più ore di quanto veramente sono quelle del fatto dipingere?
Ti saluto e bacio
Buona estate Mimì
Leonor

Lettera n°8, acquisita sz busta, [dtp 14-09-83]
il 14 sett.
Cara Mimì,
aspetto al tua lettera che non viene, me l'ài promessa con le reazioni diverse sulla mostra[950], che ancora fu prolungata. Però mancano molti quadri di certa gentaccia[951]che

[947]Uno di questi potrebbe essere *Une grande curiosité*; dipinto proprio nel 1983, ha dimensioni abbastanza notevoli (97x145 cm) rispetto a quelle canoniche utilizzate dall'artista, che solitamente non oltrepassavano mai il metro e venti.
[948]Non sono riuscita a identificare il piccolo quadro con i gatti di cui parla.
[949]Si riferisce al testo di Enzo Biagi *Ascoltando Felicita*
[950]Si riferisce alla già citata mostra di Ferrara

"aveva paura che si rovinavano" da Torino! Gli Agnelli[952]! E dal Belgio e Germania perché i proprietari davano giusto ricevimenti e non volevano "lacune" sul […] Inaudito!

Intanto ò ricevuto una lettera piena di complimenti sulla mostra di Ferrara del Mastrogiacomo, certo per [XXX] e chiedere cose. Ma ò troppe altre "in corso". ò approfittato di rispondere subito per due che contavo [xxx] che intendevo con te sul lavoro tuo in corso. "Detto meglio di così", ora sono molto di fretta, sto uscendo.

Baci

Leonor

[*aggiunto in basso*] Mi [xxx] ben inteso. La gattina Felicita…sì certosina che assomiglia alla mia Sara

Lettera n°9, acquisita sz busta, ms, sd [1984?]

I[XXX]

Cara Mimì,

il testo di Biagi[953] è simpatico. Estrarre delle frasi non va e il titolo così com'è non è male. Le cose che dici tu sono interessanti e lui poteva fare di più. La frase "è dato molto" vicino ad amore mi pare sgraziata. Non dire che è "disastroso" affermarsi[954] [maligno?] si, ma questa è beninteso la mia impressione e non penso che "ruba la vita"[955] ma anzi la nutre, ma certo, ognuno parla di sé.

Sono contenta se io ti diedi la voglia di dipingere[956], l'avevi in te.

---

[951] Con tutta probabilità si riferisce a Mario Tazzoli. Difatti nel catalogo della mostra di Ferrara non vi sono i tre quadri appartenenti alla sua collezione: *La Pensierouse* (1954), *L'amour sans condition* (1958), *La gardienne des fleurs* (1963).

[952]Il mercante di fiducia degli Agnelli era Mario Tazzoli, del quale si è parlato in nota n°41. Con tutta probabilità quest'ultimo consigliò loro l'acquisto di qualche opera di Leonor Fini. Nonostante l'artista faccia trapelare un rifiuto degli Agnelli riguardo il prestito delle opere, in realtà il dipinto *L'autre côté* (1964), facente parte della collezione Umberto Agnelli, venne esposto alla mostra di Ferrara. Cfr. C. JELENSKI, *Leonor Fini*, op. cit. p. 163 e *Leonor. Fini*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, op. cit. p. 44

[953]L'intera lettera parla del testo di Enzo Biagi *Ascoltando Felicita*, uscito proprio in quel periodo.

[954]Alla domanda di Biagi sul se fosse difficile per una donna affermarsi come pittrice, la Frai rispose: «Disastroso. Si aprono tante porte, troppe e sempre c'è un equivoco». E. Biagi, *Ascoltando*…op. cit. p. 16.

[955]«Quanto di sé ha dovuto sacrificare per raggiungere il successo? -Ho ottenuto ciò che ho voluto. Di molte cose, di un certo tipo di riconoscimento, non mi importa nulla perché ti ruba la vita- ». *Ibidem*

[956]«Chi le ha dato una mano? -La prima, divina, me l'ha data Leonor Fini: dico divina perché era una scintilla- ». *Ibidem*

La parola di lui "sfondare"[957] è brutta assai.

La frase tua sul filo d'erba[958] è molto bella.

Ti mando questa recente critica sul libro ora esposto, testo molto bello (del libro), critico sensibile e intelligente.

Baci aff.

Leonor

Lettera n° 10, acquisita sz busta, [dtp 03-02-1984], ms

il 3 febbraio

Carissima Mimì,

ma sì, ài fatto bene a lasciare nel suo discorso la parola sfondare[959] –orrenda- se gli rispondevi contro-ma affermarsi vuol dire questo. Il tuo dizionario come molti, zoppica.

Le fotografie mi ànno fatto ridere. Il disegno è interessante come dovevo credere lontanissima la vecchiaia per essere così feroce. Ben inteso era l'immagine retorica e non pensavo alla mia eredità [ ] della bella pelle senza rughe delle nonne, zie, mamme. Date non le so mai, deduco che debba rifletterci ancora.

Il quadro tagliato[960] è mio non di Funi che mai avrebbe dipinto un ragazzo (pantaloni) vicino a un pargolo, è carino ma dipinto più ingenuo di Funi. vero assolutamente. Lì può chiedere dai 15 ai 20 milioni di lire. Se gliele danno, ma occorre mia certifica, e se firma non c'è?

Qui c'è un'umidità tremenda e tutti fanno lamenti. Oggi ò messo delle belle ginocchiere come una cavalla, con [xxx] riscaldamenti. La Terra sta sempre più riscaldandosi causa la polluzione inquinazione dell'aria della cinta e intorno. Sarà sempre peggio, tutti i competenti lo dicono.

Come va col Mastrogiacomo? Mi scrisse: tutto bene. Il tuo libretto è come quello del

[957]«Quali sono le qualità che occorrono per sfondare? -Io non le ho e quelle cose che non si hanno è difficile conoscerle- ». Ivi, p. 20.

[958]«Ci sono grandi artisti che hanno dipinto soltanto particolari. Io penso che un filo d'erba se lo osservi bene, ha una storia che non finisce mai». *Ibidem.*

[959]Vedi nota n° 72.

[960]Si riferisce a *Voleur d'enfant* (1930), rappresentante un uomo che con fare furtivo si avvicina a una culla in cui dorme un neonato. L'artista parla di "quadro tagliato" poiché di questa tela è rimasta solamente una parte, ossia quella inferiore nella quale vi è raffigurato il bambino che dorme. La parte superiore è andata dispersa.

BAY come misura? Vorrebbe farne uno così con me. Mah……Quando esce il tuo?
ài visto "La nave va"[961]? Io 4 volte e sempre si vede la ricchezza, l'occhio faccettato che vede tutto nello stesso tempo del genio Fellini. Qui molti sono impressionati, rapiti, commossi, sconvolti (meno male). Ti abbraccio, ciao Mimì
Leonor
Forse il disegno lo comperava Kot, ti dirò

Lettera n° 11, acquisita sz busta, ms, [dtp Il 19 …1984]

il 19

Cara Mimì,

i nomi slavi vanno benissimo, se corti, ai gatti. Kot me ne à dati e assomigliano ai tuoi.
Quest'estate 3 volte sentì parlare delle 3 fighe di Funi ("Babezzi" dunque)!!
E' verissimo: zia è comunista infatti giornali comunisti ne fecero salamelecchi. La zia è evidente.
Su Biagi già ti risposi. Che riserve fa tua figlia?? Poco male, sai che i libri d'arte sono soprattutto guardati e poco letti.
Post mortem? E chi ne sa nulla? Nessuno. Le religioni spesso bei temi poetici, e verità in leggi pratiche trasposte bene, efficacemente.
Ci sono migliaia di esempi di pittori, poeti, miscredenti, senza illusioni del dopo per chi il lavoro, l'opera à un peso che un fascino in sé. Sono capace io stessa di fare e rifare un dettaglio, curare la materia (ne parlò benissimo un critico di Verona, disse "non ci sono punti morti o tralasciati nella sua pittura" etc), essere molto vigile. E' questo essere artista. Credi tu che nel Rinascimento, nell'epoca manierista, credevano nell'al di là o nel dopo? Neanche per sogno. Basta leggere i diari di […] di quelli angeli (vedi diario di Pontormo), non credo proprio si preoccupassero del "dopo" anche se esigevano enormemente del loro lavoro.
Forse prima c'era qualche credente, chissà, i giotteschi? Angelico? Non conosco bene la loro vita. Penso alle belle predelle dell'Angelico (più belle dei quadri).

[961]Il titolo esatto è *E la nave va,* film con regia di Federico Fellini uscito in Italia il 10 settembre 1983 e in Francia il 4 gennaio 1984. Cfr. www.imdb.com

Qui c'è una mostra di Turner[962] che dovrebbe piacerti ma due piani inutili, vere manie museali attuali, con pitture sue giovanili di noia totale, influenze giovanili di Claude Lorraine, Poussin, etc. E stanchi si arriva al vero magnifico Turner.

Ora c'è ancora Balthus[963] con del bello e meno bello (i più recenti i più deboli), critiche arcigne. I gatti sono spesso come vecchiette bisbetiche. Quel che i gatti non sono mai, o feroci, o gli angeli più belli del mondo.

Ciao, scusa la fretta

Baci

Leonor

C'è un posto sul lago di Garda dove curano i mali di gola. Conosci Sirmione?

Lettera n°12, acquisita sz busta, [dtp 04-09-1984], ms

41500 saint. Dyè sur Loire,

4 sett.

Carissima Mimì,

la mia ultima lettera è rimasta senza risposta. Come mai? Cosa succede? Dove sei?

Io resto qui ancora 15 giorni, ebbi una bronchite che mi à isolato dalla pittura per circa 15 giorni. Non ne ò avute mai prima, gli antibiotici stancanti.

Così il film su di me dei belgi[964] (altri della scorsa estate) doveva essere finito a Parigi ma mi secca perdere troppo tempo. Ora vogliono un cortometraggio[965] con una società italoamericana con sede a Milano che fa molti film su pittori di dappertutto. Forse

[962]Il riferimento è alla mostra di Turner organizzata alle Galeries nationales du Grand Palais. Questo dato, unito anche a quello sulla mostra di Balthus della quale si parla successivamente, consente di datare la lettera 19 gennaio 1984. Cfr. J.GAGE, E. JOLL et A. WILTON, *J. M. W. Turner*, catalogue exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 octobre 1983-16 janvier 1984, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983

[963]Ecco un altro riferimento utile alla datazione di questa lettera: la mostra di Balthus, che si tenne al Centre Pompidou dal 5 novembre 1983 al 23 gennaio 1984. Cfr. S. Rewald, *Balthus*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Nov. 5, 1983-Jan. 23, 1984

[964]Trattasi di *Leonor Fini ou le théâtre de l'ambigu*, intervista all'artista girata sotto forma di documentario. La direzione venne affidata a Jacques Goosens e Jean-Marie Deconinck per il canale belga R.T.B.F. Venne trasmessa in tv due volte: la prima, il 14 settembre del 1983 e difatti la Fini poco più avanti parla di «altri della scorsa estate» la seconda il 23 novembre 2004 come parte di un programma tv sugli archivi del canale RTBF. Cfr. www.leonor-fini.com

[965]Si riferisce a *Documentaire sur Leonor Fini* dell'International Film di Milano.

conosci? Ma rimanderò a Parigi, non qui, che devo finire quadri, vedere due giorni un fotografo per una rivista americana (è per la casa più che per me). [xxx] ma io mando quasi sempre al diavolo con scuse e forse è dannoso. Vedesti la rivista "Prometeo" (Mondadori) con quell'articolo su di me[966] (banale benignamente)? Che fai tu? Sei al mare? Non ò osato andarci, folla dopo tutto ho luoghi troppo lontani. Forse, dico forse, perché con la gente del cinema tutto è vago e mutevole, vedrò Fellini a Parigi verso il 17-18 sett, me l'à proposto lui, vedremo. ài letto il suo libro[967] (intervista con Grazzini)? E' da benedirlo, l'ò letto in francese, è piuttosto mal tradotto, ma lo stesso fa piacere. Spero che stai bene e ti abbraccio

Leonor

[*aggiunto in basso*] Stanotte ho sognato di Positano, tu eri con me, era molti anni fà

Lettera n°13, acquisita sz busta, ms, [dtp 31-10-1984]

Il 31 ottobre

Parigi

Carissima Mimì,

forse per la lettera e il ritaglio che è sensato, pare che questo [Trimuladori] scrisse (bene) anche su di me, ma non vidi tale articolo. Viceversa Micacchi[968] (che è comunista) scrisse molto sensato e positivo pure di me. Delle riproduzioni certo cattive anche qui, non si può giudicare perché non si vede la materia. Ma vedo che la mostra andò bene e ti fece bene[969]. In quanto alla nave da traslochi e lavori in casa sono sempre fastidi e rabbie, ritardi.

