

**Moda e modernismo letterario in Italia:
Palazzeschi, Marinetti, Gadda**

By

Matteo Billeri

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Italian)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2019

Date of final oral examination: 05/09/2019

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Patrick Rumble, Professor, French and Italian (advisor)
Grazia Menechella, Associate Professor, French and Italian
Kristin Phillips-Court, Associate Professor, French and Italian
Margaret Butler, Associate Professor, Musicology, University of Florida
Luca Somigli, Professor, Italian Studies, University of Toronto

Indice

Ringraziamenti	ii
Lista delle abbreviazioni	iv
Premessa	1
Introduzione. Moda, modernità, modernismo	11
CAPITOLO I	
L'abito di fumo. Aldo Palazzeschi dalle avanguardie al <i>rétro</i>	
I.1 Gli «spogli» del <i>dandy</i>	26
I.2 Il broccato e la mussola	33
I.3 Lezioni di antimoda	46
I.4 La svolta <i>rétro</i>	63
I.5 Il caso Poiret	82
I.6 Romanzo e ricamo	91
POSTILLA: Gli anni Sessanta, la diva e la borsetta	101
CAPITOLO II	
Futurismo, moda e «toilettite». Scritture dell'abito in Filippo Tommaso Marinetti	
II.1 Decadenti ombre del passato	109
II.2 Iconografia e borghesia	124
II.3 Atleti contro esteti	138
II.4 Lusso e «toilettite»	154
II.5 Poesia della moda	168
CAPITOLO III	
Lo stile di Gonzalo. Per una sociologia della moda in Carlo Emilio Gadda	
III.1 Abito e <i>habitus</i>	181
III.2 Abito e <i>status</i>	197
III.3 Minimalismo e nevrosi	208
III.4 Moda nera	223
Bibliografia	242
Repertorio iconografico selezionato	264

Ringraziamenti

La natura interdisciplinare del presente studio, che ho cominciato a scrivere nel gennaio del 2016, mi ha permesso d'avere, nel corso degli ultimi tre anni, un valido scambio d'idee con rappresentanti di varie discipline e orientamenti. Ho inoltre beneficiato di alcuni soggiorni di ricerca preliminare in eccellenti archivi e biblioteche, tra cui la Getty Research Institute Library di Los Angeles, dove ho condotto indagini nell'aprile del 2017 grazie a un Research Travel Grant concessomi dalla Graduate School della University of Wisconsin-Madison; il Centro Studi «Aldo Palazzeschi» dell'Università degli Studi di Firenze; la Fondazione e Museo Primo Conti di Fiesole, centro di documentazione e ricerca sulle avanguardie storiche; e il Gabinetto Scientifico-Letterario G. P. Vieusseux di Firenze, la cui direttrice, Gloria Manghetti, mi ha di consueto accordato amichevole assistenza. Alcune idee che sono alle origini di questo progetto hanno trovato espressione, sia pure in forma diversa, nel mio articolo *L'abito di fumo. Palazzeschi e le mode d'avanguardia (1907-1915)*, comparso su «Paragone», vol. LXVII, no. 123-124-125, febbraio – giugno 2016, pp. 131-152.

Quanto all'esecuzione materiale della ricerca, non avrei potuto completare la mia *dissertation* senza il gratificante ausilio di tre borse della University of Wisconsin–Madison, che mi hanno permesso di portare avanti lo studio nell'arco di due anni particolari. Ringrazio il comitato dipartimentale della «Chancellor's Fellowship», assegnatami nel semestre primaverile del 2016, e quello extra-dipartimentale della «Dissertation Completion Fellowship», ottenuta per l'anno accademico 2016–2017, così come quello per la Mellon-Wisconsin Summer Fellowship, avuta nell'estate del 2017. Rilevante, infine, è stata negli anni la collaborazione di molti bibliotecari della Memorial Library, tra cui vorrei ricordare Paloma Celis-Carbajal, ora curator alla New York Public Library; Carl Ziebel e Stephanie Harris, coordinators degli Interlibrary Loans.

Dall'Italia ho avuto il prezioso quanto sincero supporto di Adele Dei, professore di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Firenze, che mi ha seguito con costanza e apertura intellettuale fin dagli anni della mia laurea fiorentina. Dai suoi scritti palazzeschi ho imparato moltissimo. Vorrei anche ricordare l'aiuto incoraggiante di Benedetta Montagni, *editor* di Letteratura italiana presso Mondadori Education, Firenze.

Un altro ringraziamento va invece a Margaret Butler, professor of Musicology alla University of Florida, e a Luca Somigli, professor of Italian Studies alla University of Toronto, che hanno gentilmente accettato di prender parte alla commissione per la presente *defense*.

Presso la University of Wisconsin–Madison, infine, posso dire di aver trovato proficua accoglienza. Durante i corsi del Minor ho avuto stimolanti conversazioni sugli argomenti della mia futura ricerca con Max Statkiewicz, professor of Comparative Literature, che ringrazio. Ho inoltre apprezzato gli scambi culturali con Laurie Beth Clark, professor of Art, e Micheal Peterson, professor of Theatre Studies, insieme ai quali ho anche visitato la Galleria del Costume di Palazzo Pitti a Firenze nell'estate del 2015. Quanto invece al Department of French and Italian, devo riconoscere che il rigore filologico che lo caratterizza, coniugato spesso a un'apertura verso gli studi culturali, è stato significativo per il mio lavoro di studioso. Menziono con gratitudine quei membri del Dipartimento che hanno contribuito a sollecitarlo: Thomas Cravens, professor of Italian Linguistics; Ernesto Livorni, professor of Italian and Comparative Literature; Jelena Todorović, professor of Italian. In via speciale, sono grato a Grazia Menechella, professor of Italian, che a suo tempo mi aveva peraltro incoraggiato a scrivere su Gadda (anche se non l'ho fatto fino ad ora, né questo vuol dire che l'abbia fatto bene), e a Kristin Phillips-Court, professor of Italian and Art History, grazie al cui dono inaspettato di un'edizione einaudiana dell'*Adalgisa* ho cominciato a considerare il discorso gaddiano sulla moda. Ma una particolare gratitudine vorrei riservarla al mio *advisor*, Patrick Rumble, professor of Italian and European Studies, non solo per il costante, diretto sostegno accordatomi durante le molteplici vicende del mio dottorato, ma anche per aver per primo intuito e fortemente difeso la validità della mia ricerca, talora credendovi più di quanto potessi io: il che mi giunge ora, a conclusione dei lavori, come un onore intellettuale, essendo già servito, nel passato, da ispirazione.

Lista delle abbreviazioni

Sigle di abbreviazione delle opere di ALDO PALAZZESCHI:

- CP** *Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, edizione 1911, a cura di MARCO MARCHI, Milano, Mondadori, 2001.
- B900** *Bestie del 900. Il buffo integrale*, a cura di MARIA CARLA PAPINI, Milano, Mondadori, 2006.
- DO** *Il Doge. Stefanino. Storia di un'amicizia*, a cura di ANNA NOZZOLI, Milano, Mondadori, 2004.
- ION** *Ieri oggi e... non domani*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1967.
- LA** *Lanterna*, a cura di ADELE DEI, Parma, Zara, 1987.
- PD** *Parco dei divertimenti: scritti sparsi (1906-1974)*, a cura di SARA GELLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- PM** *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964.
- RB** *Il Re bello*, a cura di RITA GUERRICCHIO, Milano, La vita felice, 1995.
- RT** *Ritratti nel tempo: interviste (1934-1974)*, a cura di GIORGINA COLLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- SAF** *Scritti sulle arti figurative*, a cura di GIOVANNI CAPECCHI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- SM** *Sorelle Materassi*, edizione 1934, a cura di FRANCESCA SERRA, Milano, Mondadori, 2001.
- S800** *Stampe dell'800*, a cura di ENRICO GHIDETTI, Milano, Mondadori, 2003.
- TP** *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di ADELE DEI, Milano, Mondadori, 2002.
- TR1** *Tutti i romanzi*, volume primo, a cura e con introduzione di GINO TELLINI e un saggio di LUIGI BALDACCI, Milano, Mondadori, 2004.

Sigle di abbreviazione delle opere di FILIPPO TOMMASO MARINETTI:

- ADA** *L'Alcova d'acciaio*, prefazione di GINO AGNESE, Firenze, Vallecchi, 2004.
- CSD** *Come si seducono le donne*, prefazione di CARMEN LLERA, Firenze, Vallecchi, 2003.
- GDI** *Gabriele D'Annunzio intime*, Milano, Edizioni del giornale «Verde e Azzurro», 1903.
- GM** *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, prefazione di GIANSIRO FERRATA, testo e note a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano, Mondadori, 1969.
- IB** [FILIPPO TOMMASO MARINETTI – BRUNO CORRA], *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, prefazione di SERGIO LAMBIASE, Capri, La Conchiglia, 2003.
- LDV** *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, dessins a la plume du peintre italien VALERI, Parigi, Sansot, 1908.
- MAF** *Mafarka il futurista*, edizione 1910, a cura di LUIGI BALLERINI, traduzione dal francese di DECIO CINTI, Milano, Mondadori, 2003.
- NLT** *Novelle colle labbra tinte*, a cura di DOMENICO CAMMAROTA, Firenze, Vallecchi, 2003.
- SAC** *Scatole d'amore in conserva*, illustrazioni di PANNAGGI, coperta e fregi di CARLO A. PETRICCI, Roma, Edizioni d'arte Fauno, 1927 [ristampa anastatica, Firenze, Vallecchi, 2002].
- TA** *Taccuini (1915-1921)*, a cura di ALBERTO BERTONI, Bologna, il Mulino, 1987.
- TIF** *Teoria e invenzione futurista*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Milano, Mondadori, 1983.
- TO** *Teatro*, a cura di JEFFREY SCHNAPP, Milano, Mondadori, 2004.
- VS** *Venezianella e Studentaccio*, a cura di PATRIZIO CECCAGNOLI e PAOLO VALESIO, Milano, Mondadori, 2013.

Sigle di abbreviazione delle opere di CARLO EMILIO GADDA:

- AD** *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, con una nota di GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi, 1973.
- AF** *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di MARCELLO CICCUTO, Milano, Garzanti, 1984.
- CD** *La cognizione del dolore*, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di EMILIO MANZOTTI, Torino, Einaudi, 1987.
- CU** *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di RAFFAELLA RODONDI, GUIDO LUCCHINI, EMILIO MANZOTTI, Milano, Garzanti, 2007.
- EP** *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di PAOLA ITALIA e GIORGIO PINOTTI, Milano, Adelphi, 2016.
- GGP** *Giornale di guerra e di prigionia*, con il «Diario di Caporetto», Milano, Garzanti, 2002.
- IF** *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti (1919-1930)*, a cura di GIULIO UNGARELLI, Milano, Rizzoli, 1984.
- LGC** *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario (1934-1967)*, Milano, Garzanti, 1988.
- MF** *La Madonna dei Filosofi*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di RAFFAELLA RODONDI, GUIDO LUCCHINI, EMILIO MANZOTTI, Milano, Garzanti, 2007.
- MI** *Le meraviglie d'Italia*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 1991.
- PFLO** «*Per favore, mi lasci nell'ombra*». *Interviste (1950-1972)*, a cura di CLAUDIO VELA, Milano, Adelphi, 1993.
- QP** *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (redazione di «Letteratura», 1946-47), in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di GIORGIO PINOTTI, DANTE ISELLA, RAFFAELLA RODONDI, Milano, Garzanti, 2007.
- VM** *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 1991.

Premessa

Moda. Madama Morte, madama Morte.

Morte. Aspetta che sia l'ora, e verrò senza che tu mi chiami.

Moda. Madama Morte.

Morte. Vattene col diavolo. Verrò quando tu non vorrai.

Moda. Come se io non fossi immortale.

GIACOMO LEOPARDI, *Dialogo della Moda e della Morte* (ed. 1835)

Scrivere di moda è impresa problematica per due diverse ragioni, la minore delle quali coincide con lo storico pregiudizio contro la frivolezza del tema¹. La maggiore è invece data dal compito di instaurare un discorso critico con una produzione teorica tanto più abbondante nel numero dei contributi, quanto meno coerente sul piano delle direzioni intellettuali. Da tale complessità sono derivate anche le numerose sfide del presente lavoro, lentissimo nel formarsi non solo a livello di scrittura, ma anche in merito all'ideazione, e alla sistemazione, di materiali viepiù crescenti ed eterogenei. Un duro criterio di selezione, ad esempio, è stato necessario. E tuttavia, la ricerca mi ha dato modo di rileggere autori classici del nostro primo Novecento da un punto di vista inedito e singolare, portando l'attenzione su aspetti nuovi, che non coincidessero soltanto con la rappresentazione che dell'abito si fa nelle loro opere, ma che si aprissero anche a considerare il rapporto che autori come Palazzeschi, Marinetti e Gadda hanno avuto con l'abito.

¹ È noto l'aneddoto sulle reazioni scaturite dalla «F word» (*f* per *fashion*) nel mondo accademico, aneddoto più volte raccontato da Valerie Steele, ex dottoranda in Storia a Yale (allieva di Peter Gay) e oggi affermata storica della moda, fondatrice ed *editor* della rivista «Fashion Theory», e direttrice del museo del Fashion Institute a New York. Ne scriveva la prima volta nel 1991: «Once, when I was a graduate student at Yale, a history professor asked me about my dissertation. "I'm writing about fashion," I said. "That's interesting. Italian or German?" It took me a couple of minutes, as thoughts of Armani flashed through my mind, but finally I realized what he meant. "Not *fascism*," I said. "*Fashion*. As in Paris." "Oh." There was a long silence, and then, without another word, he turned and walked away». Cfr. VALERIE STEELE, *The F Word*, in «Lingua Franca», no. 16, April 1991, p. 17.

Sulla moda si è scritto, ormai, da ogni possibile prospettiva: e se privilegiati restano il rapporto tra l'arte e la moda da un lato², e l'approccio storico dall'altro³, si dovrà pur tener conto di ulteriori e molteplici orientamenti. D'altronde, proprio nel Novecento si sono delineati, grazie al trionfo di discipline relativamente nuove, canali di ricerca tuttora interessanti: tra questi, vorrei menzionare almeno la sociologia della moda, che molto deve al pioneristico saggio *Die Mode* (1895, 1911) di Georg Simmel così come a *La moda* (1912) di Fausto Squillace⁴; la psicologia del vestire, proposta dal fondamentale *The Psychology of Clothes* (1930) dello psicoanalista freudiano britannico J. C. Flügel⁵; e la più limitante semiotica della moda, affermatasi con il

² Molteplici sono gli studi e i cataloghi di mostre recenti sul rapporto tra arte e moda, senza menzionare i vari *survey* che però poco contribuiscono a un approfondito sguardo sul tema. Tra gli studi recenti, si veda, ad esempio, la monografia di NANCY J. TROY, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, The MIT Press, 2003, che a dire il vero funziona più come una vaga storia della produzione dei *designer* moderni (da Worth agli anni Trenta), che come un'accurata riflessione sui rapporti di interscambio tra l'arte e la moda. Sorprende anche la singolare idiosincrasia della Troy verso l'arte e gli artisti d'avanguardia che hanno sperimentato con la moda, ma questo combacia perfettamente con il suo interesse verso la «professionalizzazione» della moda. Più utile, invece, resta ALICE MACKRELL, *Art and Fashion*, London, Batsford, 2005, che rintraccia influenze dell'arte sulla moda e viceversa dal Rococò al Surrealismo e oltre. Notevole, per concludere, il catalogo della mostra ospitata dal Museo Ferragamo qualche anno fa, che leggo in inglese: STEFANIA RICCI (edited by), *Across Art and Fashion*, Firenze, Mandragola, 2016.

³ Per limitarci solo al contesto italiano, tra i più ricchi nel panorama storiografico della moda e del costume, si vorrà anzitutto richiamare l'attenzione su Grazietta Butazzi, forse la storica della moda più importante del nostro Novecento, autrice di un ancora valido compendio (cfr. GRAZIETTA BUTAZZI, *Moda. Arte / storia / società*, ricerca iconografica di MARILEA SOMARÉ, Milano, Fabbri, 1981). Fondamentale anche il volume di ROSA LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, introduzione di GRAZIETTA BUTAZZI, Torino, Einaudi, 1995. Una generazione più giovane di studiosi sta attualmente producendo moltissimo sulla storia della moda: tra questi, vale la pena menzionare Silvia Grandi, Alessandra Vaccari, Mario Lupano, Sofia Gnoli, Erica Morini. Ottime sono anche le storie «industriali» della moda, tra cui in particolare quella di ELISABETTA MERLO, *Moda italiana: storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio, 2003 (ma si veda anche l'einaudiana *Storia d'Italia*, Annali 19, «La moda», a cura di CARLO MARCO BELFANTI e FABIO GIUSBERTI, Torino, Einaudi, 2003).

⁴ Un'utile antologia di scritti di sociologia della moda, da Spencer a Baudrillard, si legge in COSTANZA BALDINI (a cura di), *Sociologia della moda*, Roma, Armando, 2008.

⁵ La psicologia della moda, al cui approccio già si rifaceva lo studio di ELIZABETH B. HURLOCK, *The Psychology of Dress: An Analysis of Fashion and Its Motive*, New York, The Ronald Press Company, 1929, ha continuato ad essere studiata dopo l'influente contributo di Flügel. Anche il lavoro dei sociologi si è talora indirizzato a un orientamento psicologico, com'è il caso di RENÉ KÖNIG, *A la Mode: On the Social Psychology of Fashion*, New York, Seabury Press, 1973 (che leggo in inglese). Ma si veda, anche, il volume collettivo dedicato a moda, pubblicità e psicologia del vestire maschile, in cui confluirono contributi, tra gli altri, di Umberto Eco e Gillo Dorfles: *Psicologia del vestire*, Milano, Bompiani, 1972. Sempre in ambito italiano, si veda MARIA CALABRESE, *Psicologia della moda. L'abbigliamento come linguaggio*, prefazione di GILLO DORFLES, Milano, Igos, 1990. Gli studi più recenti restano numerosi, ma non vale la pena di menzionarli.

Systeme de la mode (1967) di Roland Barthes⁶. In anni più recenti, si è inoltre riletta la moda in ambito linguistico, musicale, e fotografico⁷. E mentre sono proliferati innumerevoli manuali sul *fashion business* e sul *fashion marketing*, si è tentata anche una meno convincente filosofia della moda⁸, finché nel 2008 lo storico dell'economia Carlo Marco Belfanti ha pubblicato un'ambiziosa *Civiltà della moda*, dove ha rielaborato la proposta metodologica di Dan Sperber per leggere il fenomeno della moda in termini di «epidemiologia» culturale⁹.

In fondo, non si sbagliava Rosa Genoni, la nostra prima stilista moderna, quando presentava, nella sua pionieristica *Storia della Moda attraverso i secoli a mezzo dell'immagine* (1925), un'allegoria della Moda nei panni della celebre statua dell'Artemide Efesia databile al II secolo a. C., oggi preservata al Museo Archeologico di Napoli¹⁰. Simbolo estremo di fertilità, come indicano le quattro fila di mammelle, la figura in alabastro veniva riletta da Genoni a «moderna Venere multimammia, multiforme e grandemente feconda nei vari rami d'arte decorativa», proprio come la moda (**Fig. 1**): interessante notare, peraltro, che quella stessa statua sarebbe ricomparsa

⁶ Nel contesto italiano, ad esempio, un tentativo di interpretazione semiotica del fenomeno moda è riscontrabile in UGO VOLLI, *Contro la moda*, Milano, Feltrinelli, 1988. Circa i limiti assolutamente sincronici della lettura semiologica dell'abito concordo con le affermazioni di ROSY AINDOW, *Dress and Identity in British Literary Culture (1870-1914)*, Burlington, Ashgate, 2010, pp. 6-7: «The main limitation of structuralism, however, is that it can only attend to the synchronic and not the diachronic. Structuralism cannot account for why and how the signifying system of clothing alters over a period of time».

⁷ Per una lettura linguistica della moda si veda, in generale, MARIA CATRICALÀ, *Il linguaggio della moda*, in *Lingua e identità: una storia sociale dell'italiano*, a cura di Piero Trifone, Roma, Carocci, 2009. Eccellente è invece lo studio musicologico di MARY E. DAVIS, *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*, Los Angeles, University of California Press, 2006, cui si deve una brillante ricognizione del ruolo culturale operato da Paul Poiret. Infine, per i rapporti tra la moda e la storia della fotografia, si rimanda al pur non sempre puntuale studio di FEDERICA MUZZARELLI, *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Torino, Einaudi, 2013.

⁸ Cfr. LARS SVENDSEN, *Fashion: A Philosophy*, London, Reaktion Books, 2006.

⁹ Cfr. CARLO MARCO BELFANTI, *Civiltà della moda*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 47.

¹⁰ La fortuna iconografica di questa statua è virtualmente illimitata. Senza dubbio, il suo consolidamento nell'immaginario moderno si può far partire dagli affreschi a soffitto vaticani di Raffaello, nei quali la Filosofia è seduta su un trono le cui gambe hanno la forma di Diana multimammia. Sulla fortuna della statua si veda l'accurata ricostruzione di MARJATTA NIELSEN, *Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses od a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neoclassicism*, in *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast*, edited by TOBIASFISCHER-HANSEN and BIRTE POULSEN, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2009, pp. 455-496.

ironicamente nell'autobiografia di Elsa Schiaparelli¹¹. Polipo, oltre che idolo, moderno¹², la moda si è diramata capillarmente in ogni disciplina, ha silenziosamente conquistato musei e biblioteche, cominciando forse a scrollarsi di dosso, con sublimata *nonchalance*, quel millenario pregiudizio che il mondo culturale le aveva riservato.

Eppure, ancora oggi non esiste, in Italia, un libro nuovo e approfondito sul rapporto tra moda e letteratura¹³. Come se la moda, essendo percepita ancora di così infima influenza, non avesse nulla da dire agli autori italiani, e sia pure viceversa. Invece, mi sembrava più che mai necessario aprire il discorso con il caso di tre scrittori maggiori o, se minori, di comunque decisiva presenza, proprio perché la legittimazione di un argomento letterario dovrà comunque fondarsi su un principio di *auctoritas*. Certo, soffermarsi su occorrenze minime o dimenticate, come pure è stato fatto¹⁴, ha una sua funzione illuminante, e tuttavia ambigua: perché non

¹¹ Cfr. ROSA GENONI, *Storia della Moda attraverso i secoli a mezzo dell'immagine*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1925, p. IX. In *Shocking Life*, pubblicata originariamente in inglese nel 1954, la Schiaparelli raccontava l'invenzione dei *falsies*, ovvero delle protesi da inserire nell'abito per ingrandire il seno, come un fatto accidentale, accaduto quando una sua assistente aveva creato una protesi che però si era rivelata imperfetta: «Something had slipped, and she discovered with terror that she had four breasts! When later she tried to sell the dress to a woman, saying that she would look like the Venus de Milo, the husband added: 'Or more like Diana of Ephesus, the goddess with a thousand breasts!'». Cfr. ELSA SCHIAPARELLI, *Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*, London, V&A Publications, 2007, p. 89.

¹² Per un richiamo ai rapporti tra la moda e l'*Idolo moderno* (1911) di Umberto Boccioni si veda DIANA COLOMBO, *La persona di moda nell'epoca moderna*, in «La società degli individui», a. VII, 20, 2004, p. 63.

