

VALERIA RONCUZZI ROVERSI MONACO - SANDRA SACCONI

Donne nell'arte: *Robes et femmes*
nella *Belle Époque*

Mostra di opere grafiche
dalle raccolte dell'Archiginnasio

Il soggetto dell'esposizione¹ è riconducibile al tema «Donna e Arte» con cui il Ministero per i Beni e le Attività Culturali intende di anno in anno valorizzare – attraverso una serie di manifestazioni organizzate a livello nazionale – la figura femminile, sia nelle sue diverse rappresentazioni nel tempo e nelle varie forme di arte, sia nella sua partecipazione alla produzione artistica contemporanea, ed esaltare un connubio ispiratore per pittori, scultori, musicisti e tutti coloro che nei secoli hanno individuato nella donna una musa per la loro opera.

L'occasione ha offerto in tal modo all'Archiginnasio la pos-

¹ La mostra (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Quadriloggiato superiore, 8-22 marzo 2008) è stata inserita fra le iniziative promosse dal Comune e dalla Provincia di Bologna per ricordare il centenario dell'Otto marzo, e nell'ambito dell'evento «La donna nell'arte» con cui il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha voluto celebrare la Festa della Donna nel 2008. Il lavoro è frutto dell'apporto paritario e concorde delle due autrici, ma a V. Roncuzzi Roversi Monaco si devono, in particolare, le sezioni relative agli artisti; a S. Sacconi quelle storico-letterarie e le didascalie. L'allestimento della mostra è stato realizzato da Giovanni Franco Nicosia, Anna Maria Cava, Floriano Boschi, Roberto Faccioli, Claudio Veronesi, mentre la grafica è di Marcello Fini. Della mostra è stata inoltre realizzata (*webmaster*: Rita Zoppellari) una versione *on-line* – che comprende anche la possibilità di sfogliare per intero le tre raccolte in oggetto – accessibile sia dal sito internet della Biblioteca: <www.archiginnasio.it>, all'indirizzo: <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/robes_et_femmes/index.html>, sia dal sito del MiBAC: <<http://www.internetculturale.it>>, nella sezione: PERCORSI CULTURALI > Viaggi nel testo.

sibilità di mostrare al pubblico per la prima volta un'inedita e preziosa scelta di una trentina di stampe con immagini femminili della *Belle Époque*, realizzate da maestri nel campo dell'illustrazione come gli italiani Enrico Sacchetti (Roma, 1877 - Firenze, 1967) e Marcello Dudovich (Trieste, 1878 - Milano, 1962), e l'austriaco Raphaël Kirchner (Vienna, 1876 - New York, 1917).

Queste tavole di grande formato, composte in tre album editi quasi contemporaneamente a Parigi e a Monaco nel 1913, appartengono alle raccolte storiche della Biblioteca, nella quale sono confluite soprattutto grazie alla donazione di una preziosa libreria privata, la Rusconi-Verzaglia, lasciata in eredità al Comune di Bologna nel 1919, ma anche, in parte, prodotto di un lungimirante acquisto degli anni Cinquanta del XX secolo sul mercato antiquario.

Vi si riflettono la molteplicità di stili e le diverse declinazioni dell'immagine femminile fissata da artisti coevi che operano in Europa nel primo decennio del Novecento: mentre Sacchetti, da *bohémien* polemico, mette in caricatura la donna del mondo aristocratico atteggiata a *vamp*, ma tutto sommato di scarso spessore, Dudovich, più aderente alle necessità della comunicazione pubblicitaria orientata al nascente consumo di massa, pone l'accento sulla donna emancipata e sicura del suo ruolo sociale, ma non aggressiva. Diverso ancora è il caso di Kirchner, la cui matita delinea una figuretta oscillante fra l'evocazione del sogno erotico maschile e l'incarnazione della vitalità e spensieratezza giovanile.

Due preziose opere di grafica dal fondo «Rusconi-Verzaglia»

Il fatto che la maggior parte di queste opere di valore, e, più in generale, dei 'tesori' della Biblioteca comunale provenga da fondi librari ad essa donati o lasciati in eredità da privati cittadini non è senza ragione e non ha solo un rilievo economico di sussidio o supplenza. La liberalità con cui, a partire dalla fondazione dell'Istituto, i bolognesi lo dotarono è infatti espressione sia di un sentimento di appartenenza sia di un

rispecchiamento culturale, inteso nel senso più ampio di 'vita' della città: il desiderio di abbellirlo e renderlo funzionale si intrecciava con quello di esservi rappresentati. Nel patrimonio dell'Archiginnasio si riflettono quindi dal principio e senza mediazioni molteplici interessi e professioni, nonché le esigenze di un luogo strettamente connesso con l'Università.

Se però la biblioteca civica delle origini aveva l'esigenza di accogliere *tutte*, o quasi, le richieste che venivano dal mondo degli studi e, pertanto, si sforzava di acquisire un patrimonio esteso alle più diverse branche del sapere, nel Novecento, anche per la mera impossibilità di tenere il passo con il moltiplicarsi delle discipline, maturò la scelta di puntare prioritariamente sull'accrescimento nei campi letterario, storico, filologico, filosofico, politico, artistico e bibliografico, in una parola 'umanistico'.

Di conseguenza anche le più importanti librerie private accolte in quel secolo sono l'esatto specchio di tali tendenze e programmi: esemplare una raccolta quale la Rusconi-Verzaglia, ricca di testi letterari, religiosi ed artistici, e, in più, di una pregevole collezione di incisioni antiche.²

Il conte Pietro Giacomo Rusconi (Bologna, 1865? - 6 novembre 1916), dottore in legge, amministratore del Monte di Pietà - figlio ed erede universale del conte Carlo Giacomo che a sua volta era stato consigliere e vicedirettore della Cassa di Risparmio in Bologna fino alla sua morte nel 1894 - essendo privo di eredi diretti, aveva stabilito che le sue intere sostanze, amministrate da un'apposita Fondazione perpetua (tuttora operante), fossero destinate con le loro rendite a finanziare «manifestazioni d'arte e di cultura in decoro della tradizione bolognese».

Ma, oltre a case, fondi e crediti, il Rusconi possedeva anche

² V. RONCUZZI ROVERSI MONACO - S. SACCONE, *Per un'indagine sui fondi librari nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: censimento delle librerie giunte per dono, lascito e deposito*, «L'Archiginnasio», LXXX, 1985, p. 279-350, in part. p. 324-325; V. RONCUZZI ROVERSI MONACO - S. SACCONE, con la collaborazione di ARABELLA RICCÒ, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni lasciti e acquisti*, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio. Bologna*, a cura di Pierangelo Bellettini, Fiesole, Nardini, 2001, p. 91-117, in part. p. 108-110.

cospicue raccolte di oggetti d'arte e di libri, frutto di amoroze cure familiari e personali, che per volontà concorde la vedova, contessa Luisa Verzaglia, morendo nel novembre del 1919, lasciò come legato testamentario al Comune di Bologna.

Di conseguenza, nel 1920, la parte più propriamente oggettistica fu consegnata al Museo Civico e al costituendo Museo Artistico Industriale di palazzo Davia Bargellini, quella libreria venne destinata all'Archiginnasio.

La libreria, che comprende quasi quattromila opere e nella quale appaiono intrecciati i caratteri e le scelte di entrambi i coniugi, rappresenta la tipica raccolta di una famiglia nobile fra Otto e Novecento, con tracce di collezionismo, ma soprattutto di evidente amore per il 'bel' libro. L'allora direttore dell'Archiginnasio, Albano Sorbelli, chiamato per competenza a redigerne l'inventario legale, così appunto la descrive:

Vi si contengono non meno di cento incunaboli, e tra di essi alcuni rarissimi, molti riguardanti la letteratura italiana; ci sono parecchie centinaia di edizioni della prima metà del secolo XVI, talune con graziose xilografie ed incisioni, e non mancano edizioni della seconda metà di quel secolo e di secoli seguenti, degne di particolarissimo riguardo. *V'è poi una splendida raccolta di libri d'arte e sull'arte*,³ una collezione dantesca sceltissima, con parecchi incunaboli della Commedia, molti volumi di Aldo e del Bodoni e poi volumi di curiosità e di scienze occulte [...].⁴

Nel 1922 il materiale a stampa «più pregevole o per l'antichità delle edizioni, o per il loro valore o per le particolarità dei vari volumi» fu raccolto in appositi scaffali sistemati al centro nella sala 10 della Biblioteca, da allora intitolata al nome del donatore, che vi compare anche in effigie grazie al ritratto appeso nella parete a settentrione sopra una delle porte d'accesso (tav. 1).

In questo fondo, accanto a libri-strenna illustrati, cataloghi di esposizioni, *keepsakes* di lusso, oggetti che costituivano il tipico ornamento dei salotti aristocratici, oltre che delle librerie dei collezionisti e amatori d'arte, spiccano due delle raccolte

³ Il corsivo è nostro.

⁴ ALBANO SORBELLI, *Relazione [sull'anno 1922]*, «L'Archiginnasio», XIX, 1923, p. 15.

esposte, e precisamente *Robes et femmes* di Enrico Sacchetti e *De la brune à la blonde* di Raphaël Kirchner:⁵ entrambe provengono da Parigi, che era il polo di gravitazione della civiltà europea del periodo, meta ineludibile di almeno un viaggio per curiosità turistica, ma sovente luogo eletto a lunghi soggiorni per istruzione, cultura e utili conoscenze da parte della più diversa tipologia sociale, dagli aristocratici eleganti agli uomini d'affari, dagli artisti agli scrittori e agli scienziati, dagli avventurieri agli sfaccendati, agli arrivisti d'ambo i sessi, nonché faro dittatoriale della moda per le signore – ed anche i signori – della 'buona società' nel vecchio e nel nuovo continente.

Queste opere di pretto stile parigino, anche se di autori di nazionalità differenti, non si sa se riportate a casa come *souvenir* di una visita personale o fatte giungere per posta dalla capitale francese, ma la cui scelta, dato il soggetto alquanto malizioso, doveva rispondere forse più ai gusti del conte Rusconi che della contessa Verzaglia, si offrono come lo specchio perfetto del gusto primo-novecentesco e, attraverso la caricatura, di una concezione della donna oscillante tra il fascino della maliarda e la sensualità della ragazza-bambola.

Per completare il quadro di quegli anni prebellici, alle due collezioni rusconiane è stata accostata in mostra una coeva raccolta di litografie di Marcello Dudovich, di provenienza questa volta specificamente bibliotecaria: si tratta di un acquisto effettuato nel 1951 dal direttore dell'Archiginnasio, Alberto Serra Zanetti, presso una libreria antiquaria cittadina,⁶ che testimonia l'attenzione alle esigenze insieme artistiche e docu-

⁵ Tutte e due le opere compaiono nell'*Inventario del Legato Rusconi-Verzaglia* (Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna, d'ora in poi: BCABo, Archivio, H-4) a p. 399: il volume di Sacchetti (n. 39 dell'elenco) è valutato £ 15, mentre quello di Kirchner (n. 44) £ 7.

⁶ BCABo, Archivio, 1951, 342/I-c: fattura, datata 26 febbraio 1951, per l'acquisto di un lotto di 33 volumi dalla Libreria Arnaldo Nanni di Bologna. L'opera, che risulta essere stata scelta e ordinata due giorni prima sul catalogo di vendita della libreria, vi figura essere costata £ 1.200. Appena entrata in biblioteca, fu tempestivamente segnalata nel Registro d'ingresso degli Acquisti (BCABo, Archivio, I-9), il 27 febbraio dello stesso anno col numero 498124, per essere poi tematicamente sistemata nella Sala 18 di Belle Arti e Archeologia, con segnatura di collocazione 18*.D.I.80.

mentarie di un Istituto, ormai, come detto, decisamente vocato alla 'umanistica'.

Le tavole dell'artista triestino delineano, colto dal versante mitteleuropeo e con un'ammirazione solo venata da una lieve, signorile ironia, un altro aspetto della figura femminile di fine *Belle Époque*: la donna moderna, evoluta ed elegante.

La Belle Époque

Come dice il termine, coniato in Francia *a posteriori*, verso il 1919, è 'l'epoca bella', il bel tempo passato, durato pochi decenni tra il 1880 (per alcuni dal 1871, dopo la fine della guerra franco-prussiana) e il 1914, inizio della Prima Guerra Mondiale: nel ricordo, che tutto abbellisce, un'età felice pervasa da un euforico entusiasmo per il progresso.⁷

Dalla fine dell'Ottocento in poi le invenzioni e i progressi della tecnica erano stati infatti all'ordine del giorno. I benefici che queste scoperte avevano portato nella vita delle persone erano diventati sempre più visibili: l'energia elettrica, i ritrovati della medicina con le relative ricadute nell'igiene pubblica, quindi la minore paura di affrontare le malattie e l'ignoto. Tutto questo aveva determinato un profondo ottimismo sulle possibilità dell'uomo, cui niente sembrava precluso.

L'illusione termina invece bruscamente con lo scoppio della Grande Guerra.

In questa definizione c'è quindi un fondo di verità (l'espansione, economica e non solo, l'assenza di preoccupazioni o, meglio, una certa forma di noncuranza, il periodo di pace final-

⁷ Cfr. DOMINIQUE LEJEUNE, *La France de la Belle Époque. 1896-1914*, 2° ed. revue et corrigée, Paris, Colin, 1995, p. 126; FRANCESCA DINI, *Boldini et «ses amis»*, in *Boldini, Helleu, Sem: protagonisti e miti della Belle Époque*, catalogo della mostra (Castiglione-Cello-Livorno, 8 luglio - 12 novembre 2006) a cura di F. Dini, con scritti di Alberto Beretta Anguissola [et al.], schede critiche di Silvestra Bietoletti e Rossella Campana, Milano, Skira, [2006], p. 14-15; COSIMO CECCUTI, *Il volto della metropoli: Parigi fra Ottocento e Novecento*, *ivi*, p. 55-57; DARIO MATTEONI, *La Belle Époque. Mode, miti, storia*, in *La Belle Époque. Arte in Italia. 1880-1915*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 10 febbraio - 13 luglio 2008), a cura di Francesca Cagianelli e D. Matteoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 10-19; FRANCO SBORGI, *La Belle Époque e il ritratto. Il transitorio, l'inquietudine, il dubbio*, *ivi*, p. 20-27.

mente instauratosi tra la Francia e i suoi vicini europei, la fede in un futuro di irreversibile miglioramento in tutti i campi: scientifico, politico, sociale, umano ...) e una parte di nostalgia, tipica della disillusione seguente, che portava a indorare la realtà del passato.

In ogni caso, lo stile di vita, il mondo delle classi sociali elevate di quegli anni costituiranno, nel ricordo, il momento più alto del modello europeo di civiltà, fondato sull'esperienza liberale e sull'avanzamento scientifico.

La donna nella cultura agli inizi del XX secolo

La donna del primo Novecento è ancora erede della *femme fatale* del decadentismo e del simbolismo.⁸

Malgrado il termine sia di derivazione francese, il primo esempio di *femme fatale* è la *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti (1869), ma simili eroine popolano i romanzi di Gabriele D'Annunzio, soprattutto quelli della prima trilogia della 'rosa': dal *Piacere* (1889) all'*Innocente* (1892), al *Trionfo della morte* (1894), in cui la donna è costantemente la nemica che si oppone ai sogni eroici dei protagonisti maschili, peraltro assai sensibili al corteggio estetizzante di abiti, stoffe, accessori di lusso.

La nominazione è esplicita e consapevole fin dall'inizio:

Il mercoledì d'ogni settimana Andrea Sperelli aveva un posto alla mensa della marchesa. Un martedì a sera, in un palco del Teatro Valle, la marchesa gli aveva detto, ridendo: – Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona interessante, anzi *fatale*. Premunisciti però contro la malia ... Tu sei in un momento di debolezza. Egli le aveva risposto, ridendo: – Verrò inerme, se non ti dispiace, cugina; anzi in abito di vittima. È un abito di richiamo, che porto da molte sere; inutilmente, ahimè! – Il sacrificio è prossimo, cugino mio. – La vittima è pronta.

[...] Il conte intravide una figura alta e svelta, un'acconciatura tempestata di diamanti, un piccolo piede che si posò sul gradino. Poi, come anch'egli saliva la

⁸ F. CAGIANELLI, *Violetta o Diavolessa? Metamorfofi della donna fatale tra coquetterie e seduzione*, in *La Belle Époque. Arte in Italia* cit., p. 28-43; *All'insegna della femme fatale*, di Emilio Giordano [et al.], a cura di Ada Neiger, Trento, New magazine, 1994. Cfr. anche: <http://lafrusta.homestead.com/Riv_femme_fatale.html>.

scala, vide la dama alle spalle. Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali; e su dalle spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e dalla nuca i capelli, come ravvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate. Quell'armoniosa ascensione della dama sconosciuta dava agli occhi d'Andrea un diletto così vivo ch'egli si fermò un istante, sul primo pianerottolo, ad ammirare. Lo strascico faceva su i gradini un fruscio forte (Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, 1889, libro I, cap. II).