Vidi un mese fa [xxx] un tale italiano (che vorrebbe fare un film su di me) che mi disse delle mostre di [CARMEN??]. Poi mi telefonò Fabrizio[970] (ora in America) e mi raccontò che di una telefonata pochi giorni prima della morte, come [CARMEN??]

[966]Il riferimento è all'articolo di Pepa Sparti, *Senza dubbio si tratta di Leonor*, in "Prometeo", marzo 1984

[967]Si riferisce a F. FELLINI, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Roma/Bari, 1983

[968]Dario Micacchi lavorò per molte testate importanti, tra cui *L'Unità*. Ha recensito numerose mostre d'arte e scritto presentazioni all'interno di cataloghi. Di Leonor Fini, nel 1983 scrisse: «*Leonor Fini. Peintre presque jamais surréaliste, mais qui a toujours peint au-delà du seuil de l'imaginaire et du visionnaire*». Cfr. L. FINI, *Leonor Fini œuvres récentes*, Galerie Dionne, catalogue de l'exposition, Paris, 30 November 1994–28 February 1995

[969]Probabilmente la Frai inviò alla Fini il catalogo della sua mostra presso la Galleria L'Indicatore di Roma. Cfr. D. MICACCHI (A cura di) , *Felicita Frai* catalogo della mostra, Italarte, Roma, 1984.

[970]Fabrizio Clerici

diceva la sua stanchezza e che la [Mina???] "dava i numeri" e che era "chiusa in una casa di matti" a Parigi. Vedo dalla tua che invece si affrettò a tornare a commettere porcate e bugie.

Finalmente ce ne sono che se ne accorgono, è una cretina malvagia.

[CARMEN??] credette (e ciò mai a lui ò perdonato) alle idiozie assurde che diceva di me, assurde perché cosa poteva importarmi a me delle sue liti, divorzi, etc, vere cretinaggini e malvagità ma [Carmen???] ci credette e cessò allora di esistere per me. Dissero che io la perseguitavo perché lei ebrea (cose da matti) e tutto ciò per avere un vestito di Rochas, cose mai dette (in più avevo vestiti di case di moda più folgoranti). Insomma folle, malvagia e lei era a sciocca sempre ma divertente e ben vestita, amando i travestimenti, feste da giovane, ma poi si avvelenò di una cretineria e cattiveria ben presto. Ero più amica della sorella più intelligente ma [Rina??] riuscì a farle credere che io e Stanislao perseguitavamo gli ebrei. A Montecarlo Stanislao ne salvò da tedeschi molti che ancora ne sono riconoscenti.

[*Aggiunto trasversalmente in margine*] è che invece Stanislao non poteva sopportarla

Mi fa schifo ricordarmi di queste cose. Basta.

Mandami (te le rimanderò) le migliori riproduzioni dei tuoi quadri, dove io sento sempre il Piccio[971] che nessuno nomina.

Che faccia ha quel Micacchi? [Truladori] lo sentì dire grandi cretinerie in un film su Anna Magnani, vere puzzonate romane.

Io ò molto da fare perché nel 1985 ho una grande (come Ferrara ma anche con altri quadri prestati e molti dalli italiani) è vero che la mostra dura 4-5 mesi ma 4 musei differenti[972]. Beninteso non ci vado.

[xxx] ero invitata (con due amici) nella transiberiana, che noia, 8 giorni di treno, bei paesaggi da passione, ma [xxx]: treno un po' sporco e letti cattivi poi ancora un giorno di nave. Troppo fastidio e l'aeroplano lo detesto. Tu ci vai?

---

[971]Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-1873) venne citato anche da Felicita Frai all'interno dell'intervista di Enzo Biagi per il testo *Ascoltando Felicita*. Il Piccio venne annoverato dalla Frai tra gli artisti che influirono di più nel suo stile pittorico. Cfr. E. BIAGI, op. cit. p. 20.

[972]Nel 1985 Leonor Fini realizzò in Giappone un'importante retrospettiva all'interno di quattro differenti musei: il museo d'arte di Yokohama, il museo d'arte Daimaru di Osaka, il museo municipale d'arte di Kitakyu-shu e infine il museo d'arte moderna dell'Hokkaïdo a Sapporo. Cfr. *Rétrospective*, textes de Leonor Fini et de Constantin Jelenski, 22 novembre 1985 – 11 mai 1986.

Mostra poi non so ancora se l'accetterò, è sempre seccante, le critiche le immagino e preferisco vendere quadri in casa.

Ora ti saluto. Fa un tempo quasi estivo, vado un po' a passeggiare e stasera a una serata Offenbach diretta da un ottimo regista amico mio. Fra alcuni giorni Strehler. Vai al cinema o teatro? Chi sono i tuoi migliori amici ora?

Ti abbraccio cara Mimì

Leonor

[Aggiunto trasversalmente in margine] Purificato[973] figlio mi telefonò. Mi pareva scorbutico.

[973]Domenico Purificato (1915-1984), pittore inizialmente aderente alla Scuola Romana, collaborò nel dopoguerra con alcuni esponenti del Neorealismo italiano tra cui il regista Giuseppe De Santis. Dario Micacchi, critico e giornalista di cui parla la Fini nelle lettere risalenti a questo periodo, ne scrisse il catalogo per una mostra tenutasi nel 1981 presso la Galleria l'Indicatore di Roma.

APPENDICE N. 5
Un ritratto inedito di Pier Paolo Pasolini

Il testo che segue reca la trascrizione di una parte di sceneggiatura –poi tagliata nella versione definitiva- de *La dolce vita*, scritto da Pier Paolo Pasolini. Le stesure del copione *de La Dolce Vita* -che in alcune parti portano il nome del celebre intellettuale- , ove sono comprese anche delle scene tagliate fra le quali anche quelle col personaggio di Dolores, sono conservate presso l'archivio Pasolini del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Alcuni di questi scritti tuttavia, sono pubblicati nel secondo volume di *Pasolini Per il cinema*[974], da cui è stato desunto pure questo testo.

Sia nella letteratura finiana, come anche in alcuni testi sul cinema[975], si rintraccia la notizia secondo la quale Federico Fellini pensò di inserire ne *La Dolce Vita* il personaggio di Dolores ispirato proprio dalla personalità di Leonor Fini; difatti questa – che doveva essere interpretata da Luisa Rainer- doveva riflettere un'affascinante scrittrice che, chiusa a Tor San Lorenzo, aveva un'appassionante storia d'amore con Marcello Mastroianni[976]. Tuttavia alla Rainer queste scene non piacquero, e alla fine Fellini decise di tagliare questo personaggio, incorporandolo in parte a quello di Steiner, interpretato da Alain Cuny[977].

Tale documento si ricollega all'esperienza romana di Leonor Fini, durante la quale è assai probabile che l'artista fece la conoscenze pure di Pier Paolo Pasolini oltre che di Fellini.

[DOLORES]

Marcello col manoscritto ecc. ecc. entra nella Conchiglia, si guarda intorno, e vede subito Dolores, in un angolo ecc. che sta scrivendo, con la testa china. La chiama un po' incerto, con una faccia allegra, di circostanza, e imbarazzata, alzando una mano, con confidenza un po' voluta.

---

[974] Cfr. P. P. PASOLINI, *Per il cinema / Pier Paolo Pasolini*; a cura di Walter Siti e Franco Zabagli; con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami; cronologia a cura di Nico Naldini, Milano: A. Mondadori, 2001, pp. 2303-2315

[975] Cfr. M. LONGARDI, *Più stelle che in cielo. Mezzo secolo tra Hollywood e Cinecittà*, Gremese, Roma 2003, pp. 21-22;

[976] *Ibidem*

[977] *Ibidem*

MARCELLO Dolores!

Dolores non risponde ecc. ecc. Marcello le si avvicina, richiamandola: e lei non sente ancora.

MARCELLO Dolores!

Dolores alza solo casualmente gli occhi e lo vede, mentre sempre più imbarazzato Marcello è quasi davanti a lei. Lo vede, e subito si lascia prendere da una specia di orgasmo, di lieto fervore (finti, in gran parte, e quasi ripugnanti): l'occhio le si illumina, quasi ispirato, e la bocca si torce in un sorriso celestiale, pieno di dolcezza, quasi di dedizione. Tutto questo mentre si toglie, con un po' di affanno la cera dalle orecchie.

DOLORES Mi scusi… mi scusi tanto. (*cognome di Marcello*) Sono dentro… la mia torre d'avorio…

Si è tolta i tappetti di cera, e guarda ora Marcello con un sorriso tutto luce, fissandolo intensamente, sempre come dedita e ispirata.

MARCELLO (*chinandosi su lei e baciandole la mano, con un tono di voce che non è il suo*) Dolores… carissima…
DOLORES (*guardandolo fisso ridente negli occhi, con voce poetica, quasi soffiata) Grazie del Dolores… e grazie del carissima…*
MARCELLO Stava lavorando…

Dai un'occhiata alle carte su cui Dolores stava scrivendo. Dolores lancia anche lei un indefinibile sguardo alle sue carte, senza cessare di sorridere con la stessa espressione di prima: ma riguarda subito negli occhi Marcello.

DOLORES Come sta bene lei! Che bella faccia!
Marcello (*imbarazzato, non sapendo che dire di fronte a quel complimento tra materno e estetizzante*) Veramente comincio un po' a vergognarmene…
DOLORES (*spalancando gli occhi, apprensiva, preoccupata, vibrante*) Noooo! Non lo dica! È così giovane lei… e così pieno… (*si ispira*) come dire…di sole…

Lo guarda ancora sospesa alla sua faccia.

DOLORES Come va la sua vita…il suo lavoro…
MARCELLO (*con convinzione, amarezza e sincerità*) Male. (*poi dopo una breve pausa*) Ecco qua… Gliene avevo già parlato, è il mio libro… finito…
DOLORES Siiii… (*è sempre pieni di entusiasmo; la cosa rappresenta evidentemente per lei una seccatura: ma non accusa il colpo. La sua faccia è anzi piena di particolare piacere*) Me lo dia… me lo dia…

Marcello, incerto, glielo allunga.

Marcello Il titolo ancora non c'è…
DOLORES Che importa! L'aiuterò io a trovare un bel titolo… vedrà… vedrà… (*sfoglia il dattiloscritto*) Bene! Lo voglio leggere subito. (*fa un'espressione golosa, generosa*) Oggi stesso… Devo finire qui una cosa (*lancia un'occhiata sul capolavoro che lei stava scrivendo*) e poi comincio subito a leggerlo… (*facendo la bambina esaltata solo dalle cose belle*) Sarà tanto bello!

Marcello (*serio, sincero c.s.*) Non lo so. Non lo so. Ho paura.

Ma Dolores lo sta guardando in faccia.

DOLORES Lo sa che da qualche anno dipingo, anche? Le voglio fare un ritratto…Lei ha una bella faccia, lo sa? (*poi, congedandolo rapidamente*) Venga stasera, stasera alla mia capanna… Avrò già letto, vedrò… Addio Marcello… A questa sera…

Marcello le ribacia la mano.

MARCELLO Addio, Dolores… grazie…

Se ne va, mentre Dolores si rimette la cera agli orecchi.

***
Brulichio del villaggio dei pescatori: bambini neri e nudi, donne sudate, villeggianti smandrappate. Marcello si avvicina allo chalet di Dolores: è l'ora del primo dopocena: una lunga tonda e chiara come un sole nel cielo nudo.
Marcello entra nello chalet di Dolores: semplice, nudo, monacale e raffinato.
Lei è un una posizione dello yoga: come Marcello entra (*permesso, avanti avanti*) rimane ancora immobile nella sua posizione stana.

Marcello (*sempre con un'espressione particolarmente seria, intensa, quasi addolorata – che lo caratterizza in questo episodio*) Sono venuto un po' presto… beh, ero impaziente…

Dolores si risolleva, si ricompone, e si ferma davanti a lui con aria estremamente triste – nella sua continua estati di donna presa dal raptus letterario, di anima eternamente bella -. Lo guarda, insomma, come se gli fosse successa una cosa dolora, una sciagura, e lei ne fosse estremamente partecipe.

DOLORES (*con voce quasi lamentosa, ma insieme decisa, XXX di chi è risoluto a dire la verità*) Il suo libro non è bello, Marcello… No, non è bello! Glielo devo dire, perché io le voglio bene… ho dell'autentico affetto per lei… È un libro smorto, chiuso, senza luce… Non so, pare che lei abbia scritto pensando ad altro…

Lo guarda fisso come per scrutarlo: per vedere chi è il nuovo Marcello che le appare davanti dopo averne letto il libro.