¹³ La monografia di Daniela Baroncini su *La moda nella letteratura contemporanea*, che ambiziosamente si estende ai contesti internazionali partendo da Baudelaire e arrivando ad Arbasino, funziona anzitutto come generico, ancorché utile, *survey*, epperò stupisce che autori come Palazzeschi e Gadda siano del tutto dimenticati: quando invece il discorso su moda e letteratura italiana modernista doveva partire proprio da loro, soprattutto dal primo. Cfr. DANIELA BARONCINI, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

¹⁴ Ad esempio da Eugenia Paulicelli nel suo pur valido studio su *Fashion under Fascism* del 2004, proponendo un'analisi di alcune novelle pubblicate negli anni Trenta, su riviste di moda femminile quali «Bellezza» e «Lidel», da scrittrici destinate poi ad affermarsi, come Anna Banti, Gianna Manzini e Alba de Cespedes. Si tratta comunque di una produzione occasionale, che andrebbe semmai riletta, più che come caso «sovversivo» di una letteratura femminile sulla moda durante il fascismo, nel più ampio ambito della produzione letteraria delle rispettive scrittrici. Quel che sosteneva la Paulicelli a proposito di queste novelle («These interesting and surprising texts are almost unknown to the Italian reading public») è vero, ma si poteva per esempio aggiungere che, almeno nel caso della Banti, questa produzione era già stata opportunamente segnalata e studiata dalla critica. Cfr. EUGENIA PAULICELLI, *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*, New York, Berg, 2004, pp. 67 ssg. Sui racconti bantiani, si veda invece BENEDETTA MONTAGNI, *Donne in grigio. Anna Banti scrittrice di costume*, in «Paragone», 29, 500, ottobre 1991, pp. 17-34, e

vorremmo che il critico cadesse vittima delle stesse dinamiche pregiudiziali che ingabbiano il suo oggetto di ricerca. La moda, infatti, non è mai marginale. Che poi, nella tradizione italiana, il discorso sull'abito sia stato d'impronta essenzialmente maschile, e questo a conferma della disparità patriarcale del nostro canone, è un altro discorso¹⁵.

Importante, infine, mi sembrava riportare la letteratura nella cultura, da dove si ha l'impressione che sia stata, negli ultimi trent'anni, quasi gradualmente esiliata. Con questo non voglio dire che l'approccio culturale non abbia un suo prioritario valore, se è vero che proprio su di esso si basa il mio lavoro: ma sentivo l'esigenza di tornare a leggere i grandi autori, di osservare quel che il testo dice sulla moda e non quel che la moda dice sul testo. Perché non c'è dubbio che la formula di Greenblatt sulla «poetics of culture»¹⁶ possa essere ribaltata in quella di una «culture of poetics»: una lettura culturale del testo letterario, infatti, non significa, necessariamente, glorificazione della cultura *tout court*, ma piuttosto apertura del testo al suo contesto. Quando, ad esempio, un contesto come il fenomeno della moda penetra nel testo letterario, si trasforma e cessa di essere una pratica culturale *esterna*: allora, quel che mi interessa non è tanto nobilitare il contesto in sé (col che finirei per stendere una storia culturale della moda), bensì leggere il testo con la consapevolezza che esso è stato informato, e a sua volta trasformato, da quel contesto. A quest'altezza di interazione, infatti, la moda è stata, svevianamente, «letteraturizzata».

anche, ma coevo allo studio di Paulicelli, ENZA BIAGINI, *Con sguardo di donna: i "racconti di costume" di Anna Banti*, nell'opera collettiva *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di SILVIA FRANCHINI e SIMONETTA SOLDANI, Milano, Angeli, 2004, pp. 276-294.

¹⁵ Del resto, questo è ciò che è accaduto anche in Francia, fino almeno dai tempi di Balzac. Ma non così, ad esempio, in ambito anglosassone, dove Virginia Woolf ha contribuito più di altri al discorso su moda e letteratura nel Novecento. E lo stesso si potrebbe dire, certo con più riduttiva portata e per un periodo generazionale diverso, a proposito della statunitense Edith Wharton.

¹⁶ Cfr. STEPHEN GREENBLATT, *Towards a Poetics of Culture*, in *The New Historicism*, edited by HAROLD VEESER, New York, Routledge, 1989, pp. 14-21.

Certo, rileggere con filologica motivazione un contesto come quello della moda, per tracciarne il suo interscambio con le fonti letterarie, è un rischio che l'italianista dovrà pur correre nel tentativo di rinnovare un po' le carte. Ma la resistenza che s'incontra non è sempre sottovalutabile. D'altronde, per scrivere di moda e letteratura bisogna anche recuperare un interesse saggistico più ampio, che sia capace di scavalcare le resistenze più radicate verso aspetti della cultura fino a poco tempo fa considerati inadeguati, com'è il caso delle arti applicate. Si era reso conto del dilemma Mario Praz, che Arbasino non a torto considera il maggior saggista del nostro Novecento¹⁷. E forse val la pena di rileggere l'intelligente digressione che il grande anglista apponeva, nel 1958, a una pagina di *La casa della vita*, autobiografia mascherata da minuzioso *baedeker* alla propria abitazione romana:

L'interesse per le arti applicate è da noi pressoché inesistente, e se si stampano in Italia molti libri di storia dell'arte, son sempre su artisti "seri", anche se minori, e su aspetti più o meno "importanti" dell'arte. Ma che serietà può avere un giocattolo del passato, che importanza nella storia? La storia del gusto è stata trascurata da noi, sia per l'indirizzo filosofico che hanno avuto nella prima parte di questo secolo gli studi storico-critici [...], sia perché in Italia, paese povero, non esistono, o esistono in scarsissima misura, quei collezionisti di cose rare e curiose che sono frequenti in paesi ricchi come gli Stati Uniti, la Svizzera e, almeno fino a ieri, l'Inghilterra. [...] La verità è che l'interesse per le arti minori presuppone una società ricca e raffinata, un gusto da *dilettanti*, come si dice in inglese, con parola che è italiana, perché evidentemente nel Settecento esisteva quella figura che nell'Italia d'oggi è assai rara, assai stenta. Gl'italiani si vantano di avere una moda da contrapporre a quella di Parigi, ma non hanno un museo della moda come c'è presso Londra a Eridge Castle, sebbene se ne potesse sperare uno, anni fa, a Palazzo Grassi a Venezia; gl'italiani comprano bambole pei loro bambini, ma non si sognerebbero mai d'istituire un museo della bambola (se la bambola si trova in una tomba etrusca o romana, allora è materia d'archeologia, e da noi gli archeologi dettano legge: quella bambola diventa un prezioso cimelio).¹⁸

Curioso, tuttavia, e forse un po' beffardo, che proprio quei «preziosi cimeli» costituiscano oggi un punto nevralgico del discorso su moda e letteratura. Nel 1904, la ventiduenne Virginia Woolf visita il museo di casa Brontë, ad Haworth, e su quel pellegrinaggio letterario scrive il suo primo

¹⁷ Cfr. ALBERTO ARBASINO, *Mario Praz*, in Id., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, p. 413.

¹⁸ MARIO PRAZ, *La casa della vita*, con 24 illustrazioni fuori testo in nero e a colori, Milano, Mondadori, 1958, p. 217.

testo accettato per la stampa, sia pure apparso senza firma sul «The Guardian» il 21 dicembre di quell'anno. Del tutto ignorato anche da chi a lungo si è occupato di moda e modernismo inglese, il *travelogue* woolfiano rivela il più precoce segno del compulsivo interesse che l'autrice riservava al tema del vestiario¹⁹. Tanto più importante è questo testo su Casa Brontë, quanto più stabilisce il nesso costitutivo del discorso modernista sulla moda, un discorso che è anche, in più di un caso, un'elaborazione teorica sul potere dell'abito contro la morte. La lezione leopardiana è forse la più riverita dai modernisti europei, e proprio da quella ripartiranno i noti appunti di Benjamin per il *Passagen-Werk* (1927-1940). Affascinata dai «little personal relics» della scrittrice morta, custoditi nella «most touching case» del museo brontiano, la Woolf subisce una manualistica epifania: «The natural fate of such things is to die before the body that wore them, and because these, trifling and transient though they are, have survived, Charlotte Brontë the woman comes to life, and one forgets the chiefly memorable fact that she was a great writer. Her shoes and her thin muslin dress have outlived her»²⁰. È questo, d'altra parte, il destino trascendente riservato ai capi d'abbigliamento di alcuni celebri scrittori, nel tempo e dal tempo conservati come cimeli feticistici, e sia pure come archeologiche conferme di una gloria imperitura: così è stato degli iconici abiti bianchi indossati maniacalmente da Emily Dickinson negli ultimi vent'anni di vita²¹; delle babbucce medievali miracolosamente rinvenute nel retro murato di un camino dentro la casa bombardata di Boccaccio a

¹⁹ Sulla Woolf e la moda, si veda la monografia, non sempre approfondita, di RANDI S. KOPPEN, *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, che però non citava l'articolo su Haworth.

²⁰ VIRGINIA WOOLF, *Haworth, November 1904*, «The Guardian», 21 dicembre 1904, ora in Id., *Women and Writing*, edited and with an introduction by MICHÈLE BARRETT, New York, Harcourt, 1980, p. 123.

²¹ Sugli abiti «monacali» della Dickinson, attorno a cui è stata costruita una leggenda che non sempre trova riscontri documentari nelle fonti (ed è certo, dalle lettere, che la Dickinson apprezzasse anche altri colori, quali il marrone), si veda, per una ricontestualizzazione materialistica, DANEEN WARDROP, *Emily Dickinson and the Labor of Clothing*, Durham, University of New Hampshire Press, 2009, pp. 28-40. Meno convincente è la lettura intestestuale (su «A solemn thing – it was – I said / A Woman – white – to be») proposta dall'autrice non accademica SHARON LEITER, *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Fact On File, 2007, pp. 46-48.

Certaldo durante i restauri del dopoguerra, e certamente appartenute allo scrittore o al fratello Iacopo²²; dei numerosi *outfit* e accessori di D'Annunzio oggi in mostra al Vittoriale (**Fig. 2**).

Di questa forza eternante del cimelio mi sono anch'io dovuto render conto durante una visita museale, proprio come accadde alla giovane Woolf nel 1904. Nel marzo del 2012, subito dopo la fine del mio precario contratto annuale con Mondadori, e poco prima di accettare l'offerta di un dottorato negli Stati Uniti, mi distrassi per un giorno dal mio nuovo *status* di neolaureato senza lavoro con una rinfrescante passeggiata fiorentina nel giardino di Boboli. Ma dopo aver vagato tra verdeggianti viottoli e scalinate di pietra, afflitto da un senso di angoscia forse vicino alla disperazione (comunque non troppo dissimile da quello con cui Anna Banti, nel 1947, e proprio in quello stesso giardino, ricomponeva i pezzi di una perduta *Artemisia*), decisi di rifugiarmi a Palazzo Pitti, nella Galleria del Costume e della Moda, seguendo un tracciato non dall'interno all'esterno, bene anzi il contrario. Quella mossa costituiva forse un primo, sia pure inconsapevole segno delle direzioni che avrebbe preso la mia ricerca futura, direzioni peraltro avvallate, in quei giorni, dal fatto che avevo cominciato a interessarmi al legame tra il tema della moda e l'opera di Palazzeschi. Entrato dunque nella Galleria, passai in rassegna le varie sale, che esibivano abiti moderni, alcuni costumi ottocenteschi, diversi capi delle collezioni donate da Ferré, qualche modello di Capucci, molto *prêt-à-porter* novecentesco di ricche signore fiorentine. Alla fine del percorso, vidi l'ingresso a un'altra stanza, stranamente buia ed appartata, con le persiane chiuse alle finestre. Un controllore anziano e molto magro sorvegliava con insolita apatia, gotico e spettrale. Mi affacciai. Potevo vedere tre enormi teche di vetro con indistinguibili costumi al loro interno. La più grande ospitava un vasto reperto di stoffa

²² Sull'episodio della riscoperta, cfr. LAURA GRIFFO, *Sono tornate a Certaldo le pantofole del Boccaccio*, «La Nazione», 25 febbraio 1978. Assieme alle pantofole da uomo, furono trovati quattro paia di scarpe femminili ad alta zeppa di legno (non dissimili da quelle in sughero rilanciate negli anni Trenta da Ferragamo) e una scarpa da bambina. Al loro ritrovamento, le calzature furono oggetto di una disputa tra certaldesi e fiorentini, i quali ne avevano sottratto un paio per esporlo a Palazzo Davanzati. Si ricordi che Boccaccio visse gli ultimi anni della propria vita nella casa di Certaldo, dove coabitava con il fratello, la moglie di lui, e un amato gatto.

consunta e lacerata, disteso a raggio su di un ampio piano basso e orizzontale. Leggendo le didascalie, seppi di trovarmi nella sala dove si conservavano gli abiti funebri di Cosimo I de' Medici e della sua famiglia. E capii che il grande tessuto appena intravisto era ciò che oggi rimane, dopo un decennale e accuratissimo restauro, della bella veste di raso bianco, lussuosamente ricamata a gallone sul busto, con cui Eleonora di Toledo fu sepolta nel 1562²³ (**Fig. 3**). Una storia plurisecolare di instancabile preservazione vestimentaria, che comincia nel settembre del 1857, quando il cadavere di Eleonora viene riesumato, per proseguire nel 1983, quando l'abito arriva come ammasso di tessuti a Palazzo Pitti, pronto per l'incredibile riparo conclusosi nel 1993²⁴. Si trattava forse della riprova più efficace che potessi avere di quel che pochi anni prima una docente di Storia del Teatro Mediceo, la genovese Sara Mamone, ci diceva in aula circa l'ossessione morbosa, ma a posteriori preziosissima, con cui i fiorentini si accingono alla conservazione delle cose. Quando, nell'estate del 2015, cercai di mostrare quella stanza a due studiosi statunitensi con cui visitavo la Galleria, dovetti apprendere deluso che gli abiti vi erano stati tolti per esser custoditi in zone blindate e più sicure. Che avessi immaginato di vederli tre anni prima? Eppure, quando sono tornato al museo nell'estate del 2018, ecco che la sala funeraria, sia pure leggermente dislocata, era ricomparsa nella sua interezza: solo le

²³ Sull'abito sepolcrale di Eleonora di Toledo, che fino alla riesumazione si pensava fosse quello maestoso con cui è ritratta nella tela di Bronzino oggi agli Uffizi, si veda il bel catalogo della mostra *Moda alla corte dei Medici. Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*, Firenze, Centro Di, 1993. In inglese, più di recente, è tornata sull'abito di Eleonora la sua restauratrice (già autrice di un saggio sul restauro nel catalogo sopramenzionato) MARY WESTERMAN BULGARELLA, *The Burial Attire of Eleonora di Toledo*, in *The Cultural World of Eleonora di Toledo, Duchess of Florence and Siena*, edited by KONRAD EISENBICHLER, London, Routledge, 2004, pp. 207-224.

²⁴ Il cadavere di Eleonora venne riesumato da Luigi Passerini, Direttore dell'Archivio di Stato ed Antiquario Granducale, che lo identificò grazie al corredo funebre. Si legga un resoconto originario dello stato vestimentario della salma: «Le ricche vesti, foggiate secondo la moda della metà del secolo XVI, e più alcune trecce di capelli color biondo tendente al rosso, attorte da una cordicella d'oro e simili in tutto a quelli dipinti dal Bronzino nel ritratto di questa Principessa, conservato nella R. Galleria degli Uffizi, ne porsero certezza per stabilire l'identità del cadavere. La veste che lo ricuopre, non poco lacerata, è di raso bianco, lunga fino a terra e riccamente ricamata a gallone nel busto, lungo la sottana e nella balza da piè; e sotto questo primo vestito ne è un altro di velluto color chermisi. Dello stesso colore sono le calze di seta, nere le scarpette di pelle, ma lacere». Cfr. GUIDO SOMMI PICENARDI, *Esumazione e ricognizione delle ceneri dei principi medicei fatta nell'anno 1857. Processo verbale e note*, in «Archivio Storico Italiano», quinta serie, tomo I, 1888, p. 342. Ma sulla vicenda della riesumazione dei Medici si veda anche l'affascinante studio di DONATELLA LIPPI, *Illacrimate sepolture. Curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

luci stavolta erano nuove, e se possibile ancora più offuscate (**Fig. 4**). Per un attimo sono entrato, ma il silenzio sinistro del locale, quei lacerti così fossilizzati, quell'atmosfera di fantasmatica visitazione, mi hanno dato i brividi come nell'infanzia. In un attimo ho lasciato la stanza e sono uscito a passo svelto dal palazzo. Mentre andavo giù per le scale, pensavo al significato che potesse aver avuto, per me, quel primo, inaspettato incontro con i costumi funebri medicei nel 2012. Che si fosse trattato di una premonizione? Un incidente surreale di percorso? Era stata, più che altro, un'esperienza antropologica: quella di una cognizione, non del dolore, ma della morte. O era forse una cognizione della vita? Mi sono accorto infatti che l'abito ricomposto di Eleonora riaffermava il principio eversivo più occulto dell'allegoria leopardiana: il trionfo della Moda sulla Morte.

INTRODUZIONE

Moda, modernità, modernismo

Una teoria proto-moderna della moda era stata avanzata, rispettivamente, da Ugo Foscolo nelle incompiute *Lettere scritte dall'Inghilterra* (1816-1818) sugli usi e i costumi del «bel mondo», e da Giacomo Leopardi nell'«operetta morale» *Dialogo della Moda e della Morte* (1827). Questo avveniva, nel contesto europeo, con almeno un trentennio di anticipo rispetto alle riflessioni estetiche di Charles Baudelaire sul *dandy* e la moda, sulle quali si è scritto finora, se non troppo, certamente moltissimo¹. A Foscolo, esule a Londra, si devono non soltanto eccellenti annotazioni sul dandismo, ma anche una delle più vivide modalità descrittive dell'abito, che si avvicina per analogia alla tecnica del *pochoir*². Basterebbe rileggere, nella *Lettera sulla moda* (1816) indirizzata

¹ Era stato del resto Benjamin a inaugurare meritoriamente l'interesse verso il discorso della moda in Baudelaire. Si legga ora in traduzione italiana WALTER BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di GIORGIO AGAMBEN et. al., Vicenza, Neri Pozza, 2015. Per un'ottima edizione annotata delle maggiori riflessioni baudelairiane sulla moda, si veda CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, a cura di GABRIELLA VIOLATO, Venezia, Marsilio, 2001. Su Baudelaire e il dandismo si veda, ad esempio, MARIE-CHRISTINE NATTA, *Le vêtement dandy et la mode: deux cas, Barbey d'Aurevilly et Baudelaire*, in *Vêtement et littérature*, sous la dir. DE FREDERIC MONNEYRON, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2001, pp. 39-62. Nella critica contemporanea, il discorso sulla moda moderna si fa tradizionalmente cominciare da Baudelaire, ignorando per lo più Leopardi. Cfr. ULRICH LEHMANN, *Tigersprung: Fashion in Modernity*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

² Il *pochoir* è una tecnica di *stencil*, o di coloritura manuale di illustrazioni, in genere destinate alle cartoline postali. Tuttavia, nel primo quarto del Novecento il *pochoir* si afferma moltissimo nel campo dell'illustrazione di moda, soprattutto in Francia. I più importanti artisti del *pochoir* di moda sono i due collaboratori di Paul Poiret, ovvero Paul Iribe e Georges Lepape, ma anche l'italiano Umberto Brunelleschi. Sul *pochoir* si veda il recente catalogo *Fashion and the Art of Pochoir: The Golden Age of Illustration in Paris*, edited by APRIL CALAHAN and CASSIDY ZACHARY, London, Thames & Hudson, 2015.

al contino milanese Carlo Cicogna, l'arguta pagina dell'incontro tra Foscolo e l'amico Henry Richard Vassall-Fox, *influencer* aristocratico *ante litteram* o vero e proprio «re della moda»³:

Peraltro visitando ieri l'altro un amico mio, giovanotto di moda, lo trovai vestito da capo alle piante di certa tela indiana a fondo bianchissimo distinto a graziosissimi pappagalli. Nel cuffiotto aveva un pappagallo – su le maniche due pappagalli – nel petto due pappagalli per ogni mammella – cinque o sei o dieci che non ho potuto contare, nelle falde, nelle spalle della vesta da camera – e tutti i pappagalli e' pareva che parlassero – e pappagalli nelle «trose» – e dappertutto insomma, fuorché nelle pantofole ch'erano gialle col becco all'insù alla cinese. Gli chiesi s'era di moda. Rispose, come diciam tutti noi, che ei non attendeva a sì fatte frascherie, ma che vedendo quella indiana [tela di cotone] sfoggiata in una bottega, se ne vestiva per bizzarria. E perché qui pure va venendo la moda di dire bugie, ma non è sì nobile come da noi, gli credo – ma la moda verrà seppur non è venuta, perché egli è un giovanotto del bel mondo ed abita a Charles Street Berkeley Square luogo di moda.⁴

Ignorata da gran parte della critica, questa miniatura sull'esotismo vestimentario è stata riletta da Glauco Cambon come una delle «finest descriptions of that unsurpassed British social institution – the fashionable eccentric»⁵. Tuttavia, l'amico di Foscolo teneva a collocarsi al di fuori del dandismo, e aveva pregato il poeta di non rivelare nulla circa quella veste a pappagalli, per evitarne l'imitazione da parte di «tanti *dandys* ridicoli» (il che è, paradossalmente, la preoccupazione precipua di ogni *dandy*). Foscolo sapeva però che «i veri *dandys* non sono ridicoli»⁶. Piuttosto, un principio di estetica binaria e contraddittoria è intrinseco a questa figura, e certo meritevole di attenzione critica⁷. Tutt'altro che effimeri e transitori, i *dandies* sono visceralmente radicati nella civiltà di ogni tempo: «la sola definizione del loro nome è cosa

³ Così viene definito in una seconda versione del medesimo testo, che segue di poco la prima. Entrambe sono confluite nella *Lettera sulla moda* in UGO FOSCOLO, *Lettere scritte dall'Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)*, a cura di EDOARDO SANGUINETI, Milano, Mursia, 1978, p. 59.

⁴ Ivi, p. 57.

⁵ GLAUCO CAMBON, *Ugo Foscolo: Poet of Exile*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 320.

⁶ UGO FOSCOLO, *Lettere scritte dall'Inghilterra*, cit., p. 59.

⁷ Sul diritto del *dandy* alla contraddizione, reclamato soprattutto da Baudelaire, si veda l'interessante voce «Contraddirsi» in GIUSEPPE SCARAFFIA, *Dizionario del dandy*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 74-75.

serissima», avvertiva Foscolo, «e volendo trovarla m'è toccato andare sino alle tradizioni omeriche de' tempi iliaci»⁸. D'altronde, un motivo eternante e atemporale caratterizzava da sempre la moda, se è vero che, come notava Foscolo nella *Serie di Gazzettini scritti non volendo* destinati ancora alle *Lettere*, «la Necessità è la Madre legittima della Moda», mentre la Moda è «nipote ultimogenita dell'Eternità»⁹.

La notazione, meno avventata di quel che sembri, sarebbe riconfluita nel dialogo filosofico di Leopardi, dove la Moda, figlia (non così ontologicamente ispirata) della Caducità, è davvero eterna come la Morte, sua sorella. E più che eterna, la Moda leopardiana si definisce «immortale», immune dunque dal potere devastante della congiunta. Si tratta, peraltro, dell'unica prosopopea che, nelle *Operette morali*, può fregiarsi di un trionfale contatto con la morte, ingaggiare con essa una competitiva battaglia alla sopravvivenza, ottenendone i favori e la protezione, non prima però di averle dimostrato, appunto, «la potenza della moda»¹⁰. D'altronde, tutto il dialogo è sbilanciato a favore di quest'ultima, che contrappone alle brevi, insipide e parossistiche battute della Morte («In conclusione io ti credo che mi sii sorella e, se tu vuoi, l'ho per più certo della morte»¹¹) lunghe digressioni sui vari metodi di tortura che impone da sempre al genere umano: forature di orecchie, labbra, nasi; bruciature decorative e tribali della pelle; fasciature deformanti; calzature storpianti e troppo strette; stringimenti del busto e conseguente

⁸ UGO FOSCOLO, *Saggio sul gazzettino del bel-mondo*, in *Opere edite e inedite*, volume 4, *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1883, p. 100. Si tratta di un'ulteriore versione della medesima lettera.

⁹ ID., *Lettere scritte dall'Inghilterra*, cit., p. 64.

¹⁰ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, introduzione e note di SAVERIO ORLANDO, con un breve dizionario ideologico, Milano, BUR, 2000, p. 92.

¹¹ Ivi, p. 91.

asfissia – aumentando così di gran lunga la probabilità della morte, fino al punto che, per merito della Moda, «la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva»¹².