In ambito europeo, questa ambigua figura di donna sensuale, pericolosa, perversa e amorale, ma nello stesso tempo infantile, innocente e pura, ricorre in tutta la letteratura di fine Ottocento e inizio Novecento, dalla *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch (1870) alla *Salomé* di Oscar Wilde (1891), alla Lulu di Wedekind (*Lo spirito della terra*, 1893; *Il vaso di Pandora*, 1904), i cui personaggi sono divenuti degli archetipi facendo presa sull'immaginario collettivo. Si verifica un meccanismo di proiezione: la coscienza in crisi dell'uomo decadente, malato e debole, erige di fronte a sé la sua parte perduta, la sua forza dominatrice del reale, come una potenza esterna malefica ed ostile, che lo insidia e lo minaccia, e in cui si oggettivano le sue angosce e i suoi terrori; nuovo Adamo, si raffigura vittima predestinata – e consenziente – della donna ancestrale, simbolicamente unificata al serpente nella colpa originale, che

È qui a recar sventure tra la gente,
A sedurre, adescare, avvelenare,
Ed ammazzare come nulla fosse (Frank Wedekind, *Lo spirito della terra*, 1893, Prologo).⁹

La seduzione femminile vi compare associata ad un particolare stato sociale (quello aristocratico) o ad un particolare ruolo (ad esempio, la danzatrice). Si tratta in ogni caso di una donna di lusso e l'attributo fondamentale della sua bellezza è

⁹ Il testo è citato nella traduzione di Ervino Pocar (Milano, Rosa e Ballo, 1946, p. 8).

l'artificio, relativo sia alla persona (il trucco, l'abbigliamento) sia all'ambiente in cui ella si muove (le feste, il ballo, il teatro). Nella realtà il personaggio sarà incarnato alla perfezione da Mata Hari (pseudonimo di Margaretha Zelle Mac Leod, Leeuwarden, 1876 - Vincennes, 1917), danzatrice esotica e spia, fucilata nella Prima Guerra Mondiale, e quindi consegnata all'immaginario con l'alone affascinante di eroina insieme malefica e tragica.

Nella coeva letteratura d'appendice, che faceva il verso al dannunzianesimo, la vediamo assumere i tratti della 'cattiva', della 'rivale', della 'maliarda' che contende all'eroina romantica e borghese il possesso del legittimo amore e il successo, ma al medesimo tempo è più sfacciatamente attraente della protagonista. Ne sono piene le pagine di Carolina Invernizio (Voghera, 1851 - Cuneo, 1916).

A mezza via, si collocano le 'mammifere di lusso' di scrittori, abili interpreti del genere, ma ironici e consapevoli, come Guido da Verona (Saliceto Panaro, 1881 - Milano, 1939), che, dietro lo stile leggero dell'arguto scrittore alla moda, sapeva bene interpretare le fantasie snob ed erotiche della società del suo tempo, e, in séguito, Dino Segre, in arte Pitigrilli (Torino, 1893-1975), i cui romanzi, dall'umorismo a sfondo pruriginoso, alimentarono l'interesse di un pubblico moderno e smaliziato alla ricerca di *boutades*, ma anche di colta spregiudicatezza.

Torna l'influenza di Wilde, quello delle commedie:

Entrano Lady Markby e la signora Cheveley. [...] La signora Cheveley, che l'accompagna, è alta e snella. Le labbra, sottilissime, sono dipinte di un rossetto molto acceso, una linea scarlatta su un viso pallido. Ha i capelli di un rosso veneziano, il naso aquilino e un collo slanciato. Il belletto accentua il candido pallore naturale del suo incarnato. Gli occhi grigio-verde si posano ovunque, mobilissimi. Indossa un abito lilla e una parure di diamanti. Sembra un'orchidea, e suscita attorno a sé una gran curiosità. È la grazia fatta persona in ogni suo gesto. Nell'insieme, è un'opera d'arte, ma rivela l'influenza di troppe scuole (Oscar Wilde, *Un marito ideale*, 1895, atto I).¹⁰

La *femme fatale* evolverà nella *dark lady* del cinema *noir* degli anni Quaranta, ma per il momento le due figure non

¹⁰ Il titolo significativamente comincia così: «Giovedì 3 gennaio 1895. Una Nuova e Originale Commedia di Vita Moderna, intitolata ...».

coincidono del tutto: la *femme fatale* di inizio secolo, in cui più forti si fanno le spinte all'emancipazione e all'impegno politico, è piuttosto una donna maliziosa e disinvolta, e in genere non nasconde in sé la cattiveria e il desiderio di annientamento tipico della *dark lady*. Anzi, proprio nella nascente cinematografia, specchio popolare e melodrammatico del costume e delle arti visive, la *femme fatale* può vedere persino 'ammorbidito' il suo ruolo: la *vamp* (diminutivo, in tutti i sensi, di 'vampira') continua a sedurre l'uomo senza personalità in modo da renderlo suo schiavo, ma quasi sempre si 'limita' a rubargli denaro o fargli fare grandi sacrifici, quasi mai lo distrugge completamente. Attrici emblematiche in varie declinazioni di questo ruolo furono Theda Bara, Louise Brooks (la Lulu di Pabst), Musidora, Marlene Dietrich, Nita Naldi: il prototipo del 'divismo'.

La donna nell'arte figurativa agli inizi del XX secolo

In un'Europa che cambia volto la *femme fatale* è un'icona della Secessione e dell'*Art nouveau*, in cui le donne 'peccatrici', 'dominatrici', 'seduttrici' non sono più additate alla pubblica condanna o alla compassione da parte della morente società borghese dell'Ottocento, ma venerate come dee e idoli di una cultura nuova, più libera e insieme schiava delle sue grandi passioni. La donna angelicata (ispirazione dei Preraffaelliti come Dante Gabriel Rossetti e Burne-Jones) si trasforma nella fatale donna-vipera klimtiana, che enfatizza, fra adorazione e senso di rivalsa, la nuova musa sfuggente: l'immagine di Alma Mahler (Vienna, 1879 - New York, 1964), ultima grande *femme fatale*, che si pone fra Gustav Klimt e Oskar Kokoschka, Gustav Mahler e Alban Berg, Walter Gropius e Franz Werfel, come perfetta sintesi ispiratrice fra le tutte le espressioni artistiche del periodo.

Ad inizio secolo, poi, sullo sfondo della *Belle Époque*, per chiudere in chiave ancora squisitamente *Liberty* il ciclo delle alternanze delle *femme fatale*, Giovanni Boldini (Ferrara, 1842 - Parigi, 1931) interpreta la più alta eleganza femminile ritraendo donne dalla personalità autonoma e irriverente,

talvolta in pose ambigue che stanno tra il salotto e il teatro, secondo un'estetica decadentistica.¹¹

«La Vie Parisienne»: un mondo e la sua rappresentazione

Sfondo e palcoscenico della *femme fatale* è l'Europa senza frontiere – per l'aristocrazia, l'intelligenza, e i capitali – della Belle Époque. Ma Parigi ne è il baricentro e la sua vita la quintessenza.

Il mito della *vie parisienne* è, anzitutto, una questione di 'stile' e la locuzione in sé stessa non è sinonimo della totalità della vita *a/di Parigi* (anche se si definiva «*la vie du Tout-Paris*»): è piuttosto una 'particolare' vita di un 'particolare' tipo di persone in una 'particolare' Parigi, e ha idealmente costituito una natura, un concetto di mondanità. Il nome è a sua volta incarnazione di titoli celebri, a partire dalle *Scènes de la vie parisienne* di Honoré de Balzac (1847): è a volta a volta una raccolta di cronache di Nestor Roqueplan (*Regain de la vie parisienne*, 1853), significativamente incentrata sullo sforzo di cogliere e rappresentare la *beauté du diable*, patrimonio di tutte le donne; una collezione di articoli di attualità da «Le Figaro» firmati da Parisis, pseudonimo di Émile Blavet (*La Vie Parisienne*, pubblicata con prefazione di Émile Zola nel 1886); è soprattutto celebre nel mondo come opera buffa di Jacques Offenbach (1866). Composta su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, l'operetta *La vie parisienne* rappresenta l'omaggio del musicista tedesco, naturalizzato francese (Colonia, 1819 - Parigi, 1880), alla sua città d'adozione, e a quella variopinta umanità – che verrà icasticamente effigiata anche dalla matita di Enrico Sacchetti – che ogni sera si riuniva nei suoi caffè e affollava i suoi *boulevards* e i suoi teatri. L'attualità va in scena e la storia è solo un pretesto per rappresentare ironica-

¹¹ *Femme fatale: mito universale della donna nell'arte, da Modigliani a Warhol*, catalogo della mostra (Città di Arona, Villa Ponti, 31 luglio - 7 novembre 2004) a cura di Manuela Boscolo e Carlo Occhipinti, Arona, Fondazione Art Museo, [2004]; *Boldini, mito della Belle Époque*, scheda di S.B. [Silvestra Bietoletti], in *Boldini, Helleu, Sem cit.*, p. 211.

mente la vita parigina di quei giorni, l'ebbrezza di una società in cui sembrano ormai cadute tutte le barriere sociali; ma, al tempo stesso, la parodia del presente, pur privata del filtro del passato, è come affievolita dalla tenerezza: si guarda con occhio egualmente affettuoso personaggi del *demi-monde* e della *jeunesse dorée*, i *dandies* e le sartine, le cortigiane e i baroni. Resterà scolpita nell'immaginazione la parigina che cammina sui *boulevards* col naso all'insù, con la veste che fa «frou frou» e i piedini che fanno «toc toc».

Infine, «La Vie Parisienne» è stata una delle più famose e diffuse riviste parigine, uno dei primi settimanali illustrati francesi.¹²

Fondata nel 1863 dall'ecclettico Marcelin (pseudonimo di Émile-Pierre-Isidore Planat, Parigi, 1830-1887), illustratore e scrittore, si avvale fin dal principio di una redazione composta da brillanti artisti e scrittori, nessuno dei quali giornalista di professione: pubblicò le *Notes sur Paris* di Hippolyte Taine e numerose opere di Antoine-Gustave Droz, Ludovic Halévy, Charles Monselet, Paul-Jean Toulet, e dello stesso Marcelin, mantenendo nei suoi articoli e nelle sue illustrazioni un tono arguto e divertente, anche se talvolta arrischiato.

Si può affermare che essa rappresenti il tipico prodotto del Secondo Impero: Flaubert, anzi, secondo la testimonianza dei Goncourt nel loro *Journal* del 4 febbraio 1877, dichiarò che avrebbe voluto servirsene come unico «documento» (insieme con l'*Annuaire historique universel* di Charles-Louis Lesur) per scrivere un grande romanzo su quell'epoca.¹³

Il periodico, che usciva ogni sabato con 16 pagine fittamente illustrate da tavole a colori e con il sottotitolo: «Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique,

¹² «La Vie Parisienne. Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique, Modes», Paris, G. De Malherbe et C. Paris, 1863-1939 (il settimanale sospese le pubblicazioni dal settembre 1870 a giugno 1871 e da agosto a dicembre 1914).

¹³ EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, avant propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion, tome II, 1956, p. 1169. Il romanzo flaubertiano rimase allo stadio di progetto.

Modes», si presenta da sé stesso nelle prime tirature (due numeri speciali, più il numero 1 di sabato 3 gennaio 1863) come

[...] une peinture amusante et vraie des mœurs du jour; des notes et des croquis pris sur le vif, sous une forme hardie, une grande honnêteté. À côté des actualités auxquelles une large part sera réservée, on y trouvera des articles et des dessins curieux à collectionner.

Originariamente, dunque, concepita come una guida alla vita sociale privilegiata e artistica della capitale francese, la rivista individua sagacemente la propria destinazione in una fascia di lettori medio-alti, in prevalenza – ma non solo – uomini, collocandosi fra costume, intellettualità, curiosità, collezionismo, trattati con la levità e il pizzicore di una coppa di champagne.

«La Vie Parisienne» si trasformò poi rapidamente, evolvendo, soprattutto nel XX secolo, in una pubblicazione leggermente osée in cui illustrazioni di fanciulle poco vestite abbondavano. Perciò, sebbene tutto fosse confezionato sempre con estremo buon gusto e il nudo fosse trattato secondo i dettami dello stile *Art nouveau* (vere e proprie opere d'arte erano le tavole di Georges Barbier, Maurice Millière, Georges Léonnec, e Chéri Hérouard), ebbe la sua quota di detrattori e fu addirittura vietata in alcuni paesi come il Belgio. Divieti che, naturalmente, vennero del tutto disattesi in tempo di guerra, quando se ne esaltò il potenziale effetto positivo sul morale delle truppe – favorito anche dall'ospitalità concessa agli annunci privati di 'adozione' per corrispondenza dei soldati al fronte da parte di 'madrine' della buona società e della borghesia –, e, dal 1914 al 1918 (salvo una breve interruzione a causa della guerra dall'8 agosto 1914 al 5 dicembre dello stesso anno), il contenuto della rivista rifletté lo spirito dei tempi: il patriottismo era molto 'chic'.

Con questa storia e queste premesse, «La Vie Parisienne» continuò ad essere pubblicata, anche se con minore successo, fino alle soglie della Seconda Guerra Mondiale.

In realtà la sua fama di erotismo, soprattutto all'estero, è stata sicuramente esagerata, e il periodico non fu mai altro

che una rivista di alta classe e dotata di un certo *humour* letterario.

La sua immediata popolarità generò un certo numero di imitazioni, come «Le Sourire», «Le Rire», «Le Régiment», «Fantasio» e altri.

I. Enrico Sacchetti (Roma, 1877 - Firenze, 1967)

Pittore, caricaturista e scrittore, fu un protagonista di prima grandezza dell'illustrazione italiana, che, dopo aver esercitato con successo per gran parte della vita, abbandonò poi per la pittura e la letteratura alla fine degli anni Trenta (fig. 1).¹⁴

A Parigi, dove si era recato nel 1912, dopo aver collaborato ai principali periodici illustrati italiani, ad esempio «Bruscolo» di Vamba (1901) e «Verde e Azzurro» di Umberto Notari (Milano, 1903-1904), viene sollecitato da Lucien Guitry, eccentrico e geniale uomo di spettacolo, ad abbandonare lo spirito polemico che lo contraddistingueva, per avere in tal modo più facile accesso all'ambiente dei salotti, unici dispensatori di successo.¹⁵ L'artista stesso, pochi anni dopo, confesserà questa sua conversione opportunistica in 'stilista' di moda (fig. 2):

[...] a Parigi doveti accorgermi che quella mia curiosità per ogni individuo, sempre così desta, era meglio ch'io la mettessi in sordina. «*Pour avoir du succès il faut être de bonne compagnie*», mi aveva detto un giorno Lucien Guitry; perché s'era accorto che capivo troppo la gente e non lo sapevo nascondere. E fu così che decisi di occuparmi soltanto dei vestiti; e siccome quelli delle donne eleganti sono i più vari e divertenti, diventai, senza nemmeno volerlo, uno

¹⁴ Cfr. *Il gigante avvelenato. Enrico Sacchetti*, a cura di Paola Pallottino, con introduzione di Enrico Gianeri, Bologna, Cappelli, 1978; *Enrico Sacchetti. Ritratti, moda, illustrazioni*, catalogo della mostra (Comune di Monsummano Terme, Villa Renatico-Martini, 14 luglio 1989) a cura di Caterina Zappia, Legnano, Editma, 1989; P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991, p. 206-207; *Enrico Sacchetti. Il volto del Novecento: caricature, ritratti, illustrazioni*, catalogo della mostra (Forte dei Marmi, 2003) a cura di Cinzia Bibolotti e Franco Angelo Calotti, Forte dei Marmi, Museo della satira e della caricatura, [2003].

¹⁵ ENRICO SACCHETTI, *Arte lunga*, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 127: il capitolo del libro dedicato appunto alla Caricatura (p. 127-136) è insieme analisi del fenomeno e autodifesa a posteriori.