MARCELLO (*scuro, come preparato al giudizio negativo, amaro ma non umiliato ne*

offeso) Okay! Sì, è proprio questo… pensavo ad altro!
DOLORES (*sempre estremamente afflitta, fissa su di lui, in quel suo trasporto ipocrita ma in fondo patetico*) Ma perché Marcello? A che cos'altro dovevo, poteva pensare? La Poesia è l'unica cosa che conta… e questi suoi personaggi, questi suoi ambienti non hanno niente a che fare con la poesia… Sono cronaca, Marcello, documento… Lei non ha saputo…si direbbe che non ha voluto trovare una forma di restituzione… dalla mera esistenza alla Poesia… Non c'è ricerca di linguaggio, in questo lavoro… Non c'è la convinzione… capitale… che la Poesia ha in sé una foza cementatrice, come dire… per cui tutto si ricerca, si fa autonomo…

Marcello zitto, profondamente addolorato, ma virilmente rassegnato, va verso un tavolo dove ha visto il suo dattiloscritto: si avvicina, lo prende in mano, l'arrotola e se lo mette come distratto, assente, in una tasca della giacca.

DOLORES Il suo errore, Marcello, è quello di vivere. Scrivere è una vocazione come il sacerdozio, bisogna rinunciare alla vita, al suo caos, alle sua chimere… Bisogna chiudersi, in se stessi: la propria anima si riconosce solo nella solitudine…

MARCELLO È vero, ha ragione Dolores: ma io devo lavorare, per vivere. È questo…
DOLORES (*come per consolarlo*) Forse…

Va alla vetrata, e guarda fuori. Poi si rivolge, con quel suo tono di continuo rapimento – con un sorriso quasi scemo tanto è celestiale, e, poverina, in fondo, sincero.

DOLORES Questa è la mia ora… L'ora in cui mi concedo un po' di riposo… È così quieta, ma non è ancora notte: e la gente è tutta via, chi a divertirsi e chi a dormire… Viene un po' fuori con me? Così parliamo ancora…
MARCELLO Andiamo…

Dolores prende qualcosa, che si mette sulle spalle, esce e Marcello le va dietro.

***
Fuori infatti è tutto molto quieto: c'è ancora della gente qua e là, per la pista di sabbio, tra le baracche e i villini minuscoli: ma poca. E il venticello della sera agita le cartacce e l'erba pesta.
Per un po' Dolores e Marcello camminano in silenzio, verso il fiume, tra i piccoli pini polverosi e macilenti.
Arrivano sul fiume Arrone, vicino alla foce.

DOLORES Io pensa Marcello, che lei dovrebbe rileggersi i nostri grandi… vivere diuturnamente con loro… Proust… e Joyce… (*tace un attimo*) Walter Pater, quant'è che non rilegge Walter Pater, Marcello? Lo rilegga, ci si immerga…

Cammina un po' in silenzio.

DOLORES (*guardando il fiume, la foce, i boschetti*) Bello, qui, eh? Pare la Cina.

MARCELLO (*sinceramente, guardando quello squallido e insieme stupendo pezzo di natura*) Sì, è stupendo. La invidio. Invidio i suoi giorni, le sue notti, il suo lavoro…
DOLORES Perché non resta da me… Se vuole c'è posto… e c'è tanta pace, qui, in mezzo al baccano dei pescatori, della povera gente…

Si ferma in una specie di piccola radura tra le radici dei pini, quasi sul pelo dell'acqua.

DOLORES Ecco, tutte le sere vengo qui… emi distendo su questa bella erba secca, calda…

Si distende, un po' scomodamente, sempre presa dalla sua intima gioia spirituale che mette in tutti gli atti della vita, stucchevole e patetica.

DOLORES (*d'improvviso, come per un'illuminazione poetica*) Marcello, perché non fa il bagno?

Marcello la guarda un po' stupito.

DOLORES (*con innocente fervore*) È questa l'ora più bella, per fare il bagno… L'acqua è tiepida, dolcissima… Si stabilisce subito come un'intesa tra il proprio corpo e il fiume… Io quand'ero più giovane lo facevo sempre a quest'ora il bagno, sola… (*tace un momento, poi si appia sul gomito e guarda fissa negli occhi Marcello, con quel suo sorriso*) Lo faccia Marcello! Lei è così giovane! Lo può fare! È così bello!

Lo guarda con gli occhi dilatati, presa dal puro piacere estetizzante di quell'atto dannunziano…

MARCELLO (*come per accontentarla, come incapace di dirle di no*) Perché no? Tutto il giorno oggi ho camminato sotto il sole… aspettando…

Si leva con decisione la giacca, poi la camicia: resta presto in canottiera: fa per levarsi pure questa, ma Dolores gli posa una mano sulla spalla, fissandolo.

DOLORES Beato lei, ch'è tanto giovane!

Marcello la guarda un istante: è chiaro il patetico desiderio di Dolores. Egli le stringe la mano con cui lo tocca, stringendola forte, e la guarda. Non resta che stringersela contro e baciarla. Marcello lo fa, in un impeto di improvvisa sensualità mista alla generosità del suo gesto. La bacia una volta, due, sempre più forte, quasi con rabbia. Poi s'interrompe improvvisamente, disteso su di lei, distratto, intento…
MARCELLO Sì, tu hai ragione: il mio libro è una porcheria, non c'è niente da fare… Però, tu, cosa mi vorresti dire? Chiudermi come te, con la cera negli orecchi, nella torre d'avorio?

Dolore lo guarda un po' spaventata, come un infantile, artefatto stupore negli occhioni. Marcello, anziché continuare la ribacia un'altra volta, forte, con violenza. Poi:

MARCELLO Hai ragione, io sono giovane… Io vengo una generazione dopo la tua… Mi sono formato nel dopoguerra: tu pensi che i tuoi ideali reggano ancora? Il fascismo è caduto, non so se te ne sei accorta… Male magari, ma si può vivere… Perché rinunciare, spiegamelo, perché evadere dentro se stessi, perché scrivere della propria anima, quando hai intorno un formicaio di anime che non chiedono altro che di essere espresse?
Dolores è quasi travolta da quell'improvviso impeto oratorio di Marcello: che ha parlato con una serietà, un impegno, una convinzione che non gli avevamo mai visto. Essa fa come per liberarsi della stretta di Marcello, ma questi è già tornato quello di sempre.

MARCELLO Ma del resto, chi se ne frega!

Le parole rinunciatarie, volgari, sono però dette con una amarezza, quasi con una sorta di nobiltà che le riscatta.
Dolores si divincola, come un ragnetto acciaccato.

DOLORES Lasciamo andare… torniamo…
MARCELLO No, tu stai qui.

La preme sotto di sé, e la bacia con la solita rabbiosa violenza.

Dissolvenza

Bibliografia

Bibliografia di carattere generale

Monografie

AAVV, *Christian Dior l'homme du siècle* . catalogue de l'exposition, Musee Christian Dior, Granville 15 mai-25 septembre 2005, Versailles: Editions Artlys, 2005.

AAVV, *Dior, le bal des artiste.* Versailles: catalogue de l'exposition, Granville, Musée Christian Dior, 14 mai-25 septembre 2011, 2011

AAVV, *Felicita Frai,* Milano: Silvania Editoriale d'arte, 1973

AAVV, *Friuli Venezia Giulia. Storia del '900,* Gorizia: Libreria editrice goriziana, 1997

AAVV, *Giorgio De Chirico: "Le retour de l'enfant prodige: œvres 1960-1978,* . Paris: catalogue de l'exposition, Centre d'art plastiques contemporaine, mars-avril 1983

AAVV, *Trieste, 1900-1999. Cent'anni di storia,* Vol. I. 1900-1914, Trieste: Publisport, 1997

AAVV, *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*. Roma, catalogo della mostra, novembre 1955-aprile 1956

Aguer, Montse; Mattarella, Lea (a cura di), *Dalì un artista un genio,* catalogo della mostra, Milano: Skira, 2012

Angelini, Franca. *Il teatro di Jean Genet, dagli specchi ai paraventi.* Palermo: Palumbo, 1975

Apih, Elio, *Trieste,* Bari: Laterza, 1988

Ara, Angelo, e Claudio Magris, *Trieste, un'identità di frontiera,* Torino: Einaudi, 1982

Archivio Fabrizio Clerici (a cura di). *Fabrizio Clerici nel centenario della nascita 1913-2013.* Milano: Skira, 2013.

Artaud, Antonine. *Il teatro e il suo doppio.* Torino: Einaudi, 1968.

Bartolena Simona, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano, 2003

Bazlen, Roberto, *Scritti*, a cura di Roberto Calasso. Milano: Adelphi, 2008

Beaton, Cecil. *Lo specchio della moda.* Milano: Garzanti, 1955.

Beaton, Cecile. *The Glass of fashion.* London: Weidenfeld and Nicolson, 1954.

Bell, Yung. *Cantonese opera: performance as creative process.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Benbow Pfalzgraf, Taryn. *Contemporary fashion.* Detroit: St. James Press, 2002.

Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi.* a cura di Rolf Tiedemann, Torino: Giulio Einaudi Editore, 2000

Bergson, Henri, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, a cura

di Adriano Pessina, Bari: Laterza, 1996

Bianchino, Gloria, et al. *Sorelle Fontana,* Parma: CSAC dell'Università di Parma, 1984.

Biagi, Enzo, *Ascoltando Felicita*, Padova: Mastrogiacomo edizioni, 1984

Bianciotti, Hèctor, *Il passo lento dell'amore*, Milano: Bandini e Castoldi, 1996

Bignami, Paola, e Charlotte Ossicini. *Il quadrimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale.* Torino: Utet Università, 2010.

Bizjak Vinci, Elena; Vinci, Stelio, *La libreria del poeta*. Trieste: Hammerle, 2008

Bloch-Morhange, Lise; Alper, David, *Artiste et métèque à Paris*. Paris: Buchet-Chastel, 1980

Boucher, François. *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours.* Paris: Flammarion, 1965.

Boudot, François. *Elsa Schiaparelli.* Firenze: Octavo, 1998.

Briest, Francis. *L'art, le music hall et le theatre. 27 projects de costumes par Romain de Tirtoff dit Erte.* Nouveau Drout, Paris, catalogue de vente, 19 octobre 1985.

Calò, Giorgia; Scudero, Domenico. *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno.* Roma: Gangemi, 2009.

Campailla, Sergio (a cura di). *Pirandello, i romanzi, le novelle, il teatro.* Roma: Newton, 2009.

Cantatore, Lorenzo, e Giuliano Falzone. *La signora Magnani.* Roma: Edilazio, 2001.

Capella, Massimiliano. *Il teatro degli artisti. Da Picasso a Calder, da de Chirico a Guttuso.* Milano: Silvana Editoriale, 2007.

Carrieri, Raffaele, *Felicita Frai,* Milano: Alfieri e Lacroix, 1963

Carrol, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano: Rizzoli, 1966

Cavaglion, Alberto. *Italo Svevo.* Milano: Mondadori, 2000

Cavalluzzi, Raffaele. *Pirandello: la soglia del nulla.* Bari: Edizioni Dedalo, 2003.

Chadwick, Whitney. *Les femmes dans le mouvement surréaliste,* Paris: Chêne,1986

Ciarletta, Nicola. *Presentazione della Mostra dei pittori Stanislao Lepri e Antonio Vangelli.* Roma: Studio La Finestra, 1945.

Colaiacomo, Paola (a cura di). *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy.* Roma: Meltemi editore, 2006

Costantini, Costanzo, *Le regine del cinema,* Gremese Editore, Roma, 1997

Crispolti, Enrico (A cura di). *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944.* catalogo della mostra, Trieste: Skira, 1997.

D'Amico de Carvalho, Caterina, Gabriella Pescucci, e Dino Trappetti. *Vestire la scena:*

l'atelier Tirelli. Milano: catalogo della mostra, Electa, 1993.

D'Amico, Alessandro (a cura di). *Opere di Luigi Pirandello, Maschere nude.* Nuova edizione diretta da Giovanni Macchia, vol. I, I Meridiani, IV edizione, Milano: Arnoldo Mondadori, 1997.

D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico.* vol. II, Milano: Garzanti, 1970 .

Daufresne, Jean Claude, *Fêtes à Paris Au Xxème Siècle - Architectures Éphémères De 1919 À 1989*, Bruxelles: Editions Mardaga, 2001

Daufresne, Jean Claude, *Le Louvre et les Tuileries : architectures de fetes et d'apparat: architectures éphemeéres*, Paris: Menges, 1994

De Faucigny-Lucinge, Jean Louis, *Fêtes mémorables, bals costumés, 1922–1972*, Paris: Herscher, 1986

De Savorgnani, Giulia, *Bobi Bazlen sotto il segno di Mercurio*, Trieste: Lint, 1998

Delahunty, Gavin; Schulz, Christoph Benjamin, *Alice in wonderland through the visual arts*, London: Tate publishing, 2011

Dior, Christian. *Christian Dior et moi.* Paris: Dumont, 1956.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, Le biografie. Vol. V, Torino : Utet, 1988.