Prima opera leopardiana ad esser pubblicata in lingua inglese¹³, il *Dialogo della Moda e della Morte* resta anche, ad oggi, la più influente riflessione sulle dinamiche della moda, se non altro il testo che più ha saputo «inventare» il nucleo teoretico di una questione centrale alla vita moderna, generando a sua volta una vastissima letteratura speculativa¹⁴. E difatti, è proprio con Leopardi che si inaugura una visione della moda come ambito, e volto, del moderno: per la prima volta, essa è presentata non come stravaganza moralisticamente condannabile (era il caso settecentesco di Parini), bensì come sistema fagocitante e insidioso che travolge l'esistenza umana, modificandola e condizionandola. La moda acquisisce insomma, nel discorso leopardiano, la facoltà tutta moderna dell'*hic et nunc*, e al contempo si estende a un mondo dominato dal cambiamento e dal progresso, un mondo che non guarda all'immanenza, né al passato. Grazie al soverchiante operato della Moda, infatti, la Morte, che anticamente doveva accontentarsi di «fosse e caverne», può ora beneficiare di «terreni al sole» e di «genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi»¹⁵. Siamo di fronte, dunque, a una forza impositrice che ha radicalmente trasformato l'uomo in entità moderna: mobile, cangiante, mercificata. D'altra parte, com'è stato notato, «moda e moderno hanno in comune la componente del mutamento che è, per definizione ed etimologia, nella moda e nel moderno»¹⁶. Derivati entrambi

¹² Ivi, p. 92.

¹³ L'operetta uscì nel 1830 sul «The Ausonian», giornale pisano-britannico. Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Dialogue between Fashion and Death*, «The Ausonian», 2 (1830), pp. 17–19.

¹⁴ Su questo si veda l'ottima monografia di FABRIZIO PATRIARCA, *Leopardi e l'invenzione della moda*, Roma, Gaffi, 2008.

¹⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 92.

¹⁶ ANNAMARIA CURCIO, *La moda: identità negata*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 51.

dal latino *modus* («misura», «maniera»), i due termini indicano strettamente una realtà transeunte ed attuale, anche se avevano ragione Foscolo e Leopardi nel rimarcare l'antichità della moda, questa sua costitutiva atemporalità, che in parte contrasta con il suo stesso etimo: perché, se è vero che la moda diventa prioritaria nell'età industriale e moderna, certo questo non vuol dire che essa non l'avesse anche preceduta¹⁷. Anzi, una veloce ricognizione sull'uso del termine «moda» nella lingua italiana illustrerebbe la sua entrata in circolazione nel preindustriale Seicento, e persino con un certo ritardo rispetto alla matrice francese *mode*. Prima che l'aristocrazia si vestisse *à la mode* francesizzante per opporsi ai costumi della dominazione spagnola, ben altri lemmi erano adoperati nella nostra lingua: su tutti quello di «foggia», da cui i cosiddetti «foggiani», cinquecenteschi *fashion victims*¹⁸.

Certo, la moda come la intendiamo oggi, ovvero come sistema di produzione vestimentaria ed estetico-mediatica, si afferma davvero nel contesto moderno delle prime città capitalistiche, e all'urbanità si lega in modo indissolubile, perché è lo spazio cittadino ad offrire alla folla una piattaforma ideale per la *performance* del proprio vestire. La moda trionfa nell'universo del moderno nella misura in cui vi ritrova strumenti utili, quali ad esempio lo spettacolo e la comunicazione di massa, per affermare il proprio messaggio. E questo, come notava Elizabeth Wilson, sia detto anche in senso propositivo: perché non c'è dubbio che si debbano alla democratizzante produzione industriale della moda, il cui dominio non è più confinato alla gerarchia aristocratica, la possibilità di una *self-expression*, così come

¹⁷ Ancora Curcio sembrava concordare su questo punto, quando in una sua introduzione a un volume di studi sulla moda, affermava: «Non che la moda esista solo con la modernità, poiché, contrariamente a quanto afferma Lipovetsky (1989), la moda non nasce con l'età industriale, ma con essa si manifesta, si diffonde e si fa conoscere. La moda è antica, in antitesi con la sua etimologia affine alla modernità». Cfr. ANNAMARIA CURCIO, *Introduzione*, in *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 11.

¹⁸ Per una rassegna sul termine «moda», si veda ANNA PANICALI, *La voce della moda*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 7-12.

l'opportunità di creare un'individualizzata immagine identitaria attraverso l'abito¹⁹. D'altra parte, la modernità è anche l'epoca in cui nasce il *medium* fotografico e, attraverso di esso, la diffusione di un fenomeno sociologico rilevante, quello appunto dell'icona di massa che detta norme stilistiche e comportamentali, una figura che, nella terminologia anglosassone, si chiamerebbe *fashion mass icon*²⁰. In Italia, è stato questo il caso di D'Annunzio, divo decadente per eccellenza²¹, che alcuni grandi scrittori modernisti dovranno pur «attraversare», secondo l'abusata espressione proposta da Montale, rifiutandone l'eredità estetica e ideologica. Ma quel che mi sembra oggi importante rilevare è che l'attraversamento di D'Annunzio non fu compiuto soltanto sulla carta, bensì anche attraverso l'immagine mediatica, come i ritratti fotografici giovanili di Marinetti e di Palazzeschi basteranno a dimostrare. Il dannunzianesimo, s'intende, doveva esser combattuto con i suoi stessi mezzi.

E se la moda è questione centrale al moderno, allora lo è anche alla corrente artistico-letteraria che sul moderno, e sulla sua imperativa affermazione, si è fondata. Categoria flessibile ed elusiva, originatasi anzitutto nell'anglistica, il concetto di modernismo è emerso al principio degli anni Duemila, specialmente nell'italianistica anglo-americana, come tentativo di rilettura del contesto letterario italiano in senso nuovo e più inclusivo. Resta forse maggiormente valida una caratterizzazione *cronologica* del fenomeno, che dovrebbe estendersi dalle ultime due decadi dell'Ottocento fino agli anni del secondo dopoguerra. Ma già in questa periodizzazione si

¹⁹ Cfr. ELIZABETH WILSON, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, pp. 12-13.

²⁰ Su questo si veda FEDERICA MUZZARELLI, *Moderne icone di moda*, cit., p. 4.

²¹ Su D'Annunzio e la moda, nonché sullo scrittore come icona di moda, si vedano, in particolare, gli studi di PATRIZIA CALEFATO, *Moda e società di massa*, in *Gabriele d'Annunzio, padre dello stile italiano*, a cura di PAOLA SORGE, Atti del convegno di studi (Pescara, 8 luglio 2011), Milano, Silvana Editoriale, 2012, pp. 11-21; e PAOLA SORGE, *D'Annunzio e la magia della moda: le passioni estreme di un grande arbitro dell'eleganza femminile*, Roma, Elliot, 2015.

riscontra un primo dilemma, relativo alla posizione che un movimento come quello dell'estetismo o, per il caso italiano, del decadentismo dovrebbe assumere in relazione al modernismo. In uno studio del 2003, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism (1885-1915)*, Luca Somigli considerava il decadentismo in stretta correlazione all'avanguardia storica, se è vero, com'è vero, che è proprio nella letteratura *fin de siècle* che comincia a manifestarsi quella crisi di legittimazione dell'artista che porterà i grandi autori modernisti a riposizionare, e ripensare, sé stessi. D'altronde, il decadentismo segna anche l'esordio della dismissione dell'esperienza estetica secondo il vecchio modello kantiano, poiché in questa fase l'artista deve confrontarsi, e soprattutto opporsi, alla rampante produzione capitalistica di una letteratura promossa a bene di consumo, contro cui non si può che far valere una concezione dell'arte di natura esclusivista, anti-comunicativa e meglio incomunicabile, ancorata ai concetti assoluti del bello e dell'artistico (che per D'Annunzio, più che per Wilde, vale anche artificioso, e talora in senso compromissorio con il mandato consumistico)²². Nel presente studio, tuttavia, rileggo il modernismo in termini oppositivi al decadentismo, in un senso più vicino alla posizione espressa da Romano Luperini in un suo saggio di pochi anni fa²³, giacché è allo stesso decadentismo che i modernisti italiani presi in esame si ribellano: ma si noti che D'Annunzio viene rifiutato sia dagli avanguardisti, sia dagli scrittori più resistenti all'avanguardia, come Pirandello e Gadda. D'altronde, è indubitabile che la categoria di

²² Cfr. LUCA SOMIGLI, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism (1885-1915)*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 217-219. Il distinguo tra D'Annunzio e Wilde è una mia aggiunta. Una stessa concezione cronologica del modernismo italiano sarebbe tornata l'anno seguente in un volume, non a caso edito dallo stesso Somigli in collaborazione con Mario Moroni, che segna un momento saliente nel dibattito sul fenomeno, specialmente nell'ambito dell'italianistica anglo-americana (alla quale si oppone, in parte, la più restrittiva visione dell'italianistica italiana, come illustro in seguito). Si veda *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, edited by LUCA SOMIGLI and MARIO MORONI, Toronto, University of Toronto Press, 2004, dove si aggiungerà che il concetto di modernismo era anche esteso, comprensibilmente, agli anni del cosiddetto «ritorno all'ordine».

²³ Il saggio, del 2016, si legge ora in ROMANO LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-34.

modernismo, se da un lato può legittimamente comprendere l'esperienza decadente, dall'altro può anche definirsi proprio in contrasto ad essa²⁴.

Un secondo dilemma che emerge nella periodizzazione modernista è invece legato al ruolo che l'avanguardia debba o non debba in essa ricoprire. A tal proposito, fortemente riduttiva, e restrittiva, è apparsa la posizione di alcuni italianisti d'area italiana, espressi in un dibattito sul fenomeno letterario condotto sulle pagine di «Allegoria» e «Italianistica», e intorno all'operato dello stesso Luperini. Uno studioso come Riccardo Castellana, ad esempio, tende ad emarginare *tout court* l'avanguardia dal dominio modernista, che rilegge, in termini auerbachiani, come forma di «realismo» psicologico²⁵. Allo stesso modo, Raffaele Donnarumma conferma che il modernismo sembra precedere l'avanguardia senza però dividerne l'agenda²⁶. Ma escludere il futurismo, che del moderno (e del modernismo) incarna l'aspetto più radicale, mi sembra un pericoloso *misstep*. Difatti, quando Somigli e Luperini, i protagonisti delle due aeree del dibattito tra Italia e America del Nord, sono tornati, in sedi assai più prossime, sulla definizione dell'etichetta letteraria modernista, hanno in fondo riavvicinato le proprie posizioni. Per Luperini, ad esempio, l'avanguardia è da interpretare come «variante oltranzista» del modernismo, sebbene non possa definirlo

²⁴ Uno dei punti nevralgici del complesso dibattito sul modernismo è infatti quello legato alla inadeguatezza della categoria di decadentismo italiano. Si leggano, a tal proposito, le ottime osservazioni di PIERLUIGI PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 58: «sarebbe ora che si affermasse anche in Italia, come da tempo nei paesi anglosassoni, e recentemente anche in altre aree culturali, il concetto di modernismo [...]. A me pare ovvio che, alle esigenze del periodizzamento storico-letterario, parlare di modernismo per il migliore verismo, per Svevo, Pirandello e le avanguardie, farebbe un ottimo servizio. Anche perché permetterebbe di mandare in pensione l'improbabile e immensamente fortunata etichetta di "decadentismo" – uno strano "movimento" in cui trovano posto Fogazzaro e D'Annunzio accanto a Svevo e Pirandello». Sulla confluenza di Verga nell'ambito del modernismo italiano, tuttavia, rimango perplesso. Senza dubbio, Svevo andrebbe riletto nell'ambito modernista, come del resto era stato fatto da Giuliana Minghelli quasi vent'anni fa.

²⁵ Cfr. RENATO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45.

²⁶ Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, p. 16.

esclusivamente²⁷. Condivisibili, inoltre, mi sembrano le conclusioni riepilogative di Somigli sulle componenti tanto cronologiche quanto culturali del modernismo italiano: che dovrà estendersi, al pari di quelli coevi europei, a tutta la prima metà del Novecento (avanguardia inclusa), e ripensarsi come momento essenziale della cultura moderna²⁸. Ma credo anche che il modernismo e l'avanguardia, inseparabili l'uno dall'altra, debbano essere inquadrati in una rete di orientamenti critici distinti. Perché non c'è dubbio che avesse colto nel segno Paul Mann quando affermava, nella sua *Theory-Death of the Avant-Garde* (1991), che «Studies that focus on the similarity or partnership between modernism and the avant-garde tend to emphasize aesthetic issues, whereas studies that argue for the distinction between them tend to emphasize ideology»²⁹.

Né occorre precisare che il presente studio si colloca entro i limiti di quella prima occorrenza. Inoltre, tra i motivi della periodizzazione prescelta dovrà anche includersi l'opportunità d'indagare la risposta letteraria di Palazzeschi e Marinetti al fenomeno delle mode d'avanguardia, che restano un tema fondativo di questo progetto. E un'altra possibilità che la scelta di tale micro-canone modernista mi permetteva era quella di osservare, per ciascun autore, il manifestarsi, allegorico o dichiarato, della propria adesione o del proprio rifiuto del fascismo, anche in relazione al dibattito sull'abito. Perché non c'è dubbio che, a differenza di altri modernismi europei, quello italiano debba fare i conti sia con l'avanguardia che con la dittatura. Uno scrittore come Gadda, d'altronde, che è un modernista postumo a sé stesso, falsamente

²⁷ Cfr. ancora ROMANO LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, cit.

²⁸ Cfr. LUCA SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla planetarietà. Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, pp. 28-29.

²⁹ PAUL MANN, *The Theory-Death of the Avant-garde*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 10. Né stupirà, allora, che Castellana esordisse proprio, nella sua monografia su Pirandello modernista, con una ripresa del concetto di avanguardia secondo le posizioni ideologiche di Peter Bürger. Cfr. RENATO CASTELLANA, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018, p. 1: «E al modo di Joyce, Woolf, Proust, Mann e Kafka, [Pirandello] si rifiuta di prendere a cannonate verbali i musei, le biblioteche e le accademie, come esigevo a gran voce Filippo Tommaso Marinetti; perché ciò che i modernisti mettono in discussione, come ha scritto Peter Bürger, è il concetto di tradizione, e non l'istituto della letteratura in quanto tale».

ingabbiato in un incompatibile postmoderno a causa delle dinamiche ritardatarie della propria storia editoriale, matura come scrittore nella fase più estrema del modernismo. Ma anche per questo è risultato fondamentale estendere la periodizzazione modernista agli anni del «ritorno all'ordine», che talora ridefiniscono peraltro l'idea di moda in relazione o in opposizione all'avanguardia. È questo il caso di un autore come Palazzeschi, il cui discorso sull'abito e il moderno può legittimamente considerarsi il più innovativo e anticipatore dell'intero Novecento: impossibile sarebbe stato arrestarsi alla sola fase avanguardistica, se è vero che proprio negli anni Venti e Trenta, con la sua svolta *rétro* nell'Ottocento, Palazzeschi continua proficuamente il proprio discorso sulla moda, riallacciandosi in via contrastiva e dialettica all'eredità futurista, e al contempo ribellandosi tacitamente alla retorica del regime. Certo, quando, nel maggio del 1932, Massimo Bontempelli stendeva una *Difesa della moda in arte*, poi confluita in quella bibbia del novecentismo restaurativo che è l'*Avventura novecentista* (1938), finiva per attaccare indirettamente proprio gli «ottocentomani» come Palazzeschi, colpevoli di aver riscoperto delle «pseudomode» al pari del petrarchismo o del dannunzianesimo: ma in quel caso, la frettolosa «pigritia» che Bontempelli imputava ai «ruminanti» della tradizione era anche il non voler vedere, nell'atto palazzeschiiano (tanto alluso quanto inequivocabile), un'ironia sovversiva e disobbediente che forse lo incomodava³⁰.

³⁰ Alludo al seguente estratto bontempelliano: «A proposito del Petrarca: vi sono anche le mode che guardano indietro, quali appunto il petrarchismo dopo il Petrarca, o il dannunzianesimo dopo il d'Annunzio. Ma quelle sono pseudomode. È un altro fenomeno: esse non sono ipersensività e profetismo, sono pigritia. È la solita falsa interpretazione della tradizione, commessa da quei tali che credono che per stare nella tradizione bisogna attaccarsi all'ultimo anello come un ragazzo si attacca dietro al tranvai; come accade oggi agli ottocentomani, strapaesani, e altri ruminanti». Tra i quali andranno appunto inseriti, ancorché non menzionati, il Palazzeschi delle prime *Stampe dell'800* comparse alla spicciolata sul «Corriere della Sera» e su «Pegaso» tra il 1926 e il 1932, e l'Alfredo Panzini della *Penultima moda* (1930). Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di RUGGERO JACOBBI, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 126.

Questo studio cerca di colmare una lacuna avanzando una rilettura di tre scrittori che, al pari di altri grandi modernisti europei, da Woolf a Kafka³¹, hanno riservato all'abito ben più di un'occasionale attenzione descrittiva. Sulla letteratura moderna e la moda si è scritto poco in Italia³², e per nulla lo si è fatto sulla moda e il modernismo letterario. Non così, invece, in ambito anglosassone, dove gli studi dedicati al tema sono in aumento³³. Eppure, non diversamente dagli altri modernisti europei, gli scrittori italiani sembrano a loro volta interessati, in varia misura, al tema del vestire. Sulla moda si sono espressi in molti, e non soltanto tramite opere narrative: basterebbe menzionare le incursioni saggistiche dello stesso Bontempelli, di Ardengo Soffici, o di Alberto Savinio³⁴. Nel 1919, Sibilla Aleramo si lamentava di come la moda fosse bistrattata al pari di un'Arte anonima³⁵, mentre Emilio Cecchi osservava esterrefatto, fin dal più tardo 1937, il «campo di battaglia» vestimentario che le clienti parigine di Lanvin avevano creato all'apertura del *Saldo di stagione*³⁶. Nell'ambito della letteratura d'invenzione, poi, ancora Bontempelli

³¹ Oltre al già citato studio monografico su Woolf e la moda, si veda, quanto a Kafka, l'eccellente e pionieristica monografia di MARK M. ANDERSON, *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

³² Oltre al già citato studio di Baroncini, si rimanda alla meno conosciuta monografia di ADOLFO ZAVARONI, *La natura abbigliata. Discorsi sull'abbigliamento femminile del XIX e XX secolo*, Reggio Emilia, Libreria Nuova Rinascita, 1985.

³³ Penso, soprattutto, all'ambizioso quanto caotico volume di JESSICA BURSTEIN, *Cold Modernism: Literature, Fashion, Art*, University Park, The Pennsylvania State University, 2012, e al più organico studio di CELIA MARSHIK, *At the Mercy of their Clothes: Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture*, New York, Columbia University Press, 2017.

³⁴ Di ARDENGO SOFFICI si veda il capitolo intitolato *L'arte e la moda* a inizio della Parte seconda dei suoi *Primi principî di una estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 73-77. Di ALBERTO SAVINIO, tra i molti articoli dedicati all'abito o alle acconciature di moda, si veda almeno *Moda*, «La Stampa», 15 agosto 1940, ora in *Torre di guardia*, a cura di LEONARDO SCIASCIA, con un saggio di SALVATORE BATTAGLIA, Palermo, Sellerio, 1977.

³⁵ «Ma, anche la letteratura e il teatro hanno dietro a sé vasti organismi finanziari, e tuttavia nessuno mi taccia di penna venduta s'io scrivo il bene che posso del libro testé uscito o della voce di una cantante, mentre, mentre guai se ad esempio qui in quest'articolo elogiassi la produzione della tale o tal'altra modista di grandissimo ingegno, facendone il nome in tutte lettere». Cfr. SIBILLA ALERAMO, *Arte anonima*, «Il Resto del Carlino», 25 novembre 1919, ora in Id., *Andando e stando*, cura di RITA GUERRICCHIO, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 47.

³⁶ L'articolo, uscito sul «Corriere della Sera» nel tardo 24 agosto 1956, e poi raccolto in *Vagabondaggi*, era stato in realtà concepito vent'anni prima, in una data collocabile tra il 9 giugno e il 3 luglio 1937 (come informa Margherita

rappresenta un'occasione preziosa per lo studio delle relazioni tra l'abito e la psiche: e non soltanto per la celebre commedia *Nostra Dea* (1925), un'elegia della *toilette* in cui la giovane Dea, ridotta a manichino, cambia personalità al cambio dell'abito, ma anche per il dimenticato romanzo *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), la cui protagonista eponima, ossessionata da una moda sospettosamente convergente con quella surrealista (sebbene il romanzo sia ambientato a inizio Novecento), sceglie infine d'immolarsi al culto della bellezza, lasciandosi morire nella propria camera-armadio in cui per anni ha vissuto da reclusa³⁷. E tuttavia, ai fini della mia ricerca, ho scelto di isolare tre figure di particolare rilievo per il discorso vestimentario, non foss'altro perché capaci di generare tre diversi sguardi sulla moda: *culturale* in Palazzeschi, *ideologico* in Marinetti, *sociologico* in Gadda. E sorprendenti sono stati alcuni risultati conclusivi, come le inaspettate analogie, più automatiche che programmate, nella struttura dei tre capitoli, ciascuno dei quali comincia con una digressione biografica, in cui è analizzato il rapporto psicologico dello scrittore con i suoi vestiti, per poi dirottare lo scrutinio verso la produzione letteraria, al cui interno si scoprono ulteriori somiglianze (singolare, ad esempio, è la comune attrazione che il mondo appariscente del teatro e dell'opera aveva esercitato, con dinamiche piuttosto simili, su ciascuno degli autori).

Il primo capitolo, dedicato a Palazzeschi, è idealmente suddiviso in due parti. Nella prima (che corrisponde alle prime tre sezioni), rileggo l'avanguardismo dell'autore alla luce della sua teoria vestimentaria, che si fonda sull'annichilimento della moda esemplato dall'immagine dell'«abito di fumo» di Perelà, protagonista eponimo del romanzo futurista (1911). D'altronde, il

Ghilardi nella curatela del «Meridiano» cecchiano). Cfr. EMILIO CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di MARGHERITA GHILARDI, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1661-1666.

³⁷ Sul caso di Bontempelli e la moda, con particolare riferimento alla *Vita di Adria*, sto attualmente completando un articolo, di prossima pubblicazione. Il romanzo si può leggere nella recente riedizione di MASSIMO BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, introduzione di ALESSANDRA IADICCIO, Macerata, Liberlibri, 2005.

pensiero palazzeschiano, che mira sempre all'annullamento dell'abito in funzione della libertà del corpo, si era dimostrato estremo già negli anni dell'«avanguardia» *liberty* (si pensi all'incendio dei mantelli delle dame in *Palazzo Mirena*). E se è pur vero che Palazzeschi, al pari di altri intellettuali e artisti europei d'avanguardia, si misura con le teorie che lo studioso Radu Stern definirebbe dell'«antimoda» (quelle stesse che condussero quegli artisti a realizzare abiti di opposizione alle costrizioni del passato)³⁸, sarà anche da registrare l'esito radicale a cui il suo approccio nichilistico perviene. Per il Palazzeschi avanguardista, in altre parole, non solo è importante alleggerire il peso dell'abito sul corpo, ma è anzi essenziale arrivare alla disintegrazione totale dell'abito stesso. Nella seconda parte del capitolo (a sua volta relativa alle restanti tre sezioni), propongo una lettura nuova dell'apparente «ritorno all'ordine» palazzeschiano degli anni Trenta, inquadrandolo in un atto di *rétro* letterario, con la riscoperta ironica e sovversiva delle mode mostruose e patetiche dell'Ottocento. Una Postilla, infine, sigilla il capitolo ampliando brevemente lo sguardo al discorso palazzeschiano sull'abito negli anni Sessanta, quando lo scrittore riscopre uno spirito neoavanguardistico.

Nel secondo capitolo prendo in esame la parabola vestimentaria di Marinetti, dal suo passato dandistico e decadente all'invenzione del futurismo, allorché il vestito da uomo subisce un minimizzante processo, insabbiandosi però contraddittoriamente nell'immagine di potere dell'uniforme borghese – quell'abito in cui Flügel aveva visto «la grande rinuncia maschile» alla moda³⁹. Di qui derivano anche le crociate marinettiane contro forme di più o meno libera

³⁸ Alludo al canonico studio di RADU STERN, *Against Fashion: Clothing as Art (1850-1930)*, Cambridge, MIT Press, 2003.