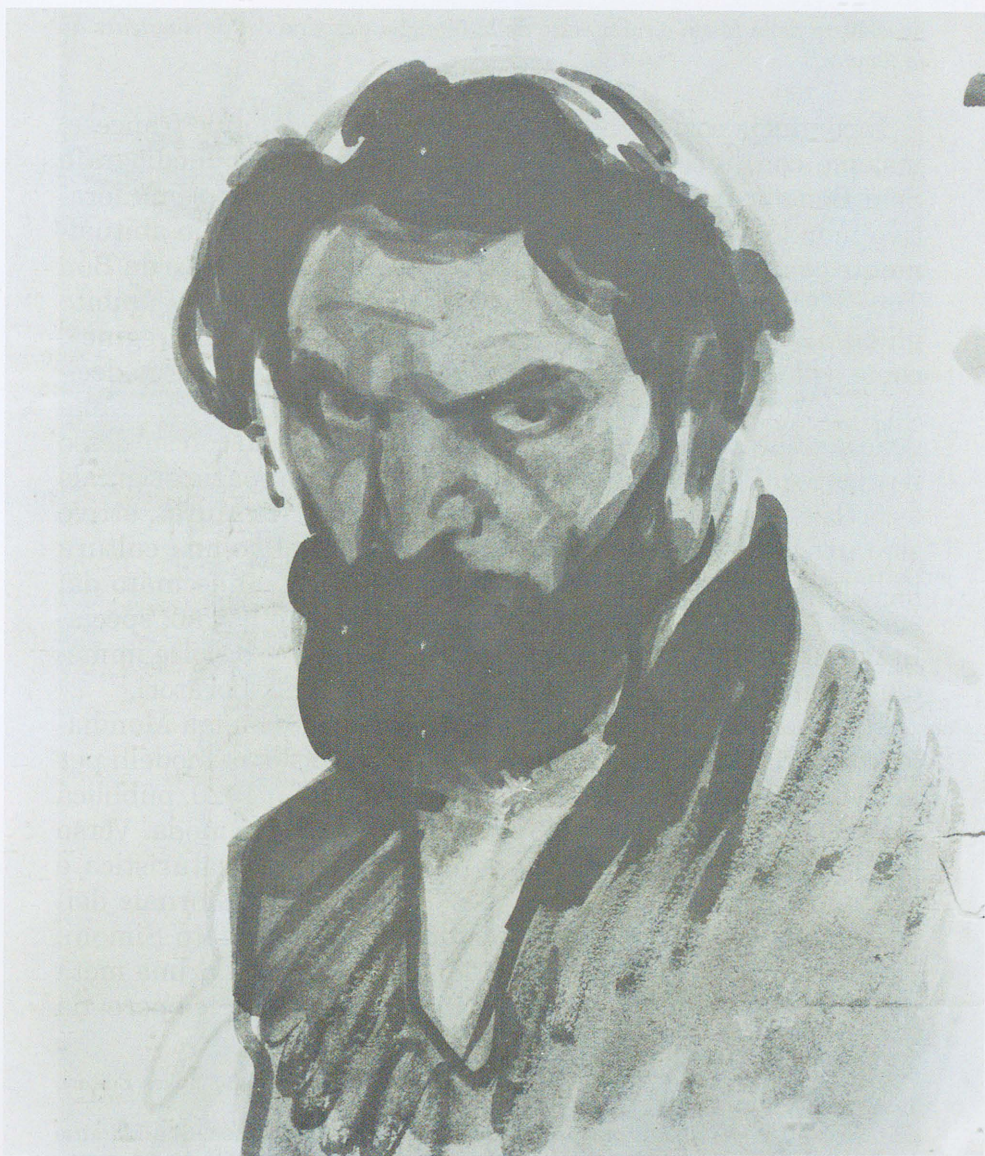


Fig. 1. *Autoritratto di Enrico Sacchetti, 1910-1915, acquerello su carta, Firenze, collezione privata (da Enrico Sacchetti. Ritratti, moda, illustrazioni, catalogo della mostra a cura di Caterina Zappia, Legnano, Editma, 1989, p. 54). Il giovane artista vi appare nell'atteggiamento bohémien, anticonformistico e scontroso, che l'attore Lucien Guitry gli consigliò di 'ammorbidire' per risultare più gradito alla buona società parigina.*

specialista della Moda e fui accolto nella famiglia parigina dei *dessinateurs de la femme*.¹⁶

Incomincia così la sua vita mondana nella capitale francese, insieme con lo scultore Libero Andreotti e il commediografo Sem Benelli, facendosi ricercato interprete del più remunerativo mondo della moda e del costume, e collaborando abitualmente con famose riviste del settore, come «La Gazette du Bon Ton» e «La Vie Parisienne»: la consacrazione in quest'ambito gli giunge dal «grande *couturier* Worth, il sarto delle regine», come egli stesso lo definì, che lo incarica di disegnare una decina di ventagli e diversi figurini di moda. Nel vivace panorama dei disegnatori, dove già altri italiani esercitavano con successo il proprio difficile mestiere, Sacchetti trovò uno spazio originale e costrinse la critica ad occuparsi di lui: Maurice Muret, attivo soprattutto nel campo letterario ma attentissimo alla cultura italiana contemporanea in tutti i suoi aspetti, affascinato dai suoi disegni, li portò a Louis Dorbon, editore e libraio, specializzato in pubblicazioni d'arte e letteratura, che accolse immediatamente il toscano nella schiera dei suoi collaboratori.¹⁷

Ritornato in Italia allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, continua il fruttuoso lavoro intrapreso: disegna modelli per la rivista torinese «La Donna», e, tra il 1915 e il 1920, pubblica tre serie di cartoline d'arte, sempre dedicate alla moda. Verso la fine del conflitto recupera invece la vena caricaturistica e sferzante, con le vignette per «La Tradotta», il «Giornale della Terza Armata» diretto dal critico teatrale Renato Simoni. Amico di quasi tutti gli intellettuali di punta della prima metà del Novecento, sovente fu chiamato ad illustrarne le opere: da

¹⁶ E. SACCHETTI, *Vita d'artista (Libero Andreotti)*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1936², p. 152.

¹⁷ Nel suo mezzo secolo di vita (nata nel 1900, chiuse poco dopo il 1949), la «Librairie Dorbon-Ainé», da lui fondata, contribuì efficacemente e autorevolmente, sia come casa editrice sia come libreria, alla diffusione sulla scena letteraria francese di numerosi autori influenti del XX secolo, da Albert Robida a Jules Lemaitre, da Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Francis de Miomandre alla contessa Anna de Noailles, con una particolare attenzione alle opere illustrate da artisti di valore, come Henri Boutet, il cui lavoro era concentrato appunto sul genere «*la Parisienne*». Louis Dorbon scelse il nome di Dorbon-Ainé per differenziarsi da suo fratello minore, Lucien Dorbon, che era entrato anch'egli nel commercio librario circa un anno dopo.



Fig. 2. E. SACCHETTI, *Abiti alla moda di Parigi*, disegno, 1913 (da E. SACCHETTI, *Vita d'artista* (Libero Andreotti) cit., p. 153). Un tipico frutto della conversione dell'artista in disegnatore di moda per conquistare la ribalta parigina.

Filippo Tommaso Marinetti (*Le Roi Bombance*), a Umberto Notari per il libro 'scandaloso' *Quelle signore*, a Ugo Ojetti, che a sua volta presentò l'album sacchettiano di caricature di guerra *Loro* (1920). In quel periodo realizzò inoltre le copertine di molti volumi per gli editori Mondadori, Zanichelli, Sonzogno. Nel primo dopoguerra partecipa al «Corriere dei piccoli» e a «La Lettura», due periodici del quotidiano «Corriere della Sera», per il quale aveva anche scritto degli articoli su commissione di Ugo Ojetti.

Apprezzato nella cartellonistica pubblicitaria (suo è il manifesto per il Bitter Campari del 1931),¹⁸ si volge però sempre di più verso l'attività letteraria e pittorica. Il suo primo libro, *Vita d'artista*, edito da Treves nel 1935, ottenne immediatamente il Premio Bagutta. Seguirono altri romanzi, raccolte di liriche e saggi sull'arte. Nonostante le manifestazioni di stima e la notorietà, la sua vita si trascina solitaria fino alla vecchiaia, e a novantun anni vi pone fine tragicamente, a Settignano il 27 dicembre 1967.

Robes et femmes

L'espressione artistica di Sacchetti riflette le eleganti atmosfere e i temi mondani della *Belle Époque*, che avevano il loro frenetico centro propulsore soprattutto in Parigi, incontrastata capitale del bel mondo. Le immagini femminili di questa aristocrazia sono immortalate, ad esempio, nei raffinatissimi ritratti di Giovanni Boldini, nei quali si avverte tutta l'adesione del pittore agli ideali estetici dell'alta società e del costume contemporaneo.

Sacchetti, invece, nel suo *Robes et femmes* oscilla fra il ritratto e la caricatura – non a caso nel titolo prescelto gli 'abiti' vengono prima delle 'donne' –, anche se nelle sue sinuose *silhouettes* si ritrovano fermenti di vanità, seduzione, tutto il gusto insomma tipicamente 'parigino'. Le sue donne sono

¹⁸ ENZO CASSONI, *Il cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Roma, Nuova editrice Spada, 1984.

militanti della mondanità, per le quali la *toilette* prescelta si traduce in uno *status symbol*, consentendo loro di sopravanzare in sontuosità le rivali nella sfilata sul pubblico palcoscenico, che qui è solo accennato da pochi elementi nello sfondo: il salotto, il caffè-concerto, la villeggiatura, la passeggiata, la gita in automobile. Il lusso impone abiti d'alta moda: pezzi unici che soddisfano il desiderio femminile di non essere omologate, di distinguersi grazie alla bellezza, risultando uniche e originali. L'illustrazione di Sacchetti in questi anni sembra destinata a testimoniare gli eccessi di questo frenetico e capriccioso evolversi dell'abbigliamento femminile.

Le quindici tavole della preziosa raccolta, realizzate come illustrazioni di moda, uscirono in cartella, con tiratura di sole 300 copie, pubblicate – come si è detto – grazie all'entusiasmo suscitato dai bozzetti dell'artista nel critico Muret, il quale, ammirato dalle invenzioni di Sacchetti, portò via dal suo studio un fascio di disegni per mostrarli all'editore Dorbon e convincerlo a intraprendere quest'impresa editoriale. La cartella, prodotta in numero limitato di esemplari, assunse subito le prerogative di opera di pregio destinata a essere ricercata come rarità dai collezionisti. Fu creata dunque per un pubblico selezionato di amatori, come testimoniano il grande formato e la qualità della carta vergata, dagli ampi margini bianchi che incorniciano le parti illustrate con la raffinatezza grafica del ritocco manuale condotto a tempera.

Le litografie, tutte firmate dall'autore, sono colorate *au pochoir* secondo un'antica tecnica, tornata in gran voga a Parigi proprio nel secondo decennio del secolo XX, che prevedeva l'uso di mascherine ritagliate nello zinco per stendere il colore nelle sagome delle figure stampate. Qui le vivaci pennellate di tempera ci restituiscono l'effetto tattile della morbidezza e della leggerezza delle stoffe e dei nuovi tessuti, mentre la gamma cromatica, sempre intonata negli accostamenti, ha tinte squillanti, con azzurri, arancioni, rossi, che conferiscono un aspetto frizzante e vitale ad un mondo femminile complesso e ancora pieno di contraddizioni. Sacchetti rivela in questo lavoro tutta l'originalità del suo stile di disegnatore, che risente solo in parte della grafica pubblicitaria dell'epoca: un modello si può

eventualmente ritrovare nei toni brillanti e nelle frequenti spezzature di colore dell'album *Les choses de Paul Poiret*, realizzato nel 1911 da George Lepape per uno dei più famosi sarti dell'epoca.¹⁹

In ogni caso, l'artista ben si allinea allo spirito e al taglio graffiante della rivista «La Vie Parisienne» che solitamente lo ospitava: una pubblicazione settimanale dal carattere malizioso e raffinatamente erotico, ai cui testi collaborava stabilmente anche Colette, la famosa e spregiudicata scrittrice. La redazione stessa definiva «di lusso» il periodico, destinato ad un pubblico certamente non popolare, per le caratteristiche paratestuali e le pagine interamente illustrate a colori, firmate da grafici affermati. Sacchetti vi lavorò fino allo scoppio della Grande Guerra, e il 4 luglio 1914 uscì una sua ultima tavola dedicata a «*Les belles et les bêtes*».

Abiti e donne: apparire è essere

Sacchetti ci propone un itinerario estetico fra immagini di donne abbigliate secondo gli stilemi del nuovo secolo, che si erano affermati proprio nel 1910, rompendo in modo definitivo con tutti gli orpelli ottocenteschi e abbandonando busti costrittivi e ingombranti crinoline: il punto vita infatti non è più il centro della figura femminile, che diviene più libera e slanciata. Tuttavia l'artista non è interessato ai modelli degli abiti, ma vuole esprimere attraverso di essi le emozioni e le sensazioni che le loro forme e i colori evocano in lui.

Anche in questi disegni le gonne sono dritte e scendono ancora fino ai piedi, ma sono strette, prive di sottogonne e accompagnano la linea sinuosa della figura, cui fanno sempre coronamento accessori ricercati. Preziose stole di visone o ermellino e maestosi colli di pelliccia conferiscono all'atteggiarsi della donna un fascino quasi teatrale. La pelliccia è infatti un complemento indispensabile a questo tipo femminile, come aveva teorizzato il Vate, indiscusso *arbiter elegantiarum*:

¹⁹ Cfr. Enrico Sacchetti. *Ritratti, moda, illustrazioni* cit., p. 20-21.

O i bei mantelli di lontra ornati di castoro biondo! Il pelo lucidissimo si apre qua e là come una spiga, variando l'egual colore cupo con apparenze d'oro. Nulla è più signorilmente voluttuoso che una pelliccia di lontra da qualche tempo usata. Allora le pelli consentono a tutte le pieghevolezze del corpo femminile; ma non con la leggera aderenza della seta e del raso, sì bene con una certa gravità non priva di grazie e di quelle dolci grazie che li animali forniti di ricco pelame hanno nei loro movimenti furtivi. Sempre una specie di lampo, una specie di lucidità repentina precede o accompagna il movimento, e dà al movimento una strana bellezza.²⁰

I cappelli, poi, sono un irrinunciabile completamento della *mise*, il marchio che, secondo le ferree leggi dell'etichetta, distingue la signora dalla popolana, e sono caratterizzati per lo più da un superbo, svolazzante piumaggio.

In ogni tavola sono rappresentate quasi sempre due figure, e per dar maggior movimento alla composizione spesso una viene ritratta di tre quarti e l'altra di schiena, rivelando scollature e dettagli dell'abito altrimenti non percepibili. L'artista però non vuol fare semplicemente una rassegna di modelli di abiti alla moda: è distaccato e nelle sue raffigurazioni il segno aggressivo fa riaffiorare la vena del caricaturista. È ironico nei confronti di queste creature contratte e inarcate alla maniera delle esotiche *silhouettes* delle *geishe* raffigurate nella stampe giapponesi allora in gran voga, ma qui talvolta 'consumate' dalla coazione ad apparire più che a essere: sembrano tutte donne fragili e biz-zose, abbigliate con un travestimento esibizionistico dal quale affiora un sortilegio di seduzione.

Lo sguardo di Sacchetti è ora ammiccante, ora severo, e il suo repertorio grafico assume stili e inclinazioni espressioniste come nelle fisionomie di volti troppo sorridenti e giulivi, o contraddistinti da sguardi obliqui, ambigui e predatorii, o nell'atteggiarsi della corpulenta dama che sbircia malignamente con l'occhialino una più giovane e snella concorrente. Una contraffazione della *femme fatale*. Del resto la curiosità e l'ironia con cui Enrico Sacchetti guardava il mondo femminile ci sono testimoniate anche dalla sua prosa: valga per tutte la descrizione di

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *Cronachetta delle pellicce*, «La Tribuna», 11 dicembre 1884, nella rubrica «Giornate romane», a firma «Happemouche».

una signora incontrata a Parigi in quegli anni, come riemerge dai suoi ricordi di *bohémien* nella capitale francese:

Blanche era la *Panthère des Ternes* [...]. Una donna alta, molto elegante, tutta fasciata in un *tailleur* grigio di grande stile che le serrava i fianchi stretti lasciando libera l'esuberanza del seno su cui un enorme *jabot* di seta bianca allargava i suoi petali. La testa piccolissima fieramente eretta in cima ad un gran collo era affogata in un cappellone a *cloche*. E mi ricordo che lì per lì non seppi risolvere un curioso problema che subito si presentò al mio spirito: se cioè quella testa fosse così eretta per fierezza o per il bisogno di liberare lo sguardo dalla tesa vastissima del cappello. Anche il nasino dritto, che pareva un martelletto pronto a battere, durava fatica a uscire di sotto a quella tettoia.²¹

ENRICO SACCHETTI, *Robes et femmes*, Paris, Librairie Dorbon-Ainé (19, Boulevard Haussmann), 9 Juin 1913

15 tav. sciolte, mm 380 x 285, litografie colorate «au pouchoir» a tempera, su cartoncino filigranato («NORMANDY VELLUM ♣ FRANCE»); cartella orig. in cartone; esemplare n. 101 su 300 (BCABO, GDS, cart. T, n. 289; precedente collocazione: 10.q.II.76; n. inv. 359564; provenienza: Rusconi-Verzaglia, 1921)

Tav. I - «*Robes et femmes* // Dorbon-Ainé / 19. Boulevard Haussmann - Paris». Due donne ridenti, ritratte di tre quarti, in abito da passeggio, cappello e manicotto di pelliccia (tav. 2).

La tavola è la stessa che, ritagliata e incollata, è riprodotta sulla copertina. Comincia di qui la satirica sfilata di *toilettes*, con cappelli dallo svolazzante piumaggio e accessori vistosi, che appaiono mascherare più che vestire la figura femminile.

Tav. II - Frontespizio della raccolta: «*Robes et femmes* / par Enrico Sacchetti // Dorbon-Ainé / 19. Boulevard Haussmann - Paris».

Al centro, una testa femminile, dall'innovativo taglio di capelli à *la garçon-ne*, sulla quale è posato l'immane cappello, in apparenza quasi normale non fosse per il nastro-svolazzo rosso che, improbabilmente ritto, fa da *trait-d'union* fra titolo e immagine.

Tav. III - Due donne di spalle, in *mises* da passeggio con manicotti e cappelli piumati.

Tav. IV - Due donne, una di spalle in abito invernale da passeggio viola, l'altra di fronte in abito elegante, drappeggiato e con ampia scollatura, il volto reclino quasi nascosto dalla cuffia.

Tav. V - Due donne, una di tre quarti, magra e aggraziata in *tailleur*, l'altra

²¹ E. SACCHETTI, *Vita d'artista* cit., p. 126.

di profilo, infagottata in una pesante cappa con collo e manicotto di pelliccia.