Donnanno, Antonio. *Modabolario. Parole e immagini della moda.* Milano: Ikon Editrice, 2011.

Dorfles, Gillo. *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*. Bologna: Editrice Compositori, 2007.

Dumas, Alexandre. *La dama delle camelie.* Milano: Mondadori, 1932

Eliade, Mircea. *Il mito della reintegrazione.* Milano: Jaca Book, 1989.

Enciclopedia dello spettacolo /diretta da Silvio d'Amico. vol. I, Roma: Le maschere, 1954.

Faloppa, Federico. *Enrico Colombotto Rosso. Vite in Mostra. Venti maestri piemontesi si raccontano per i dieci anni di Sala Bolaffi (1998-2008).* Torino: Giulio Bolaffi Editore, 2009

Fellini, Federico. *Intervista sul cinema.* a cura di Giovanni Grazzini, Roma/Bari: Laterza, 1983.

Ferrara, Paola. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944): la storia, l'archivio, l'inventario.* Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione genarale per gli archivi, 2004.

Ferrari, Anna. *Dizionario di mitologia greca e latina.* Torino: Utet, 1999.

Fimiani, Filippo. *Gaston Bachelard Lautréamont*. Milano: Jaca Book, 2009

Fogg, Marnie. *Moda. La storia completa.* Bologna: Atlante srl, 2014.

Frai, Felicita. *Mi racconto un po' da me.* Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1996.

Fukai, Akiko. *Fashion: a history from the 18th to the 20th century. The collection of the*

Kyoto Costume Institute. Koln: Taschen, 2002.

Gage, John; Joll, Evelyne; Wilton, Andrew. *J. M. W. Turner.* catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 octobre 1983-16 janvier 1984, Paris: Réunion des musées nationaux, 1983

Garcia Marquez, Gabriel. *Cent'anni di solitudine.* Milano: Feltrinelli, 1967

Gardonio, Matteo. *"Arte e industria" Stock: una memorabile invasione della pubblicità nel mondo dell'arte negli anni Sessanta.* Trieste: Fondazione CR, 2010.

Gatta, Massimo (a cura di). *Libreria antiquaria Umberto Saba: catalogo primo (1923) e altri scritti sulla libreria.* Macerata: Bibliohaus, 2011.

Gatti, Carlo. *Il teatro La Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963, cronologia completa degli spettacoli e dei concerti.* Milano: Ricordi, 1964.

Genet, Jean, *Tutto il teatro / Jean Genet*. traduzione di Giorgio Caproni e Rodolfo Wilcock ; introduzione di Franca Angelini, Milano: Mondadori, 1989.

Giordani Aragno, Bonizza. *Lo stile dell'Alta Moda italiana: Sorelle Fontana*. Roma: Logart Press, 2005.

Giordani Aragno, Bonizza, *,Sorelle Fontana,1907-1992: storia di un atelier.* Roma: Logart Press, 1992.

Girardi, Michele. *Il teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1938-1991*. Venezia: Albrizzi, 1992.

Giroud, Michel. *Jacques Audiberti*. Paris: Ed. universitaires , 1967.

Gnoli, Sofia. *Un secolo di moda italiana 1900-2000.* Roma: Meltemi editore, 2005.

Guérin, Jean Yves. *Le théâtre d'Audiberti et le baroque.* Paris: Klincksieck, 1976

Hochkofler, Matilde. *Anna Magnani. La biografia.* Milano: Bompiani, 2013

Hochkofler, Matilde, *Anna Magnani. Lo spettacolo della mia vita.* Roma: Bulzoni, 2005

Hubert, Renée Riese, *Surrealism and the book*, Berkeley: California Press, 1988

Jacobi, Jolande, *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C.G. Jung*, Torino: Boringhieri, 1971

Jones, Alan. *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America. Introduzione di Gillo Dorfles.* Roma: Castelvecchi Editore, 2007.

Jung, Carl Gustave. *Mysterium coniunctionis: Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia.* Vol. XIV tomo II, in *Opere*, di Carl Gustave Jung. Torino: Boringhieri, 1990

Jung, Carl Gustave, e Károly Kerényi. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia.* Torino: Einaudi, 1948.

Levi Pisetzky, Rosita. *Il costume e la moda nella società italiana.* Torino: Einaudi, 1978.

Levi Pisetzky, Rosita. *Storia del costume in Italia.* vol. III, Milano: Istituto editoriale

Italiano, 1966.

Levy, Julien. *Memoir of an art gallery.* New York: Putnam, 1977.

Lionel Marie Annick, *Paul Eluard et ses amis peintres*, catalogo della mostra, Centre George Pompidou, Paris, 1982

Mancini, Andrea (A cura di). *Teatro da quattro soldi.* Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.

Manotta, Marco. *Luigi Pirandello.* Milano: Bruno Mondadori editore, 1998.

Marri, Franca. *Il teatro di Vito Timmel.* Gorizia: Consorizio culturale del Monfalconese, 2008.

Masau Dan, Maria, *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, Trieste: Museo Revoltella edizioni, 1999

Merimée, Prosper. *Carmen.* Namur: Candide et Cyrano, 2012.

Micacchi, Dario (A cura di). *Felicita Frai*, catalogo della mostra, Roma: Italarte, 1984.

Möbuß, Suzanne, *Il mondo come volontà e rappresentazione di Arthur Schopenhauer, guida e commento*, Milano: Garzanti, 1999

Montale, Eugenio; Montale Marianna. *Lettere da casa Montale, 1908-1938.* A cura di Zaira Zuffetti. Milano: Ancora, 2006.

Morante, Elsa. *L' amata: lettere di e a Elsa Morante*. A cura di Daniele Morante con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi, 2012.

Morelli, Giovanni (A cura di). *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss.* Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1996.

Morini, Enrica. *Storia della moda XVIII-XXI secolo.* Milano: Skira, 2010.

Muller, Florence; Jeauffroy-Mairet, Barbara. *Dior le bal des artistes.* catalogue de l'exposition, Villa Les Rhumbs, Musée Christian Dior, Granville 14 mai-25 septembre 2011, Versailles: Artlys, 2011.

Nietzsche, Friederich. *Al di là del bene e del male*. Milano: Rizzoli, 1968.

Nietzsche, Friedrich. *La gaia scienza.* A cura di a cura di Fabrizio Desideri. Pordenone: Edizione Studio Tesi, 1991.

Nietzsche, Friedrich. *La volonta di potenza / Friedrich Nietzsche ;* frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Forster-Nietzsche ; nuova edizione italiana a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobau. Milano: Bompiani, 2001.

Omero. *Iliade*. libro VI.

Panizza, Oskar. *Le concile d'amour. Tragédie céleste; traduit de l'Allemand par Jean Bréjoux, préface de André Breton.* Paris: Pauvert, 1964.

Perniola, Mario. *Del sentire*. Torino: Einaudi, 1992.

Pasolini, Pier Paolo, *Per il cinema / Pier Paolo Pasolini*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli; con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami; cronologia a cura di Nico Naldini, Milano: A.

Mondadori, 2001

Pistolese, Rosana. *La moda nella storia del costume.* Bologna: Cappelli Editore, 1979.

Pittoni, Anita. *La città di Bobi.* Trieste: Edizioni dello Zibaldone, 1966.

Pochna, Marie-France. *Christian Dior: the man who made the world look new.* New York: Arcade Pub, 1996.

Pochna, Marie-France, *Dior. Memorie di moda.* Firenze: Octavo Franco Cantini Editore, 1997.

Reeder, Jean Glier. *High Style. Masterworks from the Brooklyn Museum Costume. Collection at the Metropolitan Museum of Art.* New York: MET Publications, 2010.

Rendhell, Fulvio. *Lilith, la sposa di Satana nell'alta magia.* Padova: Mastrogiacomo-Images 70, 1982.

Rewald, Sabine. *Balthus.* catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Nov. 5, 1983-Jan. 23, 1984, s.d

Rossi, Dalmazio. *Nietzsche: la verità dell'arte.* Padova: Cedam, 1994.

Rubin, William, e Wieland Schmied. *Giorgio De Chirico.* catalogue de l'exposition, Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982 - 30 janvier 1983; Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février - 25 avril 1983, s.d.

Rutteri, Silvio, *Trieste romantica: itinerari sentimentali d'altri tempi*, Trieste: edizioni Italo Svevo, 1972

Salina Borello, Rosalma, *La maschera e il vuoto, saggi su Savinio, De Chirico, Breton, Pirandello, Nietzsche, Freud, Jung, Canetti, Takano, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, Montale, Gozzano, Calvino e altri*, Roma: Aracne, 2006

Sartre, Jean Paul. *Saint-Genet comédien et martyr.* Paris: Gallimard, 1952

Scarpellini, Emanuela. *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista.* Milano: Edizioni Universitarie di lettere, economia, diritto, 2004.

Schiaparelli, Elsa. *Shocking Life. Autobiografia di un'artista alla moda.* Padova: Alet, 2008

Seeling, Charlotte. *Moda: il secolo degli stilisti. 1900-1999.* Köln: Könemann, 2000.

Solmi, Sergio, *Il pensiero di Alain*, Milano: Scheiwiller, 1930

Stuparich, Giani, *Trieste dei miei ricordi*, Trieste: Garzanti, 1948

Testa, Alberto (a cura di). *Dizionario gremese della danza e del balletto.* Roma: Gremese, 2011.

Testa, Alberto. *100 grandi balletti. Una scelta del repertorio del miglior Teatro di danza.* Roma: Gremese, 2007.

Tintori, Giampiero. *Duecento anni di Teatro alla Scala. Opere, balletti, concerti 1778-1977.* Milano: Gorle, 1979.

Tirelli, Umberto. *Vestire i sogni: il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale.* Milano:

Feltrinelli, 1981.

Tirelli, Umberto, e Maria Cristina Poma. *Donazione Tirelli: la vita nel costume, il costume nella vita.* Milano: catalogo della mostra, Mondadori, 1986.

Torresani, Sergio. *Invito alla lettura di Jean Genet*. Milano: Mursia editore, 1987.

Tosa, Marco. *Vestiti da sera.* Modena: Zanfi, 1988.

Vaccarella, Cristina; Vaccarella, Luigi. *Anna Magnani: la mia corrispondenza americana.* Roma: Edizioni Interculturali, 2005

Venturoli, Marcello. *Interviste di frodo.* Roma: Sandron, 1945.

Veroli, Patrizia. *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità.* Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996.

Vigorelli, Giancarlo, *Felicita Frai*, Roma: Italarte, 1989

Voghera, Giorgio, *Gli anni della psicanalisi*, Trieste: Edizione Studio Tesi, 1980

Wilcox, Claire. *The golden age of couture. Paris and London 1947-57.* London: Victoria and Albert Museum Publication, 2007

Winter, Nina, *Interview with the Muse: Remarkable women speak on creativity and powe*r, Berkeley: Moon Books, 1978

Articoli

Abirached, Robert. «L'homme et la bête.» in *Nouvel m[…*, 14-20 sept 1966.

Allais, A. «À propos de la Femme de Loth.» in *Le Journal*, n° 2829, 29 juin 1900.

Anonimo, «Le Bal des Oiseaux.» *L'officiel de la mode*, n. 321-322, nov-dèc. 1948.

Anonimo, «Venezia ha rivissuto una notte del Settecento.», in *Oggi*. 13 settembre 1951

Anonimo, «La mégère apprivoisée.» in *L'Avant Scène, Fémina théâtre*, n. 166 1956

Anonimo,. «Le Palais de Castellane ressuscite les fêtes de jadis, aux lueurs roses de bougies.» in *L'Officiel de la mode* n° 321 194

Bellonzi, Fortunato, «La stagione romana inaugurata al "Secolo" e allo "Zodiaco"» in *Domenica*, novembre 1944

Benco, Silvio, «La mostra regionale d'arte al Giardino. Una sala di pittura novecentista.» in *Il Piccolo*, ottobre 1928

Berrutti, Roberto, «Le quattro effe», in *Il Piccolo*, 6 dicembre 1985

Berti, Giorgio; Rendina, Massimo; Serra Franco, «"Gettate zecchini", gridava la folla sotto le finestre», in *La settimana illustrata Incom*, 8 settembre 1951

Biasion, Renzo. «Il dolce Eden di Felicita Frai» in *Oggi*, febbraio 1965.