³⁹ A partire dal diciannovesimo secolo, con l'affermarsi delle classi medio- e piccolo-borghese e della categoria professionale impiegatizia, la moda maschile si è andata orientando sull'abito nero a tre pezzi (giacca, *gilet* e pantaloni), limitando così la creatività dell'uomo relativamente all'impiego di colori o di modelli divergenti dall'uniforme precostituita. Naturalmente, la formula suggerita da Flügel della «grande rinuncia» è suggestiva e in gran parte corretta, e però non tiene conto di quanto ampia fosse comunque la scelta che gli uomini dell'Otto e Novecento avevano sugli accessori di ornamento al proprio abito. Su questo si veda CHRISTOPHER BREWARD, *The*

eversione estetica o coloristica, che sfoceranno nel *pamphlet* omofobico dell'*Isola dei baci*, scritto nel 1918 insieme a Bruno Corra. In una seconda parte del capitolo, rileggo invece il rifiuto programmatico da parte di Marinetti del lusso femminile negli anni Venti, fino al suo nuovo interesse per il Tattilismo delle stoffe, che lo porta a sviluppare un'astratta, spiritualizzante «poesia della moda» nelle ultime opere letterarie (1937-1944), asservendo al contempo alla promozione della politica autarchica del regime.

Infine, il capitolo terzo affronta il discorso dell'abito in Gadda modernista, a partire almeno dai suoi primi scritti degli anni Venti, nei quali sviluppa una «sociologia» della moda piegando la lettura dell'abito all'analisi di tre tipologie sociali diverse (l'arricchito parvenu; l'intellettuale piccolo-borghese; il lavoratore proletario). Nella prima edizione della *Cognizione del dolore* (1941), invece, Gadda costruisce un'affascinante teoria sul minimalismo e la moda attraverso il caso esemplificativo del protagonista, Gonzalo, che rifugge dalla tentazione del decorativismo percependola come pericolo, in una posizione ambigualmente collimante con il fascismo, di cui Gadda è precoce *supporter*. Tuttavia, nel più tardo saggio polemico *Eros e Priapo* (circa 1945), lo scrittore elabora una grottesca condanna delle mode di regime, avanzando una prospettiva freudiana sull'abbigliamento femminile sotto il fascismo.

Incentrato su un passato in cui la moda italiana non esisteva ancora nella forma attuale di un sistema «Made in Italy», questo studio non guarda a quel che l'abito rappresenta, bensì a come alcuni scrittori della prima metà del Novecento rappresentano l'abito, sia maschile che femminile. In assenza di un riferimento a una consolidata tradizione sartoriale, come quella che dominava in Francia, i modernisti italiani hanno beneficiato forse di una maggiore libertà nel fondare un discorso letterario sulla moda, sia pure attraverso rielaborazioni visive, impasti linguistici, invenzioni

Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life (1860-1914), Manchester, Manchester University Press, 1999, pp. 24-39.

narrative. Eppure, costante sembra essere la loro tendenza filologica alla descrizione miniaturistica dell'abito, in più di un caso riscontrabile sulla testimonianza visiva di una lastra fotografica, di un reperto d'arte grafica, o di una veste stessa fino ad oggi pervenutaci. Questo connubio d'immaginazione e di sapienza, di letteratura estetica e di vocabolario tecnico, è il *fil rouge* che accomuna, più di altri, Palazzeschi, Marinetti e Gadda, ed è anche ciò che ha permesso al presente lavoro di mantenersi in equilibrio tra parola e immagine, tra studi culturali e studi visuali.

CAPITOLO PRIMO
L'abito di fumo.
Aldo Palazzeschi dalle avanguardie al *rétro*

Incomincio a sentir bisogno di amori che somigliano perfettamente
all'acquisto di un cappello o a quello di un paio di scarpe.

ALDO PALAZZESCHI, da *Spazzatura*, «Lacerba», III 10, 7 marzo 1915.

Per esempio a vent'anni mi ricordo che avevo in simpatia una signora
fiorentina che si vestiva nei modi più assurdi. Non sapevi mai come ti veniva
davanti: un giorno era il Doge di Venezia, il giorno dopo Caterina de' Medici.
Tutti la prendevano in giro, io no, la studiavo, l'ammiravo.

ALDO PALAZZESCHI, intervista in *Cinquant'anni dopo: Aldo Palazzeschi.*
Ribelle da sempre, «Corriere della Sera», 28 marzo 1971.

I.1 Gli «spogli» del *dandy*

Nel suo *Ritratto segreto di Aldo Palazzeschi*, commentando un noto scatto di Mario Nunes Vais che ritrae lo scrittore fiorentino nel 1913, Valentino Brosio lo ricordava «azzimato ed elegante come lo fu sempre in gioventù»¹. Ma qualche pagina prima, a corredo di un'altra fotografia di Palazzeschi, scattata da Giacomo Brogi intorno al 1907², aveva precisato: «Elegantissimo da adolescente, come qui lo vediamo, elegante rimase sempre per tutte le occasioni diciamo così di rappresentanza; per la vita di tutti i giorni, in età matura, vestì dimesso e alquanto sciatto e trascurato». È dunque negli anni giovanili che Palazzeschi si guadagna

¹ VALENTINO BROSIO, *Ritratto segreto di Aldo Palazzeschi*, Torino, Piazza, 1985, p. 68.

² Lo studio fotografico di Giacomo Brogi padre (nato nel 1822) fu fondato a Firenze nel 1860 e si impose, sin dalla fine dell'Ottocento, come lo studio fiorentino più noto insieme a quello dei fratelli Alinari, con diversi punti vendita aperti sul territorio nazionale. Si ricordi che i fotografi Brogi (il padre, in futuro sostituito dai figli Giacomo, Alfredo e Carlo) avevano partecipato anche a diverse Esposizioni, tra cui quella universale di Vienna nel 1871 e quella di Milano nel 1881, anno della morte del capostipite dello studio. Il giovane Giacomo Brogi figlio si occupava soprattutto di questioni sindacali, ma anche di sperimentazione fotografica. Cfr. la voce «Brogi», in FRANCESCA RECINE, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb, 2006, pp. 35-37; e FILIPA LOWNDES VICENTE, *Altri orientalisti. L'India a Firenze (1860-1900)*, traduzione di MARIO IVANI, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 145.

presso i compagni il nome di baronetto «per la sua eleganza anglicizzante», oltre che per aver vestito i panni del barone del Cedro in una messinscena del *Ventaglio* goldoniano³. Il «ritratto segreto» di Brosio rimanda a una tradizione inglese di per sé slegata dagli eccessi dandistici di Oscar Wilde (e basterebbe una trascurata testimonianza di Alberto Viviani a confermarlo⁴), finendo per convalidare l'immagine ufficiale di un giovane Palazzeschi in abito da sera, trasmessa ai posteri da quelle poche fotografie di posa: cravatta in seta nera, camicia bianca dall'alto colletto inamidato, *gilet* avorio appena intuibile sotto alla meravigliosa redingote. Lo *status* iconologico del nuovo poeta, immortalato dalle lastre fotografiche, si riflette anche nella caricatura a china e matita eseguita da un anonimo «Cyrus» all'indomani della pubblicazione di *Lanterna* (1907), di due anni posteriore ai *Cavalli bianchi* (1905), trasformati dal caricaturista in due cavallini giocattolo che l'ingobbito *dandy* in finanziaria trascina a guinzaglio con una mano, reggendo nell'altra una opportuna lanterna⁵ (**Fig. 5**).

³ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁴ Interessante l'annotazione del memorialista delle *Giubbe Rosse* (1933), che metteva in contrasto l'immagine «corretta» di un Palazzeschi ormai futurista (e dunque ancor più disponibile al minimalismo, come dimostrerò in questo capitolo) con quella generosamente dandistica di Wilde: «Ho veduto una volta alcune fotografie di Oscar Wilde nella pienezza della sua gloria artistica e mondana; ecco: Aldo Palazzeschi nel 1913 aveva qualche cosa di più corretto e di più spirituale che non il giovane Wilde. Biondo anche lui, con una testa ben modellata e forte, lineamenti decisi, occhi chiari varianti di tonalità nei grigi a seconda della luce del giorno, non molto alto di statura. Mani bianchissime e fini, signorile ed elegante nel portamento». Cfr. ALBERTO VIVIANI, *Giubbe Rosse. Il caffè della rivoluzione culturale nella Firenze 1913-1915*, a cura di PAOLO BURALI D'AREZZO, intervento di MARIO VERDONE, postfazione di RAFFAELE DE GRADA, Milano, Nuove Edizioni Culturali, 2007 [1933]. Difficile non pensare, per i ritratti cui Viviani molto probabilmente si riferiva, al gruppo fotografico eseguito da Napoleon Sarony nel 1882, durante il *tour* statunitense dello scrittore inglese. E si dovrà tuttavia notare che proprio in quegli scatti l'immagine di Wilde risultava assai falsata, se non grottescamente artificiosa: risultato, questo, dell'imposizione scenografica del fotografo americano, che aveva finito persino per annientare la personalità wildiana. Eppure resta indubbio lo scarto estetico, visibilissimo anche ad occhi non esperti, tra Wilde e Palazzeschi, così come, vedremo a breve, succederà nel più prevedibile confronto con D'Annunzio. Sulle fotografie di Sarony, cfr. lo studio di DANIEL A. NOVAK, *Sexuality in the Age of Technological Reproducibility: Oscar Wilde, Photography, and Identity*, nell'opera collettiva *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend*, edited by Joseph Bristow, Athens, Ohio University Press, 2008, in particolare pp. 19-21.

⁵ Il disegno, conservato oggi presso il Centro Studi «Aldo Palazzeschi» dell'Università degli Studi di Firenze, è senza data, ma risale ad ogni modo al 1907 o al 1908. Cfr. anche il catalogo della mostra documentaria *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di SIMONE MAGHERINI e GLORIA MANGHETTI, Firenze, Pagliani Polistampa, 2001, p. 42.

Ma basterebbe confrontare il ritratto fotografico del 1907 con quelli scattati l'anno prima dal solito Nunes Vais a un principesco D'Annunzio negli interni della Capponcina (**Fig. 6**), per confermare non tanto una scontata rottura generazionale, quanto una già diversa consapevolezza nella creazione divistica della propria immagine. Subito tramutate in cartoline viaggianti, le fotografie dannunziane del 1906 erano emerse, nella cultura visuale italiana, a divulgativo esempio di un ricercato genere di posa. Lo stesso D'Annunzio, scrivendo complimentosamente a Nunes Vais nel novembre di quell'anno, aveva a suo modo intuito la portata iconografica di quegli studi, nei quali la macchina del fotografo, in origine atta alla sola «rappresentazione brutale della realtà», s'era dimostrata «strumento d'infinita bellezza poetica»⁶. La transizione – se non altro precocemente avvertita – da un «brutale» verismo a un simbolistico *craft* dell'arte fotografica denunciava più che mai, nel caso di D'Annunzio, la consapevole progettazione estetica della sua vita di scrittore: quella, appunto, di un «neo principe del Rinascimento», come assai più tardi lo avrebbe ricordato con compiaciuto diletto Palazzeschi (che a inizio secolo abitava con i genitori in una villa a Settignano, non lontana dalla Capponcina), o sia pure quella, più rischiosa e attuabile, di «un artista bohème»⁷. Sembra allora che Palazzeschi intenda esorcizzare tale pittoresca tentazione d'arte, esemplata dai ritratti dannunziani, quando le oppone la propria fisionomia rinnovata e detersa nello scatto eseguito da Brogi l'anno seguente (**Fig. 7**). Sfoggiando con studiato orgoglio la

⁶ Lettera di D'Annunzio a Nunes Vais, scritta dalla Capponcina nel novembre del 1906. Ora si legge in MARCELLO VANNUCCI, *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, Firenze, Bonechi, 1976, p. 31. D'Annunzio aggiungeva: «In uno di questi volti, specialmente, sembra che Ella abbia tratto alla superficie la grazia stessa dell'anima e ve l'abbia fermata visibile». Impossibile non pensare al semi-profilo nel quale D'Annunzio, in giacca scura con garofano all'occhiello, guarda fisso verso una indefinita distanza: appunto la fotografia più minimale, perché sprovvista di ogni elemento scenografico (lo sfondo è completamente nero), tra quelle fatte alla Capponcina, e dunque la più atta a rivelare l'essenza stessa dell'«anima». Non mi risulta che alcuno studioso abbia finora tentato tale attribuzione, eppure non sarebbe stato difficile: né si è con questo misurato (pur includendo la citazione dalla lettera dannunziana) lo studio infelicemente approssimativo di FEDERICA MUZZARELLI, *Moderne icone di moda*, cit., p. 220.

⁷ ALDO PALAZZESCHI, *Il BiBi*, in PM, p. 553.

«sua prima redingote»⁸, il giovane poeta fiorentino sta attuando una strategia meno innocente di quel che potrebbe apparire, se ha compreso, per tornare a un'abusata figura, che l'attraversamento di D'Annunzio doveva esser condotto su un piano, nonché verbale, visivo. Liberatosi del garofano all'occhiello, delle già wildiane profilature in seta chiara sulla giacca e sul panciotto, delle fantasie à pois sulla cravatta, Palazzeschi è dunque incline a un vestiario meno eccentrico di quello dannunziano, depurato ormai dalla mania ottocentesca dell'accumulo ornamentale. A ravvivare l'eleganza integerrima dell'abito soccorrono invece le pose che il giovane scrittore assume davanti agli obiettivi fotografici fin almeno dal 1906, pose anche queste lontane dalle solenni, teatralmente studiate posture dannunziane, e anzi nutrite di una già cinematografica e sprezzante baldanza⁹.

Figlio unico di un ricco commerciante di stoffe, Palazzeschi cresce nel più rigoroso culto dell'abito, acquisendo ben presto un invidiabile vocabolario sartoriale. Il padre, Alberto Giurlani, aveva in via Calzaiuoli a Firenze un negozio di mode da uomo, attorno a cui «si moveva e si agitava tutto un mondo di sartine, ricamatrici, fattorini, commessi e gente simile», secondo i ricordi di Raffaello Torricelli, che si atteneva ai racconti del medico della famiglia Giurlani. «Fu proprio il padre di Palazzeschi che disse al figlio Aldo di non usare il cognome paterno nei suoi

⁸ È ancora Brosio ad informare che la redingote sfoggiata da Palazzeschi nella fotografia di Brogi era anche il primo soprabito posseduto dallo scrittore, nonché quello che «userà anche quando calcherà le scene» nei primi anni dell'apprendistato teatrale. Cfr. VALENTINO BROSIO, *Ritratto segreto di Aldo Palazzeschi*, cit., p. 22.

⁹ Lo stesso sarebbe da dire, d'altra parte, per i ritratti fotografici che proprio Nunes Vais eseguì, qualche anno dopo, all'ormai futurista Palazzeschi, nella medesima occasione in cui venne scattato il celebre ritratto di gruppo dei futuristi fiorentini e milanesi. La circostanza veniva ricordata da Palazzeschi stesso molti anni dopo, nell'introduzione a un catalogo di una mostra sul fotografo: «Né si creda che Mario Nunes Vais, il quale occupava nella società una posizione borghese di primo piano, fosse solo attratto dalla celebrità e dal successo, bene il contrario, giovani e giovanissimi, coi quali si sentiva di operare in affinità di spirito, lo interessavano anche di più, tanto che un giorno invitò i futuristi al suo studio, si era nel 1913 quando vigeva per il futurismo il più feroce e assoluto ostracismo e i futuristi elargiti solo di pomodori marci o maleparole. Andammo da lui in una rigidissima giornata d'inverno e con affettuosità paterna ci fotografò prima in gruppo, quindi eseguendo particolarmente alcune fotografie per ciascheduno e che poi ci mandò in regalo; quando fu il mio turno mi disse: lei si metta come quando è entrato qua dentro». Il che spiegherebbe, peraltro, il fatto che Palazzeschi indossa ancora il proprio sontuoso cappotto in quei ritratti. Cfr. ALDO PALAZZESCHI, [Introduzione], in *Mario Nunes Vais fotografo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, Sala d'Armi, maggio-giugno 1974), Firenze, Centro Di, 1974, p. 9. Ora in SAF, p. 72.

scritti: “Sennò tu mi sputtani il negozio”»¹⁰. Era grazie all’attività paterna che il giovanissimo Aldo (Palazzeschi dal cognome della nonna materna) poteva respirare un’aria europea, anche se non avrebbe messo piede a Parigi fino al più tardo 1914¹¹. Delle mode francesi restava comunque testimone per via indiretta, se è vero che il padre gli chiedeva di frequente consigli sulle stoffe. Lo avrebbe ricordato Palazzeschi stesso nella prosa *I provinciali a Parigi*, scritta per *Il piacere della memoria* del 1964:

A Parigi, chi sa perché, [i miei genitori] non m’avevano mai condotto. Mio padre andava ogni anno una settimana a Parigi, per i suoi affari, più specialmente per i tessuti di Mulhouse reputatissimi a quel tempo per biancheria da uomo¹², e per i fazzoletti che rappresentavano una passione del tutto personale, un divertimento più che un affare; assicurava che i francesi possedevano in quell’articolo e in quel ramo dell’industria una fantasia inesauribile e un gusto creativo di una finezza senza confronto.¹³

Con facilitata munificenza il giovane scrittore colleziona dunque abiti e scarpe, cravatte e cravattini, camicie, cappotti, *gilets*, cappelli a tubino, che al giro di ogni nuova stagione in parte dismette, affidandoli alla sarta fiorentina Caterina Sodini perché li rivenda a terzi, secondo un’antica pratica di baratto commerciale ancora pienamente attiva nel primo Novecento¹⁴. Ma

¹⁰ RAFFAELLO TORRICELLI, *Firenze e i fiorentini*, Firenze, Polistampa, 2006, p. 101.

¹¹ Sul primo contatto palazzeschiiano con Parigi, si veda ADELE DEI, *Nell’aria di Parigi: poesie (1914-1915)*, nell’opera collettiva *L’arte del saltimbanco: Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Toronto, 29-30 settembre 2006), a cura di LUCA SOMIGLI e GINO TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 55-67.

¹² Ancora nel primo Novecento, la città francese di Mulhouse era infatti nota per la produzione e l’esportazione di tessuti, in particolare del cotone. Per una storia del commercio di stoffe a Mulhouse, cfr. MICHAEL STEPHEN SMITH, *The Emergence of Modern Business Enterprise in France (1800-1930)*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, pp. 137-141. Si ricordi che tra il 1880 e il 1930 la questione della biancheria e dell’igiene intima diventò di primario interesse nell’ambito della produzione sartoriale maschile. Si veda su questo JOHN DE GREEF, *L’homme et la mode: sous-vêtements*, Paris, Bookking International, 1989, pp. 23-27.

¹³ PM, p. 412.

¹⁴ Sulla consuetudine dei sarti europei di accettare abiti usati (ma rivendibili) dal cliente come parziale pagamento per l’acquisto di capi nuovi cfr., in particolare, BEVERLY LEMIRE, *Shifting Currency: The Culture and Economics of the Second Hand Trade in England, c. 1600-1850*, nell’opera collettiva *Old Clothes, New Looks*, a cura di ALEXANDRA PALMER e HAZEL CLARK, New York, Berg, 2005, pp. 41-42, e JENNIFER FARLEY GORDON – COLLEEN HILL, *Sustainable Fashion: Past, Present and Future*, London, Bloomsbury, 2015, p. 2.

per almeno un triennio il più affezionato cliente di Palazzeschi resta il poeta crepuscolare Marino Moretti, che già nel luglio del 1907 si lamentava con l'amico della «rovina» in cui il proprio «sartino» l'aveva gettato, facendogli comprare venticinque superflui metri di stoffa. Più conveniente sembrò allora acquistare, a un prezzo di favore, gli scarti del guardaroba palazzeschi. A tal proposito, preziosissimo è il carteggio tra i due scrittori, che minuziosamente registra questi commerci di moda, o sia pure «spogli», come li chiamava Moretti¹⁵. Quest'ultimo, nella primavera del 1908, aveva avviato una relazione intima con il milanese Francesco Cazzamini Mussi, poeta di non superlativa levatura, ma uomo «buono» e «ricco»: «qualità queste», aveva precisato Moretti con disarmante computazione, «che non saranno *letterarie*, che non lo faranno caro ai posteri, ma che interessano me incredibilmente» (8 marzo 1908). Storia di un incontro nato per corrispondenza («Precedentemente in un telegramma egli mi aveva avvertito che egli avrebbe indossato una ampia sopravveste grigia e il berretto automobilistico. Infatti mi vedo comparire un *bellissimo* giovane alto, biondo, elegante nell'abito sportivo», 5 maggio 1908), quella tra Francesco e Marino è anche la cronaca di una dolce vita *ante litteram*, consumata in macchina tra la Svizzera e Milano o spesa in «*soirées, gite, thè*» serviti da domestici in livrea nella villa di Baveno, sul Lago Maggiore.

Un così drastico cambiamento nel *lifestyle* aveva infine costretto il francescano Moretti (che confessava di non visitare più neanche le chiese) a rinnovare a Palazzeschi le preghiere per rendere adeguato il proprio abbigliamento: «piuttosto che vendere a quella famosa donna ciò che non ti serve, manda a me e se mi converrà acquisterò io». E ancora: «è inteso il cappotto: avrei poi

¹⁵ Sul carteggio nel suo complesso, relativamente al primo volume, si veda il brillante articolo breve di ROSANNA BETTARINI, *Palazzeschi e Moretti*, in «La Rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2000, pp. 448-450, nel quale la studiosa ricorda come in tarda età Palazzeschi avesse bruciato molte lettere di amici e conoscenti, salvando però in blocco quelle di Moretti: al contrario quest'ultimo, subdolamente investito da una quasi fisiologica invidia sociale e letteraria verso il più fortunato e senz'altro dotato amico, delle missive palazzeschiere aveva preservato ben poco. Strana ritorsione del destino che oggi le lettere di Moretti siano state a noi utili per documentare il guardaroba di Palazzeschi.

bisogno d'un vestito chiaro per Baveno. [...] Un tempo mi par d'avertene visto uno celestino, o bigio... Non l'hai più?» (novembre 1908). Le richieste morettiane si fanno sempre più insistenti fino al 1911, in un crescendo di enfatico virtuosismo, che serve se non altro a far luce sul guardaroba palazzeschi: «Il *pardessus* desidererei me lo mandassi» (novembre 1908); «Fammi sapere subito che cosa ti debbo mandare per il vestito. Il quale à solo un difetto: manca del *gilet*. Ti sei forse dimenticato di metterlo nella cassetta?» (9 dicembre 1908); «Mandami subito l'abito *bleu* e l'abito a scacchini. [...] E giacché tu sei in vena di riforme... vestiarie e sopra tutto sei in vena di bontà non potresti mettere dentro il pacco una o due camicie, di cui ò tanto bisogno?» (aprile 1909); «Grazie cento volte! Lo smoking bellissimo, e mi va benissimo» (aprile 1910); «Il *paletot* non lo smetti quest'anno, al tuo ritorno da Milano? Ebbene, promettimi di cedermelo allora» (marzo 1911)¹⁶. Nel vestiario palazzeschi documentato dagli «spogli» la pur sottile alternanza tra classicismo e bizzarria, tra nero e «celestino», ha una sua ragion d'essere, che si rifletterà sulla produzione letteraria. A dire il vero, negli anni della prima giovinezza Palazzeschi non era rimasto immune da qualche eretico cedimento all'estetismo: è proprio lui il *dandy* adolescente che colleziona ninnoli, candele, bambole, scatoline, per fotografarle in una museale natura morta allestita di fronte all'albero di Natale nel 1900, o il poeta debuttante che nel 1906 si fa fotografare a Bologna vestito di magnifico *tweed*, con una cravatta in cangiante taffetà (**Fig. 8**). Ma già a partire dall'acquisto della prima redingote esibita nel ritratto del 1907, come si è visto, una volontà di

¹⁶ Dopo il 1911, le preoccupazioni sull'abbigliamento subiranno una tregua fino al più tardo 1925, quando il quasi quarantenne Moretti raggiungeva Palazzeschi e lo scenografo Gino Brosio a Parigi, ansiosamente munito di due soli abiti («uno scuro, l'altro chiaro, e un paio di calzoni di *gabardin*»). Ma in quella che aveva eletto «sua» città del cuore fin dal marzo del 1914, Aldo accoglieva infine il vecchio amico con promettenti rassicurazioni circa la moda del momento: «Nei *cabarets* di lusso la sera le persone più in vista anziché il vecchio *frak* o *smoking* usano un abito chiaro da mattina è l'ultima sortita parigina» (*sic*, 16 aprile 1925). Tutte le citazioni dalle lettere sono tratte da MARINO MORETTI – ALDO PALAZZESCHI, *Carteggio (1904-1925)*, vol. I, a cura di SIMONE MAGHERINI, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999. Su Parigi cfr. anche SIMONE MAGHERINI, 1925: «Due italiani a Parigi». *Appunti di viaggio dal carteggio Moretti-Palazzeschi*, in «Revue des études italiennes», 48 1-2 (gennaio-giugno 2002), pp. 91-103, poi col titolo *Moretti e Palazzeschi: due «provinciali» a Parigi*, in Id., *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*, Firenze, SEF, 2012, pp. 125-145.

alleggerimento si fa strada lentamente per poi esplodere nei testi futuristi, dove emergerà il paradigma di un personaggio nuovo, che fuggendo da un eccentrico passato va ora in cerca di una più sobria, sia pure vulnerabile, leggerezza. Così, per Palazzeschi l'atto biografico dello «spoglio» finisce davvero per avere un riverbero metaforico sulla scrittura. Del resto, il pervasivo discorso sulla moda d'avanguardia si dispiega nelle opere palazzeschiere lungo una traiettoria di progressiva denudazione, che da un ancora latente interesse per l'ornato *liberty* arriverà alle geniali combustioni dell'antimoda futurista: dall'abito d'artista all'abito di fumo.