Tav. VI – Due donne in abiti da passeggio colorati, una di tre quarti filiforme ed elegante, l'altra di fronte, la cui formosità è evidenziata dalle fantasie sgargianti delle stoffe, esibiscono stole e manicotti di pelliccia, e cappelli dalle lunghe piume.

Tav. VII – Due donne, una di fronte, l'altra di spalle, in abiti vivacemente colorati, stole e cappelli dal piumaggio affilato e aggressivo (tav. 3).

Questa e la precedente costituiscono in realtà un'unica tavola, con le immagini riprodotte rispettivamente sul *verso* e sul *recto* affrontati di un solo foglio grande ripiegato. Anche i modelli raffigurati manifestano una continuità di stile.

Tav. VIII – Due donne di profilo, schiena contro schiena, in cappotti bordati di pelliccia, l'una in rosa con cappellino, l'altra in viola con turbante (tav. 4).

La posa, altamente instabile, forse vuole alludere ironicamente all'instabilità femminile.

Tav. IX – Una donna in posizione frontale, avvolta in un'ampia pelliccia di ermellino (tav. 5).

L'imponenza della figura matronale non può non richiamare alla mente il personaggio di Blanche, quale sopra descritto da Sacchetti in *Vita d'artista*.

Tav. X – Tre donne in abiti eleganti da visita, confezionati con tessuti a vivaci fantasie, che simulano una scena salottiera.

Tav. XI – Due donne di profilo in abiti eleganti da visita, una con manicotto, l'altra con borsetta frangiata.

Tav. XII – Due donne di profilo, che, in pesante abbigliamento invernale, su una strada gelata salutano un'automobile di passaggio in lontananza.

La presenza dell'auto nelle illustrazioni è segno di ricchezza e icona della modernità.

Tav. XIII – Due donne che si affrontano, abbigliate in sontuose *robes du soir*: la fanciulla orientaleggiante con tunica a veli e diadema piumato, la matrona avvolta in drappi damascati con strascico, scollatura profonda sulla schiena, bracciali vistosi e occhialino (tav. 6).

L'eterna «battaglia di dame», che, malgrado l'atteggiamento timido e sottomesso, si intuisce vinta dalla flessuosa ragazza, senza possibilità di confronto sul piano sia della bellezza sia dell'eleganza. Anche il modello da lei indossato, infatti, rinvia alle contemporanee realizzazioni di grandi e rivoluzionari *couturiers* parigini, come Jeanne Paquin, Georges Doeuillet, Paul Poiret ..., laddove la signora *âgée* esibisce un abito pacchiano che ne sottolinea la figura appesantita.

Tav. XIV – Una donna di tre quarti, in abito da visita con cappello a turbante ornato da uno squillante pennacchio rosso.

La scena è ambientata in un ingresso stilizzato, forse di un palazzo, forse di un *grand hotel*, che allude alle tipiche frequentazioni dell'alta società sul finire della *Belle Époque*.

Tav. XV – *Colophon*, con una donna in tailleur invernale da passeggio lilla, guarnito di pelliccia.

Le note tipografiche («Achévé d'imprimer le 9 Juin 1913 // Il a été tiré 300 exemplaires numérotés de cet album // N° 101 [*numero aggiunto a penna*]») appaiono scritte sul retro di una porta, davanti alla quale è in impaziente attesa la donna, il cui cappellino è sovrastato dallo stesso nastro impennato a ricciolo che caratterizza la figura del frontespizio.

In Italia: «La Lettura», un periodico illustrato fra letteratura e costume nella prima metà del Novecento

«La Lettura» (1901-1952) era una rivista mensile che in principio il «Corriere della Sera» regalava ai propri abbonati, successivamente mise in vendita.²² In base alle dichiarazioni programmatiche del direttore del quotidiano, Luigi Albertini, «La Lettura» nasceva con lo scopo di divertire e istruire il pubblico.

Il periodico letterario, infatti, non doveva avere quella gravità tipica di altre riviste esistenti, che si rivolgevano soltanto a una classe di persone già intellettualizzate; al contrario la pubblicazione milanese aspirava

di rivolgersi al gran pubblico: agli uomini di studio co' suoi articoli originali, come a tutti coloro che leggono per svago, per ricreazione, per impiegare utilmente qualche ora. Essa si comporrà di due parti distinte, la prima conterrà scritti originali non molto lunghi, di genere vario, scritti in forma piana e facile, la seconda conterrà dei gustosissimi racconti di quanto di più interessante, di più curioso, di più utile vedrà via via la luce nelle principali riviste nostrane e straniere. Saranno altri articoli di lunghezza anche minore, essendoché v'ha

²² Cfr. GIUSEPPE GLIOZZO, *La narrativa breve sulla rivista «La Lettura» nel triennio 1938-1940*, «Bollettino '900», 2005, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Gliozzo.html>>.

molta gente la quale salta addirittura gli scritti lunghi. Oramai i più vogliono leggere presto e molto in breve tempo.²³

La sua direzione fu affidata a uno dei più grandi scrittori dell'epoca, Giuseppe Giacosa, e vi collaborarono quasi tutti i letterati italiani, da Gabriele D'Annunzio ad Alfredo Testoni, Alfredo Panzini, Giuseppe Antonio Borgese, Dario Niccodemi, Marino Moretti, Salvatore di Giacomo, Salvator Gotta, Ugo Ojetti, Achille Campanile, ma vi furono pubblicate anche opere di scrittori stranieri del calibro di Arthur Conan Doyle e Fëdor Dostojevski; mentre le illustrazioni, sempre molto curate, anche nella parte pubblicitaria, registrano i nomi di artisti come Enrico Sacchetti, Marcello Dudovich, Luigi Bompard, Umberto Brunelleschi.

Ebbe tutto sommato una vita lunga, per una rivista letteraria, superando il trauma della Prima Guerra Mondiale, ma non quello della Seconda, quando la classe media perse la sua compattezza e di conseguenza «La Lettura», non trovando più il suo interlocutore storico, fu costretta a chiudere interrompendo le pubblicazioni regolari nel marzo del 1945; in séguito fece la sua ricomparsa solo sporadicamente e per periodi molto brevi.

ENRICO SACCHETTI, due illustrazioni per la commedia di Alfredo Testoni, *Il benservito* (fig. 3)

«La Lettura», anno XIII, n. 7, luglio 1913, p. 628-629
(BCABo, Sorbelli, caps. 16, opusc. 4)

La matita dell'artista delinea con sarcasmo le figure dei protagonisti dell'atto unico testoniano: il Ganimede invecchiato e la furba signora che, in cambio del suo amore, gli rifila i conti della sartoria. Le pose della donna, ritratta di fronte e di retro, rivelano al tempo stesso la professionalità del 'figurinista' di moda, uso a mettere a fuoco i dettagli degli abiti.

ENRICO SACCHETTI, *Donna in costume spagnolo, con pappagallo*

«La Lettura», anno XXI, n. 6, 1° giugno 1921, copertina
(BCABo, Rabbi, M.86)

ENRICO SACCHETTI, *Donna in autunno*

²³ «La Domenica del Corriere», 16 dicembre 1900, p. 6.

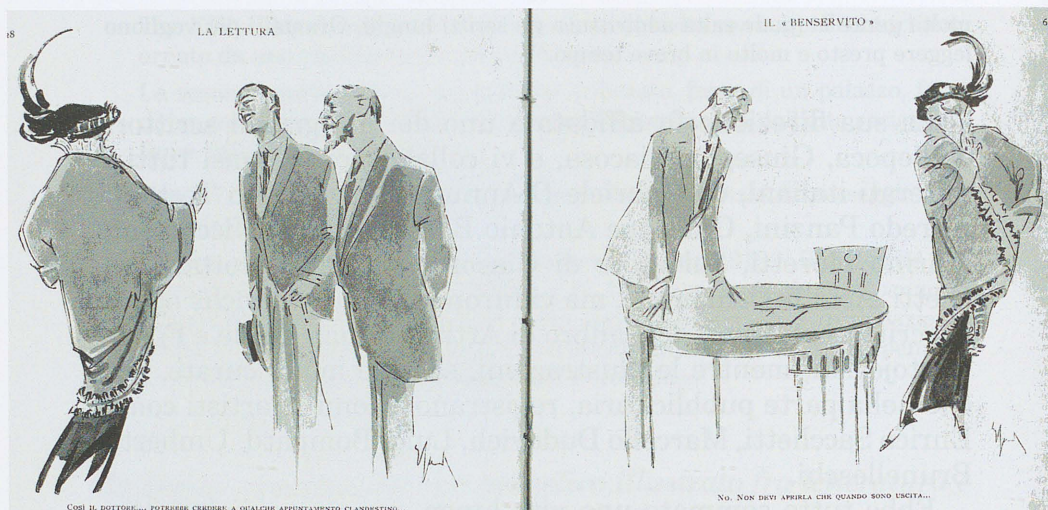


Fig. 3. Illustrazioni di Enrico Sacchetti a commento di due battute – «Così il dottore ... potrebbe credere a qualche appuntamento clandestino», «No. Non devi aprirla che quando sono uscita ...» – pronunciate dalla protagonista della commedia di Alfredo Testoni, *Il benservito*, pubblicata su «La Lettura», del luglio 1913. La busta 'da non aprire' non contiene, come si vuol far credere sul momento, un messaggio d'amore, ma appunto la fattura sartoriale da saldare.

«La Lettura», anno XXI, n. 11, 1° novembre 1921, copertina
(BCABo, Rabbi, M.86)

ENRICO SACCHETTI, *Ritratto di giovane donna col cappello*
«La Lettura», anno XXII, n. 1, 1° gennaio 1922, copertina
(BCABo, Rabbi, M.86)

ENRICO SACCHETTI, *Ritratto di donna col cappello*
«La Lettura», anno XXII, n. 12, 1° dicembre 1922, copertina
(BCABo, Rabbi, M.86)

ENRICO SACCHETTI, *Sciattrice*
«La Lettura», anno XXIII, n. 3, 1° marzo 1923, copertina
(BCABo, 32.F.203)

Queste cinque copertine degli anni Venti, solo lievemente ironiche, raffigurano una donna diversa, in linea coi tempi postbellici: delicata, ma forte, anche nelle 'pose' da attrice o sportiva, più simile al modello di un Dudovich che a quello di un Kirchner.

II. *Raphaël Kirchner* (Vienna, 1876 - New York, 1917)

Proveniente dalla capitale austriaca, nella quale aveva frequentato l'Akademie der Bildenden Künste, e aveva iniziato la carriera come ritrattista per la moda e il «Wiener Illustrierte», dal 1900 si trasferì anch'egli a Parigi, che costituiva allora un approdo obbligato per gli intellettuali e gli artisti di tutta Europa, al tempo stesso di talento e ambiziosi.²⁴ Qui, sebbene ancora molto richiesto come pittore di ritratti, si affermò soprattutto come disegnatore per le riviste di moda – in particolare per la famosa «Vie Parisienne» –, nello stesso periodo di Sacchetti e insieme con artisti come il ceco Mucha, tutti fortemente influenzati dall'«*Art nouveau style*» dell'inglese Aubrey Beardsley, amico di Oscar Wilde e illustratore della sua *Salomé*. La produzione di pannelli decorativi, cartelloni pubblicitari, manifesti teatrali, copertine per riviste, calendari, libri,²⁵ francobolli, banconote e carte intestate, era divenuta infatti – nel nuovo clima che celebrava il trionfo a tutti i livelli della civiltà industriale – un mezzo espressivo molto apprezzato dal pubblico, e quindi offriva agli artisti nuove opportunità per farsi conoscere e non era solo un ripiego economico. Sulla scia di queste esperienze, ad esempio, Alphonse Mucha continuò la sua attività incentrandola sulla grafica dei manifesti, mentre Kirchner si concentrerà sulle cartoline postali.

Della *Ville Lumière* Kirchner è stato lo spiritoso, accurato ritrattista dei più emozionanti e affascinanti aspetti della vita

²⁴ *Österreichisches biographisches Lexikon. 1815-1950*. Herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Graz / Köln, Verlag H. Bohlhaus Nachf., vol. III, 1965, p. 342; EMMANUEL BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle éd. entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit, tome V, Paris, Gründ, 1952, p. 257; THIEME - BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* [...], herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker; [poi] Hans Vollmer, vol. XX, Leipzig, E.A. Seemann, 1927, p. 365. Cfr. anche il sito internet dedicato monograficamente all'artista da Antonio e Pia Dell'Aquila: *Raphaël Kirchner. The life and works. From Art nouveau to Art deco*: <<http://www.dellaquila.net/RKweb/default.htm>>.

²⁵ Fra le prove migliori, cfr. la trilogia: *L'arriviste* di Felicien Champsaur, con le illustrazioni di R. Kirchner: vol. I, *Marquissette*; vol. II, *Claude Barsac*; vol. III, *Renée April*, Paris, Albin Michel, [post 1902].

notturna – il mondo del bar e del *boudoir* – che gli fornì la vera strada verso il successo. Le raffigurazioni seducenti, spesso erotiche, della donna tipica di Montmartre a «La Vie Parisienne», e acquerelli e pastelli, come *Les Joueuses*, gli assicurarono tale popolarità che le cosiddette ‘Filles de Montmartre’, associate alle immagini dell’artista, finirono per essere soprannominate «les Filles de Kirchner».

Nel 1914, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale che decretò la fine del bel mondo parigino, lasciò la Francia e, dopo una tappa londinese, si trasferì definitivamente negli Stati Uniti. A New York continuò a lavorare come ritrattista e illustratore, ma anche come disegnatore di costumi teatrali per il genere del *musical*, fino al termine della vita, sopraggiunto prematuramente e improvvisamente il 2 agosto 1917. La sua morte portò verso la follia la moglie Nina, che era stata la modella per le sue cartoline.

Il Raffaello della cartolina

L’aspetto di Kirchner apprezzato soprattutto dai collezionisti fu proprio quello di illustratore di cartoline: «*Le Raphaël de la carte postale*», così, giocando sul nome, fu definito da Marcel Knecht sulla «*Revue Illustrée de la Carte Postale*» già nel 1900, e a tutt’oggi sono quasi ottocento le cartoline di diversi soggetti ritrovate in varie collezioni, del migliaio che gli si attribuiscono.²⁶

Le più antiche erano nello stile ‘giapponese’ di moda all’inizio del secolo. E la sua serie dedicata alla «*Geisha*» fu particolarmente apprezzata, tanto da essere ristampata quattro volte, per un totale di ben 40.000 copie.

Ma la fama maggiore di Kirchner è dovuta alle cartoline civettuole di giovani donne, che erano molto popolari presso le truppe durante la Prima Guerra Mondiale. Le cartoline degli anni di guerra non sono nello stesso stile delle sue prime prove:

²⁶ *Raphaël Kirchner and his postcards*, a cura di Antonio e Pia Dell’Aquila, Bari, Mario Adda ed., 1996.

le illustrazioni sono più dirette, più facili da comprendere per il soldato, rispetto alle bellezze eteree della «Vie Parisienne». Altri artisti in quel periodo disegnavano ragazze: Sager, Herouard, Fontan, Mauzan, e italiani come Rappini, ma Kirchner rimase il favorito: le sue cartoline erano appese in trincea, sue erano le *pin-up* dei militari del tempo.

Il fenomeno delle pin-up

Kirchner e il suo raffinato erotismo avevano lanciato il prototipo di quella che sarà poi la tipica *pin-up* (lett.: «da attaccare al muro») americana della Seconda Guerra Mondiale: una bella ragazza, sensuale e ammiccante, ma al tempo stesso sempre sorridente e priva dell'alone di mistero caratteristico di certe 'dive' tenebrose degli anni Trenta.

Il fenomeno della *pin-up art* – come si è visto – era nato molto prima, alla fine dell'Ottocento in Francia, con l'apparizione delle illustrazioni di ragazze in *deshabillé* sulle copertine di riviste di successo come «La Vie Parisienne». La fama di queste donnine, sempre poco vestite e dagli sguardi scintillanti d'intesa, non aveva tardato a varcare l'oceano, quando appunto il loro ideatore Raphaël Kirchner era stato chiamato negli Stati Uniti per decorare il *foyer* delle *Follies* di Broadway.

Proprio in America poi, dopo la morte dell'artista austriaco, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, le illustrazioni di queste signorine prenderanno il loro stile inconfondibile: un modello di femminilità caratterizzato da una boccuccia enfatizzata da un rossetto intenso, gli occhi semichiusi e sottolineati, una grande attenzione alle gambe tornite, nude o inguainate in calze di seta, stagliate su uno sfondo bianco che elimina qualsiasi elemento di disturbo. La sanzione definitiva alla loro popolarità arrivò grazie agli occhi attenti di alcuni editori che notarono l'evidente trasporto che le *pin-up* suscitavano nel pubblico, oltre alla loro capacità di far scordare i tristi momenti della grande depressione del 1929.

Le Cadeau offert par la " Vie Parisienne " à ses abonnés

Remerciez de part levez-vous sans s'en douter qui en limitant au 31 décembre la livraison de la revue offerte à ses nombreux abonnés ou relâchées, nous en profitons aussi qui habitent des pays éloignés. En conséquence, nous prolongeons jusqu'au 15 février la distribution de notre prime.

Toutes les personnes qui nous feront parvenir le montant d'un abonnement ou d'un renouvellement d'un an ou de six mois, avant le 15 février 1914, recevront en cadeau l'album intitulé :

DE LA BRUNE A LA BLONDE

Magnifique collection
de 16 ESTAMPES ARTISTIQUES
par
Raphaël KIRCHNER

tirées en couleurs avec le plus grand luxe sur très beau papier fort à marges, et renfermées dans un élégant porte-folio.