Blum, E. Dilys. «Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli.» in *Woman's Art Journal*, Vol. 25, No. 1 (Spring - Summer, 2004)

C.A. «La fête noire.» in *Les echos*, s.d

Camilucci, Marcello. «La VII Quadriennale romana.» *Studi romani*, no. 1, gennaio-

febbraio 1956.

Cannel, Kathleen. «S.t.» *The New Yorker*, 12 february 1938.

Chèrronnet, Louis. «Sous le signe de la voilette.» *L'Officiel de la mode*, n° 317, automne 1948

Christout, Marie-Françoise. «Roland Petit Chooses His Painters.» in *Dance Chronicle*, Vol. 14, No. 2/3 (1991)

Christout, Marie Françoise. «Les ballets des Champs Elisées: a legendary adventure.» *Dance Chronicle*, vo. 27, n. 2, 2004.

Cocteau, Jean. «From worth to Alex.» in *Harper's bazaar*, march 1937.

Craig Faxon, Alicia. «Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation by Whitney Chadwick .» in *Woman's Art Journal*, Vol. 20, No. 2 (Autumn, 1999 - Winter, 2000).

Crisp, Clement. «Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas.» *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 23, No. 1 (Summer, 2005).

Deharme, Lisa. «Chez Madame Schiaparelli.» in *Arts et style*, dècembre 1946.

Di Tommaso, Luca. «Per una semio-energetica del teatro. Il sacro di Antonin Artaud» *Eic. Rivista online dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici*, n. 2, 17 gennaio 2005

Dutourd, Jean. « Au théâtre avec Jean Dutourd, festival du Marais. La fête noire (un beau spectacle).» in *[Le Mauris???]*, 23 octobre 1966.

Ertel, Evelyne. «Les Bonnes, mises en scène par Jean-Marie Serrau.» in *Revue d'histoire du theatre*, janvier 2001 n. 209

Flaiano, Ennio. *Risorgimento Liberale*, 17 novembre 1944.

Flon, Suzanne. «Le mal court.» *L'Avant-Scène*, n. 137, Le Mans, Paris, 16 octobre 1956.

François, Lucien. «Il était fatal que la mode revient au style après-guerre.» *L'Officiel de la mode*, n° 295 hiver 1947

Griffin, Alice. «Current Theatre Notes, 1957-1958.» in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 1 (Winter, 1959).

H.R. «Au théâtre le Bruyère La fête noire d'Audiberti.» *[La Pro??]*, 17 septembre 1966.

Khera, Jacques, «La fête noire de Audiberti.» in *Cannes nille midi*, 29 septembre 1966.

L.J. «La fête noire d'Audiberti.» in *Le Figaro littéraire*, 15 septembre 1966.

Lidova, Iréne, «La nuit du panache.» in *L'Officiel de la mode*, n° 305, 1947

Lidova, Iréne, «Le Palais de Castellane ressuscite les fêtes de jadis, aux lueurs roses de bougies.» in *L'Officiel de la mode*, n° 321, 1948

Lidova, Iréne, «Venezia, prime gioie.» in *Balletto oggi*, n° 52, febbraio 1988

Lomas, David, «Artist-sorcerers: mimicry, magic and hysteria.» in *Oxford Art Journal*, n. 35, march 2012

Louvit, Raul. «La vie thêatrale de Paris. La fête noire.» in *France journal*, octobre 1966.

Macabru, Pierre. «Le mal court de Jacques Audiberti au Theatre La Bruyère.» in *Arts: spectacles*, 21-27 dècembre 1955

Margonari, R. «Arte d'immaginazione in Italia dal 1900 ad oggi.» *Notizie d'arte*, n. 5, maggio 1973.

Mezio, Alfredo, «Le surrealisme pas mort.» in *Il mondo*, 18 marzo 1950

Pass, Victoria R. «Schiaparelli's dark circus.» in *Fashion, style & popular culture*, vol. 1, number 1, 2014.

Paulvé, Dominique. «Elsa Schiaparelli et la couture surréaliste.» in *Connaissance des Arts*, n. 602, 2003.

Petkanas, Christopher. «Fabulous Dead People: Millicent Rogers.» in *The New York Times*, March 16, 2010.

Poirot Delpeche, B. « La fête noire d'Audiberti au festival du Marais.» in *Le monde* , 24-06-1966.

Rebay, Luciano. «Un cestello di Montale: Le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen.» *Italica*,, Vol. 61, No. 2 (Estate, 1984).

Rigapoulou, Calliope. «Exhibitionnisme et masque.»in *L'écrit voir*, revue collectif pour l'histoire de l'art, 1982

Robison, Katherine. «Giorgio de Chirico-Julien Levy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa.» in *Metafisica*, n. 7-8, 2008.

Rocco Bergera, Niny. «Joyce, Trieste e una libreria.» in *Il Piccolo*, febbraio 1971.

Saisselin, Rémy G. «From Baudelaire to Christian Dior: the poetics of fashion.» in *The journal of aesthetics & art criticism*, september, 1959.

Savinio, Alberto. «Fine del festival.» in *Maschere. Lo spettacolo in Italia e nel mondo*, gennaio 1946.

Scardino, Lucio. «Oh come sarei Felicita.» in *Il Piccolo*, 15 gennaio 1987

Scott, Barbara. «Letter from Paris. Paris Pays Tribute to Christian Dior» in *Apollo*, July 1987.

Severi, G. «Lepri e Vangelli a "La Finestra".» in *Cosmopolita*, novembre 1945

Sighi, P. «Repertorio delle arti. Pittori italiani moderni a Parigi.» *Il Tevere*, dicembre 1932.

Silvant, Jean et al. «Balanchine.» *Revue chorégraphique de Paris*, Mai 1952.

Valsecchi, Marco, «Felicita Frai» in *Prospettive d'arte*, n. 39, ottobre 1980.

Verdone, Mario. «Maria Signorelli.» in *Strenna dei romanisti*, n° 54, aprile 1993.

Veroli, Patrizia. «The Choreography of Aurel Milloss, Part Four: Catalogue.» in *Dance Chronicle*, Vol. 14, No. 1 (1991).

Vitaly, Georges. «Pourquoi j'ai monté "Le mal court" incomparable divertissement de

Jacques Audiberti» in *Arts: spectacles*, 7-13 novembre dècembre 1955.

W.M., P. «Les ballets de Paris again.» *Ballet today*, vol. 2, n. 17, May-June 1949.

Zanetti, E. «I balletti di Millos.» *Cosmopolita*, 22 novembre 1945

Saggi

Bazlen, Roberto. «Lettere a Montale.» In *Scritti*, di Roberto Bazlen, a cura di Roberto Calasso. Milano: Adelphi, 2008.

Flahutez, Fabrice. «La bibliothèque de Victor Brauner et la bibliothèque d'André Breton. Surprises et limites du comparatisme.» in *Les bibliothèques d'artistes: XXe-XXI siècles.* A cura di Dario Gamboni, Jean-Roch Bouille et Françoise Levaillant. Paris: Presses universitaires Paris Sorbonne, 2010.

Bibliografia su Leonor Fini

Monografie

AAVV, *Leonor Fini. Portraits*, Cannes: La malmaison, 2002

AAVV, *Leonor Fini l'italienne de Paris,*. a cura di Maria Masau Dan, Trieste: Museo Revoltella edizioni, 2009

AAVV, *Leonor Fini.* catalogo della mostra, Galleria civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 2 luglio-30 settembre 1983, Casalecchio del Reno: Grafis, 1983.

Audiberti, Jacques, Yves Bonnefoy, Victor Brauner, Alberto Moravia, Jean Cocteau et al, *Leonor Fini*, Paris: Editions Hervas, 1951

Frédéric Ballester, Leonor Fini portraits, catalogo della mostra, La Mailmaison, Cannes, 2002

Benco, Silvio, *Leonora Fini, Arturo Nathan, Carlo Sbisà: dal 1° al 15 gennaio 1929*, catalogo della mostra, Milano: Alfieri Lacroix, 1929

Bonnefoy, Yves. *Leonor Fini ou la profondeur délivrée.* Montpellier: Leo, 1965

Borgue, Pierre, *Leonor Fini ou le Théâtre de l'imaginaire: mythes et symboles de l'univers finien*, Paris : Lettres modernes, 1983

Brion, Marcel, *Leonor Fini et son oevre*, Montreuil: Pauvert, 1955

Carrieri, Raffaele. *Leonor Fini.* prefazione all'esposizione, Torino: Galleria Galatea, 1957.

Clerici, Fabrizio. *Leonor Fini alla Galleria dell'Ala Napoleonica.* prefazione all'esposizione, Venezia, 1951.

Brion, Marcel. *Leonor Fini et son oevre.* Montreuil: Pauvert, 1955.

Cassou, Jean. *Préface à l'exposition de Leonor Fini,.* Paris: Galerie Bonjean, 1932.

Crespi Morbio, Vittoria. *Leonor Fini alla Scala.* Torino: Allemandi, 2005.

De Mandiargues, André Piéyre. *Masques de Leonor Fini.* Paris: La Parade Éditions André Bonne, 1951.

De Mandiargues, André Piéyre; Fini, Leonor. *L'ombre portée: correspondance 1932-1945*, Paris: Gallimard, 2010

Dedieu, Jean-Claude, *Leonor Fini*, Paris: F. Bir, 1978

Dedieu, Jean-Claude, Jelenski, Constantin. *Leonor Fini.* catalogue de l'exposition: Galerie Dionne, 1997.

Dedieu, Jean-Claude, *Leonor Fini*, catalogue de l'exposition, Maison Fonpeyrouse, Cordes-sur-Ciel, 30 juin-30 août 2001, organisée par la Ville de Cordes] ; préf. de Jean-Claude Dedieu, Cordes-sur-Ciel : Éd. OMT, 2001

Ernst, Marx, *Préface à l'exposition de Leonor Fini*, London: Kaplan Gallery, 1960

Fierens, Paul. *Préface à l'exposition de Leonor Fini*. Bruxelles: Palais des Beaux Arts, 1948.

Galerie Dionne. *Leonor Fini. Oevres récentes.* Paris, 30 novembre 1994-28 febbraio 1995.

Gauthier, Xavière. *Leonor Fini.* Paris: Le Musée de Poche, 1973.

Genet, Jean. *Lettre à Leonor Fini.* Paris: Loyau, 1950.

Godard, Jocelyne. *Leonor Fini. Le realtà possibili.* Milano: Selene Edizioni, 1998.

Guibbert, Jean Paul. *Leonor Fini graphique.* Lausanne: La guilde du livre, 1976.

Jelenski, Constantin. *Leonor Fini.* Milano: Editoriale Periodici Italiani, 1963.

Jelenski, Constantin. *Leonor Fini.* Lausanne: Clairefontaine, 1968.

Jelenski, Constantin, *Leonor Fini*, catalogue de l'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 17 juin -16 juillet 1986, Knokke-Le-Zoute : Guy Pieters, 1986

Marquié, Hélène, *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins: quêtes, seuils et suspensions : souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques : parcours dans les oeuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson*, thèse de doctorat, Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001

Masau Dan, Maria; Strukelj Vanjia. *Leonor Fini*. *Art e Dossier*, n° 265, aprile 2010.

Messadié, Gérald, *Leonor Fini*, traduzione di Raffaele Carrieri, Milano: Epi Editoriale Periodici Italiani, 1951

Moravia, Alberto; Praz, Mario; Jaloux, Edmond Jalouxet al. *Leonor Fini.* Roma: Edizioni Sansoni, 1945.

Overstreet, Richard; Sohuami, Arlette. *Leonor Fini, Galerie Minski avec references biographiques et bibliographies établies par Richard Overstreet*. Paris, 2001

Vigolo, Giorgio. *Prefazione all'esposizione di Leonor Fini alla Galleria la Finestra.* Roma: Galleria L.

Webb, Peter. *Métamorphoses d'un art.* Paris: Imprimérie national édition, 2007.

Zukerman, Neil. *Leonor Fini the artist as designer.* exhibition catalogue, February 13th-March 8th, New York: CFM Gallery, 1992.

Articoli

Antle, Martine, «Picto-Théâtralité dans les toiles de Leonor Fini.», in *The Frech Review*, vol. 62, no. 4, mars 1989

Anzellotti, Fulvio. «Trieste dal fondo del mio animo.» in *Paese sera*, 6 maggio 1986.

Arpino, Giovanni, «Lettera alla Fini.», *Il mondo,* agosto 1954

Arpino, Giovanni, «Visita a Leonor», *Il mondo,* luglio 1954

Audiberti, Jacques, «Leonor angelo nero»., *Epoca*, 22 settembre 1951

Bortolon, Liana, «Un tempo in Corsica la credevano una strega.» in Grazia, n° 1122, 19 agosto 1962

Arpino, Giovanni. «Visita a Leonor.» *Il mondo*, n. 28, 13 luglio 1954.