I.2 Il broccato e la mussola

La fascinazione di Palazzeschi per la moda femminile viene precocemente incentivata dai suoi contatti con il teatro, allorché quattordicenne esce quasi ogni sera, «come al lavoro», per assistere alle nuove rappresentazioni. Di questo devozionale coinvolgimento con un mondo di «fantasia», dominato dallo «scintillio delle gemme» di «spettatori vestiti come per un ballo di società», lo scrittore si sarebbe ricordato con sorprendente accuratezza a distanza di sessant'anni, nella seconda parte del *Piacere della memoria*. Qui si trova anche un *excursus* memoriale su Eleonora Duse, che ai «primi bagliori» del 1900 era comparsa per una visita inaspettata alla scuola fiorentina di Luigi Rasi, maestro dell'allora aspirante attore Palazzeschi:

Eravamo scattati in piedi in un'immobilità di devozione, tutti voltati verso l'ingresso dove la Duse s'era fermata e pareva volerci osservare uno per uno coi grandi occhi neri che incutevano soggezione: 'Stiano pure comodi, si accomodino' diceva venendo avanti con leggiadra naturalezza, aprendo un immenso mantello nero prelatizio foderato di seta cremisi a fiori d'argento: in capo un grande tricorno nero a fregi d'oro: sembrava un cardinale, e fra essi, per regalità, il più papabile.¹⁷

¹⁷ ALDO PALAZZESCHI, *Attore mancato*, in PM, p. 287.

Curioso che nessun storico della moda abbia cercato prova dell'esistenza di questo mantello tra gli abiti superstiti dal guardaroba di Duse: eppure, non sarebbe stato difficile identificarlo con uno dei soprabiti donati dalla nipote dell'attrice alla Fondazione Cini nel 1968. Non accennava alla fonte palazzeschiana neppure Maria Bellonci, prima catalogatrice del lascito dusiano, che per una mostra alla Biennale di Venezia del 1969 ne aveva redatto una breve didascalia: «Tessuto di velluto chiffon nero a disegni di rami di ciliegio rosati. Cappuccio di velluto chiffon viola»¹⁸. Si tratta, secondo la più accurata descrizione di Doretta Davanzo Poli, di un mantello a *kimono* di manifattura italiana o francese d'inizio secolo, in «velluto tagliato di seta nera, operato, in raso da cinque, a grandi rami con foglie e bacche di alloro», le cui mostre così come il cappuccio «sono di velluto di seta viola»¹⁹ (**Fig. 9**). Cardinale, anzi «prelatizio», lo aveva correttamente definito Palazzeschi, poiché il mantello è dotato di breve strascico: ed è un prezioso documento della moda *liberty* e riformata alla quale l'attrice aveva da non molti anni aderito con i mantelli in seta stampata, i soprabiti in taffetà con collo «alla Medici» o le cappe a rilievo barocco. Sono appunto questi i cosiddetti *artistic dresses*, che Duse indossa con il consapevole fervore di un *testimonial* d'eccezione. Se ancora nel 1893 Henry James, in una trascurata lettera a Henrietta Reubell, poteva tracciare di Duse un ritratto di spirituale essenzialità («No beauty – no wigs, no clothes, scarcely any paint – but a peculiar delicate refinement & originality»²⁰), a partire dai primissimi anni del nuovo secolo, e segnatamente dopo la fortunata *performance* fiorentina della *Francesca da Rimini* (1902),

¹⁸ MARIA BELLONCI, *Costumi e vestiti di Eleonora Duse*, nel catalogo *Mostra Eleonora Duse*, a cura di GERARDO GUERRIERI e PIERO NARDI, Venezia, La Biennale di Venezia, 1969, p. 76.

¹⁹ DORETTA DAVANZO POLI, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, nel catalogo *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 123-154; e cfr., della stessa, *Il fondo tessile nell'Archivio Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, a cura di IDA MARIA BIGGI e PAOLO PUPPA, Roma, Bulzoni, 2009, p. 541, n. 5.

²⁰ Lettera di Henry James a Henrietta Reubell del 5 giugno 1893. Cfr. *Henry James: A Life in Letters*, edited by PHILIP HORNE, New York, Penguin Books, 1999, p. 264.

qualunque osservatore avrebbe notato un mutamento nell'apparenza della diva, reso possibile dal suo approdo al successo. Si comprende, allora, l'aggiornamento del vestiario secondo i dettami della moda *liberty*, prediletta alternativa estetica ai corsetti, e insieme scelta consapevole di «stile»²¹. L'abito d'artista, del resto, non è un'invenzione del primo Novecento: affonda anzi le proprie radici nell'Inghilterra preraffaellita di Dante Gabriel Rossetti e William Morris, dove la riproduzione pittorica di costumi rinascimentali si associava alla creazione artigianale di abiti in seta, gonfi e drappeggiati, come quelli indossati da Jane Morris in alcune fotografie dell'epoca o nel dipinto rossettiano *Blue Silk Dress* del 1868. Concomitante a questa corrente sperimentale è il movimento proto-femminista della *Dress Reform*, che lotta per l'abolizione del busto e per un miglioramento igienico-sanitario del vestiario femminile²². L'adozione di tuniche fluide e ampie sarà anche alla base della moda avanguardistica disegnata da Gustav Klimt a Vienna, dove la compagna e modella Emilie Flöge gestisce un *atelier* secessionista: proprio di questo «gusto lineare» dell'abito viennese si avvertirà un riflesso anche nella grafica pubblicitaria italiana d'inizio secolo²³. Ma in Italia la figura centrale per l'evoluzione dell'abito d'artista resta quella di Mariano Fortuny, pittore e collezionista di stoffe antiche, che a partire dal 1907 crea a Venezia capi d'abbigliamento che

²¹ Lo notava opportunamente MARYLIN CASTO, *Fashion Reform: Aesthetic Movement in Dress and Interiors*, nell'*Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film, and Television*, edited by PETER MCNEIL, VICKI KAVAMINAS, and CATHERINE COLE, New York, Berg, 2009, p. 128: «Decision to wear aesthetic-inspired clothing or decorate in that style were highly conscious choices. Inanimate design was closely linked to people who wore the costume and inhabited the interiors. They set the individual apart from the mainstream and drew attention. For participants in the Aesthetic Movements, possessions defined people to an extraordinary degree, extending from the spaces they occupied to what they put on their bodies».

²² Sulla *Dress Reform* si veda in particolare lo studio di PATRICIA A. CUNNINGHAM, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent, The Kent State University Press, 2003.

²³ Cfr. GIOVANNI e ROSALIA FANELLI, *Il tessuto Art Nouveau. Disegno moda architettura*, Firenze, Cantini, 1986, p. 218, n. 273.

spaziano dai sontuosi mantelli in velluto ai plissettati e classicheggianti abiti *Delphos*, presto esibiti da una ristretta comunità di attrici e nobildonne²⁴.

Nell'ambito di questo medesimo interesse per una moda d'arte maturano alcune delle prime poesie di Palazzeschi. Libro più *liberty* che crepuscolare, *Lanterna* s'inserisce del resto con notevole tempestività nel dibattito sull'abito d'artista in Italia, dispiegando un repertorio letterario di vesti che si origina tanto dalle fonti grafiche del libro *art nouveau*, quanto dalle più innovative proposte sartoriali italiane. «La sua arte eccezionalmente aristocratica [in *Lanterna*] l'allontana da tutti i poeti vecchi e giovani», scriveva con intelligenza Guido Gozzano a Palazzeschi il 9 marzo 1908, «per avvicinarla forse ai più raffinati calcografi simbolisti»²⁵. È proprio tenendo conto di un tale contesto che si possono rileggere due liriche strettamente correlate nella raccolta, e ambientate entrambe nello spazio magico del palazzo, topografia elettiva del cognome palazzeschiano²⁶, e insieme luogo letterariamente destinato al compimento di conturbanti rituali notturni. Le 'dame silenti' di *A Palazzo Oro Ror* si riuniscono ogni notte per una lunga veglia di danze, dopo esser giunte alla dimora fiabesca su carrozze dorate e lucenti: è il loro un incedere fantasmatico, solenne, trattenuto da un «muover di serici manti» che ne impedisce ogni sveltezza. Attributo tipico delle dame di Palazzeschi è infatti l'abito di corte, spesso corredato da un mantello di regale memoria, «blasone favoloso di eccezionalità e insieme di condanna», come annotava Adele Dei. Ed è in qualità di onirici «emblemi infantili»²⁷ che andrebbero infatti riletti gli arredi sfarzosi e il prezioso

²⁴ Su Mariano Fortuny, cfr., tra i contributi in italiano, almeno PAOLO PERI, *La trama della sua vita*, nel catalogo *Fortuny nella Belle Époque*, Milano, Electa, 1984, pp. 61-72 (di Peri si veda anche la descrizione del menzionato mantello dusiano a p. 200, n. 108).

²⁵ La lettera di Gozzano è riprodotta in *Aldo Palazzeschi: mostra bio-bibliografica*, a cura di SIRO FERRONE, Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1976, p. 16.

²⁶ Su questo si veda ADELE DEI, *Le case di Palazzeschi*, in «Studi italiani», n. 21-22, 2009, p. 239.

²⁷ Cfr. il commento di ADELE DEI in LA, p. XVI.

vestiario del *liberty* palazzeschi. Ma anche l'influenza della moda d'avanguardia doveva aver lasciato qualche segno nella didascalica descrizione dei «ricchi broccati» che scendono sulle vesti delle dame di Palazzo Oro Ror, o nello studio anaforico dei mantelli di *Palazzo Mirena*, dove si ripete un analogo paradigma:

frusciare di serici manti,
 di manti vermigli, violetti,
 di manti bianchissimi,
 coperti di gemme fulgenti,
 cosparsi di perle finissime,
 goccianti di vivi diamanti,
 fluenti di trecce biondissime.²⁸

Si noterà tuttavia come la descrittiva *gradatio* di dettagli sartoriali contribuisca per contro a creare uno *choc* nel lettore, che assiste di poi alla dionisiaca visione dell'incendio di Palazzo Mirena, per cui al frusciare dei manti succede il fuggire delle dame «seguite dal fuoco appiccato a le vesti»:

fuggire fuggire pel grande giardino
 siccome le torce terribili al vento
 strapparsi le trecce infuocate,
 le vesti coperte di fiamme,
 gettarsi furenti a le vasche.²⁹

Di manti da corte e di un «immane e disastroso» incendio si era assai visto e parlato anche all'Esposizione Internazionale di Milano nell'estate del 1906, l'anno in cui avvenne per certo la stesura di *Lanterna*, pubblicata nel febbraio del 1907. Presso il padiglione italiano della Moda e delle Arti Decorative, la milanese Rosa Genoni, prima «stilista» d'Italia (nonché teorica della

²⁸ TP, p. 47 (vv. 33-39). Da ora in poi, tutte le citazioni dalle poesie di Palazzeschi saranno fatte da questa edizione, che riproduce le raccolte palazzeschie secondo l'*editio princeps*.

²⁹ *Ibid.*, vv. 52-56.

moda, sindacalista e *suffragette*)³⁰, aveva esposto sette creazioni di abbigliamento femminile, ispirate per lo più alla pittura del pieno e tardo Rinascimento. Tra un «abito da visita» modellato sulla Santa Cecilia raffaellesca e un «abito da ricevimento» copiato dall'*Amor sacro* di Tiziano, spiccavano anche due manti: quello da corte su imitazione della Venezia in trono affrescata dal Veronese e un mantello preso «da un Cantore del Bramante». Di questa produzione resta soltanto una fotografia, poiché il 3 agosto di quello stesso 1906 l'intero Palazzo dell'Arte Decorativa, che ospitava i padiglioni italiani e ungheresi, fu raso al suolo dalle fiamme, come si informava nel n. 25 del periodico ufficiale della mostra, «Milano e la Esposizione Internazionale del Sempione»:

“L'ESPOSIZIONE IN FIAMME!” / questo grido ha corso le vie di Milano alle quattro antimeridiane del 3 agosto mentre questo numero andava in macchina nella Galleria del Lavoro. Sì, purtroppo, il fuoco, scoppiato in modo inesplicabile nell'angolo est al Parco ha distrutto in settanta minuti, dalle 3,15 alle 4,55 antimeridiane, tutta la splendida Arte Decorativa Italiana, Ungherese, e l'Architettura; e bisogna ringraziare soltanto l'aria queta e afosa se il disastro non è stato maggiore.³¹

Il pronto allestimento di una seconda mostra, sia pure in via più modesta, consentì a Genoni di esibire altri cinque pregevoli modelli, riproponendo in aggiunta il celebre abito da ballo ispirato alla *Primavera* botticelliana, che le valse il Gran Premio della giuria internazionale, caldeggiato peraltro dall'amica Anna Kuliscioff³². È comunque interessante notare come questa seconda vetrina ospitasse una varietà di costumi di matrice per lo più quattrocentesca, tra i quali spiccavano il corto mantello esemplato sul ritratto di Giovanna Tornabuoni del Ghirlandaio e il prezioso manto da corte con lungo strascico, tratto da uno studio preparatorio del Pisanello (**Fig. 10**). Quest'ultimo capo, oggi conservato alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti, è confezionato in velluto verde chiaro

³⁰ Per Rosa Genoni si rimanda all'articolo di AURORA FIORENTINI, *L'ornamento di 'pura arte italiana': la moda di Rosa Genoni*, nel catalogo *Abiti in festa: l'ornamento e la moda italiana*, Livorno, Sillabe, 1996, pp. 41-59.

³¹ «Milano e la Esposizione Internazionale del Sempione 1906», direttori E. A. MARESCOTTI e ED. XIMENES, n. 25, 1906, p. 370 [testo redazionale anonimo].

³² Cfr. MARTA BONESCHI, *Da pioniera della moda a militante pacifista: Rosa Genoni*, nell'opera collettiva *Donne nella Grande Guerra*, introduzione di DACIA MARAINI, Bologna, il Mulino, 2014, p. 213.

con inserto centrale in raso, ed è arricchito da ricami tridimensionali in filo d'argento e cannuccie traslucide, oltre che da applicazioni di perle vitree d'effetto madreperlaceo centinate in linee parallele per tutta la metà superiore del mantello (**Fig. 11**). Nelle sue «note e impressioni» su *L'arte nell'Esposizione di Milano*, Ugo Ojetti aveva con perspicacia intuito il valore «squisitamente artistico» degli abiti di Genoni, differenziandoli dagli esiti della *Dress Reform* per ricollocarli nell'ambito di una nascente moda d'arte italiana («queste esigenze [...] non sono però di comodo o d'igiene, sono appunto di moda»). Apparso presso Treves all'inizio dell'ottobre 1906, il libro di Ojetti annunciava in una nota a piè di pagina che «la bella mostra della signora Genoni e i merletti e i gioielli di gran pregio che v'eran raccolti, è stata distrutta dal fuoco. Ella attende con bella fede, per quel che può in questo breve tempo, a ricostruirla»³³. Curiosa coincidenza che anche Palazzo Mirena, dov'eran raccolti gioielli di gran pregio e manti di foggia rinascimentale, fosse andato «distrutto / distrutto dal fuoco» (vv. 1-2), in circostanze altrettanto «inesplicabili» (per riprendere l'aggettivo della stampa milanese) e in un orario assai simile a quello dell'incendio doloso all'Esposizione («In sera di festa, la veglia era piena / le fiamme terribili avvolsero / il grande palazzo», vv. 3-5). Se ciò non bastasse, si rilegga la descrizione palazzeschiana di Palazzo Mirena:

Più bello dei belli
 S'ergeva nel mezzo al giardino,
 superbo fra gli alberi grandi.
 Le fiamme arrivarono al cielo
 per tutta la notte,
 la notte che ognuna ricorda, e si segna.
 L'aurora lo vide terribile mucchio
 di bragi roventi.
 Ognuno ricorda la notte del fuoco.
 Il cielo che s'ebbe di fiamme
 terribile omaggio per tutta una notte,
 rimase chiazato di rosso
 per giorni e per giorni.³⁴

³³ UGO OJETTI, *L'arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano, Treves, 1906, p. 127.

³⁴ TP, p. 46 (vv. 6-18).

Non appariva forse alla stessa maniera il grande padiglione dell'Arte Decorativa Italiana, maestosamente eretto tra gli alberi del Parco del Sempione? E si noterà che, al pari delle altre rappresentanze maggiori, esso si ergeva, nella pianta concettuale del parco, in modo assai scenografico vicino all'arena, a differenza degli edifici marginali e pertanto meno significativi (**Fig. 12**). Fu proprio il palazzo delle Arti Decorative Moderne (che includeva i padiglioni italiani e ungheresi) il primo bersaglio dell'incendio, bersaglio letteralmente «inghiottito dalle fiamme»³⁵, come mostra un disegno dell'epoca. Per di più, fedele alla realtà della cronaca era la dinamica della «notte del fuoco» ricostruita da Palazzeschi, se è vero che anche all'Esposizione tutto era cominciato con un «terribile omaggio» di fiamme, quando «gli abitanti del quartiere di via Legnano notarono dei bagliori sinistri provenire dal Parco del Sempione»³⁶. E allo stesso modo che a Palazzo Mirena, subito dopo l'incendio dell'Esposizione si potevano osservare gli «avanzi» che ancora «rimangono intatti» (v. 68), proprio come nella poesia: «soltanto una croce / fu posta nel mezzo fra i neri carboni» (vv. 70-71), dove si osserverà forse una suggestione iconografica con i pilastri rimasti dall'incendio e documentati dalla stampa (**Fig. 13**). «Sinistro» è peraltro aggettivo che cade assai bene nel nostro discorso, quando si pensi al finale neogotico di *Palazzo Mirena*, nel quale si ipotizzava la permanenza di una misteriosa e fantasmatica presenza, o sia pure la traccia di una fiabesca maledizione: «Talora fra il nero si scorgon / dei raggi lucenti, / fulgore di gemme rimaste, / “son gli occhi di Dama Mirena!” / Di sotto ai carboni / si dice che ancora ella guardi»³⁷.

³⁵ FRANCESCO LISANTI, *L'inferno di cristallo*, in *Expo 1906: una storia e qualche documento*, con un intervento di ARMANDO TORNO, Milano, Book Time, 2015, p. 57.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ TP, p. 48 (vv. 74-79).

Frattanto, i modelli di Genoni cominciavano a circolare in fotografia su riviste nazionali («Varietas») e d'oltralpe («Figaro illustré»), quali esempi di abito d'arte, se non d'artista, italiano. Proprio «Le Figaro», ad esempio, eguagliava i risultati raggiunti da Genoni alle più alte espressioni della moda francese³⁸: era questo un nodo cruciale dell'impegno della stessa sarta, che intendeva proporsi sulla scena nazionale come consapevole pioniera di ciò che lei stessa aveva definito «una moda di pura arte italiana». Verso il dominio di una supposta superiorità francese nel settore dell'abbigliamento Genoni stava infatti indirizzando la propria battaglia d'indipendenza, della quale le vetrine esposte a Milano nel 1906 risultavano essere un primo, significativo traguardo. Tre anni dopo, dalle pagine della «Nuova Antologia», un'anonima redattrice, dietro cui dovrà leggersi il nome di Sibilla Aleramo (e basterebbe, al di là della sua documentata partecipazione alla rubrica «Tra libri e riviste», soltanto avvertire il tono dell'appassionata denuncia femminista), rilasciava un'opinione oggi del tutto sconosciuta alla critica, eppure notevole per il tentativo di recuperare una componente nazionalista all'espressione «artistica» della moda:

L'idea di una moda italiana è stata lanciata già da qualche tempo: una sarta geniale, Rosa Genoni, la va promovendo e ne offre pure degli esempi. Ora il movimento si è esteso: si è formato un Comitato a Milano. I nostri maggiori artisti si sono affrettati a mandare la loro adesione. Non è soltanto un atto di nazionalismo illuminato, ma di sano individualismo. Nella lotta che la donna moderna va combattendo per una maggiore libertà ed autonomia, per il diritto alla cultura e alla vita sociale, questo movimento non può non incontrar favore. L'imposizione sciocca d'un costume uniforme, che giova ad alcune donne, nuoce ad altre, che non ha rispetto delle diversità dei tipi fisici, che agglomera le donne in un plotone, anzi in un gregge, deve cessare per lasciare il posto alla libera scelta. E mentre la moda degli industriali non concede libertà di scelta, la moda razionale ideata da artisti, anzi, se sarà possibile, da artiste, non potrà fare a meno di offrire un buon numero di modelli, suscettibili di modificazioni e di adattamenti, appropriati, perché concilieranno l'esperienza della tradizione con la libertà dell'invenzione.³⁹

³⁸ Cfr. MARTA BONESCHI, *Da pioniera della moda a militante pacifista: Rosa Genoni*, cit., p. 213.

³⁹ [SIBILLA ALERAMO], *La Moda*, in «Nuova Antologia», n. 226, 1909, p. 689.

Al pari di Ogetti, anche Aleramo rileggeva dunque il lavoro di Rosa Genoni non soltanto nell'ambito della *Dress Reform*, ma anche e soprattutto nel contesto di una produzione «artistica». E seppur è vero, come è stato notato, che Genoni riusciva a creare «capi assolutamente nuovi e indipendenti sia dai modelli stranieri sia dagli esempi del passato»⁴⁰, ritengo che si debba invece sottolineare la componente storicistica della moda genoniana, quella che in fondo la dovrebbe accomunare agli esiti artistici del *liberty* italiano. D'altronde, la stessa Genoni avrebbe pubblicato, nel più tardo 1925, un manuale di insegnamento di *Storia della Moda* dove la ricerca storico-filologica sul costume, dalla preistoria all'antica Grecia, denunciava tanto lo «scopo pratico» del progetto, quanto la volontà di assecondare l'impulso estetico della «nuovissima iniziativa d'arte decorativa»⁴¹: questo per dire, se non altro, che il fervore teatrale che aveva caratterizzato gli esordi *liberty* di Genoni, sospesi a metà tra moda e costume (se non per lo più sbilanciati verso quest'ultimo), non si era certo esaurito. E doveva esser stata questa componente di rivisitazione storicistica dei mantelli genoniani ad attrarre la sensibilità del giovane Palazzeschi, all'altezza cronologica di *Lanterna*. Che poi lo scrittore potesse tenersi così aggiornato sull'allora nascente «moda italiana», e sui disastri cronachistici che l'avevano travolta a Milano nel 1906, non dovrà neppure stupire: non era forse Palazzeschi il figlio di un affermato commerciante di mode? Ma quel che invece resta importante è l'atto distruttivo, compendiato nell'incendio dei ricchi broccati di *Palazzo Mirena*, con cui Palazzeschi poeta travolge, lui stesso, l'allora imperante moda *art nouveau*: prolettico gesto che lo porterà a ben più definitive combustioni negli anni futuristi, e insieme perfetta adesione intellettuale agli

⁴⁰ ARIANNA ANTONIOUTTI, *Il tessuto Liberty: dalla tradizione al «nuovo stile»*, in *Il Liberty in Italia*, a cura di FABIO BENZI, Milano, Motta, 2001, p. 310.