Chacune de ces estampes, gravée, séparée et imprimée avec le soin le plus parfait, constitue un petit chef-d'œuvre d'art et de typographie, digne d'être encadrée.

La collection des seize estampes renfermées dans un très élégant porte-folio sera rendue sans frais aux personnes qui voudront s'abonner ou régler leur quotité d'abonnement aux bureaux de la revue, 29, rue Tronchet, Paris, aux personnes qui voudront que la prime leur soit envoyée par colis-postal avec demande préalable de leur indiquer des frais d'emballage et d'expédition, en ajoutant la somme de 1 franc (pour la France) ou de 3 fr. 50 (pour l'étranger) au montant de leur abonnement.

Le Prix de la Collection est de 12 francs

Pour recevoir gratis sans s'abonner, cette collection de 16 estampes, renfermées dans un porte-folio, s'obtient spécialement adressé au mandataire ou à l'éditeur la somme de 12 francs (pour la France) ou de 12 fr. 50 (pour l'étranger) au Directeur, 29, rue Tronchet, Paris.



Fig. 4-5. «La Vie Parisienne», 9 gennaio 1914: pubblicità dell'album di Raphaël Kirchner, *De la brune à la blonde*, come cadeau della rivista ai propri abbonati. L'immagine della fanciulla discinta è quella della tavola VIII «Il più grazioso paesaggio di Normandia».

De la brune à la blonde

La raccolta – con la sua galleria di belle ragazze brune, castane, rosse, bionde ..., secondo lo stereotipo che associa il colore dei capelli ad una tipologia femminile (dal classico catalogo di Leporello nel *Don Giovanni* mozartiano-dapontiano, all'invocazione di Des Grieux «Tra voi belle, brune e bionde» nella *Manon Lescaut* pucciniana proprio di fine-Ottocento) – venne più volte pubblicizzata dalla rivista «La Vie Parisienne» come serie di sedici stampe di grande lusso con carta dai larghi margini, custodita in elegante carpetta (tav. 7). Era venduta dalla casa editrice al prezzo di 12 franchi, ed era «dedicata» ai lettori e agli amatori che apprezzavano «il talento così delicato e suggestivo» dell'artista e desideravano possedere sue opere, eventualmente da porre in cornice. Nella pubblicità infatti la raccolta di stampe era definita un piccolo capolavoro dell'arte tipografica, ogni esemplare della quale era stato inciso, acquerellato e riprodotto a colori.

L'opera, approntata con ogni probabilità nel corso del 1913, dal momento che «La Vie Parisienne» reclamizzò l'album come dono per quei lettori che avessero sottoscritto o rinnovato entro il 15 febbraio 1914 un abbonamento annuale (fig. 4-5), fu riproposta addirittura pochi giorni avanti lo scoppio del conflitto, sul numero dell'11 luglio 1914.

RAPHAËL KIRCHNER, *De la brune à la blonde*, seize estampes artistiques, éditées par «La Vie Parisienne» (29 rue Tronchel), Paris, s.d. [1913], prix: 12 francs

16 f. sciolti, mm 400 x 300, litografie a colori, in carpetta orig. cartonata e telata

(BCABo, 10.q.II.10; n. inv. 359560; provenienza: Rusconi-Verzaglia, 1921)

Tav. I – *L'Auréole de Sainte Nitouche* (tav. 8)

«Un petit ange qui vient de faire le diable»

(*L'aureola di Santa Nitouche* // «Un angioletto che ha appena fatto il diavolo»)

L'aureola un po' ammaccata, modellata sulla testa della graziosa ragazza dal fumo della sigaretta stretta fra le dita, svela il lato piccante della 'santarellina', ipocritamente chiamata *Non-si-tocca*. *Mam'zelle Nitouche* era infatti una popolare operetta scritta dal compositore francese Hervé (pseudonimo

di Florimond Ronger, Arras, 1825 - Parigi, 1892), su libretto di Henri Meilhac e Albert Millaud, e rappresentata per la prima volta al Théâtre des Variétés di Parigi il 26 gennaio 1883: protagonista, una giovane suora, Denise de Flavigny, che, fuggita dal convento al séguito di un musicista, finisce per calcare le scene sotto il nome d'arte del titolo, e intrecciare una storia d'amore con un soldato.

Tav. II – *Il neige en Suisse* (tav. 9)

«Une championne du ski»

(*Nevica in Svizzera* // «Una campionessa di sci»)

L'allusione allo sport (più la sua inverosimile raffigurazione) serve qui unicamente ad esaltare i requisiti di giovinezza e salute della femminilità.

Tav. III – *Les ailes du caprice* (tav. 10)

«Est-ce une fée? Est-ce un ange? ...

C'est une femme – histoire étrange!

Qui reçut de l'illusion

Les deux ailes d'un papillon»

(*Le ali del capriccio* // «È una fata? È un angelo? ... / È una donna – fatto strano! / Che ha ricevuto dall'Illusione / le due ali di una farfalla»)

La farfalla, simbolo di leggerezza e volubilità, posata sul dorso conferisce alla fanciulla l'illusoria delicatezza di una natura eterea.

Tav. IV – *Les premiers lilas* (tav. 11)

«Fleurissez-vous, Messieurs»

(*I primi lillà* // «Signori, mettetevi un fiore all'occhiello»)

Dal *Roman de la Rose* in poi, un invito a cogliere i primi fiori rivolto con maliziosa ingenuità.

Tav. V – *Les jeux de la mode*

«La perruque verte»

(*Gli scherzi della moda* // «La parrucca verde»)

Tav. VI – *La croqueuse de cœurs*

«Est-ce qu'ils sont bien chauds, ces cœurs-là? Ils ne m'ont pas l'air d'être encore assez rôtis»

(*La divoratrice di cuori* // «Sono cotti a puntino, quei cuori? Non mi sembrano ancora abbastanza arrostiti»)

Tav. VII – *Brise de Mai*

«Selon le dicton, en Avril / Mesdames, n'ôtez pas un fil; / Bientôt de Mai la folle brise / Vous mettra toutes en chemise!»

(*Brezza di Maggio* // «Secondo il detto, in Aprile / Signore, non toglietevi un filo; / Presto la folle brezza di Maggio / Vi ridurrà tutte in camicia!»)

Tav. VIII – *Le plus joli paysage de Normandie*

«Les amateurs de jolis paysages le savent bien: c'est derrière les cabines, après l'heure du bain, que se découvrent / la ligne souple et harmonieuse des côtes et toutes les grâces de la nature ...»

(*Il più grazioso paesaggio di Normandia // «Gli amanti dei bei paesaggi lo sanno bene: dietro le cabine, dopo l'ora del bagno, allora si scoprono i contorni flessuosi e armoniosi delle coste e tutte le grazie della natura ...»*)

Nel gioco di parole 'coste/fianchi' si delinea il paesaggio femminile della giovane bagnante spiata mentre si cambia.

Tav. IX – *Les giboulées de la Saint-Martin*

«Il pleut, il pleut, bergère!»

(*Gli acquazzoni dell'isola di Saint-Martin // «Piove, piove, ragazzotta!»*)

Tav. X – *Au bord de la mer*

(*In riva al mare*)

Tav. XI – *Une Naiade moderne*

«Après la douche»

(*Una Naiade moderna // «Dopo la doccia»*)

Tav. XII – *Entre deux poses: les réflexions du modèle*

«En voilà un drôle d'artiste! Il passe toutes les séances à m'embrasser ...: c'est probablement ce qu'on appelle / faire de la peinture léchée!»

(*Tra due sedute di posa: le riflessioni del modello // «Ecco un bel tipo d'artista! Passa tutte le sedute a baciarmi ...: probabilmente è ciò che chiamano fare della pittura leccata!»*)

La modella che si rifà il trucco gioca sull'equivoco tra 'leccata/sbaciucchiata' e 'leccata/forbita'. L'immagine è ripresa in copertina.

Tav. XIII – *Printemps frileux*

«Un sourire entre deux giboulées»

(*Primavera freddolosa // «Un sorriso fra due acquazzoni»*)

Tav. XIV – *Paris port de mer*

«Comment Nini Trempette, avec un paravent, un tub et son maillot "Sirène" se donne l'illusion / d'être au bord de mer, sans quitter la plaine Monceau»

(*Parigi porto di mare // «Come Ninì Trempette, con un paravento, una tinozza e il suo costume da "Sirena" si illude di essere su una spiaggia marina, senza lasciare la plaine Monceau»*)

Questa volta allusivo è il nome della bagnante: 'faire trempette' equivale infatti a 'inzuppare un biscotto', 'stare a bagnasciuga'. 'Plaine de Monceau' è un quartiere centrale di Parigi.

Tav. XV – *Au saut du lit*

«La chemise indiscreète»

(*Appena sveglia* // «La camicia da notte indiscreta»)

Tav. XVI – *Coquetterie*

«La branche de houx»

(*Civetteria* // «Il ramo d'agrifoglio»)

L'allusione simbolica posta in fine della raccolta è alla pianta magica dell'agrifoglio, che protegge dal male e garantisce fecondità e continuità della vita.

III. *Marcello Dudovich (Trieste, 21 marzo 1878 - Milano, 31 marzo 1962)*

Con questo artista il *focus* si sposta sull'altro cardine culturale che nell'Europa del primo Novecento insidia il primato di Parigi: quella Vienna tanto pervasa dal senso di morte che accompagna la *finis Austriae*, quanto piena di innovativi fermenti in tutti i campi dell'arte. Dudovich, infatti, come pittore e cartellonista, fu esponente del *gotha* artistico che diede vita e movimento alla pubblicità, dal secolo XX la più grande forma di comunicazione di massa.²⁷

Trasferitosi dalla natia Trieste a Milano nel 1898, dopo aver frequentato l'istituto d'arte professionale ed essersi formato nel clima artistico triestino e mitteleuropeo, viene assunto

²⁷ Cfr. ROBERTO CURCI, *Marcello Dudovich cartellonista. 1878-1962*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste, 1976; *Il mare di Dudovich: vacanze e piaceri balneari nei segni del più grande cartellonista italiano, 1900-1950: bozzetti, dipinti e manifesti*, catalogo della mostra (realizzata dal Comune di Rimini e Romagna arte e storia), Milano, Fabbri, 1991; *Metlicovitz Dudovich: grandi cartellonisti triestini. Manifesti della Raccolta Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra (tenuta a Trieste nel 2001-2002, replicata a Piacenza dal 24 aprile al 23 giugno 2002), a cura di Giovanna Ginex, Milano, Skira, 2001; *Dudovich: oltre il manifesto*, catalogo della mostra (tenuta a Trieste nel 2002-2003), a cura di R. Curci, Milano, Charta, 2002; *Dudovich. Réclame a Milano*, mostra a cura di Giovanna Ginex (Milano, Castello Sforzesco, 16 dicembre 2000 - 25 febbraio 2001), catalogo *on-line*: <www.mimu.it> e <<http://www.sapere.it/tca/minisite/arte/nonsolomostre/dudo.html>>; MARIO BERNONI, *L'epoca di Dudovich*, Gorizia, LEG, 2006; MARTA MAZZA, *Marcello Dudovich* (scheda biografica), in *La Belle Époque. Arte in Italia* cit., p. 222. Cfr. inoltre il sito dell'Archivio Dudovich di Milano: <<http://www.marcellodudovich.it>>.

come litografo alle Officine Grafiche Ricordi. Qui viene notato dal cartellonista Leopoldo Metlicovitz e incaricato di realizzare bozzetti per la pubblicità. In séguito, a Bologna, crea cartelloni pubblicitari, copertine ed illustrazioni per varie riviste («Italia Ride» nel 1900 e «Fantasio» nel 1902), mentre all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 è premiato con la Medaglia d'Oro. Negli anni successivi collabora alle illustrazioni degli albi strenna di «Novissima» (Milano e Roma, 1901-1913) e dal 1906 a «Il Giornalino della Domenica» di Firenze. Tra gli altri periodici che recano la sua firma si ricordano «Varietas», «Ars et Labor», «Secolo XX» (Milano, 1907-1933) e le copertine a colori per «La Lettura» e «Rapiditas». A Milano, ritornato nel 1905 alle Officine Grafiche Ricordi, vi produce nuovi manifesti, tra i più famosi quelli per i magazzini Mele di Napoli e per Borsalino, premiato nel 1911.

Nello stesso anno è chiamato a Monaco di Baviera, come disegnatore nella redazione di «Simplicissimus», dove pubblicherà per circa quattro anni tavole di soggetto mondano. Questa felice stagione si interrompe con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale; Dudovich collabora ai fascicoli antiaustriaci «Gli Unni ... e gli altri!» (1915), di Giannino Antona Traversi, a «Pasquino», a «Satana Beffa» (1919) e quindi a «Illustrazione Italiana» (1922). A Torino, tra il 1917 ed 1919, crea locandine per la nuova industria del cinema e lavora per varie aziende (Carpano, Fiat, Pirelli, Alfa Romeo e le Assicurazioni Generali). Anche per La Rinascente di Milano realizza diversi cartelloni tra il 1920 e il 1929. Nel 1930 disegna il celebre manifesto per i copertoni Pirelli.

Ma già dalla fine degli anni Venti lascia da parte l'attività pubblicitaria, dedicandosi soprattutto alla pittura e all'attività di illustratore. Muore il 31 marzo 1962 a Milano.

Con il suo apporto la pubblicità ha trasceso il fine commerciale, per assumere una dignità autonoma di manifestazione artistica e di testimonianza dello spirito dei tempi. In quest'ottica esemplari sono, per esempio, i manifesti realizzati per le campagne di alcuni tipi di bevanda, a partire dal Bitter Campari, ove l'artista fa risaltare l'attesa di emancipazione sociale, oppure quelli per l'Alemagna con il gioco dell'incontro in volo

tra le due colombe, quella vera e quella dolce, o ancora quelli per le mitiche automobili Bugatti.

Espressivo, conciso, elegante, mai volgare, il segno grafico narrativo e personalissimo dell'artista triestino è riconoscibile nelle figure femminili e maschili di un'eleganza raffinata, ma dove alla coppia è affidato il compito di interpretare scene di vita quotidiana in cui il consumatore può identificarsi, in un continuo rispecchiarsi tra l'essere e il voler essere.

Dall'Art nouveau all'Espressionismo, dalla satira di costume alla critica politica, dalla derisione parigina alla caricatura tedesca: dalla «Vie Parisienne» al «Simplicissimus»

«Simplicissimus»²⁸ è un periodico satirico tedesco, fondato da Albert Langen, figlio di un industriale della Renania, nel mese di aprile 1896 e pubblicato fino al 1967, con una pausa nel decennio 1944-1954. Originariamente nato come settimanale, divenne bisettimanale nel 1964.

Prende simbolicamente nome da Simplicius Simplicissimus, il protagonista del romanzo picaresco di stile barocco, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, scritto nel 1668 da Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, e ispirato dagli eventi e orrori della guerra dei Trent'anni che aveva devastato la Germania dal 1618 al 1648: la parabola del contadino, appunto, sempliciotto, che le esperienze trasformano in un uomo astuto e disincantato, venne scelta nel 1896 come programmatica da un settimanale satirico che, in Germania, fu per molti decenni la bandiera dell'anticonformismo.

La prima recluta di Langen fu il vignettista Thomas Theodor Heine (Leipzig, 1867 - Stockholm, 1948), che ogni settimana doveva fornire un disegno per la copertina, ma che, soprattutto, è il creatore della celebre immagine-simbolo della rivista - il mastino rosso con la catena spezzata - nella quale

²⁸ «Simplicissimus, Illustrierte Wochenschrift», München, Verlag A. Langen, 1896-1967, prezzo 10 pf. Il periodico è integralmente consultabile *on-line*, grazie alla Herzogin Anna Amalia Bibliothek, all'indirizzo web: <<http://www.simplicissimus.info/index.html>>.

si fondono tutti gli elementi di una specifica arte 'da manifesto': intensa concentrazione del contenuto, forza di richiamo visivo, essenzialità del disegno, impiego di superfici semplici e cromaticamente attraenti, felice accordo delle singole parti in una dichiarata unità.²⁹ Di conseguenza, «Simplicissimus» si diversificò immediatamente dalle altre riviste satiriche pubblicate in Germania, caratterizzandosi più delle concorrenti per l'impatto visivo sperimentale e innovativo, i colori vivaci e il largo uso delle vignette, fondate sulla vita quotidiana e non attingendo alle fonti tradizionali, come la mitologia classica.

Anche se sostenitore della causa liberale, «Simplicissimus» apparve quindi rivoluzionario.

Combinando i contenuti aggressivi e politicamente audaci, con uno stile chiaro, immediato e una grafica sorprendentemente moderna, «Simplicissimus» ha pubblicato il lavoro di autori come Thomas Mann e Rainer Maria Rilke, ed ebbe come collaboratori quasi tutti gli intellettuali tedeschi della prima metà del Novecento, come Hermann Hesse, Gustav Meyrink, Fanny zu Reventlow, Jakob Wassermann, Frank Wedekind, Heinrich Kley, Alfred Kubin, Otto Nückel, Robert Walser, Heinrich Zille, Hugo von Hofmannsthal, Heinrich Mann e Erich Kästner.