Arpino, Giovanni. «Lettera alla Fini.» *Il mondo*, agosto 1954.

Audiberti, Jacques. *Paru*, n. 53, septembre 1949.

Audiberti, Jacques. «Leonor angelo nero.» *Epoca*, 22 settembre 1951.

Audiberti, Jacques. «Leonor Fini contre le dernier cri.» *Arts: spectacles*, 30-03-1955 au 05-04-1955.

Baistrocchi, Massimo. «La pittura di Leonor Fini permeata di surrealismo.» *Il giornale del Mezzogiorno-Roma*, 8 giugno 1967.

Baldacci, Luisa, e Enrico Giuffredi. «La pittrice dei sogni.» *Gioia*, 1981.

Bellonzi, Fortunato. «La stagione romana inaugurata al "Secolo" e allo "Zodiaco".» *Domenica*, novembre 1944.

Benco, Silvio. «La mostra regionale d'arte al Giardino. Una sala di pittura novecentista.» *Il Piccolo*, ottobre 1928.

Berrutti, Roberto. «Le quattro effe.» *Il Piccolo*, 6 dicembre 1985.

Biancale. «Leonor Fini alla "Finestra".» *Ricostruzioni*, 19 giugno 1945.

Bonjean Jacques; Berman, Roy. «Leonor Fini», in *Beaux Arts*, june 1938

Bortolon, Liana. «Un tempo in Corsica la credevano una strega.» *Grazia*, n° 1122, 19 agosto 1962.

Bouret, Jean. «Leonor Fini». *Arts*, 24 novembre 1950

Br., G. «Le mostre alla Galleria "La Finestra".» *Libera stampa*, 13 giugno 1945.

Bracchi, Luigi. «Galleria Iolas via Rossini.» *La Martinella*, dicembre 1967

Brion, Marcel. «Nature et surnaturel dans l'oevre de Leonor Fini.» *Preuves*, novembre 1955.

Brosse, Jacques. «Les fêtes secrètes de Leonor Fini». *Arts*, 19 mai 1965

Brunelli, Betty. «Miti e incantesimi di Leonor Fini.» *Full*, 1 marzo 1970.

Bucarelli, Palma. «Mostre d'arte. Leonor Fini alla "Finestra".» *L'indipendente*, 17 giugno 1945.

Buscaroli Fabbri, Beatrice. «Leonor Fini, la furia italiana che stregò il bel mondo parigino». *Arte*, n. 433, 2009

Calabrese, Michele. «Le magie di Leonor Fini.» *Il borghese*, 12 settembre 1982.

Carluccio, Luigi. «I misteri di Leonor Fini escono alla luce del giorno.» *Gazzetta del Popolo. Torino*, 8 febbraio 1970.

Carrieri, Raffaele. «Antologia di Leonor Fini.» *Epoca*, 14 marzo 1953.

Carrieri, Raffaele. «In cielo a cavallo di un gatto.» *Milano sera*, 20 luglio 1950.

Carrieri, Raffaele. «Fantasia lunare.» *La lettura*, 1 febbraio 1938

Carter, Lucy Ashley. «Dipinge tra gatti e scheletri e guadagna come Picasso.» *Oggi*, 15 marzo 1951

Cederna, Camilla. «Una pittrice.» *L'Espresso*, marzo 1964.

Chastel, André. «Résurrection du Maniérisme.» *Une semaine dans le Monde*, novembre 1946.

Chiaramonte, Nicola. «La triestina nostalgica ha battuto Picasso e Matisse.» *Voce Adriatica*, 21 ottobre 1952

Ciarletta, Nicola. «Una pittrice alla "Finestra".» *Il Risveglio*, 20 giugno 1945.

Clerici, Fabrizio. «Incontro con Leonor.» *Il Quadrante*, 6 gennaio 1945.

Coppola, Luca. «Leonor Fini. Il mio regno è un mondo di sogni.» *S.t.*, 16 luglio 1986.

Costantini, Costanzo. «Quando Fellini sognava l'America. Senza crederci più.» *Il Messaggero del Lunedì*, n. 205, 28 luglio 1997.

De Angelis, R. M. «Incontro con la sfinge.» *Il lavoro illustrato*, 20 aprile 1952.

De Chiurco, Manuela. «Teatralità e mistero nell'opera di Leonor Fini» in *Archeografo Triestino*, n. 58, 1998

De Libero, Libero. «Magia di Leonor.» *La fiera letteraria*, 15 luglio 1946.

De Mandiargues, André Pieyre. «Leonor Fini.» *Arts et style*, n. 4, avril 1946.

De Marco, Giuseppe. «La poetessa dell'incanto.» *Corriere di Trieste*, 20 febbraio 1952.

De Pisis, Filippo. «Leonor.» *Il Meridiano di Roma*, aprile 1938.

De Pisis, Filippo. «Monsier Lolo», *L'Italia letteraria*, 22 settembre 1935

Deharme, Lise, «Leonor». *Vogue*, été 1946

Ducout, F. «Leonor Fini son dernier coup de patte.» *Elle*, Janvier 1996.

Fabbri, Carlo. «Leonor Fini usa il pennello con la pazienza di un miniaturista.» *Il lavoro nuovo*, 4 novembre 1951.

Florenne, Yves. «Leonor Fini, d'un jour plus clair que le jour.» *Quinta parete.*

Documenti del surrealismo, n. 3, gennaio 1972.

Funi, Achille. «Leonor Fini pittrice ferrarese.» *Il Corriere Padano*, 30 gennaio 1938.

Gaggi, Silvio. «Leonor Fini, a mythology of feminine.» *Art Internation*, n. 5-6, settembre 1979.

Giani, Renato. «I gatti di Leonor valgono un Picasso.» *Gazzetta padana-Ferrara*, 27 dicembre 1950.

Gibierre. «Il raffinato misticismo della Fini.» *Tuttosport Torino*, 6 febbraio 1970.

Giolli, Raffaello. «Cronache Milanesi.» *Emporium*, n° 410, febbraio 1929.

Jaloux, Edmond. «Leonor Fini». *Les Arts plastiques*, 9 octobre 1948

Jouffroy, Alain. «Interview avec Leonor Fini.» *Arts*, 9 novembre 1955.

Jouffroy, Alain. «Intervista con Leonor Fini.» *Quinta parete. Documenti del surrealismo*, n. 1, aprile 1971.

Jouffroy, Alain. «Les expositions de la semaine. Leonor Fini.» *Arts: spectacles*, 30 novembre-6 dècembre 1955.

Lanoux, Armand. «Instant d'une psychanalyse critique. Leonor Fini» in *Le Table Ronde*, n. 108, dècembre 1956

Lauter, Estella. «Leonor Fini: Preparing to Meet the Strangers of the New World.» *Woman's Art Journal*, Vol. 1, No. 1 (Spring - Summer, 1980)

Lo Duca, Giuseppe Maria. «Leonor Fini, Zocchi e Veronesi», in *Emporium*, n. 45, 1939

Longanesi, Leo. «La pittrice surrealista.» *Il tempo*, 20 novembre 1951.

Mahon, Alyce. «La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini,.» *Dada Surrealism*, vol. 19, issue 1, 2013.

Mann, Klaus. «Leonor Fini e la vitalità nell'arte.» *Cosmopolita*, 14 giugno 1945

Marinelli, Guido. «Leonor Fini.» *D'arts agency*, n. 5, 20-12-1965 a 10-03-1966, anno VI.

Marmori, Giancarlo. «La sfinge: Leonor Fini.» *Bellezza*, dicembre 1966.

Milic, Carlo. «Dimensione storica della Fini. Il "bagaglio tecnico" di Sirena.» *Gazzettino di Venezia*, 12 marzo 1968.

Montanelli, Indro. «Incontri. Leonor.» in *Corriere della Sera*, 13 settembre 1951.

Morucchio, Berto. «Enigma la pittura di Leonor Fini?» *Le ultime notizie-Trieste*, 5 novembre 1952.

Oberhuber, Andrea. «Écriture et image de soi dans Le Livre de Leonor Fini.» *Dalhousie French Studies*, Vol. 89, Voir le texte, lire l'image (Winter 2009).

Pica, Agnoldomenico. «Discorso su Leonor.» *La patria-Milano*, 5 marzo 1953.

Porcella, Toni. «Leonor Fini. Eros e Psiche» in *Cahiers d'arts*, n. 8, dicembre 1995-gennaio 1996

Praz, Mario. «Leonor Fini pittrice gotica.» *Il mondo*, 4 agosto 1945.

Premoli, Augusto. «Due mostre d'arte.» *Italia Nuova*, febbraio 1945.

Reggente, Tullio. «L'ironia della Fini.» *Messaggero Veneto-Udine*, 16 marzo 1968.

Reichardt, Jasia. «Leonor Fini.» *Apollo*, n. 28, ottobre 1960.

Righi, Federico. «Lolò in vetrina.» *Il giornale del lunedì di Trieste*, 23 aprile 1951.

Rodriguez Monegal, Emir. «La pintura como exorcismo.» *Mondo nuevo*, 16 ottobre 1968.

Ruggeri, Giorgio. «Sesso, arsenico e merletti.» *Il resto del Carlino, Bologna*, 14 marzo 1970.

Sala, Alberto. «Le sue donne sono idee.» *Corriere d'informazione Milano*, 28 dicembre 1961.

Salvalaggio, Nantas. «La gazzella è responsabile dei molti turbamenti della leonessa.» *Il giornale d'Italia*, 19 agosto 1954.

Sear, Fra. «Una mostra di Leonora Fini a Parigi.» *La Tribuna*, 12 giugno 1934.

Severi, Gilberto. «Leonor Fini (Essai critique indirecte).» *Il risveglio*, 13 giugno 1945

Siniscalco, Carmine. «Le mitologie di Leonor Fini.» *La Fiera Letteraria*, 1° settembre 1966.

Sparti, Pepa. «Senza dubbio si tratta di Leonor Fini.» *Prometeo*, marzo 1984

Spinelli, Barbara. «Voci dalla gioiosa Apocalisse.» *s.t.*, 16 luglio 1986.

Strukelj, Vanja. «Nel segno di Polifilo.» in *Parole rubate*, rivista semestrale online, fascicolo 2, dicembre 2010.

Tozzi, Mario. «Esposizioni a Parigi. F. de Pisis e L. Fini.» *Il secolo XIX*, 4 gennaio 1933.

Trucchi, Lorenza. «Bellmer alla Senior, Leonor Fini alla Iolas-Galatea.» *Momento sera*, 9 febbraio 1968.

Valsecchi, Marco. «Leonor Fini.» *Oggi*, 19 ottobre 1947.

George, Waldemar. «L'art à Paris.» *Formes*, 26-27 novembre 1932.

Zahar, Marcel. «Leonor Fini». *Beaux Arts*, october 1946

Zanusso, Lorena. «Eccentrica Leonor. Trieste, la Fini protagonista al Museo Revoltella» *Arte in*, n. 22, 2009

Saggi

Colombo, Nicoletta, «Achille Funi e Leonor Fini: un sodalizio nel solco della liason Trieste-Milano (anni venti e trenta). In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Colvile, Georgiana M. M. «Images et mots d’elles. Textes et hors-textes de femmes surréalistes». In *Regard d’écrivain*, 1994

Crespi Morbio, Vittoria, «Il teatro sovvertito di Leonor Fini». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Crusvar, Elisa, «Leonor Fini: simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguità». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

De Chirico, Giorgio. «Leonor Fini.» In *Max Ernst and Leonor Fini*, di Julien Levy Gallery. New York: catalogo della mostra, Julien Levy Gallery, 18 November-9 December 1936.

Eluard, Paul. «Le tableau noir.» In *Donner à voir*. Paris: Gallimard, 1938.

Fini, Leonor, Foucault, Michael et al. «L'autoportrait.» in *Corps écrit*, vol. V, Paris, 1983.

Pellegrini, Ernestina. «Vide à l'envers, ovvero il teatro intimo di Leonor Fini, fra pittura, scrittura e documenti d'archivio, in *Atti del convegno "Italia, Espana, Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones", XI congreso de la sociedad Espanola de Italianistas*, vol. II, Publidisa, Arcibel, 2006

Pellegrini, Ernestina, «In maschera ovvero il festival dell'io di Leonor Fini». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan, Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Pellegrini, Ernestina, «Leonor Fini e Leonora Carrington. Bestiari e travestimenti», in *Bestiari di genere*, di Pellegrini, Ernestina; Pinzuti Eleonora (A cura di), Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2012

Savinio, Alberto. «La civilitation finienne.» In *Leonor Fini*, di AAVV. Roma, 1945.