⁴¹ ROSA GENONI, *Storia della Moda attraverso i secoli a mezzo dell'immagine*, cit., p. VII.

orientamenti letterari dominanti dell'estetismo *fin de siècle*, tanto supportato quanto ambigualmente satireggiato da poeti e scrittori⁴².

Nei *Poemi*, la terza raccolta palazzeschiana apparsa due anni dopo *Lanterna*, l'alleggerimento dei repertori consueti, dal vestiario agli arredi, non è tuttavia condotto al di fuori dell'ambito *liberty*. Ma vi opera una già diversa sensibilità estetica, che se pur mantiene elementi dell'immaginario *art nouveau* (il «paone bianco» di *Regina Paolina*, il palazzo regale, la «timida colomba» di *Mar bianco*), propone un revisionato cromatismo, prevalentemente orientato ai toni chiari con saltuarie infrazioni del rosso. È significativo, ad ogni modo, che l'iconico mantello di *Lanterna* sia ora deperito a oggetto di mortuaria sobrietà in *Regina Carlotta*:

A stento trascina
l'enorme mantello nerissimo
che tutta la cuopre. Le scende
di dietro in coda infinita,
quel pesantissimo
vestito di lutto⁴³

Resta invece attiva, nei *Poemi*, l'immagine della «coda» o dell'abito codato, munito cioè di una falda o di uno strascico: e basterebbe rileggere *Mar bianco*, vero e proprio *pochoir* di poesia *liberty*⁴⁴, dove un gruppo di dame «vestite di lucenti rasi» è ritratto nell'atto di «vagare» su «bianche barchette / come gusci d'uovo»:

⁴² Lo notava ancora MARYLIN CASTO, *Fashion Reform Aesthetic Movement in Dress and Interiors*, cit., p. 127: «As the Aesthetic Movement solidified into easily recognizable motifs such as lilies, sunflowers, peacocks, and blue and white china adorning spaces decorated in subdued colors and occupied by people wearing unfashionably flowing garments, poets and fiction writers picked up their pens in support or caricature».

⁴³ TP, p. 114 (vv. 48-53).

⁴⁴ La tecnica si confaceva pienamente all'immaginario *liberty*, tanto che la raffigurazione di giovani dame in raffinati abiti alla moda era spesso contigua a un *imagery* fiabesco e poteva talora confondersi con l'illustrazione *liberty* dei libri di fiabe per bambini.

Nelle barche, le code
delle loro vesti
non c'entrano per nulla,
s'allungano di dietro
lungo l'acqua, come sul loro
natural tappeto.⁴⁵

Né dovrà stupire se nei *Poemi* vengano appunto accolte variazioni sartoriali più morbide e vaporose, come il sopramenzionato «raso», oppure il «crespo» della veste casalinga della *Matrigna*, descritto con filologica esattezza da Palazzeschi⁴⁶:

Le scende pel corpo sottile
leggera una veste di crespo giallina,
a pieghe ed a cresse.
Le figlie son tre, le stanno dinanzi
col volto abbassato,
vestite di tibet grigio uguali,
il collo, la cinta ed i polsi
di crespo nerissimo.⁴⁷

E se la «veste di crespo giallina» potrebbe sembrare una veste di *crêpeline* (in voga a Parigi fin dagli anni Settanta dell'Ottocento), fatta cioè di una qualità di lana leggera e morbida, lievemente increspata per via della torsione del filato, è però assai probabile che essa sia un rimando ai *plissé* pastello di Fortuny, in origine creati come eleganti abiti da casa. Interessante, ad ogni modo, notare il contrasto con il «tibet»⁴⁸ grigio delle figlie della matrigna, che così si

⁴⁵ TP, p. 97 (vv. 37-42).

⁴⁶ Il crespo è un «tessuto fino, ondulato e granuloso, ottenuto con filo fortemente ritorto», corrispondente al *crêpe* dei francesi. Cfr. GIUSEPPE SERGIO, *Parole di moda. Il Corriere delle Dame e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 352. Ma già nel 1908, Alfredo Panzini avvertiva che *crêpe*, così come *crêpon*, erano «voci francesi della moda, abusivamente usate in vece di crespo, (lat. *crispus*) tessuto fine di seta o di lana che serve specialmente per abiti muliebri ed ha superficie non liscia e rasata, ma mossa e crespa». Cfr. ALFREDO PANZINI, *Dizionario moderno: supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli, 1908, p. 130.

⁴⁷ TP, p. 108 (vv. 5-12).

⁴⁸ Il «tibet» o «thibet» è una «stoffa di lana a spina minutissima, di particolari pregio e morbidezza». Cfr. GIUSEPPE SERGIO, *Parole di moda*, cit., p. 590. Per altre occorrenze di «tibet» nel lessico sartoriale italiano a partire dal diciannovesimo secolo, si veda più precisamente WOLFGANG SCHWEICKARD, *Deonomasticon Italicum: dizionario*

oppongono cromaticamente alla protagonista della poesia. Del resto, il «tibet», che ricorre altra volta nei *Poemi*, e precisamente nella descrizione di *Vittoria*, «l'ultimo cencio / di questa povera gloria!» (vv. 1-2)⁴⁹, è associato da Palazzeschi a un'idea di «copertura» e di soffocamento, pertanto in antitesi con il dispiego della sua stessa teoria dell'abito, che progressivamente, a partire soprattutto dai *Poemi*, volge nella direzione opposta, quella del nudo e della leggerezza. Alla critica sembra inoltre sfuggito un possibile caso di *ekphrasis* nel settimo tassello dei *Prati di Gesù*, dove si descrive l'eterno girotondo di undici «Reali Principesse» convenute in un fiorito *locus amoenus*:

sono vestite di mossola leggera
bianca, crespata, ballano, saltano,
tutto l'anno e tutto il giorno,
balzano le loro vesti,
le loro chiome gialle,
cosparse di fiori di pesco che cascano.⁵⁰

Difficile non pensare all'allora famoso cartellone realizzato da Leonardo Bistolfi per la Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902: un capolavoro della grafica *liberty*, nel quale quattro fanciulle bianco vestite si tengono per mano in un atto di danza circolare compiuto su un prato color «verde tenero, rinascente» (v. 7), come quello della poesia. Alla sinistra del dipinto, un albero di pesco lascia ricadere rami cosparsi di fiori rosati (**Fig. 14**). Riprodotto, anche a colori, in riviste e cartoline, il manifesto di Bistolfi era stato duplicato sulle pareti dello scenografico salone centrale nella sezione italiana della mostra, come documentava il catalogo ufficiale stampato nel 1902 (**Fig. 15**): che fosse stata questa la fonte per «l'antistanza del paradiso / o la più bella stanza» (vv. 10-11) del prato palazzeschiiano? L'evento torinese,

storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona. Volume IV. Derivati da nomi geografici: R – Z. Berlino, De Gruyter, 2013, p. 581.

⁴⁹ Questa la descrizione di *Vittoria*, vv. 21-25: «Ricoperta tutta / d'un suo bruno scialle / di tibet fino, / la testa dalla cuffia / e le mani dai guanti». Cfr. TP, p. 152.

⁵⁰ TP, p. 87 (vv. 17-22).

d'altra parte, aveva con risonanza iniziato il discorso sull'arte nuova in Italia e lo stesso Bistolfi, che avrebbe illustrato la copertina dei *Colloqui* gozzaniani (1911), era affine al circolo dei crepuscolari. È comunque questa variante «leggera» del *liberty* quella che più si confà ai *Poemi*, avviati ormai sulla strada della disintegrazione futurista della moda.

I.3 Lezioni di antimoda

Ogni residuo *liberty* è in ultima sede obliterato dall'iconoclastia futurista dell'*Incendiario* (1910), il libro di poesie meno iconografico di Palazzeschi, semmai il più distesamente narrativo: né sarà un caso che negli ormai archeologici interni di *Villa Celeste*, le «esangui» dame che pochi anni prima trascinarono «la lucida coda» (ormai non più «natural tappeto» come in *Mar bianco*, bensì residuo «fuori di moda») siano state ora smascherate dalla polizia come «una morbosa accozzaglia / di luride puttane», tanto da indurre l'io lirico a formulare un parodistico *ubi sunt*:

Dove sarete?
In quali regni,
pallide dame meste,
avrete trovata un'altra villa celeste
per i vostri convegni?⁵¹

La quasi fisiologica esigenza di un tale azzeramento storico-culturale è spinta fino ai territori del grottesco in *Le beghine*, la poesia più brutale, e forse anche la più autentica, dell'intera raccolta. È un testo che si colloca al cuore di quel rapporto tra futurismo e moda cui precocemente accennava Renato Poggioli nella sua *Teoria dell'arte d'avanguardia* del 1962, dove rifletteva sull'insorgenza avanguardistica contro una moda superata che sia «divenuta *cliché, kitsch, poncif*»⁵². D'altronde, *Le*

⁵¹ Ivi, p. 191 (vv. 89-93).

⁵² RENATO POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962, p. 98.

beghine è anche una poesia sul *kitsch*, o contro il *kitsch*; è un'elencatoria parodia delle crepuscolari «buone cose di pessimo gusto», come il rimando alle «bellissime cose / che non si vedono più / che alle beghine» (vv. 41-43) fa pensare. Lo scopo di Palazzeschi è però nell'atto dello smembramento, non solo della moda, ma anche del corpo che quella moda ricopre: ed è il corpo di una vecchia. Tuttavia, il *focus* sull'oscenità di una fantasticata violenza senile ha finito per oscurare, nelle letture critiche, l'altra componente del testo, quella appunto legata all'abito⁵³. Se durante la fase *liberty* alla moda integrata della *belle époque* erano state concesse isolate, prosaiche e declinanti intromissioni (il «capecchio» di *Comare Colletta* in *Lanterna*, la «sottana indecente» e lo «strano cappottino» di Carolina Vergnì nella *Finestra terrena* dei *Poemi*)⁵⁴, quella moda è ora ripresa a pieno bersaglio di un vandalismo futurista che vuol trasformare in «spazzatura» non già le parole, come nella notissima *canzonetta* dello stesso *Incendiario*, bensì le «robe avanzate» di un intero guardaroba tardo-ottocentesco. Il vestiario delle beghine, cui è dedicata la prima strofe (che per numero di versi corrisponde a un quarto dell'intera poesia), è ripercorso con metodo cinematografico, zoomando sui particolari dall'alto in basso: dal cappello alla gonna. I «frammenti di penne di struzzo», le «roselline consumate», le «velettine come ragnatele», le piume di innumerevoli uccelli campestri (dal fagiano alla gallina, dal cappone al tacchino, tutte eloquenti parodie dell'uccello del paradiso), sono le scorie di quell'armamentario di addobbi che caratterizzava i cappelli tra fine Ottocento e

⁵³ Per una lettura piuttosto aggiornata delle *Beghine*, cfr. Francesca Serra, *Galleria Palazzeschi*, Cadmo 2005, pp. 25-49 (la quale non menziona la fonte gozzaniana, ma rimanda a quella magari più valida delle *Petites Veilles* di Baudelaire, fonte già vagliata da Amalia Guglielminetti nello stesso 1910 e poi ripresa da Angelo Pupino in un contributo del 1967).

⁵⁴ *La finestra terrena*, in cui il poeta descrive una lista di tipi umani che osserva passare dalla propria finestra, anticipa la portata oppositiva delle beghine nell'*Incendiario*, se è vero che proprio all'interno dei *Poemi* a quella poesia spetta il compito di una transizione dall'inventario di una moda *liberty* e riformata a un commento negativo sulla moda integrata, di cui si fanno portatrici tanto la «vecchia ballerina» Carolina Vergnì, quante altre analoghe figure femminili: «Una donna con tre fiaschi di vino. / Una vecchia molto secca / trascina con cautela / per un sudicio cordino / un decrepito cagnolino in pardessus» (vv. 51-55). L'importanza della vecchia ballerina sarà anche da individuare nel suo rimando interno (quasi una autocitazione) a una precedente poesia palazzeschiana, la *Comare Coletta* confluita in *Lanterna*, alla quale si può benissimo attribuire lo stesso valore di diffrazione che *La finestra terrena* riveste per i *Poemi*. Anche *Comare Coletta*, infatti, è ormai scaduta a rappresentante della consunzione dell'abito, dopo gli «antichi splendori» (v. 22) *liberty*. Cfr. TP, rispettivamente p. 169 e p. 40.

primo Novecento, risultato di una significativa strage di volatili contro cui avrebbe polemizzato Virginia Woolf nel saggio *The Plumage Bill* del 1920⁵⁵. Accessorio feticcio della *belle époque*, ma definitivamente eclissatosi a metà degli anni Venti⁵⁶, il cappello piumato avrebbe anche attratto l'attenzione di Walter Benjamin, allineato alle posizioni d'avanguardia, che ne sottolineava il represso erotismo negli appunti del *Passagen-werk*⁵⁷. Ma più che l'usuale tempestività palazzeschiana nell'entrare nel vivo di un dibattito estetico, importerà qui notare che *Le beghine* è il primo esempio di attacco letterario alla moda istituzionalizzata nell'ambito del futurismo. Questo per dire che nel 1910 Palazzeschi aveva già iniziato, e in gran parte esaurito (lo avrebbe fatto l'anno seguente), un'operazione di annullamento dell'abito, che è poi l'unico discorso *possibile* sulla moda futurista. Notevole è ad ogni modo, nella prima parte della poesia, la vocazione elencatoria di Palazzeschi, che prefigura certi risultati dello stile gaddiano. L'iper-decorativismo inutile e antiquato, il gusto polveroso delle gale e del pizzo, la mania dell'addobbo vestimentario, sono tutti

⁵⁵ La vicenda è stata ripresa da REGINALD ABBOTT, *Birds Don't Sing in Greek: Virginia Woolf and «The Plumage Bill»*, nell'opera collettiva *Animals and Women: Theoretical Explorations*, edited by CAROL J. ADAMS and JOSEPHINE DONOVAN, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 263-286.

⁵⁶ Già il 27 marzo 1924, dalla terza pagina de «La Stampa», il polemista Concetto Pettinato, corrispondente da Parigi sotto lo pseudonimo di «Nomenclator», aggiornava i lettori su *Mode, piume, novità*. E dopo aver stabilito che in tempi recenti la psicologia femminile si era «immensamente semplificata e, per così dire, sfrondata», rivolgeva un attacco all'imperante razionalismo Art Decò, soffermandosi su uno dei più vistosi mutamenti di stile: «I cappelli! A campana, naturalmente. Era naturale che finissero lì. Vorreste obbligare una donna del 1924 a collocarsi sulla testa una tesa alla Gainsborough larga settanta centimetri e sormontata da mezzo chilogrammo di piume? Vi riderebbe sul naso. I copricapo di questo genere non sono più ammissibili se non sulle scene del *Casino de Paris* o delle *Folies Bergère*, use a vederne di tutti i colori, per fare «un numero», per aggiungere una pennellata di capriccio e di sfarzo a una figurazione coreografica; nella vita non c'è più posto per essi. Gli appartamenti moderni non permetterebbero più alle loro proprietarie, alle loro vittime, di passare dagli usci; per ballare, per fare del *footing*, per giocare al tennis dovrebbero piantarli al guardaroba, rifilarli a un amico, o cacciarseli sotto il braccio come feluche ministeriali».

⁵⁷ Si rilegga, in particolare, questo passo: «È difficile trovare un capo d'abbigliamento che, come il cappello femminile, sia in grado di esprimere tendenze erotiche così divergenti e che abbia allo stesso tempo tanta libertà nel mascherarle. Se il significato del copricapo maschile era nella sua sfera – quella politica – rigidamente legato a pochi modelli fissi, numerosissime sono invece le sfumature del significato erotico del cappello femminile. Interessanti qui non sono soltanto le diverse possibilità di alludere agli organi sessuali, più sorprendete, ad esempio, può essere la spiegazione che rispetto al cappello, può fornire il vestito. H[elen] Grund ha avanzato l'arguta ipotesi che il cappello a larga tesa, contemporaneo della crinolina, rappresenti in realtà un'istruzione, diretta agli uomini, per l'uso di quest'ultima. Gli ampi bordi del cappello sono rialzati – alludendo, per facilitare l'approccio sessuale, a come vada tirata su la crinolina». Cfr. WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN, Torino, Einaudi, 1986, p. 126.

aspetti di una moda per vecchie signore, che ormai non trovava più spazio, né una sua ragion d'essere, nella Firenze avanguardista dell'autore:

Mantiglie di vecchio pizzo,
 con guarnizioni di gè,
 di tibet, a sproni di velluto,
 a guaine, con galicine
 di piccole trine.
 Giacchetti pieni di fianchette,
 e con gala alla vita,
 sul petto, e sopra le spalle,
 sottane con cresse,
 avanzi di cerchi qua e là,
 rimasugli di tornù,
 tutte bellissime cose
 che non si vedono più
 che alle beghine.
 Alcuna, per suprema dedizione,
 veste alla foggia dei preti,
 col suo bravo collare;
 qualcuna con compassata
 serietà monacale.⁵⁸

Interessante notare l'associazione della «foggia» delle beghine a quella dei preti, specialmente perché proprio questa immagine, oltre all'elevazione stessa della «beghina» a figura letteraria, avrebbe dovuto esercitare una sicura influenza sul giovanissimo Primo Conti, pittore futurista fiorentino. Strano che la critica non l'abbia finora notato, tanto più quando si pensi che Palazzeschi era assurto, già nei primi anni Dieci, a idolo culturale dei più giovani avanguardisti, non solo toscani. Quale altro riferimento letterario od estetico poteva avere il quattordicenne Conti, fino ad allora mai uscito da Firenze, allorché sceglieva di esercitarsi nel disegno di un gruppo di acquerelli dedicati proprio a preti e beghine (1914)? E si noti, nella raffigurazione di una beghina, il giacchetto pieno di «fianchette» e le «roselline consumate» (v.

⁵⁸ TP, p. 228 (vv. 30-48).

8) sul cappello piumato, proprio come nella poesia palazzeschiana (**Fig. 16**)⁵⁹. L'esplicita volontà di reazione al passatismo, pienamente legittimata dal contesto futurista, sarà anche da leggersi come ulteriore, se non decisivo impulso dietro al sadismo verbale che caratterizza la seconda e ultima parte della poesia, nella quale l'io lirico confessa la propria intenzionalità di violenza contro le beghine: «Io penso a denudarvi, / cavarvi i vecchi giacchetti sbiaditi; / i sudici panciotti / che v'ammassate addosso / per la paura delle polmoniti, / spogliarvi, spogliarvi / di quel sudicio fasciame, / e avervi nude dinanzi!» (vv. 124-131). Necessaria premessa all'ipotizzato stupro senile, infatti, è l'iterata ambizione a «spogliare» quei corpi, già coperti da un «sudicio fasciame» che ne impedisce la liberazione. La svestizione futurista, pertanto, sarà in grado di donare alle vecchie beghine un barlume di vita, ma solo attraverso un atto radicale e violento, intrinsecamente osceno, che è appunto l'atto medesimo della denudazione, quella stessa attraverso cui Palazzeschi, poeta futurista, sta passando: «Gobbe, torte, mostruose, / farvi rinascere per un istante solo / un brivido del più orribile desiderio, / vedervi ballettare dinanzi sconciamente, / stampellare ridendo aizzate, / le più vergini vorrei, / magari quella / che non fu toccata mai, / e darvi i miei vent'anni!» (vv.132-139). È dunque questo rito di passaggio, questo momento di inevitabile maturazione, che conduce Palazzeschi alla più scoperta e dolorosa confessione: quella di uno stupro verbale. La dimensione immaginaria, e dunque potenziale, dell'aggressione è infatti ciò che prevale, se è vero che l'atto in sé viene bloccato nel momento in

⁵⁹ Lo stesso Conti, del resto, collocava quei suoi primi «disegnini» tra *liberty* e futurismo (appunto in una dimensione prettamente palazzeschiana): «Dopo il rientro a Firenze e durante la lunga convalescenza di quattro mesi Conti realizzò, secondo le sue memorie, “quei disegnini fra il Liberty e il Futurismo che avevo iniziato a fare dopo la mostra di Boccioni”. Ed è, infatti, specificamente al grande artista futurista che si possono ricondurre alcune prove grafiche di Conti fra il 1914 ed il 1915, incredibilmente alternate a colorati disegni a tempera o acquerello caratterizzati da un originale tratto *cloisonnée* frutto dello studio e del riposo forzato del giovane Conti, che giustifica questo contraddittorio nella propria ricerca grafica con le più svariate suggestioni offertegli dalle pagine de “La grande Illustrazione”, raccolta delle “cose più diverse e contrastanti: i fiorellini disegnati a penna, gli scritti di Luigi Capuana, la carica di cavalleria di Umberto Boccioni...”». Cfr. il catalogo della mostra *Primo Conti. Un enfant prodige all'alba del Novecento*, a cura di NADIA MARCHIONI, Pisa, Pacini, 2016, p. 13. Né si vorrà dimenticare che proprio in quel tardo libro di memorie che la Marchioni cita di frequente, appunto *La gola del merlo*, pubblicato da Sansoni nel 1983, Primo Conti ricordava l'influenza del modello palazzeschiano sulla sua giovinezza di artista.

cui l'io lirico ha la frenante visione della propria nonna materna, nume tutelare non già della famiglia Giurlani, bensì dell'identità letteraria palazzeschiana (come si è detto, Palazzeschi è cognome adottato dalla madre della madre), che rivela al poeta la propria nudità come quasi in uno specchio, interrompendone così l'attualizzazione del crimine intenzionale: «Via! Via! Via! / Cosa vedo dinanzi? Chi? / Nuda dinanzi a me, / la madre di mia madre, / la vecchia... / No! lo giuro! / Non le ò mai toccate, le beghine, / mi piace solamente di guardarle» (vv. 154-162)⁶⁰.

Quella medesima traiettoria di alleggerimento sartoriale e di ribellione estetica, che dall'estrema fase *liberty* passa al futurismo palazzeschiano, riguarda anche la sfera maschile della moda, fin almeno dalla schizofrenica scoperta dell'io lirico nello *Specchio dei Poemi*. L'ormai tipologico personaggio maschile, irrigidito «nel bello abito di velluto nero» come il fiabesco Valentino Kore del romanzo *:riflessi* (1908)⁶¹, scopre ora d'un tratto, di fronte al «sudicio vecchissimo specchio» della propria stanza, di avere il volto grottesco «d'un piccolo pagliaccio / inconscio della sua vestitura», che è fatta di un «enorme mantello / rosso»⁶²: appunto l'esplosione del massimo grado di colore, di contro a una pregressa negazione. La dicotomia si riconferma puntuale nella lirica eponima dell'*Incendiario*, dove il discorso iniziato nello *Specchio* è ripreso dalla voce del poeta, che nel segreto delle proprie stanze passeggia «vestito di rosso» di fronte a un «vecchio specchio», ormai pronto ad accogliere con «ebbrezza» un io sovvertito in privato, pur mantenendo in pubblico il (non) colore dell'integrazione:

Fuori vado vestito di grigio,
ovvero di nessun colore,

⁶⁰ TP, p. 231.

⁶¹ Cfr. TR1, p. 22.

⁶² TP, pp. 167-168 (vv. 65-66).

c'è anche per le vesti una polizia,
come per le parole.⁶³

Ma la figura del poeta *dandy* riceve una piena trattazione in *Al mio bel castello*, il lungo poemetto in undici capitoli che chiude il libro dell'*Incendiario*. In fuga da una celebrità di sospetto sapore wildiano, il poeta traccia nel primo capitolo un indiretto ritratto di sé ricordando i vecchi pettegolezzi della folla, secondo un *topos* della letteratura palazzeschiana:

- È un poeta.
- Che giovine elegante!
- Sì, ma è troppo stravagante.
- Oggi, peccato, non à quel famoso cappello...
- L'ài mai visto con quell'ombrello
giallo a righe turchine?
- E con quel mantello nero?
- Buffo vero?
- Con quel pastrano rosso di velluto?⁶⁴

Acquistato dunque un decrepito castello dal proprietario di un «negozio di mode» (e non sarà casuale, giacché il poemetto è ironicamente dedicato al padre di Palazzeschi), il *dandy* vi conduce una vita parca e solitaria, fatta di camminate lungo mare (*Le mie passeggiate*) e di sporadiche evasioni onanistiche (*La mano*), circondandosi di insoliti animali (la scimmia Cherubina, le cenerine Ginnasia e Guglielmina) al modo del *dandy* preraffaellita Rossetti, recluso nel leggendario zoo esotico di Cheney Walk. Rare le serate mondane, come quella di *Il ballo*, in cui il poeta castellano rivive per un momento il piacere delle antiche trasgressioni («tutte le mode / sono rappresentate, / sono ammessi perfino i cerchi e i tornù», vv. 81-83), prima di ritirarsi, «seccato e stanco», nel proprio appartamento. E tuttavia, i segni di questo ascetico *dandysme* fanno pensare alla teorizzazione che ne aveva fatto Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne* (1863),

⁶³ IVI, p. 187 (vv. 211-214).