Poiché l'obiettivo principale delle sue caricature erano le rigide figure del militarismo prussiano e le altrettanto rigide convenzioni sociali e distinzioni di classe tedesche, quali apparivano dalla più rilassata atmosfera liberale di Monaco di Baviera, conobbe vari tentativi di censura: nel 1898 il Kaiser Guglielmo II, non gradendo di essere ridicolizzato in un pezzo relativo alla sua visita in Palestina, fece sequestrare la rivista e Langen dovette trascorrere cinque anni di esilio in Svizzera, multato di 30.000 marchi, mentre il disegnatore Heine fu condannato a sei mesi di carcere e a sette mesi lo scrittore Frank Wedekind. Ancora una volta, nel 1906, il redattore Ludwig Thoma fu imprigionato per sei mesi per aver attaccato in un articolo il clero, cattolico e protestante. Ma queste polemiche

²⁹ HELLMUT RADEMACHER, *Arte del manifesto in Germania. 1896-1933*, Milano, La pietra, 1965, p. 15-16; 135.

servirono solo ad aumentare la circolazione della rivista, che da 15.000 raggiunse le circa 85.000 copie, cosicché quando il re di Baviera a sua volta tentò di opporsi ad una particolare edizione e chiese che fossero presi provvedimenti contro il «Simplicissimus», il capo della polizia lo mise in guardia contro la mossa, sottolineando che il divieto sarebbe stato inefficace e sarebbe servito solo come pubblicità.

Nel frattempo la scuderia degli illustratori si rinnovava e arricchiva: nel 1902 era entrato Olaf Gulbransson, un fumettista proveniente dalla Norvegia, che ebbe una notevole influenza sulla rivista. Altri importanti disegnatori che hanno lavorato per «Simplicissimus» durante questo periodo furono Rudolf Wilke, Walter Trier e Edward Thöny.

Il periodico era costantemente sotto l'attacco delle istituzioni tedesche: una rivista di destra, «Augsburger Postzeitung», lamentò l'influenza che aveva sui giovani studenti e chiese che fosse vietato, come un pericolo reale per la disciplina di scuola. Nel 1905 la rivista fece campagna contro le riforme di voto proposte. Liberali, i proprietari di «Simplicissimus» contestavano un sistema in cui i voti sarebbero stati pesati in maniera disuguale, assicurando, in tal modo, il mantenimento del potere nelle mani dell'aristocrazia dei proprietari terrieri. Nel 1910 i socialisti in Germania organizzarono manifestazioni di massa a favore di riforme liberali e queste dimostrazioni spesso si tramutavano in scontri violenti con la polizia. Molte delle vignette pubblicate su «Simplicissimus» durante questo periodo lamentavano la brutalità delle forze dell'ordine. Tuttavia, la rivista rimase sempre critica circa il comportamento dei manifestanti di sinistra e di destra, e in una vignetta Thomas Heine li accusò di usare la violenza contro le classi medie. «Simplicissimus» inoltre era contrario alla politica estera del governo tedesco, almeno fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Al momento infatti dell'entrata in guerra della Germania, il settimanale attutì il suo tono satirico per sostenere patriotticamente lo sforzo bellico tedesco e prese in considerazione l'idea di chiudere: nel 1917 Thoma – che dopo la morte di Langen nel 1909 era divenuto il direttore – si arruolò in una

unità medica dell'esercito, e, perso il gusto per la satira, denunciò i suoi precedenti lavori sulla rivista, definendoli immaturi e deplorabili, e finendo per lasciare la direzione nel 1920. Anche gli argomenti 'frivoli' come la moda – quando trattati – divenivano semmai pretesto di attacchi contro la nemica Francia e, ad esempio, in alcune vignette del 1914-1915 le ultime creazioni dell'arte sartoriale parigina alludevano caricaturalmente alla presenza nell'esercito francese di truppe ausiliari 'esotiche'.³⁰

Successivamente, la satira politica più forte espressa nella grafica divenne campo di artisti, esponenti di quel filone espressionistico che sarà definito dal nazismo 'arte degenerata', come George Grosz, Käthe Kollwitz e John Heartfield: il loro stile duro e spigoloso, talvolta infantile e addirittura in alcuni casi pornografico, illustrava persone misere, prostitute, ubriachi, assassini, soldati feriti, con una violenta componente di critica sociale nei confronti della spietata avidità di ceti dirigenti e di volgari uomini d'affari, nascosta sotto la maschera della rispettabilità.

Durante il periodo di Weimar la rivista continuò le pubblicazioni, prendendo però una posizione decisa nei confronti degli estremisti di sinistra e di destra. Ma, con l'ascesa del Nazionalsocialismo, seguita da arresti di artisti e scrittori del «Simplicissimus», il periodico declinò progressivamente, fino a cessare la pubblicazione nel 1944.

Conobbe un *revival* nel periodo 1954-1967.

Corso

Quest'album (tav. 12) – che evoca fin dal titolo una 'sfilata' di personaggi e situazioni come fluenti sul palcoscenico ideale della strada principale cittadina – conferma il successo ottenuto da Dudovich e la sua fama di maggior interprete dell'eleganza della *Belle Époque*; si tratta di una preziosa silloge di 30 tavole

³⁰ LUDMILA KYBALOVÁ, OLGA HERBENOVÁ, MILENA LAMAROVÁ, *Enciclopedia illustrata della moda*, Milano, La pietra, 1969, fig. n. 24, p. 28.

già pubblicate per la rivista politico-satirica tedesca «Simplicissimus», fondata a Monaco nel 1896, e ripubblicate dall'artista col medesimo editore.³¹

Infatti agli inizi del 1911 Marcello Dudovich aveva lasciato Milano per raggiungere la città di Monaco, accettando l'offerta dell'editore Albert Langen che gli aveva proposto di collaborare stabilmente con la sua rivista, il «Simplicissimus», di cui era direttore assieme a Thomas Theodor Heine. Dudovich illustrerà per circa quattro anni la pagina mondana del giornale tedesco, entrando in contatto con gli esponenti di spicco della grafica tedesca quali Kainer, Schultz, Heine e Thöny.

L'esperienza straordinaria che Dudovich vivrà dal 1911 al 1914, per committenza della redazione, è appunto legata al ruolo di 'inviato speciale' nelle più rinomate località di villeggiatura e di svago in tutta Europa. Con la sua grafica offriva una viva testimonianza delle abitudini mondane dell'alta società internazionale. L'artista stesso ricordando quegli anni dirà:

Lasciatemi parlare con gioia di un tempo in cui gli inviati speciali non venivano spediti sui campi di battaglia, ma su campi di corse e di golf, a Parigi, Londra, a Montecarlo, a Deauville, per ritrarvi belle donne, la mondanità elegante, le raffinatezze della moda. Si viaggiava da una nazione all'altra senza passaporto e senza carta d'identità: una cosa meravigliosa [...].³²

In queste località *à la page* poté godere, grazie all'incarico ricevuto dal suo editore, di soggiorni in alberghi di lusso e della partecipazione ad eventi di cui egli mantenne poi in vita un religioso ricordo. L'artista si calò in una nuova dimensione e il suo occhio colse tutte le sfumature delle atmosfere *snob* di quel mondo dorato:

È difficile descrivere l'eleganza e la ricchezza con cui si viveva in quegli anni

³¹ Dopo la prima - e unica - edizione tedesca (Monaco, Langen, [1913]), l'opera ha dovuto aspettare gli anni Ottanta per avere la sua prima edizione italiana, in anastatica, con una presentazione di Roberto Curci: M. DUDOVICH, *Corso. Album*, Trieste, Edizioni Lint, 1985.

³² Parole pronunciate in un'intervista radiofonica, trasmessa il 7 dicembre 1953: cfr. R. CURCI, *Marcello Dudovich cartellonista cit.*, p. 29-30.

felici che precedettero il massacro della Prima Guerra Mondiale. A Deauville, all'ora del Porto (si prendeva a mezzogiorno come un aperitivo) la passeggiata era affollata dalle più belle donne che abbia mai visto, e dai più eleganti e opulenti cavalieri. La sera, al teatro del Casinò, si esibiva il povero Nijinski con la sua inseparabile compagna, la Karsavina. Dopo teatro le giovani e le vecchie signore ricoprivano le tavole della *roulette* e dello *chemin de fer* di monete e di biglietti di grosso taglio, con una sovrana indifferenza. [...] Ricordo la vecchia Rotschild, un volto incartapecorito sopra una scollatura abissale, che non si voltava nemmeno a vedere se aveva vinto o perduto. [...] Tornavo in albergo, e con la testa ancora piena di quelle eleganze, puntavo il mio foglio da disegno sulla porta e cominciavo a delineare a memoria le *silhouettes* delle belle dame che tutti conoscete.³³

Situazioni che Dudovich osserva, ammira, registra, ma nelle quali sicuramente non si riconosceva, e di cui, nel frattempo, Arthur Schnitzler e Sigmund Freud andavano mettendo in luce la consistenza mediante gli strumenti della letteratura e della psicanalisi.

Dudovich rimarrà al «Simplicissimus» fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, quando non poté sopportare, egli figlio di un garibaldino, che i suoi disegni uscissero vicino alle vignette umoristiche che denigravano l'Italia.³⁴

Lo stile grafico di una raccolta 'di società'

L'artista, sensibile interprete dei rituali mondani, nelle tavole dell'album *Corso* riflette le tendenze della stagione aurea della grafica pubblicitaria, ricorrendo a immagini seducenti e di facile fruibilità, e usando un linguaggio figurativo dove si fondono modernità e tradizione.

La matita di Dudovich cattura individui e situazioni di quella dolce vita di inizio-secolo, ed elabora un'antologia di situazioni tratte da luoghi di villeggiatura e di svago, con l'affascinante utopia di gioiosa liberazione dal quotidiano: un vero e proprio

³³ In un articolo intitolato *Letà felice di Dudovich*, apparso sul settimanale «Tempo», XVIII, n. 11, 15 marzo 1956, p. 37-39, in part. p. 39.

³⁴ L'affermazione si trova nel citato articolo sul «Tempo», a p. 39, e l'orgogliosa rivendicazione di italianità, da parte di un Dudovich che fino a quel momento si era sentito cittadino europeo, evidenzia la frattura inferta dalla guerra nella dimensione 'internazionale' della *Belle Époque*.



Fig. 6-7. Elisa Bucchi, moglie e modella di Marcello Dudovich, fotografia, 1900. Il profilo, la posa e il copricapo della donna sono esattamente replicati nella figura femminile di sinistra nella tavola XV «Periodo di prova imposto dallo Stato» dell'album *Corso*.

réportage espresso col linguaggio dell'arte, che ha come fulcro la figura femminile. La donna nelle sue invenzioni grafiche è però donna protagonista, donna da conquistare e non da usare, anzi conquistatrice evoluta e disincantata. Sempre elegantissima, è simbolo di un'emancipata femminilità, ed è dotata di spirito ironico e caustico, animata da evidente vitalità in sintonia con i ritmi moderni: una donna viva e concreta. Non a caso la fisionomia più raffigurata in quest'epoca è quella a lui cara della giovane e bella moglie Elisa Bucchi, persona di carattere fermo e condotta indipendente:

Nei miei disegni di donna ho ritratto sempre lei, la sua figura elegante, il suo naso leggermente aquilino, il portamento fiero della sua testa. Sempre lei: a Cannes, a Parigi, a Ostenda, a Deauville.³⁵

Il taglio fotografico di alcune illustrazioni rivela l'influenza del nuovo mezzo espressivo, come per il primo piano delle due donne in barca (tav. XV), di cui quella con *cloche* è simile ad un'istantanea scattata ad Elisa (fig. 6-7), o nell'illustrazione raffigurante la coppia in gondola (tav. XVIII), che riprende con esatta citazione un'analoga situazione, immortalata in una foto scattata mentre l'artista era a Venezia, sempre con la giovane consorte (fig. 8-9).

Elisa Bucchi, modella e poi moglie di Marcello Dudovich, fotografia, 1900
Tratta dall'Archivio storico di Marcello Dudovich, Milano (<http://www.marcellodudovich.it>)

Dudovich incontrerà a Bologna tra il 1900 ed il 1905 Elisa Bucchi, faentina di nascita e giornalista di moda, con la quale convolerà a nozze benché la donna abbia già un figlio, Ernesto, al quale poi Dudovich darà il proprio nome e che morirà giovane in Australia. Dal matrimonio, alquanto burrascoso, nascerà un'unica figlia, Adriana, a Monaco di Baviera nel 1911. Elisa Bucchi morirà nel 1945, lasciando il marito a sopravvivere per diciassette anni. La fisionomia della bella e giovane moglie è immortalata in molte delle sue opere grafiche.

Marcello Dudovich e la moglie Elisa Bucchi in gondola a Venezia, fotografia, 1910

³⁵ *Letà felice di Dudovich cit.*, p. 37.



Venetianische Gondel

Blaue über dir und Sonnengelb,
Unter dir die ewig stille Flut,
Auf dem schmalen, hochbewegten Kiel
Trügst du Saatkübel und Liebesgut.

Meine jungen Jahre gelten
Unbekanntem Zielen zu
Durch hehlige schöne Wälder,
Schlanke Gondel, zuck und leicht wie du.

Schwarz und ernst sind deine leichten Wände —
Sitz, so lang das frohe Heule lüht,
Sitz und schlum in der Traun vom Tod,
Von der Jugend und der Liebe Fede.

Hermann Hesse

Fig. 8-9. *Marcello Dudovich e la moglie Elisa Bucchi in gondola a Venezia, fotografia, 1910. La fotografia servì all'artista per preparare il soggetto della tavola XXVII «Gondola veneziana» dell'album Corso.*

Tratta da GIOVANNI GRANZOTTO, *Marcello Dudovich*, Brescia, G. Corbelli Editore, 2000 (<http://www.marcellodudovich.it>)

La fotografia servì a Dudovich per preparare il soggetto della tavola XXVII «Venetianische Gondel» dell'album *Corso*.

Marcello Dudovich e la moglie Elisa sulla spiaggia, fotografia, 1910 circa
Tratta da *Il mare di Dudovich. Vacanze e piaceri balneari nei segni del più grande cartellonista italiano 1900/1950*. Bozzetti, dipinti, manifesti, Milano, Fabbri Editori, 1991

Un riflesso della fotografia è visibile nell'immagine della coppia sulla riva del mare contenuta nella tav. XXVIII dell'album *Corso*, anche se nella pubblicazione la scena viene stravolta dalla didascalia in chiave satirica (fig. 10-11).

Lo stile dei disegni dell'album è inoltre privo delle ornamentazioni tipiche del *Liberty* e le sue immagini posseggono una raffinata bidimensionalità priva di risalti plastici, che si accosta allo stile della xilografia giapponese, di grande influenza sugli artisti dell'epoca. Le figure sono sempre contornate dal segno della matita nera e prive di ogni ridondanza, di descrizione di dettagli o di superfici sfumate. I colori, poi, sono sempre sapientemente studiati e accostati in modo armonico, talvolta con una resa quasi monocroma. I bozzetti originali di queste tavole sono generalmente eseguiti a guazzo, con l'uso di pochissimi colori, su disegni a matita o carboncino. In altri soggetti invece, che hanno come sfondo scene di balli in maschera, *cabaret* e *café chantant*, Dudovich si allontana dal decoro alto-borghese e guarda alle atmosfere trasgressive tipiche di un Toulouse-Lautrec, assumendone anche i cromatismi accesi.

MARCELLO DUDOVICH, *Corso*, München, Albert Langen, [1913]
Front. + 1 f. + 29 tavole litografiche a colori, mm 400 x 290, legatura orig. in tela cerata con elegante disegno di donna in abito rosso nel piatto anteriore, contropiatti in carta marmorizzata
(BCABo, 18*.D.I.80; provenienza: acquisto presso la Libreria A. Nanni di Bologna, 1951)

In realtà, l'esemplare dell'Archiginnasio è mutilo di una prima litografia³⁶ (già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 2, fasc. 53, [marzo/aprile 1911], p. 24), che avrebbe dovuto trovarsi al f. 3r, come rivela l'*Indice* pre-

³⁶ Cfr. l'edizione anastatica cit. (Trieste, 1985), p. 27.



Fig. 10-11. *Marcello Dudovich e la moglie Elisa sulla spiaggia, fotografia, 1910 circa. L'immagine della coppia sulla riva del mare anticipa quella della tavola XXVIII «Brutte notizie» dell'album Corso.*



Schlimme Nachrichten

„Und was machen Ihre Brüder, Herr?“ — „Danke, drei sind verheiratet, einer lebt noch.“

messo all'opera, e che fu asportata prima dell'acquisto da un precedente proprietario, forse intenzionato a sciogliere la raccolta: la tavola si intitolava *Ein Kompliment* («Complimento»), e la didascalia presentava una battuta, rivolta evidentemente dalla figura maschile alla dama, con un 'complimento' che il gioco di parole rendeva piuttosto ambiguo: «*Kind, ich glaube, du hast noch eine große Vergangenheit vor dir!*» («Càspita, credo che tu abbia ancora un grande passato davanti a te»)³⁷.

La data precisa di pubblicazione, non indicata sul testo, non è neppure documentabile ufficialmente causa la distruzione bellica degli archivi della casa editrice, ma ne è ricostruibile un *terminus ante quem* per via della pubblicità apparsa sul «Simplicissimus» del 15 dicembre 1913, con la quale si offriva *Corso* al prezzo di sette marchi e 50 pfenning.