Strukelj, Vanja, «Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan, Maria (A cura di). Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Strukelj, Vanja, «Leonor Fini: autoritratti en femme fatale». In *De claris mulieribus: figure e storie femminili nella tradizione europea*. *Scritti in onore di Giovanna Silvani*, di Bandiera, Laura; Saglia, Diego (A cura di). Parma: Mup, 2011

Libri di Leonor Fini

Le livre de Leonor Fini. Paris: Clairefontaine, 1975.

Leonor Fini. Oeuvres récentes, . catalogue de l'exposition, Paris: Galerie Dionne, 30 November 1994–28 February 1995.

Libri illustrati da Leonor Fini

Panizza. Oskar, with illustration by Leonor Fini. *The council of love.* a Richard Seaver Book, New York: The Viking Press, 1973.

Reage, Pauline. *Histoire d'O.* Paris: Cercle du livre précieux, 1962.

Réage, Pauline. *L'Histoire d'O.* Paris: Tchou, 1968.

Sheridan Le Fanu, Joseph. *Carmilla.* avec 8 sérigraphies, 15 lithographies, Paris: Éditons Ariane Lancell, 1983.

*Articoli e scritti di Leonor Fin*i

«Critica ai critici.» *Domenica,* 1 luglio 1945.

«Lettere al direttore.» *il Tempo,* 27 ottobre 1951

«Chiarimento con Leonor Fini.» *Il mondo,* n. 33, 17 agosto 1954.

«Trois portraits de l'artiste.» in *Corps écrits,* vol. V, Paris, 1983.

«Mes théâtres.» *Corps écrit. Théâtres,* n° 10, 1984.

Documenti

Fondi

Fondo Georges Vitaly, Bibliothéque Historique de la Ville de Paris

Fondo Suzanne Flon, Bibliothéque Historique de la Ville de Paris

Fondo Jean Marie Serrau, Bibliothéque Historique de la Ville de Paris

Fondo Maraini, GNAM, Roma

Fondo Irene Brin, GNAM, Roma

Fondo Mario Praz, Fondazione Primoli, Roma

Fondo Aurel Milloss, Fondazione Cini, Venezia

Fondo Censura Teatrale, MIBACT, Roma

Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque National de France, Paris

Bozzetti di costume, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque National de France, Paris

Le misanthrope
DIA-MAQ 21654
DIA-MAQ 21655
DIA-MAQ 21656
DIA-MAQ 21657
DIA-MAQ 21658
DIA-MAQ 21659
DIA-MAQ 21660

DIA-MAQ 21661
DIA-MAQ 21662
DIA-MAQ 21663

Coralie et compagnie
DIA-MAQ 22742
DIA-MAQ 22743
DIA-MAQ 22744
DIA-MAQ 22745
DIA-MAQ 22746
DIA-MAQ 22747

Pentesileé
DIA-MAQ 22863
DIA-MAQ 5494
DIA-MAQ 22864:
DIA-MAQ 5494

Le petite fille de Loth
DIA-MAQ 22865
DIA-MAQ maq 5495
DIA-MAQ 22866
DIA-MAQ 5495
DIA-MAQ 22867
DIA-MAQ 22868
DIA-MAQ 22869
DIA-MAQ 22870
DIA-MAQ 22871
DIA-MAQ 22872
DIA-MAQ 22873

Le conseil d'amour
DIA-MAQ 21265:
DIA-MAQ 21266:
DIA-MAQ 21267:
DIA-MAQ 21650:
DIA-MAQ 21651:
DIA-MAQ 21652:
DIA-MAQ 22921:
DIA-MAQ 22922:
DIA-MAQ 22923:
DIA-MAQ 22924
DIA-MAQ 22925:
DIA-MAQ 22926:
DIA-MAQ 22927
DIA-MAQ 22928:

DIA-MAQ 22929
DIA-MAQ 22930:
DIA-MAQ 22931
DIA-MAQ 22932:
DIA-MAQ 22933:
DIA-MAQ 22934
DIA-MAQ 22935
DIA-MAQ 22936:
DIA-MAQ 22938:
DIA-MAQ 22939:
DIA-MAQ 22940:
DIA-MAQ 22941: i
DIA-MAQ 22942:
DIA-MAQ 22943:
DIA-MAQ 22944
DIA-MAQ 22945
DIA-MAQ 22946
DIA-MAQ 22947
DIA-MAQ 22948
DIA-MAQ 22949
DIA-MAQ 22950
DIA-MAQ 22951
DIA-MAQ 22952
DIA-MAQ 22953
DIA-MAQ 22954
DIA-MAQ 22955
DIA-MAQ 22956
DIA-MAQ 22957

Tannahauser
DIA-MAQ 22895:
DIA-MAQ 22896:
DIA-MAQ 22897
DIA-MAQ 22898
DIA-MAQ 22899:
DIA-MAQ 22900
DIA-MAQ 22901
DIA-MAQ 22902:
DIA-MAQ 22903:
DIA-MAQ 22904:
DIA-MAQ 22905:
DIA-MAQ 22906:
DIA-MAQ 22907
DIA-MAQ 22908
DIA-MAQ 22909
DIA-MAQ 22910:
DIA-MAQ 22911

La mégère apprivoisée
DIA-MAQ 22788
DIA-MAQ 22789
DIA-MAQ 22790:
DIA-MAQ 22791
DIA-MAQ 22792:
DIA-MAQ 22793
DIA-MAQ 22794-
DIA-MAQ 22795
DIA-MAQ 22796
DIA-MAQ 22797
DIA-MAQ 22798
DIA-MAQ 22799
DIA-MAQ 22800:
DIA-MAQ 22801:
DIA-MAQ 22802
DIA-MAQ 22803:
DIA-MAQ 22804
DIA-MAQ 22805
DIA-MAQ 22806
DIA-MAQ 22807
DIA-MAQ 22808
DIA-MAQ 22809
DIA-MAQ 22810:
DIA-MAQ 22811
DIA-MAQ 22812
DIA-MAQ 22813:
DIA-MAQ 22814:
DIA-MAQ 22815
DIA-MAQ 22816
DIA-MAQ 22817
DIA-MAQ 22818:
DIA-MAQ 22819:
DIA-MAQ 22820:
DIA-MAQ 22821:
DIA-MAQ 22822:
DIA-MAQ 22823:
DIA-MAQ 22824:
DIA-MAQ 22825:
DIA-MAQ 22826
DIA-MAQ 22827

Programmi di sala e locandine

Carmen: dalla novella di Prospero Merimée: riduzione scenica in 3 atti (7 quadri) di Gherardo Gherardi / Compagnia di prosa Anna Magnani-Carlo Ninchi con la

partecipazione di Roldano Lupi, Massimo Serato; regia di Gherardo Gherardi, programma di sala, Teatro Quirino, Roma 1944,

Balletti romani di Milloss: direttori d'orchestra Antonio Pedrotti, Franco Caracciolo: Orchestra stabile della R. Accademia di Santa Cecilia: quarta manifestazione, Teatro Quirino, [martedì 20 novembre 1945], programma di sala, Mezzetti, Roma, 1945 in "Primo festival internazionale di musica", autunno 1945, enti organizzatori R. Accademia di Santa Cecilia, Radio Audizioni Italia

La dama delle camelie: balletto romantico in un atto / di Aurel M. Milloss; musica di Roman Vlad; coreografia di Aurel M. Milloss; musica di Roman Vlad ; coreografia di Aurel M. M. Milloss ; scena, costumi e maschere di Maria Signorelli; M° concertatore e direttore Giuseppe Morelli ; programma di sala, Teatro dell'Opera, XXII stagione lirica 1948-1949, Atena, Roma

Il credulo, musica di Domenico Cimarosa, stagione lirica 1951-1952, Teatro La Scala, prima rappresentazione 26 dicembre 1951

La mégère apprivoisée/ mise en scène de Jacques Audiberti; pièce de William Shakespeare, programme de salle, 10 octobre 1957, Théâtre de l'Athénée Edouard VII, Paris

Les taureaux; La petite femme de Loth, mises en scènes de Georges Vitaly, programme de salle Théâtre La Bruyère, novembre 1957

Les demoiselles de la nuit, balletto in un atto, coreografia di Roland Petit, musica di Jean Françaix, stagione lirica 1963-1964, Teatro La Scala, 1 gennaio 1964

Coralie et Compagnie/ mise en scène de Jean Le Poulain; programme de salle, Théâtre Sarah-Bernhardt (Nadine Farel), Paris 16 dècembre 1961

Locandina Teatro Alla Scala, rappr. N. 57 (*La Sonnambula*, *Lo spettro della rosa, Suite di danze*), 5 marzo 1955

Affiche de théâtre, *Le Mal court* de Jacques Audiberti, théâtre La Bruyère 1955

Affiche de théâtre, *La Mégère apprivoisée* de William Shakespeare, Adaptation de Jacques Audiberti, Théâtre de l'Athénée, 1957

Affiche de théâtre, *Coralie et Cie* deAlbin Valabrègue et Maurice Hennequin Théâtre Sarah-Bernhardt, 1961

Affiche de théâtre, *Les Bonnes* de Jean Genet, Théâtre de l'Œuvre, 1961-1962

Affiche de théâtre, *La Fête noire* de Jacques Audiberti, Théâtre La Bruyère, 1966

Spogli

«Carmen al Quirino.» *Il Corriere di Roma*, novembre 17 novembre 1944.

«Balletti di Millos al Teatro Quirino.» in *Il popolo,* 20 novembre 1945

Di Fabbro, Beniamino. «Al Palladium. I balletti Alanova.» in *s.t.*, 17 ottobre 1944.

G.G. «Il festival musicale Don Giovanni, Otello, Balletti di Millos.» in *Domenica*, novembre 25 novembre 1945

Montanaro, E. «Balletti di Millos, «Il giornale del mattino».» in *Il giornale del mattino*, 20 novembre 1945

Rossellini, R. «s.t.» *Il giornale del mattino*, 21 novembre 1945.

Il Corriere di Roma, 15 novembre 1944.

Il Messaggero, tutti i numeri da maggio 1944 a dicembre 1945

Il popolo, tutti i numeri da maggio 1944 a dicembre 1945

Il giornale del mattino, tutti i numeri da maggio 1944 a dicembre 1945

Ill Corriere di Roma, tutti i numeri da maggio 1944 a dicembre 1945

View, cover by Leonor Fini, vol. VI, february 1st, 1946.

*Vogue Paris.*Album d'hiver 1946.

Chi è di scena? rivista musicale di Michele Galdieri, con Anna Magnani. Roma : Soc. poligrafica commerciale, 1953.

Cataloghi d'aste

Auctioner, Heritage Galleries &. Fine american and european art. Dallas: sale catalogue, Heritage Galleries & Auctioner, 27 may 2010

Collignon-Laurent. Hotel des ventes du Lion Rouge, Soisson: Collignon Laurent, 24 juillet 1999, catalogue de vente.

Leroy, Pescheteau-Badin-Godeau &. avenue Montaigne, Paris, catalogue de vente, 08-10-1998.

SARL, Dautrebente. *Estampes, dessins et tableaux anciens; dessins, tableaux et sculptures modernes Céramiques anciennes françaises, européennes et de la Chine Art Nouveau, Art Déco Objets d'art et d'ameublement; mobilier, tapisseries, lustreries, après succession de Madame* . catalogue de vente, Paris, Drout Richelieu, salle 10, 26 juin 2009.