⁶⁴ TP, p. 242 (vv. 30-38).

quella di un *dandy* «stoico», disinteressato al denaro («grossière passion aux mortels vulgaires») e al gusto pittoresco dell'abito, perché «la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer»⁶⁵. Al pari dei *dandies* storici rammentati da Giorgio Agamben nelle sue *Stanze*, anche l'*alter ego* palazzeschianno estremizza il «principio della perdita e dello spossamento di sé»⁶⁶: Palazzeschi recupera insomma il discorso baudelairiano in un contesto d'avanguardia che tende già (ma non troppo) all'anti-simbolismo. Eppure, il poeta di *Al mio bel castello* è pienamente futurista, fosse solo per l'allegorico rifiuto di un consumato decorativismo. Di più: persino la critica d'arte sembra aver trascurato che il capitolo *Il mio castello e il mio cervello* può essere letto come un'anticipazione in versi dei celebri «voli di rondine» che Balla avrebbe immortalato in alcune tele cominciate sul finire del 1913 e proseguite nel 1914 (**Fig. 17**). Interessato al movimento delle rondini fino almeno dal 1912 (come attesta una lettera ai suoi familiari), il pittore certo conosceva gli studi cronofotografici di volo di gabbiano eseguiti da Etienne-Jules Marey e forse aveva anche leggiucchiato uno sparuto verso sulle rondini nella lirica *La città morta* di Govoni (apparsa nel marzo 1913 su «Lacerba»), ma assai più probabile è che avesse letto la poesia palazzeschianna dell'*Incendiario*, sia nella prima edizione del 1910 che nella seconda del gennaio 1913⁶⁷. Affacciato alla finestra della propria stanza da letto, il protagonista palazzeschianno osserva «ozioso» giù per la valle i voli di rondine, che si riflettono con ipnotica ossessione sul suo pensiero: «E girano e girano / e serpeggiano le rondini / attorno al mio

⁶⁵ Il testo si legge ora in traduzione italiana in Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, a cura di Gabriella Violato, Venezia, Marsilio, 2001.

⁶⁶ GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 59.

⁶⁷ Sulle rondini di Balla cfr. FABIO BENZI, *Balla e la fotografia: lo sguardo della modernità*, in *Balla: dipinti, moda futurista, arti applicate*, Milano, Leonardo Arte, 1996, pp. 29-50; e soprattutto l'ottimo contributo di FLAVIO FERGONZI, *Gianni Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-Garde*, Milano, Skira, 2003, pp. 117-130. Benzi non ricerca fonti letterarie, mentre Fergonzi rammenta solo quella govoniana, ignorando il testo di Palazzeschi (si aggiunga che altra possibile fonte per le rondini di Balla è nella *Signorina Felicita* di Gozzano, alle ultime strofi).

castello. / (Quanti giri!) / E girano e girano / e serpeggiano / i pensieri attorno al mio cervello»⁶⁸.
 che era già un perfetto enunciato della «fusione» boccioniana (e bergsoniana) tra uomo e paesaggio, interno ed esterno, mente e materia.

Lo spossessamento del *dandy* si compie irreversibilmente nel *Codice di Perelà*, il romanzo futurista del 1911. Creatura fatta di fumo, *homme énigmatique* come l'*étranger* del baudelairiano *Spleen de Paris* (e come lui affezionato alle nuvole e all'iterato deittico «laggiù, là-bas»⁶⁹, Perelà ha conservato della *silhouette* maschile l'attributo più rappresentativo e insieme feticistico: quel «paio di bellissimi stivali lucidi» che indossa con cura maniacale (in accordo alla pratica dei *dandies* d'epoca *Regency*, assai celebrata dalla caricatura) prima di lasciarli nel mondo come suo unico testamento. Sprovvisto di un vero passato, se non quello relativo al proprio consolidamento nella cappa di un camino, l'uomo di fumo viene subito esposto, nella città di Torlindao, agli scherni di una folla che è al solito incapace di accettarne la diversità, e che anzi s'impegna a gareggiare in comparazioni maliziose e spregiative. «Che razza di bestia siete?», si chiede *ex abrupto* a Perelà, definito poi «asino alla moda», «vestito di pelle d'elefante». E sebbene le dame di corte accolgano Perelà con devozione durante *Il thè*, neppure loro riescono a trattenersi dal formulare speculanti ipotesi sull'eterodosso passato dell'uomo:

- Prima che bruciaste, signor Perelà, il vostro vestito doveva essere di un magnifico velluto.
- Oh! Rosso vivo! Ardente come...
- Ma taci sciocchina.
- Ed ora così tutto grigio...⁷⁰

⁶⁸ TP, p. 249 (vv. 12-18).

⁶⁹ Dello *Spleen di Parigi* si legga ora la traduzione italiana di Giuseppe Montesano in CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di GIOVANNI RABONI e GIUSEPPE MONTESANO, introduzione di GIOVANNI MACCHIA, Milano, Mondadori, 1996, p. 387.

⁷⁰ CP, p. 39.

Secondo uno schema consueto, l'abito rosso presuppone per Perelà un'origine d'infrazione e traviamiento (anche nel *Ballo dell'Incendiario* il poeta aveva rispolverato un suo vecchio «abito di gala / quello rosso più bello, / curioso refile», vv. 40-42⁷¹), cui fa da contrasto la potenzialità di un esito spento e omologato, appena suggerito dal grigio del fumo: ma sono le dame stesse a respingere infine ogni dubbio, rimanendo incantate dalla prodigiosa morbidezza dell'uomo («Sentite, sentite mie care, è morbido più del fino velluto, sentite»). Allegoria dell'evanescenza, l'*allure* di Perelà corrisponde allo stadio più estremizzato dell'antimoda futurista: la presa di coscienza dell'impossibilità dell'abito. Difatti, annullamento e nudità operano strutturalmente nell'economia del romanzo, se è vero che l'ossimorico protagonista è costituito da un fumo materico che, sostituendo o eliminando *tout court* la sua veste, gli fornisce al contempo un corpo. Questo per dire che l'uomo di fumo non è altro che l'immagine di un corpo senza abito o, sia pure, quella di un abito senza corpo: in entrambi i casi, la demolizione di ogni principio di funzionalità della moda. Curioso che appena un anno prima della pubblicazione del romanzo (la cui stesura fu cominciata tuttavia nel precoce 1908), circolasse a Napoli un manifesto della casa di moda «Mele», eseguito dal già celebre artista grafico Marcello Dudovich, nel quale si osservavano tre figure maschili dotate di abito ma sprovviste di corpo: quasi una prefigurazione di Perelà, tanto più che l'uomo in primo piano è mostrato nell'atto di fumare una sigaretta (**Fig. 18**). Né si dovrà ignorare, appunto, l'apporto quasi pre-surrealista del lavoro pubblicitario di Dudovich, il suo immaginario così spesso sospeso tra sogno e realtà⁷²: questo solo per confermare una possibile affinità estetica con la linea palazzeschiana, al di là di mancati contatti tra il poeta ed il pittore.

⁷¹ TP, p. 277.

⁷² Cfr. PIERRE FRESNAULT-DERUELLE, *Marcello Dudovich: entre poésie et publicité*, in «Étapes: design graphique et culture visuelle», n. 228, 5 novembre 2015, p. 46.

Se da un lato l'ambigua assenza del vestimento avvicina Perelà a una primordiale purezza (in linea con una lettura cristologica ormai censita e forse stanca⁷³), dall'altro lo rende figura demoniaca di seduzione, calamitante sovvertitore di ogni codice di decenza. E mentre il suo destino di condanna appare segnato, non del tutto inutile sarà il messaggio di salvifica eversione che la sua presenza asseconda o diffonde. D'altra parte, nel romanzo la pulsione a denudarsi non è più avvertita come divieto: in essa consiste piuttosto la prima tappa dell'*iter* esperienziale verso una bramata liberazione. Si pensi alla «storta teoria di mantelli» della contessa Rosa Ramino Liccio, che racconta a Perelà i numerosi gradini della propria emancipazione sessuale: convinta di esser nata «rivestita da almeno mille mantelli», la donna vive drammaticamente la transizione da una claustrofobica adolescenza in monastero, dove indossava fascianti bendaggi e abiti di clausura, a una graduale denudazione conseguita al matrimonio, che sfocerà in un'inarrestabile libidine voyeuristica, anch'essa attuata nel tentativo di liberarsi dal congenito, «insopportabile vestito di pudore»⁷⁴. Ma si pensi anche all'emblematico caso del principe Zarlino, il «pazzo volontario» che Perelà incontra durante una visita al manicomio di *Villa Rosa*. Maestro del travestimento, il principe inscena settimanalmente metamorfosi rituali che hanno inizio (e forse anche fine) nella nudità del corpo: «Mi piace di spogliarmi nudo innanzi a tutti, poi sono re, sono fabbro, sono ragno, sono tavola, sono il sole, sono la luna sono tutto quello che mi fa piacere»⁷⁵. Uno spettacolare costume legittima talora un'identificazione che sfiora il nichilismo⁷⁶, come nel

⁷³ Perché, in fondo, aveva ragione Elio Pagliarani quando, due anni prima dell'*Introduzione* di Luciano De Maria nella quale la cristologia di Perelà era (ri)scoperta e incentivata, sottolineava la tautologica natura del protagonista palazzeschiiano, se è vero che «soprattutto il Perelà di Palazzeschi è metafora di niente, non rimanda ad altro che alla propria leggerezza». Cfr. ELIO PAGLIARANI, *Perelà leggero e pimpante*, in Id., *Il fiato dello spettatore*, Padova, Marsilio, 1972, p. 147.

⁷⁴ CP, p. 59.

⁷⁵ Ivi, p. 130.

⁷⁶ Anche Rita Guericchio parlava di «ilare nichilismo» a proposito dell'immaginario palazzeschiiano di re e principi, nel quale rientra la figura di Zarlino. Cfr. RITA GUERICCHIO, *Il corpo dei re*, nell'opera collettiva *Il Re bello*, musica di

racconto della notte in cui Zarlino si è trasformato in cometa: «fra le due torri della villa era appesa la mia coda di tela d'argento illuminata da appositi riflettori elettrici, rimasi lassù un'intera notte, e mi sentii veramente cometa, io non fui più uomo, nulla, io fui astro»⁷⁷, dove si noterà un mordace rimando al collettivo *horror vacui* che era seguito all'attraversamento della cometa di Halley da parte della Terra la notte del 19 maggio 1910, quando molti italiani, suggestionati dagli articoli apocalittici della stampa, erano rimasti tutta notte in aperta campagna a respirare aria fresca, prima di soccombere alla favoleggiata contaminazione gassosa con il corpo celeste⁷⁸.

In virtù della propria moderna leggerezza (che mirabilmente anticipa quell'idea della moda come progressione verso l'obsolescenza dell'abito teorizzata da John Carl Flügel in *The Psychology of Clothes* del 1930)⁷⁹, Perelà si presenta, al pari di ogni *dandy*, quale esempio di attraente unicità. Tuttavia, tale maestria di differenziazione dalla massa verrà ad estinguersi proprio a seguito alla diffusione di una moda di fumo a corte. Durante *Il Ballo*, infatti, la marchesa Oliva di Bellonda, innamoratasi di Perelà, fa la sua ossimorica comparsa in una «fiammante» *toilette* «grigio fumo», che ha richiesto alle sarte quasi due giorni di ininterrotta lavorazione. Invidiose del risultato, le altre dame indagano su questa scelta «geniale», che Oliva dichiara d'aver fatto in

ROBERTO DE SIMONE, libretto di SIRO FERRONE dall'omonimo racconto di ALDO PALAZZESCHI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 114.

⁷⁷ CP, p. 131.

⁷⁸ Sconosciuto finora alla critica, questo riferimento culturale che propongo è del resto probabile in un romanzo, come il *Codice di Perelà*, così attento al contesto dell'Italia di allora, non fosse altro per il fatto che il romanzo stesso, di quell'Italia, doveva essere un'allegoria. Sulla cometa di Halley e sulla fobia di massa che essa causò cfr. CESARE GUAITA, *Giotto: nel nucleo della cometa di Halley*, in *L'esplorazione delle comete: da Halley a Rosetta*, Milano, Hoepli, 2015. A differenza di Guaita, un altro studioso ricordava invece che quella notte molti restarono chiusi nelle proprie case proprio per evitare l'immaginaria contaminazione con la cometa. Cfr. F. L. WHIPPLE, *Il mistero delle comete*, traduzione di LIA PORTA COSMOVICI, Milano, Jaca Book, 1991, p. 113.

⁷⁹ Nel 1930 Leonard e Virginia Woolf ospitavano nel catalogo della loro casa editrice, la Hogarth Press, il rivoluzionario saggio dello psicologo inglese J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*. Nell'ultimo capitolo del libro, intitolato appunto «The Future of Dress», Flügel profetizzava il futuro della moda come un approdo totale alla nudità. Secondo lo studioso, infatti, in un lontano futuro gli abiti smetteranno di avere una qualsiasi utilità e non rappresenteranno che una minima parentesi nella remota storia dell'uomo. Cfr. J. C. FLÜGEL, *The Psychology of Clothes*, cit., p. 238.

omaggio a Perelà, responsabile dell'introduzione di un nuovo stile: «Io non è inventato nulla, non è che copiato lui, lui... il suo colore». L'idea stessa dell'imitazione, che le dame ferocemente sostengono in un ridicolizzante battibecco, emerge a metafora di quel processo, di cui parlava Roland Barthes in *Le dandysme et la mode* (1962), per cui la moda ha finito per neutralizzare il *dandy*, appropriandosi massicciamente dei tratti che fino ad allora avevano costituito l'originalità di esso⁸⁰. Né dovrà ritenersi un caso l'impiego dell'aggettivo «geniale» nel romanzo, se è vero che Perelà può leggersi come reincarnazione della figura romantica del «genio», colui che, non imitando nessun altro, funziona bensì da *leader* per gli altri. Come ricorda infatti Elena Esposito, «the genius creates his fashions», per poi scontrarsi con la deludente realtà della moda, che è di per sé fondata, invece, sul principio d'imitazione: «Fashion is a triumph of imitation much more than it is a triumph of originality. It shows more uniformity than autonomy»⁸¹. È appunto da una posizione estetica «reazionaria» che Palazzeschi si muoveva nel manifesto lacerbiano *Varietà* del 1915, quando rivendicava alla nudità quel medesimo valore di distinzione già appurato dal romanzo futurista: «Io non esiterei a dichiarare la moda come la più grande e rapida infezione di uguaglianza. Natura ci ha fatti nudi e differenti, noi non ripariamo a ricoprirci per sembrar tutti uguali»⁸². Tale destino di scadimento imitatorio era toccato in sorte a Perelà, nel momento stesso in cui il suo abito di fumo veniva mutato in *toilette* dalla divorante forza della moda. Con *Il Codice* del 1911 si è dunque bruciata ogni possibilità di ritorno al dandismo storico. E difatti quando, nel

⁸⁰ «Though slower and less radical than women's fashion, men's does none the less exhaust the variation in details, yet without, for many years, touching any aspect of the fundamental type of clothing: so Fashion, then, deprives dandyism of both its limits and its main source of inspiration—it really is Fashion that has killed dandyism». Cfr. ROLAND BARTHES, *Dandyism and Fashion*, in *The Language of Fashion*, translated by ANDY STAFFORD, edited by ANDY STAFFORD and MICHAEL CARTE, London, Bloomsbury, 2005, p. 64.

⁸¹ Cfr. ELENA ESPOSITO, *The Imation of Originality in Fashion*, nell'opera collettiva *Fashion Body Kult*, edited by ELIKE BIPPUS and DOROTHEA MINK, Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2007, p. 204.

⁸² Ora riprodotto in TR1, p. 1262.

novembre del 1913, Palazzeschi rispolvera la figura del *dandy* sulle pagine di «Lacerba», lo fa con una poesia di sarcastica liquidazione. Declassato a «principesco figliolo / dell'umile pizzicarolo», l'elegante damerino di *Pizzicheria* si ferma per un fugace saluto («Addio papà») nella bottega del padre, che è intento ad affettare «grotteschi salami» e «untuosi prosciutti». Proprio l'esito milanese dell'appellativo genitoriale suggerisce il *setting* metropolitano di un testo che non a caso rielabora l'apostrofe pariniana al giovin signore:

Dimmi, bel giovanotto
 che in fretta entri e te ne vai,
 ti domandasti mai
 a quante fette
 corrisposero mai le tue calzette?
 O a quanti bariglioni di salacche
 un fracche di Prandoni?⁸³

E il riferimento è alla storica sartoria da uomo che a Milano serviva clienti illustri, da Puccini a Toscanini, passando per la Casa Reale. La *vis* polemica di *Pizzicheria* sigilla così la fine del *dandy* palazzeschiano più di un decennio prima che Sverze, l'indimenticabile straccione del romanzo *La Piramide* (1926), scagli il suo ammirato rimprovero al *jet-set* cittadino, alle «grandi dame, e più grandi *cocottes*, gentiluomini, *snobs*, *dandys*, *viveurs*», i «poveri manichini» del moderno⁸⁴.

Contestualmente al discorso sul *dandy*, Palazzeschi portava avanti nel 1913 anche quello sull'abito, riconfermando e in qualche caso esautorando le direzioni già vagliate. Apparsa su «La Voce» nell'agosto di quell'anno, *Monastero di Maria Ripatrice* è una delle poesie più esplicite dell'autore, non tanto per l'uso ormai canonico della parolaccia, bensì per un *explicit* di dichiarata confessione, che stabilisce un paragone e insieme un irreversibile scisma tra l'io lirico

⁸³ TP, p. 337 (vv. 156-163).

⁸⁴ Cfr. TR1, p. 493.

e le odiosamate suore. La figura della monaca di clausura è del resto tipologica in Palazzeschi, e data da anni ben anteriori a quelli futuristi. Tracce di tali presenze sono riscontrabili fin dal 1905, in alcuni testi della prima raccolta poetica, dove tuttavia le suore sono osservate con quasi religioso distacco, o sia pure incantamento. Ma già nei *Poemi* del 1909, in una lirica come *Il convento delle nazarene*, Palazzeschi introduceva una retorica dell'ambiguità, una preoccupazione mista a insofferenza verso l'ideale della clausura:

Ma ve le figurate
tutte quelle monache,
con quell'enormi tonache,
là dentro rinserrate?
Una gran croce sul petto,
un anello benedetto,
una cinta nera e dura
per le suore di clausura.⁸⁵

La gravità dell'abito e dei relativi accessori rimanda a un'idea di «soffocamento» che sarà tematica costante nella produzione futurista di Palazzeschi, fino appunto all'esplicita condanna consegnata al *Monastero di Maria Riparatrice*, le cui monache, avvolte nei passatisti mantelli dell'obbligo, sono quasi affette, come la contessa Rosa del *Codice*, dalla vocazione di «fasciare, premere, soffocare / il proprio cuore» (vv. 182-183), di contro a un io lirico modernamente denudatosi nell'eroico passaggio attraverso l'avanguardia: «due gomitoli siamo noi, / sorelle velate, soltanto che tiriamo in senso inverso, / io mi dispano, voi v'adipanate»⁸⁶. Non foss'altro che per la sua derivazione dal gergo tecnico sartoriale (indica l'atto del disfare un gomitolo), lo «sdiplanarsi» soccorreva a perfetta metafora della svestizione. Ma si trattava, soprattutto, di

⁸⁵ TP, p. 135 (5-12).

⁸⁶ Ivi, p. 332 (vv. 193-195).

un'allegoria: quella del districarsi da un imbroglio (o, gaddianamente, da un «pasticcio»), acquistando il lusso della leggerezza, forse persino quello della libertà.

L'avanguardia era stata dunque per Palazzeschi un atto di denudazione, e sia pure disintegrazione del corpo, più che del passato. Ma si vorrà qui notare la distanza tra la polverizzazione palazzeschiana della moda e i più tardi esperimenti del pittoresco «vestito antineutrale» di Balla o dei panciotti *art decò* di Fortunato Depero. Certo, nell'invalidare i colori, l'abito di fumo di Perelà aveva eliminato anche il nero e insieme ad esso la necessità dei «solenni abiti neri che servono per le grandi circostanze», ai quali avrebbe accennato con insofferenza Palazzeschi in una puntata della rubrica *Spazzatura* su «Lacerba», il 7 marzo 1915⁸⁷. Implicito quanto indubbio, in quella sede, un riferimento a uno dei bozzetti tricolori di Balla circolati fin dall'anno prima (**Fig. 19**), se è vero che «gli abiti delle persone serie» con il passare del tempo buttavano fuori «il rosso, il verde, il turchino», proprio come nei vestiti del nuovo sarto futurista. Ma quando Palazzeschi parlava in tono divertito del «comico» e della «farsa» che quegli abiti neri di rappresentanza espellevano «come certi drammoni o tragedie», lo faceva appunto con la mente rivolta allo spettacolo: non era forse questo l'*habillé* che lui stesso aveva dovuto esibire nelle prime serate futuriste? E si pensi a quella storica del 1912 al Teatro Mercadante di Napoli, dove la presenza dello scrittore tradiva una sua congenita insofferenza e al contempo ne rivelava un altrettanto innato sentimento del contrario: «Palazzeschi sorride», avrebbe ricordato il napoletano Francesco Cangiullo in *Le serate futuriste* del 1930, «ha un eccentrico gilè celeste sotto il frak all'ultimo chic, ma la faccia è di giovane vecchia stranissima»⁸⁸. A questo futurismo ludico e spettacolare, a questa «teatralizzazione fantastica delle forme quotidiane» attuata *in*

⁸⁷ Sulla rivista «Lacerba», organo del futurismo fiorentino co-fondato da Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Italo Tavolato e lo stesso Palazzeschi, quest'ultimo tenne settimanalmente, nel corso del 1915, la rubrica di varia attualità e opinioni letterarie, intitolata *Spazzatura*. Cfr. ora il testo riprodotto tra gli *Allegati* in TR1, p. 1338.

⁸⁸ FRANCESCO CANGIULLO, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Pozzuoli, Editrice Tirrena, 1930, p. 29.

primis dallo stesso Balla⁸⁹, Palazzeschi aveva pur ceduto con sondaggi scelti e occasionali: e in questa linea andrebbero collocati, senza tuttavia adagiarli troppo, almeno la canzonetta *E lasciatemi divertire!* o *La fiera dei morti* dall'*Incendiario*, e lo straordinario manifesto del *Controdolore* (29 dicembre 1913). Non a caso quest'ultimo era servito da scoperta fonte per la prima redazione, poi scartata, del *Manifesto futurista del vestito da uomo* di Balla, composto al principio del 1914, di cui ci resta il manoscritto nell'archivio romano del pittore. I propositi balliani erano i medesimi che sarebbero comparsi nelle versioni successivamente pubblicate, dall'*editio princeps* in francese alla revisione italiana del *Vestito antineutrale*, ma a questo primo stadio la lotta contro un'umanità che «fino a ora si è sempre vestita (con più o meno intensità) a lutto di nero», la si combatteva in nome e anzi in omaggio al culto del riso palazzeschiiano: «L'allegria del nostro vestito futurista aiuterà a conquistare la propagazione del buon umore proclamato dal mio grande amico Palazzeschi nel suo manifesto *il controdolore*»⁹⁰. Il che se non altro riconferma quell'intreccio di rapporti ed influenze che l'opera di Palazzeschi aveva avuto sulla produzione artistica di Balla, un intreccio finora incredibilmente trascurato dagli storici dell'arte. Ma quando andassimo a rileggere *Il Controdolore*, ci renderemmo anche conto di quanto Balla semplificasse la sua fonte, se è vero che il manifesto palazzeschiiano funziona più come un'antifrasi che un'esortazione, proclamando ben altro che un superficiale «buon umore», ma semmai un riso scarnito e disperato, prossimo al disincanto leopardiano. Perché non c'è dubbio che, dietro alla programmatica soluzione antidolorifica (non era *L'antidolore* l'originario titolo del manifesto?) di trasformare in gran risata la sofferenza umana, si muovesse un sottotesto di più glaciale implicazione, rappresentato dalla parte introduttiva dello scritto, in cui Dio è

⁸⁹ Cfr. LIA LAPINI, *Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana*, nell'opera collettiva *Abiti e costumi futuristi*, a cura di LIA LAPINI et al., Catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo comunale, 25 maggio – 30 giugno 1985), Pistoia, Comune di Pistoia, 1985, p. 6.