Tav. IV³⁸ – *Der Einzige und seine Eigentum* (tav. 13)

«Sechs Tage träumt man vom Mann – und am siebenten kommt der eigene!!»

(*L'unico e la sua proprietà* // «Per sei giorni si sogna di un uomo – e il settimo giunge il proprio!!»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 9, 30 maggio 1910, p. 139.

Tav. V – *Pantomimen-Saison in Berlin*

«Hast du die Mimik nicht auch großartig gefunden?» – “Kunststück! – Es waren ja lauten Taubstumme”»

(*Stagione di pantomima a Berlino* // «“La pantomima, non è stata fantastica?” – “Un capolavoro! – Sembravano perfetti sordomuti”»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 23, 4 settembre 1911, p. 396.

Tav. VI – *Prognose*

«Was ist Ihr Herr Bruder?» – “Kolonialbeamter.” – “Das ist ja ein sehr ehrenvoller Tod.”»

(*Prognosi* // «“Che fa Suo fratello?” – “Il Funzionario coloniale.” – “Ma allora è una morte proprio onorevole”»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 3, 17 aprile 1911, p. 51.

³⁷ Un vivissimo ringraziamento alla cortesia di Cristina Bersani e di Gabriele Bonazzi, le cui traduzioni dal tedesco ci hanno permesso di apprezzare le ironiche didascalie che accompagnano questa e le successive tavole dudoviciane.

³⁸ Il numero stampato sulla tavola, in alto a destra in caratteri romani, coincide con quello di *foliazione* del volume, che comprende anche frontespizio e indice premesso. Nel caso dell'esemplare lacunoso dell'Archiginnasio, la «tav. IV» è quindi la prima che si incontra, la seconda illustrazione della raccolta originale. Nella citata edizione anastatica (Trieste, 1985), invece, la numerazione delle tavole è autonoma, e va da I a XXX.

Tav. VII - *Im Süden*

«Meine Frau konnte nicht mit – “aber”, sagte sie, “unterhalt dich wenigstens nicht sehr gut”»

(*Al Sud* // «Mia moglie non è potuta venire – “ma”, ha detto, “cerca almeno di non divertirti tanto”»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 8, 23 maggio 1910, p. 126.

Tav. VIII - *Finale*

«Was hilft's, gleich Göttern im Olymp zu schweben,
Geläutert in der Abgeklärten Chor,
Wenn knarrend schon die Kniegelenke beben
Und wenn das Fell den Jugendglanz verlor –
Das Glück ist glatt und läßt sich nicht behexen
Mit subnormalen Patellarreflexen.

Es werden uns die Güter dieser Erde
Fremd wie ein demaskiertes Ideal.
Die Liebe Rausch, die Freundschaft nur Geberde,
Und die Erkenntnis selbst noch eine Qual.
Der Philosoph betrachte seinen Nabel!
Die Welt ist schlecht und nicht mehr reparabel.

Ein volles Lachen klingt dir, in den Ohren,
Ein reich instrumentierter Liebesschrei.
Der letzte Duft von dem, was dir verloren,
Zieht fern und flüchtig noch einmal vorbei.
Der Spiritus verklärt mit milden Strahlen;
Das Weib ist seicht und haftet am Realen» *Hans Adler*

(*Finale*, di Hans Adler, traduzione di Gabriele Bonazzi)

«A che serve veleggiar sull'Olimpo come Dei,
purgati nel coro dei purgati,
se poi tremon cricchiando le ginocchia
e la pellaccia lucentezza di un tempo non ha più.
La fortuna è sfuggente e non si incanta
con patellari riflessi subnormali.

Come stinte illusioni i beni della terra ora ci appaion
L'amore è stordimento, l'amicizia [svanisce]³⁹
e pur la conoscenza è gran tormento.
Il filosofo contempla il suo ombelico.
Il mondo è rotto e non si aggiusta più.

³⁹ Nell'originale il termine «Geberde», inesistente nel lessico corrente, è un probabile errore di stampa.

Sonora una risata ti risuona agli orecchi,
urlo d'amore da più voci orchestrato.
Il profumo di ciò che a te è perduto
lontano fugge e non ritorna più.
Lo spirito dardeggia debolmente.
Piatta è la donna e solo ai fatti sta»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 2, fasc. 53, [marzo/aprile 1911], p. 2.

Hans Adler (Vienna, 1880-1957) è stato un librettista austriaco, scrittore e avvocato. Dal 1915, messo in prepensionamento all'età di 35 anni per motivi di salute dalla carriera di funzionario nell'amministrazione imperiale, fece del suo hobby una carriera: scrisse poesie (tra cui sonetti, pubblicati sul «Simplicissimus» nel 1920), racconti, opere teatrali, libretti e testi tradotti dall'inglese e dal francese in tedesco.

Tav. IX – *Orthodoxie*

«Emanzipation ist Quatsch! Die Frau soll dem Manne untertan sein, und der Mann soll ihren Schneider bezahlen»

(*Ortodossia* // «L'emancipazione? Chiacchiere! La donna deve essere sottomessa all'uomo, e l'uomo deve pagare per la sua sarta»)

È l'unica tavola che non risulta pubblicata in anteprima sul «Simplicissimus».

Tav. X – *Gedanken eines Salonhündchens*

«Ja, indiskret sollte ich sein wie ein Polizeihund – dann würde sie mich wenigstens ruhig zu Hause lassen»

(*Pensieri di un cagnolino da salotto* // «Sì, dovrei essere indiscreto come un cane poliziotto – così mi lascerebbe almeno stare a casa in santa pace»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 2, fasc. 43, 23 gennaio 1911, p. 735.

Tav. XI – *Gebrochene Herzen*

«Den ganzen Tag könnt' ich vor dem Spiegel stehn und das tiefe Leid in meinen Zügen betrachten!»

(*Cuori spezzati* // «Potrei stare per tutto il giorno davanti allo specchio a guardarmi in faccia i solchi lasciati dal dolore profondo!»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 21, 22 agosto 1910, p. 351.

Tav. XII – *Am Lido*

«Ich glaube, wir müssen unsere Hochzeitsreise nun doch beschließen. Mit zwei Kindern können wir unmöglich nach Hause kommen»

(*Al lido* // «Credo che a questo punto si debba mettere fine al nostro viaggio di nozze. Ci è impossibile tornare a casa con due bambini»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 20, 14 agosto 1911, p. 333.

Tav. XIII – *Die Hauptsache*

«Gott ja, dumm ist das Stück, aber so allerliebste unanständig»

(*La cosa che conta // «È vero, il pezzo è proprio stupido, ma così adorabilmente disdicevole»*)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 2, fasc. 28, 9 ottobre 1911, p. 470, ma con titolo e didascalia diversi.

L'ambiguità della battuta – maschile – gioca sull'ambiguo significato del termine «Stück», che può riferirsi tanto a un pezzo teatrale, quanto alla compagna stessa.

Tav. XIV – *Liebesgram* (tav. 14)

«Herrgott, bin ich heut wieder verliebt – wenn ich nur schon wüßte, in wen!»

(*Pena d'amore // «Signore Iddio, oggi son io di nuovo innamorata – Se solo io sapessi di chi!»*)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 17, 24 luglio 1911, p. 285, ma con titolo e didascalia diversi (spia del fatto che le didascalie della rivista spesso erano frutto dell'inventiva frettolosa dei redattori).

Tav. XV – *Staatliche Probefrist*

«Kein Wunder, daß so viele Verlobungen zurückgehen. Es dauert volle drei Wochen, bis man die Heiratspapiere bekommt»

(*Periodo di prova imposto dallo Stato // «Non c'è da meravigliarsi che tanti fidanzamenti si rompano. Ci vogliono tre intere settimane, perché si ricevano i documenti per il matrimonio»*)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 23, 4 settembre 1911, p. 383.

Tav. XVI – *Kommerzienrätlicher Hofstall*

«Mein Mann läßt Rennpferde laufen. Ich sechzehnnhige Grafen!»

(*La scuderia del Consigliere di commercio // «Mio marito fiacca i cavalli da corsa, io i conti di antica schiatta!»*)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 19, 7 agosto 1911, p. 319, dove però il raffinato bianco e nero della tavola è interrotto dal biondo tizianesco dei capelli della protagonista.

Tav. XVII – *Die Neuvermählte*

«Na, wie gefällt dir die Ehe mit deinem Oberst?» – «Ja, weißt du, wenn ich die Wahrheit sagen soll – müßt' ich lügen»»

(*La sposa // «Be', come ti va il matrimonio con il colonnello?» – «Sì, sai, se devo dire la verità – devo mentire»»*)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 7, 16 maggio 1910, p. 107.

Tav. XVIII – *O beau rêve!*

«Ach, Kinder, so viel Geschäftsgeist wenn wir hätten, wie alle die Dichter, die aus unserm Schicksal Tantiemen schlagen!»

(*Bel sogno!* // «Ragazze, se avessimo tanto spirito commerciale quanto tutti gli scrittori, che traggono percentuali dal nostro destino!»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 24, 11 settembre 1911, p. 407.

Tav. XIX – *Maienluft*

«Ein Sittlichkeitsschnüffler verleidet uns nie die Liebe und ein Mistkäfer niemals den Frühling»

(*Aria di maggio* // «Un ficcanaso della moralità non ci rovina mai gli amori, uno scarabeo stercorario non ci rovina mai la primavera»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 8, 22 maggio 1911, p. 125.

Tav. XX – *Ein Tip*

«Nein, Gnädigste, an Ihren Stelle würde ich heute nicht auf mein Pferd setzen – ich vermute, daß es in der zweiten Hälfte der vorletzten Runde ausbricht»

(*Un suggerimento* // «No, signora, se fossi in Lei io non scommetterei sul mio cavallo ora – ho il sospetto che rompa nella seconda metà del penultimo giro»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 12, 20 giugno 1910, p. 212.

Tav. XXI – *Der gefährlichste Sport*

«Ich heirate nur einen Aviatiker – Schwarz steht mir so gut»

(*Lo sport più pericoloso* // «Io sposo solo un aviatore – il nero mi sta così bene»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 12, 20 giugno 1910, p. 193.

L'artista illustra un evento *en plain air* dove convivono mondanità ed esaltazione delle più avanzate conquiste tecnologiche, mentre una tagliente didascalia ci mostra una giovane donna spudoratamente cinica.

Tav. XXII – *Schwache Frequenz*

«Ach diese sentimentalen Feiertage! Die ältesten Ehemänner spielen wieder Familie»

(*Bassa frequenza* // «Oh, questi sdolcinati giorni di festa! I mariti attempati giocano ancora a far famiglia»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 2, fasc. 40, 2 gennaio 1911, p. 690.

Tav. XXIII – *Maskerade*

«Am liebsten ging ich so, wie ich jetzt bin: Hemd und Strümpfe» – «Hm, wenn du in dem Kostüm nur nich zu bekannt wärst»

(*Mascherata* // «Meglio andare così come sono: in camicia e calze» – «Eh già, ma in quel costume troppi ti potrebbero riconoscere»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 2, fasc. 53, [marzo/aprile 1911], p. 23.

Tav. XXIV – *Ostende*

«Mein armer Mann muß bei der Hitze in Paris sitzen und im Schweiß seines Angesichts seine Unterschlagungen machen!»

(*Ostenda* // «Il mio povero marito col caldo deve restare a Parigi e col sudore della fronte concludere le sue sporche ruberie contabili»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 20, 14 agosto 1911, p. 348.

Tav. XXV – *Plumpe Vertraulichkeiten*

«Nun sieh nur, bitte, wie die dumme Gans mir zulacht! Weil sie mit meinem Mann ein Verhältnis gehabt hat, tut die Person gerade, als wenn wir zusammen die Schweine gehütet hätten!»

(*Pesante confidenzialità* // «Guarda, guarda come quella stupida oca mi ride in faccia! Ha avuto una relazione con mio marito, e adesso si atteggiava come se avessimo mangiato fagioli insieme!»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 11, 12 giugno 1911, p. 183.

Tav. XXVI – *Spiel der Wellen*

«Mama, heut hätt' ich beinahe ein Meerungeheuer gesehn! Aber dann war's die dicke Frau Kommerzienrat»

(*Il gioco delle onde* // «Mamma, credevo di avere visto un mostro marino! Ma poi era quella cicciona della moglie del Consigliere di commercio»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 20, 15 agosto 1910, p. 335.

Tav. XXVII – *Venetianische Gondel*

«Bläue über dir und Sonnenglut,
Unter dir die ewig stille Flut,
Auf dem schlanken, leichtbewegten Kiel
Trägst du Saitenklang und Liebesspiel.

Schwarz und ernst sind deine leichten Wände.
Süß, solange das frohe Heute lohnt,

Süß und seltsam ist der Traum vom Tod,
Von der Jugend und der Liebe Ende.

Meine jungen Jahre gleiten
Unbekannten Zielen zu
Durch beglänzte schöne Weiten,
Schlanke Gondel, rasch und leicht wie du» *Hermann Hesse*

(*Gondola veneziana*, di Hermann Hesse)

«Azzurro sopra di te e vampa solare,
sotto di te l'onda eterna di pace,
sulla chiglia snella che lieve si muove
porti eco di corde e gioco d'amore.

Nere e solenni le tue pareti leggere.
Dolce fino a che divampa l'oggi di gioie,
dolce e strano il sogno di morte,
di giovinezza, d'amore che si spegne.

I miei anni giovanili scivolano
verso mete sconosciute
per vastità belle di luce, gondola
snella, rapida e lieve come te»⁴⁰

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 5, 1 maggio 1911, p. 78.

È l'unica tavola dell'album che non ha per commento una didascalia satirica, ma amorosa: segno evidente di una dedica alla moglie Elisa Bucchi.

Tav. XXVIII – *Schlimme Nachrichten*

«“Und was machen Ihre Brüder, Baron?” – “Danke, drei sind verheiratet, einer lebt noch”»

(*Brutte notizie* // «E che cosa fanno i Suoi fratelli, Barone?» – «Tre sono sposati, grazie, uno è ancora in vita»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVII, n. 1, fasc. 2, 8 aprile 1912, p. 23, ma con titolo e didascalia diversi.

Tav. XXIX – *Auf dem Flugplatz*

«Wenn niemand hinaufschaut, ist doch die ganze Aviatik für die Katz'»

(*Sulla pista di volo* // «Se nessuno guarda in alto, l'intera aviazione è del tutto inutile»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 17, 25 luglio 1910, p. 287.

⁴⁰ La traduzione della poesia di Hesse è di Roberto Fertonani ed è tratta da HERMANN HESSE, *Altri romanzi e poesie*, a cura di Ferruccio Masini, Milano, A. Mondadori, 1981, p. 513.

Tav. XXX – *Gute Lehre* (tav. 15)

«Ich bringe meine Schmucksachen nie ins Schlafzimmer, – da können sie mir zu leicht von einen Fremden gestohlen werden»

(*Buoni consigli* // «Io non porto mai i gioielli in camera da letto – là potrebbero essermi facilmente rubati da un estraneo»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XVI, n. 1, fasc. 16, 17 luglio 1911, p. 270.

Tav. XXXI – *Eine Gegnerin der Frauenbewegung*

«Wenn man eine gute Figur hat, denkt man gar nicht an Stimmrecht. Und wenn man eine schlechte hat, ist ein Korsett entschieden nützlicher»

(*Nemica del movimento femminista* // «Quando si ha una bella figura, non si sta certo a pensare al diritto di voto. E quando non si ha, un corsetto è decisamente meglio»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 1, fasc. 23, 5 settembre 1910, p. 375.

Tav. XXXII – *Wehe, wenn sie losgelassen!* (tav. 16)

«Kinder, nehmt's euch zusammen! Heut hab' ich wieder mein gefährliches Alter»

(*Guai, se si scatena!* // «Ragazzi, fate attenzione! Oggi ho di nuovo la mia età pericolosa»)

Già pubblicata sul «Simplicissimus», vol. XV, n. 2, fasc. 48, 27 febbraio 1911, p. 828.

La scena anticipa perfettamente nei toni inquietanti temi e spirito della *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler, che, abbozzata nel 1906, fu scritta fra il 1921 e il 1925, e pubblicata nel 1926.

Il rientro in Italia e il cataclisma bellico non alterano sostanzialmente il linguaggio espressivo già moderno di Dudovich, al quale in alcuni casi si adeguano gli altri artisti, come si può constatare anche solo dal confronto fra i suoi disegni e quelli contemporanei di un Sacchetti per le copertine dello stesso periodico (fig. 12-13). Ma è uno sguardo che già oltrepassa l'orizzonte della *Belle Époque*.

MARCELLO DUDOVICH, *La bagnante e i gabbiani*

«La Lettura», anno XXII, n. 9, 1° settembre 1922, copertina (BCABo, Palmieri, B.111)

MARCELLO DUDOVICH, *La cacciatrice*

«La Lettura», anno XXII, n. 10, 1° ottobre 1922, copertina (BCABo, Palmieri, B.111)

MARCELLO DUDOVICH, *In slitta*

«La Lettura», anno XXVI, n. 3, 1° marzo 1926, copertina
(BCABO, Palmieri, B.111)

In queste copertine, delineate negli anni Venti per la nota rivista letteraria milanese, si ritrovano immagini femminili e situazioni vicine a quelli di *Corso*, segno della visione anticipatrice e moderna dell'album, piuttosto che di un ripiegamento nostalgico sui 'bei' tempi prebellici.