Valuers, Phillips International Auctioneers &. *20th century European paintings, drawings and sculpture.* London: Phillips Son & Neale, sale catalogue, 1998 June 24-July 6th

Sitografia

www.photo.rmn.fr
www.archivioclerici.com
www.lefigaro.fr
www.hprints.com
www.granger.com
www.archiviostoricolafenice.org
www.metmuseum.org/collection/
www.archiviolascala.org
www.leonor-fini.com
www.lesarchivesduspectacle.net
www.regietheatrale.com
www.corti.digerati.it
www.ilmondodegliarchivi.org
www.gallica.fr
www.artprice.com
www.theophilegautier.fr
www.archiviopiccoloteatro.org
www.imdb.com
www.data.bnf.fr

INDICE DEI NOMI

Alberti Mario; 313
Amati Olga; 232
Antonelli Maria; 198
Ara Angelo; 20
Arnoux Alexandre; 190; 282
Arpino Giovanni; 77; 85; 88; 94; 182
Artaud Antonin; 169; 170
Audiberti Jacques; 11; 120; 125; 180; 181; 190; 191; 236; 241; 242; 243; 244; 248; 249; 261; 273; 283; 308; 338; 342
Balachova Tania; 190
Balanchine George; 188
Balanchine Georges; 317
Balenciaga Cristobal; 315
Bardot Brigitte; 114
Barma Claude; 191
Barrault Jean Louis; 189
Basel Kunstmuseum; 340
Baudelaire Charles; 31
Bazlen Roberto; 43; 50; 70; 322
Beaton Cecil; 97; 127; 148
Beloborodoff André; 82
Benco Silvio; 47
Benjamin Walter; 8; 144; 156; 306
Benois Alessandro; 218
Bérard Christian; 100; 101; 103; 105; 141
Bergson Henri; 18; 305
Bernard Tristan; 190; 281; 284
Berruti Rocco; 58
Bertrand Aline; 253
Biagi Enzo; 57; 62; 346; 352; 353; 358
Bianciotti Hector; 36; 88; 181
Biasion Renzo; 60
Bizet George; 188
Bloch-Bauer Adele; 296
Blondin Antoine; 190
Bonaggiunta Elide; 219
Bonjean Jacques; 82; 138; 139
Bortolon Liana; 121
Bost Pierre; 189
Boursellier Antoine; 270
Brandi Cesare; 119
Brassai George; 100
Brasseur Pierre; 249
Braun Ernesto; 17; 26; 27; 28; 29; 31; 38; 41; 43; 304; 312
Braun Malvina; 26; 47; 311
Brentani Emilio; 49
Breton André; 39; 51; 141; 291
Brion Marcel; 84; 341; 343
Brofferio Eddy; 97; 130; 131; 132; 133
Brook Peter; 269
Brooks Louise; 277
Brown Joy; 140
Busolini Vanna; 219
Callas Maria; 182; 334
Camilucci Marcello; 84
Campigli Massimo; 65
Camucci Augusto; 219
Camus Albert; 190
Capron Marcelle; 245
Carmelich Giorgio; 47
Carrà Carlo; 65
Carrieri Raffaele; 8; 137; 159; 161; 162; 306
Carrington Leonora; 44; 156
Carrol Lewis; 23; 28; 32; 36; 312
Cartier Bresson Henri; 8; 97; 127; 129
Caruso Enrico; 21
Cassou Jean; 145; 146
Castellani Renato; 319
Castelli Leo; 62; 176; 323
Cederna Camilla; 59
Chanel Coco; 118; 128; 140; 148; 149
Churchill Lady; 118
Cimarosa Domenico; 174; 182
Clavel Maurice; 189
Clerici Fabrizio; 66; 82; 84; 93; 118; 119; 132; 134; 182; 201; 226; 318; 343; 358
Cocteau Jean; 102; 118; 122; 128; 138; 141; 151; 152; 157; 175; 181; 283
Colombo Cristoforo; 30
Cooper Lady Diana; 103
Cortese Valentina; 62; 342
Coste Christiane; 282
Crespi Morbio Vittoria; 6; 173; 184; 236
Croatto Bruno; 323
Crommelynck Fernand; 190
Cuny Alain; 361
Dalì Salvador; 93; 118; 132; 150; 151; 152; 157; 315
Darget Chantal; 272
Daufresne Jean Claude; 98
Del Cossa Francesco; 65
Delaroche Monique; 285
Deschamps Hubert; 247
Descombey Michel; 191
Dior Christian; 93; 112; 138; 139; 140; 141; 143; 144; 148; 159; 200; 247; 306; 314
Dobra Elsa Oblath; 45; 49
Dolfi Emilio; 47
Dongen Van; 151
Dorfles Gillo; 12; 45; 62; 119; 304; 321; 339; 345
Drot Jean Marie; 139
Dumas Alexandre; 189; 191; 225
Dupuy René; 191
Duse Eleonora; 21
Eluard Paul; 36; 315
Ernst Max; 36; 37; 115; 141; 315; 318
Faramboni Carlo; 219
Faulkner William; 190
Fellini Federico; 13; 68; 215; 328; 355; 361
Fini Herminio; 311
Flaiano Ennio; 212; 213
Flon Suzanne; 10; 180; 181; 190; 236; 245; 246; 248; 249; 251

Fokine Mikael; 182
Fontana Sorelle; 197; 198
Fonteyn Margot; 116; 188; 236; 326
Ford Charles Henri; 81
Fracci Carla; 188; 236
Frai Felicita; 13; 17; 32; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 66; 67; 68; 72; 74; 114; 167; 300; 304; 322; 338; 345; 346; 357; 358
Frai Piera; 67; 345
Frankl Gerti; 50
Funi Achille; 42; 64; 65; 114; 314
Gabriello Suzanne; 277
Galdieri Michele; 183
Galimberti Tina; 219
Garcia Marquez Gabriel; 215
Gautier Théophile; 223
Genet Jean; 11; 102; 128; 175; 180; 181; 191; 192; 236; 242; 261; 262; 264; 265; 267; 268; 270; 271; 297; 308; 317
George Waldemar; 141
Gérôme Raymond; 190; 191
Gherardi Gherardo; 200; 210; 211; 212
Giannini Ettore; 182
Giolli Raffaello; 47; 311
Godard Jocelyne; 7; 175; 275; 284
Gogh Van; 313
Goldoni Carlo; 182
Golovine Serge; 189; 224
Gracis Ettore; 219
Gracq Julien; 189; 317
Grasso Junior Giovanni; 182
Grenier Jean Pierre; 189
Guerin François; 289; 290
Guimard Paul; 191
Guttuso Renato; 215; 226; 343; 349
Hennequin Maurice; 274
Herrand Marcel; 189; 190
Hoepli Ulrich; 28
Hortis Attilio; 28
Hughes Edward Robert; 252
Hugo Victor; 191
Hul Marion; 155
Ibsen Henrik; 181
Jacob Max; 138; 139; 144; 314
Jaloux Edmond; 316
Jamois Marguerite; 189
Jelenski Costantin; 67; 318; 339
Jenny Bernard; 191
Jones Burne; 315
Joyce James; 22; 24; 28
Kafka Franz; 43; 51
Karinska Irene; 250
Khan Aga; 118
Kirbos Max; 219
Klein Yves; 318
Klimt Gustave; 296
Knophff Fernand; 319
Kokoschka Oskar; 43
Koniacenko Dimitri; 219
Kundera Milan; 63; 300
Lanza Vasto Ercole; 314
Laurencin Marie; 142
Lavelli Jorge; 191; 291; 292
Le Fanu Sheridan; 345
Le Poulain Jean; 189; 191; 274; 275; 276; 277; 280
Lepri Stanislao; 77; 82; 83; 88; 110; 113; 183; 187; 193; 297; 316; 327; 337; 339; 349
Levi Carlo; 87; 215
Levy Julien; 115; 160
Lichtenstein Roy; 273
Lido Serge; 124
Lidova Iréne; 124; 125
Longanesi Leo; 194
Lorraine Claude; 356
Lupi Roberto; 124; 182
Lupi Roldano; 200; 210; 211
Lustig Piero; 322
Maar Dora; 97; 131; 132; 133
Maccari Mino; 81; 215
Magnani Anna; 9; 11; 12; 112; 132; 180; 181; 182; 183; 198; 200; 202; 204; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 216; 308; 325; 326; 327; 330; 331; 332; 333; 334; 335; 358
Maillan Jacqueline; 288
Mann Klaus; 78
Marinetti Filippo Tommaso; 23
Martinez Rafael; 318
Martini Alberto; 84
Masson André; 261
Mastroianni Marcello; 361
Mercadier Marthe; 274
Mercure Jean; 189
Mérimée Prosper; 182
Mezio Alfredo; 77
Milloss Aurel; 9; 218; 226; 227; 230
Mirò Joan; 261
Miskovich Milorad; 125
Missionario Angelo; 313
Montale Eugenio; 43; 50; 55
Montale Marianna; 55
Montfort Silvia; 189
Montfort Sylvia; 245
Morante Elsa; 86; 87; 89; 195; 201; 214; 318; 339; 342
Moravia Alberto; 81; 214; 215; 339
Nathan Arthi; 50; 322
Nathan Arturo; 23; 47; 50; 64; 314; 322
Navarre Armande; 280
Nero Angelo; 118; 299
Ninchi Carlo; 211
Noirs Blousons; 270
Oliva Bonito; 348
Orell Argio; 23
Ossicini Charlotte; 286
Ostier André; 97; 100; 107; 128
Overstreet Richard; 174; 184; 202; 215; 226; 317
Page Ruth; 86; 87; 182
Panizza Oskar; 191; 291
Pasolini Pier Paolo; 13; 361
Passauro Edmondo; 313
Pater Walter; 364
Pavani Cesare; 112; 211
Petit Roland; 124; 174; 188; 189; 192; 250; 317
Picasso Lamberto; 205
Pieyre de Mandiargues André; 90; 104; 106; 109; 111; 112; 128; 316

Piguet Robert; 138
Pilon Veno; 44
Pirandello Luigi; 9; 182; 185; 189; 196; 197; 205; 206; 209
Pittoni Anita; 17; 70
Platt Linette George; 131
Platt Lynes Georges; 129
Poe Edgar Allan; 28; 30; 31
Poiret Paul; 278; 295
Praz Mario; 9; 12; 76; 81; 91; 92; 186; 187; 193; 201; 307; 337; 338; 341; 347; 348
Premoli Augusto; 82
Puget Claude André; 189
Racine Jean; 189
Rainer Luisa; 361
Ray Man; 8; 127; 129; 131; 151
Renzetti Eros; 66; 120
Renzetti Giancarlo; 119
Ricci Silvana; 219
Risi Dino; 214
Rochas Hélène; 100; 108
Rochas Marcel; 100; 103
Rogers Millicent; 164; 165
Ronald Hugues; 249
Rosenblat Guido; 322
Rosselli Rina; 103
Rosso Enrico Colombotto; 86; 241; 333; 341
Rouleau Raymond; 191
Rouvel Catherine; 258
Rovan Ruggero; 23
Saba Linuccia; 50
Saba Umberto; 22; 29; 30; 31; 43
Saint Laurent Yves; 128; 192; 234; 250
Sainval Claude; 189
Salvalaggio Nantas; 89; 94; 305; 338; 342
Sanda Dominique; 67; 347
Sarfatti Margherita; 314
Sartre Jean Paul; 264
Sauret André; 31
Savinio Alberto; 81; 82; 194; 231; 317
Sbisà Carlo; 47; 313; 324
Schiaparelli Gogò; 44
Schiapparelli Elsa; 315
Schimtz Ettore; 46; 49
Schmidt Jacques; 244; 245
Sciaccaluga Wanda; 219
Scialoja Toti; 226; 230; 349
Seifert Jaroslav; 63
Shakespeare William; 190; 248; 249
Signorelli Maria; 232; 233
Silvestri Tullio; 23
Sironi Mario; 65
Skouratoff Vladimir; 189
Slataper Scipio; 22; 28; 43
Solmi Sergio; 55
Souhami Arlette; 320
Soulié Françoise; 254
Stein Gertrude; 141
Strehler Giorgio; 182; 271
Strukelj Vanja; 76; 127
Stuck Von; 313
Stuparich Giani; 29; 43; 46; 50
Svevo Italo; 17; 22; 25; 28; 43; 45; 46; 47; 48; 50; 62; 243; 313; 322; 323
Tanning Dorothea; 318
Taras John; 189
Taylor Liz; 252
Tazzoli Mario; 341; 353
Tesori Gino; 219
Tibertelli Bona; 90; 343
Tiepolo Giambattista; 118
Timmel Vito; 43; 45
Tirelli Umberto; 9; 197; 199; 200; 202; 216; 248; 308
Tolazzi Carlo; 50
Tosi Piero; 199
Tozzi Mario; 82; 146
Treatt Nicolas; 294
Tura Cosmè; 314
Tzara Tristan; 115; 117
Valdeneige Bernard; 259
Vallabrègue Albin; 274
Valli Alida; 198
Valsecchi Marco; 62
Vangelli Antonio; 83; 349
Venturoli Marcello; 80
Verdi Giuseppe; 21
Veroli Patrizia; 230; 231
Vertès Marcel; 152
Vigorelli Giancarlo; 63; 300
Villard Juliette; 296; 298
Visconti Luchino; 9; 112; 199; 202; 212; 214; 347; 350
Vitaly Georges; 10; 190; 191; 244; 256; 257; 259; 260; 281; 282; 283
Viton Marie; 256
Vlad Roman; 225; 228; 232; 341
Voghera Giorgio; 46; 51; 53
Wagner Richard; 191
Webb Peter; 24; 47; 99; 155; 158; 262; 292; 311; 320
Welfare Army; 220
Wiemar Jean; 283
Wilde Oscar; 44; 189; 191
Williams Tennessee; 189; 330
Wulz Wanda; 127; 129; 131
Zeffirelli Franco; 252; 350
Zeri Federico; 119