«Donne nell'arte» del primo Novecento: creature 'fantastiche'

Angelo o pantera, *femme fatale* o compagna e ispiratrice, frivola o sensuale, la donna raffigurata in questo panorama di fine *Belle Époque* è tuttavia sempre e comunque la donna degli occhi e dell'immaginario maschile, che cerca invano di cogliere sotto il mascheramento degli abiti l'essenza della misteriosa creatura.

La dama vestiva un tessuto d'un color ceruleo assai pallido, sparso di punti d'argento, che brillava di sotto ai merletti antichi di Burano bianchi d'un bianco indefinibile, pendente un poco nel fulvo ma tanto poco che appena pareva. [...]

Elena [...] si gettò nella conversazione generale. Donna Francesca parlava dell'ultimo ricevimento all'Ambasciata d'Austria. – Vedesti Madame de Cahen? – le chiese Elena. – Aveva un abito di tulle giallo tempestato di non so quanti colibrì con gli occhi di rubino. Una magnifica uccelliera danzante ... E Lady Oules, la vedesti? Aveva una vesta di *tarlatane* bianca, tutta sparsa di alghe marine e di non so che pesci rossi, e su l'alghe e su i pesci una seconda vesta di *tarlatane* verderame. Non la vedesti? Un acquario di bellissimo effetto ... –. Ed ella, dopo le piccole maldicenze, rideva d'un riso cordiale che le dava un tremolio alla parte inferiore del mento e alle narici. D'innanzi a quella volubilità incomprensibile, Andrea rimaneva ancor titubante. Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunciando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalle stesse labbra che allora allora, tacendo, eragli persa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte. «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori dal proprio mistero? Quanto nelle sue espressioni e manifestazioni entrava d'artificio e quanto di spontaneità?» (G. D'Annunzio, *Il piacere*, 1889, libro I, cap. II).

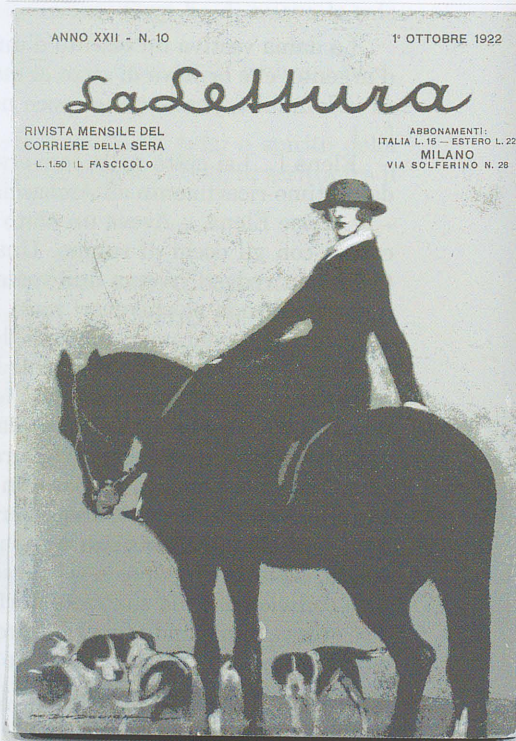


Fig. 12-13. Il fiero profilo effigiato da Sacchetti su «La Lettura» del 1° dicembre 1922 richiama il tipo femminile, altero senza iattanza, disegnato da Dudovich per la medesima rivista («La Lettura» 1° ottobre 1922): donne, non caricature.

Ma davanti al mistero, la rischiosa alternativa che si offre al pensiero dell'uomo è che la femminilità si risolva nella comoda, pura apparenza.

Una figura bidimensionale che, privata degli abiti personalizzanti, resta come un manichino senz'anima: la 'Dea' che Bontempelli consacrerà, proiettandola sulle passerelle della modernità:

Molto sensitiva ai vestiti che porta. È un fenomeno. Se ha un vestito vivace, è vivace, come oggi; se ha un vestito timido, è timida, come ieri: e cambia tutta, tutta parla in altro modo; è un'altra (Massimo Bontempelli, *Nostra Dea*, 1925, atto I).



Tav. 1. Archiginnasio, Sala 10 «Rusconi», in cui dal 1922 è conservata la libreria Rusconi-Verzaglia.



Tav. 2. ENRICO SACCHETTI, *Robes et femmes*, Paris, Librairie Dorbon-ainé, 1913 (BCABo, GDS, cart. T, n. 289): questa illustrazione (f. 1 della raccolta) è riprodotta anche in copertina. Si tratta di stampe *au pochoir*, colorate a tempera e siglate dall'autore.



Tav. 3. E. SACCHETTI, *Robes et femmes*, f. 7. Sacchetti ci propone un itinerario estetico fra immagini di donne abbigliate secondo gli stilemi del nuovo secolo, percorso con disegni dai tratti caricaturali.



Tav. 4. E. SACCHETTI, *Robes et femmes*, f. 8. Le due *silhouettes* si incrociano e si inarcano in un precario equilibrio.



Tav. 5. E. SACCHETTI, *Robes et femmes*, f. 9. La donna è ritratta mentre esibisce con posa compiaciuta il prezioso mantello di ermellino.



Tav. 6. E. SACCHETTI, *Robes et femmes*, f. 13. La scenetta coglie la signora anziana e robusta che, attraverso l'occhialino, esamina con fare autoritario la rivale più giovane e agile.



Tav. 7. RAPHAËL KIRCHNER, *De la brune à la blonde*, Paris, ed. «La Vie Parisienne», [1913] (BCABo, 10.q.II.10): copertina della raccolta, sulla quale è riprodotta la XII delle litografie a colori che la compongono, con una vezzosa modella che si rinfresca il trucco dopo una posa artistica evidentemente movimentata. La raccolta venne pubblicizzata dalla rivista «La Vie Parisienne» come serie di stampe di grande lusso con carta dai larghi margini, custodita in elegante carpetta.

L'AURÉOLE DE SAINTE NITOUCHE



UN PETIT ANGE QUI VIENT DE FAIRE LE DIABLE

Tav. 8. R. KIRCHNER, *De la brune à la blonde*, tav. I: «L'aureola di Santa Nitouche». L'artista fu apprezzato come illustratore soprattutto per il suo raffinato erotismo, che lanciava il prototipo della *pin up*.



Tav. 9. R. KIRCHNER, *De la brune à la blonde*, tav. II: «*Nevica in Svizzera*». L'immagine femminile, sempre un po' osée, riflette tutta la spensieratezza e la vitalità giovanili.



Tav. 10. R. KIRCHNER, *De la brune à la blonde*, tav. III: «*Le ali del capriccio*». Una caratteristica donnina dell'artista, còlta sul confine tra innocenza e malizia.



Tav. 11. R. KIRCHNER, *De la brune à la blonde*, tav. IV: «*I primi lillà*». Kirchner fu apprezzato soprattutto dai collezionisti come illustratore di cartoline, nelle quali ripropose queste tipologie femminili e per le quali venne definito: «*Le Raphaël de la carte postale*»



Tav. 12. MARCELLO DUDOVICH, *Corso*, München, Albert Langen, [1913] (BCABo, 18*.D.I.80): copertina dell'album, composto di tavole litografiche a colori, già pubblicate sulla rivista satirica tedesca «Simplicissimus». L'opera conferma il successo ottenuto da Dudovich e la sua fama di maggior interprete dell'eleganza della *Belle Époque*.



Tav. 13. M. DUDOVICH, *Corso*, tav. IV: «L'unico e la sua proprietà». L'artista, maestro della comunicazione pubblicitaria, riproduce donne eleganti, emancipate e sicure del loro ruolo sociale. Illustrazione elegantissima, come la donna che vi è raffigurata, per disposizione e cromia.

XIV

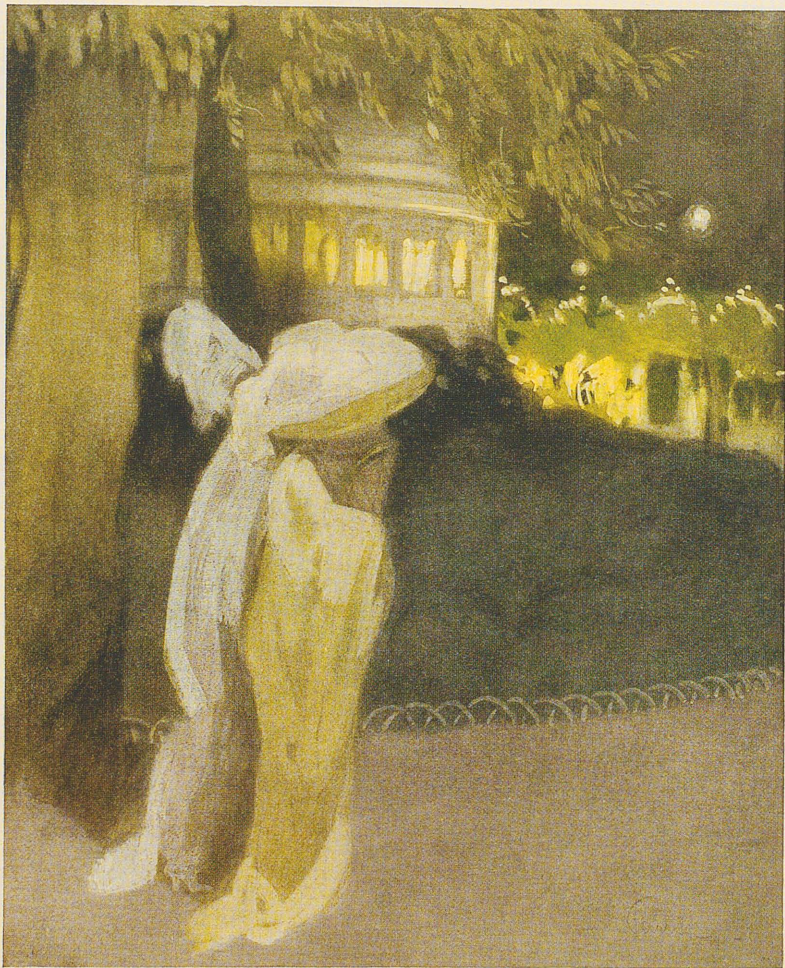


Liebesgram

„Herrgott, bin ich heut wieder verliebt — wenn ich nur schon wüßte, in wen!“

Tav. 14. M. DUDOVICH, *Corso*, tav. XIV: «Pena d'amore». Il rito della passeggiata in una moderna autovettura provoca sguardi e pettegolezzi mondani.

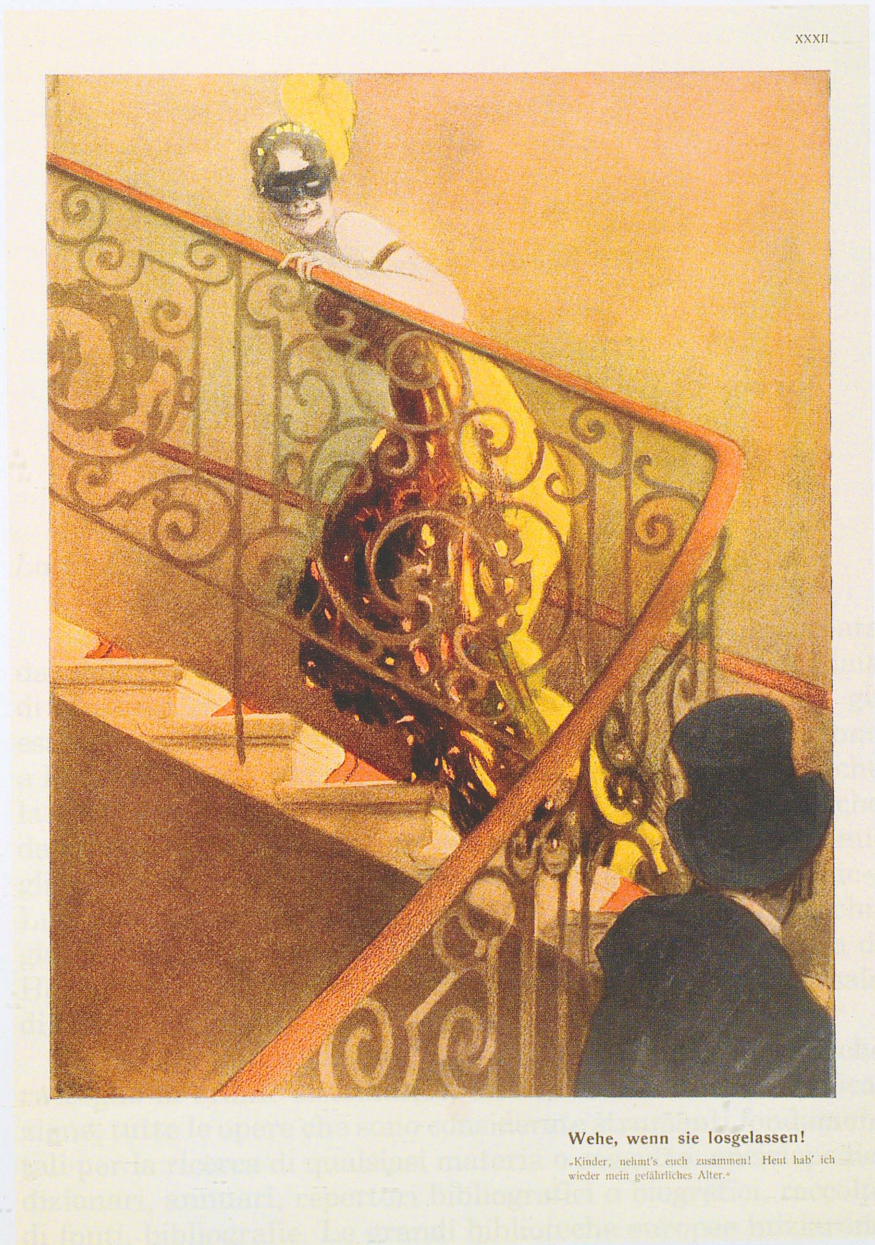
XXX



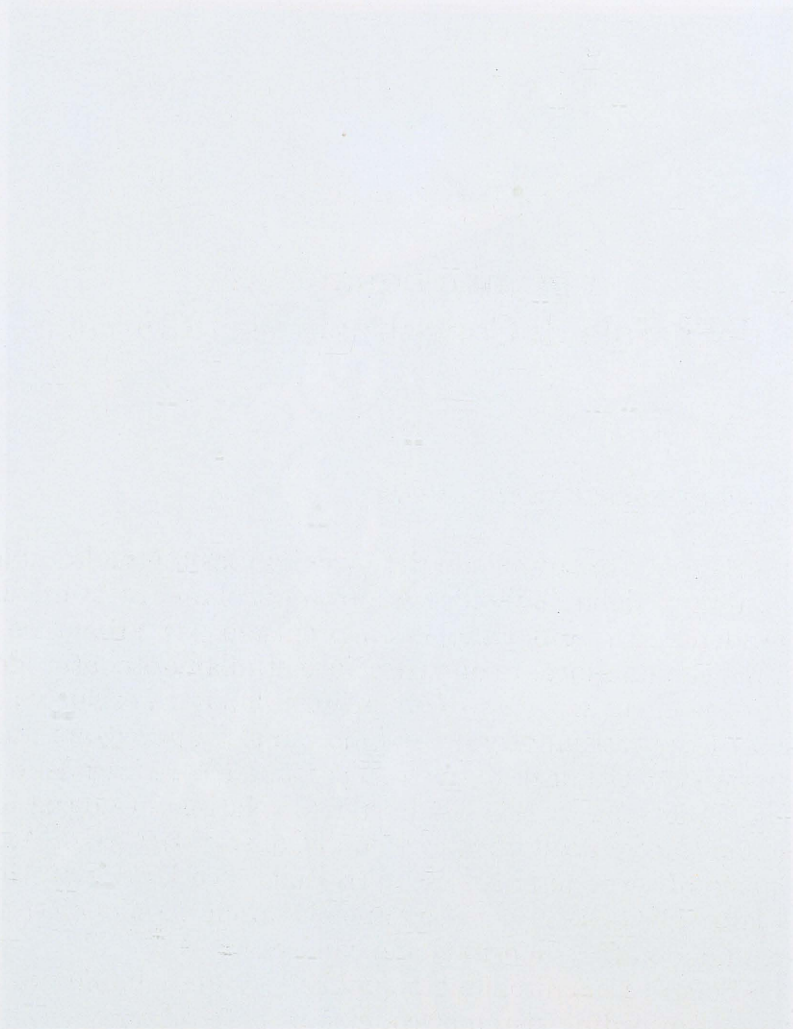
Gute Lehre

„Ich bringe meine Schmucksachen nie ins Schlafzimmer, — da können sie mir zu leicht von einem Fremden gestohlen werden.“

Tav. 15. M. DUDOVICH, *Corso*, tav. XXX: «*Buoni consigli*». La composizione, con il paesaggio del parco notturno e le figure velate, quasi fossero fantasmi, risente di suggestioni della grafica giapponese.



Tav. 16. M. DUDOVICH, *Corso*, tav. XXXII: «*Guai, se si scatenal!*». Movimentata scena di una mascherata piena di allusioni, resa figurativamente con il taglio quasi di una sequenza cinematografica.



Journal of the History of Ideas, Volume 65, Number 1, Winter 2004