⁹⁰ GIACOMO BALLA, *Manifesto futurista del vestito da uomo*, ivi, p. 22.

presentato come un «omettino di media statura» che guarda gli uomini «ridendo a crepappelle»⁹¹. *Si Deus est, unde malum?* E proprio in quella raffigurazione del divino tornava ad agire un singolare interesse vestimentario, allorché Palazzeschi si chiedeva il perché dell'esigenza comune di rappresentare Dio come figura ciclopica abbigliata in costume classico anziché moderno: «Perché in peplo e non in tait? Perché in coturno e non con un comune paio di scarpe walk-over?»⁹². Ed era questo, forse, un invito trasgressivo e iconoclasta a distruggere l'«aura» intorno all'opera d'arte preconstituita⁹³. Curioso, ma non troppo, che il futurismo palazzeschiano si esaurisse proprio nel suo punto teorico più radicale, convocando un Dio che era stato fino ad allora assente dall'agenda marinettiana. A due mesi dalla comparsa del *Controdolore*, infatti, sarebbe arrivata l'abiura ufficiale di Palazzeschi dall'avanguardia.

I.4 La svolta *rétro*

Dopo il divorzio dal futurismo, il discorso palazzeschiano sull'abito aveva cambiato propositi e direzioni. Gli anni Venti si aprivano anzi nel segno di Leopardi (e non sarà un caso), se è vero che l'associazione tra moda e morte agiva con ironica felicità in *Per una bella donna* (*commemorazione*), la novella più teoretica del *Re bello* (1921). Incentrata sulla visita che il narratore, scrittore ventiquattrenne, paga alla salma di Michelina, una carissima amica ed ex

⁹¹ TR1, p. 1221.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Lo notava FRANCESCO IENGO, *Cultura e città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915)*, Chieti, Vecchio Faggio, 1986, p. 131: «Comunque, sotto la così importante trovata del Dio da raffigurarsi in tait anziché in peplo e coturni, è forse da leggersi anche l'allusione ad una tipica *crux* dell'estetica moderna, e specialmente di quella di derivazione romantica ed idealistica: e cioè, come mai quest'estetica, sistematicamente pronta a rubricare come *arte* etrusca per esempio una ciotola etrusca, si rifiuterebbe sempre di definire *arte* moderna per esempio una pentola a pressione. È evidente come la diatriba Dio in coturno – Dio in tait, rifletta proprio un problema di questo tipo, che doveva essere particolarmente di casa, stavolta, nell'ambiente futurista, e che Palazzeschi sembra risolvere, stavolta, proprio nei termini d'una futuristica distruzione dell'«aura» intorno all'opera d'arte (e sarebbe una delle rarissime occasioni di coincidenza fra il *Controdolore* e la parte «illuministica», ovvero la parte più trasgressiva, dell'ideologia del Futurismo)».

amante cinquant'anni più vecchia di lui, la «commemorazione» è anche una micro-biografia di un *tipo* invalso alla letteratura di Palazzeschi, quello della donna che esperisce un risveglio dei sensi, acquisendo tanto una fioritura fisica quanto un'agognata liberazione dal pudore, fino a rendersi disponibile a contatti con uomini assai più giovani e prestanti. Interessante è però nella novella l'immagine palazzeschiana (quella stessa che avrebbe dato fama alle più tarde riflessioni di Benjamin) del cadavere variopinto osservato dall'io narrante: la sua «povera amica» morta, truccata «come per un ricevimento o un ballo», giace supina «col busto rialzato, in attitudine disinvolta», indossando una tunica nera e minimale («scollata un po' in forma di rettangolo», secondo le aggiornate geometrie *art déco*) e un paio di «meravigliosi scarpini di velluto rosso cupo con ricche fibbie in oro e strasse», il tutto corredato dall'importante *make-up* che le dipinge il volto⁹⁴. Né occorrerà menzionare il ruolo che qui giocava l'abusato stratagemma della morte di una bella donna, «unquestionably the most poetical topic in the world»⁹⁵, come avvertiva precocemente Poe nella *Philosophy of Composition* (1846): un *topos* quanto mai attraente per il sadomachismo letterario *fin de siècle* tanto saggiato da Mario Praz, ma anche un tema ripropostosi in occasioni novecentesche che varrebbe la pena d'indagare meglio nella nostra letteratura. Che la «commemorazione» fosse esemplata sulle indicazioni retoriche di Poe sembra indubbio, tanto più quando si pensi che lo stesso scrittore americano aveva individuato un vertice di poeticità nel caso di «a lover lamenting his deceased mistress», che è la stessa dinamica del racconto palazzeschiano. In quello che resta il libro più essenziale sul motivo della bella donna

⁹⁴ «La testa era un capolavoro di eleganza. L'acconciatura dei suoi magnifici capelli d'oro con grande cascata di anelli e ricci, sorretti da un cerchio d'oro lucido, riusciva d'un effetto sorprendente; e la faccia era preparata con tale insuperabile squisita finezza come per un ricevimento o un ballo. Sfumate morbidamente le guance di un rosa caldo, vellutato; le narici, le labbra, toccate di minio con inarrivabile maestria; e alle orecchie, infiammate, due grosse perle ai lobuli, tenute a vite. Sul seno, dalla parte del cuore, un gruppo di rose, rosso cupo, del colore preciso degli stivalini». Cfr. RB, pp. 126-127.

⁹⁵ EDGAR ALLAN POE, *The Philosophy of Composition*, in *Edgar Allan Poe: The Dover Reader*, edited by JANET B. KOPITO, Mineola, Dover, 2014, p. 524.

morta, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic* (1992), Elisabeth Bronfen riabilitava la teorizzazione di Poe difendendola dalle accuse femministe di misoginia. Bronfen rifletteva sul fatto che per Poe la bellezza trova la sua suprema manifestazione nel tono malinconico, ed è pertanto conseguenza logica che essa sia associabile alla morte. Se per Freud, infatti, la melanconia è negazione della perdita, allo stesso modo, suggeriva Bronfen, la bellezza associata alla melanconia consente al soggetto poetante di distaccarsi dal mondo materiale per creare invece un'illusione di eternità (anch'essa, «a denial of loss»)⁹⁶. Il che è, a ben vedere, lo stesso esito cui sembrava arrivare Palazzeschi quando, poco dopo aver descritto il cadavere dell'amica, ne immaginava l'abbigliamento in seguito all'assunzione di lei in paradiso: «Se io credessi nell'altra vita come ce la descrivono i nostri buoni parroci potrei almeno ora immaginarla fra le turbe degli angeli in paradiso... ed ella dovrebbe stare così bene vestita da angelo... Una tunica leggera e volubile come una nube, rosea, coi suoi bei capelli d'oro fermati dal cerchio d'oro lucido... e il fascio di rose sanguigne sul seno, dalla parte del cuore... e gli stivalini...». Ma per Palazzeschi è improbabile spingersi troppo a fondo nella tradizione senza cercare di ribaltarla, ed ecco allora che il paradigma di Poe si rivelava d'impossibile attuazione, per via di una ben più terrena circostanza: «Invece io non posso far nulla; se non penso al suo passato non la vedo più e mi sento cadere nel vuoto con lei. Chi mi dà la forza di vederla ancora se non con quella tunica nera, coi ricci d'oro, e il cerchio, e gli stivalini, e il fascio delle rose?»⁹⁷.

⁹⁶ Cfr. ELIZABETH BRONFEN, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 64. Sul tema, in generale, si veda anche il recente saggio di FRANCESCA SERRA, *La morte ci fa belle*, Milano, Bollati Boringhieri, 2013, che però non menziona il racconto di Palazzeschi. Interessante che il motivo della bella donna morta (e ben abbigliata) torni anche nell'*Isola dei baci* (1918) di Marinetti e Corra (per cui cfr. II.3 *Atleti contro esteti* in questo studio).

⁹⁷ RB, p. 129.

E proprio al «passato» sembrava pensare Palazzeschi nel clima restaurativo degli anni Venti. È infatti nel 1925 che, stando a una dichiarazione dello scrittore⁹⁸, nasceva il progetto delle *Stampe dell'800*, esperimento in tessere memoriali che ricostruiva un affresco della Firenze di fine Ottocento, riportando in vita proprio quel mondo piccoloborghese in cui Palazzeschi aveva vissuto, dai due ai sei anni precisamente. Si tratta appunto di una raccolta di «stampe», o sia pure capitoli falsamente bozzettistici ma invero ironici e disincantati⁹⁹, che vennero anticipati dapprima come articoli sul «Corriere della Sera» e su «Pegaso» dal 1926 al 1931, per poi essere raccolti nel libro omonimo del 1932. Libro che potrebbe, e in verità dovrebbe, leggersi perfettamente come un *excursus* sulla storia della moda, e sia pure su quelle «mode pateticamente mostruose» di fine Ottocento che l'ex futurista Raffaello Franchi riconosceva come componente vitale delle *Stampe*, recensendole su «Solaria» nel giugno del 1932¹⁰⁰. Mostruose soprattutto perché, nell'ambito del modernismo italiano di fine anni Venti, il discorso di Palazzeschi sull'abito si andava orientando all'assimilazione di altre, sia pure fertili direzioni estetiche: il *kitsch* e il *rétro*. Né credo di sbagliarmi nel presentare il *rappel à l'ordre* dello scrittore fiorentino sotto questi due termini culturali, del tutto sconosciuti alla critica palazzeschiana, che per molto tempo si è invece chiesta, e magari con profitto, quale podio dovesse spettare alle due anime di Palazzeschi: più vigoroso forse l'avanguardista di primo Novecento? o non invece il prosatore della tarda maniera naturalistica? La *querelle* si era originata presto nella ricezione dell'autore, se già tra gli anni Quaranta e Cinquanta due nomi affermati come Piero Pancrazi e Arnaldo Bocelli potevano convergere nell'acclamazione

⁹⁸ «Le *Stampe dell'800* nacquero nella mia mente una sera verso il 1925 sentendo riesumare un famoso valzer viennese di mezzo secolo prima: ecco, mi dissi, l'Ottocento appartiene alla storia». Cfr. la dichiarazione dell'allora settantacinquenne Palazzeschi in *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di ELIO FILIPPO ACROCCA, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 313.

⁹⁹ Per un eccellente resoconto sulle *Stampe*, e una convincente proposta di inquadramento del loro ibrido genere letterario, si veda l'introduzione di ENRICO GHIDETTI, *Piaceri e dispiaceri della memoria*, in S800, pp. v-xxxiii.

¹⁰⁰ Cfr. RAFFAELLO FRANCHI, recensione a *Stampe dell'800*, in «Solaria», a. VII, n. 6, giugno 1932, p. 56.

cautelare di un Palazzeschi pietistico e classicheggiante: addirittura francescano, secondo il delirio buonista di Bocelli¹⁰¹. Nel 1956, l'intervento radicale di Luigi Baldacci rimetteva per fortuna le cose in chiaro, vertendo decisamente verso il recupero dell'avanguardia storica, e del *Codice di Perelà* in particolare, «il libro più felice e importante di Palazzeschi»¹⁰². Ma da quel momento la diatriba è rimasta invariata, sia pure con una crescente inclinazione a percorrere il sentiero ritracciato da Baldacci: e quando si è tentato di recuperare il Palazzeschi delle *Sorelle Materassi* (1934), lo si è costretto a ritroso nella prima stagione futurista, così sperimentale e ribelle¹⁰³, quando invece bisognava arrendersi a constatare l'avvento, tra le due guerre, di un nuovo clima culturale subito adagiatosi sulla sensibilità percettiva, e ricettiva, dello scrittore. Nel nostro Novecento, raramente si è avuto il caso di un autore tanto solerte a recepire e rielaborare gli indirizzi estetici del proprio tempo: come D'Annunzio, Palazzeschi non si è lasciato mancare nessuna tessera, dal simbolismo mistico al *liberty* iconologico, dal futurismo incendiario all'escapismo nostalgico e memorialista, dal neorealismo dei *Tre imperi mancati* (1945) alla riscoperta *in extremis* di una sfumata neoavanguardia.

Categoria indissociabile dal moderno, troppo spesso riduttivamente identificata con un generico cattivo gusto, il *kitsch* deve la sua storica riprovazione a quella dicotomia che ha caratterizzato l'estetica moderna alle sue origini settecentesche: da un lato, la purezza di un aulico godimento artistico e contemplativo; dall'altro, l'impurità di un gusto facilmente fruibile e

¹⁰¹ Per una panoramica sulla diatriba critica su Palazzeschi si rimanda a MARCO MARCHI, *La parabola di Perelà*, in CP, pp. VII-VIII.

¹⁰² L'articolo *Aldo Palazzeschi*, comparso dapprima su «Belfagor» nel 1956, fu poi raccolto in LUIGI BALDACCI, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 146.

¹⁰³ Si veda in proposito quel che fa MARCO MARCHI, *Palazzeschi, Teresa e Carolina. Lettura di «Sorelle Materassi»*, in Id., *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 60-85. L'articolo era comparso in altre sedi nel 1995 e nel 1996.

deteriore¹⁰⁴. Certo, riproporre oggi una visione dicotomica tra il puro e l'impuro, tra l'alto e il basso, tra l'aristocratico e il popolare, specialmente nell'ambito dell'arte, è insensato: tanto più che il postmoderno, anche attraverso le esperienze azzeranti della *Pop Art*, è arrivato persino a gioire spensieratamente del *kitsch*, esautorando quella fiducia romantica nell'arte come sofferta ispirazione il cui declino portava Adorno, in una pagina della sua *Teoria estetica*, a dichiarare che, se non nasce più da una zona di dolore, allora l'arte farebbe meglio ad estinguersi del tutto. Vero è che il *kitsch* può inquadrarsi, semmai, in una tendenza a scivolare verso un anticlassicismo frivolo e vistoso, dietro il quale si nasconde, e neppure troppo bene, il consenso più diretto della borghesia, e in particolare della classe piccoloborghese, destinataria prediletta e al contempo massima consumatrice di prodotti facili e dozzinali. Proprio questa classe, d'altra parte, si muoveva all'interno delle *Stampe* palazzeschiane, dedicate di volta in volta ai ritratti di quei prototipi del *Kitsch-Mensch* teorizzato da Hermann Broch¹⁰⁵: uomini e donne sprofondati, loro malgrado, in una dimensione di patetico, iper-decorato, quasi grottesco squilibrio estetico. E l'intelligenza di Palazzeschi, al solito, sta nell'osservarne la psicologia, e la fisiologia, attraverso l'irresistibile descrizione dei loro abiti e accessori, la cui presenza domina le «stampe» più strepitose della raccolta. Il valore dell'operato palazzeschiano consiste anche, e soprattutto, in questo recupero del *kitsch* come evasione, come nostalgia di un passato prossimo, più che remoto¹⁰⁶: siamo, a ben vedere, di fronte a quella concezione del *kitsch* come escapismo di

¹⁰⁴ Su questo si può consultare la sintesi di ANDREA MECACCI, *Il kitsch*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 11-12. Sugli stilemi del *kitsch* si veda anche, con esiti a volte più prevedibili, UMBERTO ECO, *La struttura del cattivo gusto*, in Id., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

¹⁰⁵ Sul *Kitsch-Mensch*, dapprima teorizzato da Broch nel 1955 e poi ripreso da Ludwig Giesz, si vedano le osservazioni di GILLO DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York, Bell Publishing Company, 1968, p. 15: «The concept of the Kitschmensch or kitsch-man has been extended to refer to the 'man of bad taste', i.e. the way in which a person of bad taste looks at, enjoys and acts when confronted with a work of art (either good or bad)».

¹⁰⁶ Sul legame tra *kitsch* e nostalgia, si vedano le osservazioni di STEPHANIE BROWN, *On Kitsch, Nostalgia, and Nineties Femininity*, in «Studies in Popular Culture», vol. 22, no. 3, April 2000, p. 39: «Kitsch has been inextricably

derivazione romantica, rilevata dallo stesso Broch e poi ripresa da Matei Calinescu nelle sue *Faces of Modernity*¹⁰⁷. La fuga di Palazzeschi dalla realtà e il suo conseguente rifugio nell'universo stravagante dell'infanzia *fin de siècle* sono certo due orientamenti che, in accordo alla costitutiva disposizione del *kitsch*, bisogna leggere in opposizione all'avanguardia (anche se lo stesso Gillo Dorfles ammoniva intelligentemente circa le tangenze che il culto neo-avanguardistico tanto spesso condivide con il *kitsch*¹⁰⁸). Sembra d'obbligo riferirsi, in questo senso, all'imprescindibile articolo di Clement Greenberg sui due «simultaneous cultural phenomena» *The Avant-Garde and Kitsch*, articolo scritto nel 1939, in pieno contesto totalitario. Per Greenberg, infatti, il *kitsch* coincideva perfettamente con la cultura di massa, assecondata e supportata dalle dittature storiche in Germania, Italia e Russia ai fini del consenso: di qui, d'altra parte, nascevano anche le rispettive marginalizzazioni dei movimenti elitari d'avanguardia, che secondo Greenberg erano troppo «innocenti» per essere strumentalizzati come veicoli di propaganda politica, proprio al contrario dell'immaginario *kitsch*, attraverso il quale un dittatore poteva facilmente tenersi in contatto «with the 'soul' of the people»¹⁰⁹. Né Greenberg sembrava comunque capace di risolvere la contraddizione innegabile e tipologica della situazione italiana, dove Mussolini aveva pur ceduto con benevolenza allo spirito «modernistico» dei futuristi, così

linked to nostalgia in the past decade; in the (still current) market in "retro," nostalgia both evokes a desire for, and is evoked by the presence of, kitsch objects».

¹⁰⁷ Cfr. MATEI CALINESCU, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, pp. 237-239. L'edizione posteriore del testo, che includeva anche il postmoderno come ulteriore volto della modernità, non è rilevante per il mio discorso.

¹⁰⁸ Cfr. GILLO DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, cit., p. 34: «The idolization and snobbish cult of avant-garde can be included within the boundaries of kitsch. It is undoubtedly difficult to distinguish; but we only need to pick up a so-called avant-garde magazine from any of the industrialized countries, to be immediately aware of its existence. We will notice for instance examples of nauseating and naïve imitations of Joyce, Beckett, or Kafka, where literature is concerned; of Duchamp, Schwitters, the great pop artists in the field of painting; or of Stockhausen and Cage in that of music».

¹⁰⁹ CLEMENT GREENBERG, *The Avant-Garde and Kitsch*, ora in GILLO DORFLES, *Kitsch: The World of Bad Taste*, cit., p. 123.

ben riflesso dall'architettura coeva: ma poiché le masse dovevano esser soddisfatte «with objects of admiration and wonder», il regime fascista avrebbe optato più tardi per l'oscuramento delle voci d'avanguardia (fra cui Greenberg contava sia Marinetti che De Chirico), promuovendo invece il nuovo stile imperialista, con tutto il massiccio corredo di rituali patriottico-sentimentali che conosciamo, dal saluto romano alle processioni in toga, sandali e fascio per le strade della capitale¹¹⁰. Ma quando il fascismo aveva scelto la via del *kitsch* (e a dire il vero assai prima del ritardo sospettato da Greenberg¹¹¹), lo aveva fatto isolando come proprio bersaglio un passato assoluto e collettivo, tanto grandioso quanto perentorio: un'antica Roma ripulita e monumentale, che nulla aveva a vedere con l'Ottocento decorativo e prosaico rispolverato da Palazzeschi. Questo per dire che il ritorno palazzeschi all'ordine restava un esperimento al solito *sui generis*, fondato com'era sulla riscoperta di quel preciso passato che il fascismo non gradiva: un'eredità antimoderna e antisportiva, e sia pure anti-novecentista.

L'opposizione tra i due mondi era ancora chiara a Palazzeschi l'anno prima della pubblicazione delle *Stampe* in volume, quando, visitando a Parigi una mostra su Giovanni Boldini alla Galerie Charpentier, si era soffermato a scrutare il pubblico femminile delle visitatrici «novecentiste», tutte «sportive autentiche», in «sottana corta e succinta, giacchetta maschile con camicia e cravatta da uomo, scarpe senza il tacco, berretto basco, occhialoni di tartaruga o caramella all'occhio» che, quasi sprezzanti, osservavano con «sicura superiorità» il

¹¹⁰ La situazione, come sappiamo oggi, era assai ben più complessa di come Greenberg, pur con qualche intelligenza, la descriveva. Il fascismo fu anche un regime di sostanziale modernizzazione per il paese, anche se restava evidente la contraddizione tra la chiusura regressiva e imperialistica di Mussolini e le consentite aperture all'innovazione nel campo dell'architettura e delle arti (si pensi all'arte grafica, ad esempio). Per una più bilanciata, ed eccellente, ricognizione visivo-culturale della vita artistica, sociale e politica nel ventennio fascista si veda il recente catalogo della mostra ospitata dalla Fondazione Prada a Milano nel 2018. Cfr. GERMANO CELANT (edited by), *Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics Italia (1918-1943)*, Milano, Fondazione Prada, 2018.

¹¹¹ Prime istanze di un culto di romanizzazione sono del resto riscontrabili all'altezza cronologica dell'insediamento di Mussolini al potere, nel 1925.

campione di donne ritratte da Boldini, prima di uscire frettolosamente dalla galleria per estrarre dalla tasca un «portasigarette grande come un libro da messa»¹¹². Al contrario, sulle vaste tele del pittore vivevano immortalate le grandi dame della *belle époque*, «tutte giovani e belle, eleganti fastosamente nella foggia dell'epoca loro», come in un *harem* dannunziano:

I seni emergono come fiori dalle corolle per l'affusolamento del busto e delle vesti a grande strascico; stoffe preziose, lucenti e splendenti sotto regali pellicce, ermellini, zibellini, martore, cincillà; rasi da potervi specchiare e velluti di una morbidezza che ti fa socchiudere gli occhi, damaschi e broccati nobilmente rabescati d'oro o d'argento, gemme superbe, e lunghe file di perle che ne adornano la persona, il seno, il collo; ventagli, ombrellini, guanti; cappelli piumati immensi e iridescenti come fontane nella luce del sole; abili giuochi di chiaroscuro, di luci e di colori.¹¹³

L'incredulità delle «novecentiste» di fronte al tripudio estetico ottocentesco era un'eloquente prova di quella «optimistic illusion» in cui l'arte modernista di primo Novecento aveva confidato, nella vana speranza che certe correnti di iperdecorativismo *kitsch* e *pompier* fossero state ormai demolite del tutto, o sia pure confinate al mercatino delle pulci¹¹⁴. Ma Palazzeschi sapeva troppo bene quanto fosse impossibile sottrarsi alla tentazione del pittoresco. D'altronde, che le *Stampe* non fossero un «libro documentario, ma pittoresco» lo chiariva lui stesso in una vecchia intervista del 1937¹¹⁵: ed è infatti questo tono a caratterizzare i molti ritratti umani dell'opera, risolti in figure che sono piuttosto *figurini*, e non già pirandellianamente «fuori di chiave», ma palazzeschianamente «fuori di moda». E basterebbe pensare all'Alfredo di «*Mi darette di più*» (apparso dapprima su «Pegaso» il 6 giugno 1930), appunto «un figurino fuori di moda, e di una moda delle più artificiose, non capace di provocare, ormai, se non il riso e la curiosità», se non altro per «i grandi baffi neri e lucenti come la seta sulla pelle liscia e di quel

¹¹² PM, p. 452.

¹¹³ Ivi, p. 451.

¹¹⁴ Cfr. MATEI CALINESCU, *Faces of Modernity*, cit., p. 229.

¹¹⁵ Cfr. *Palazzeschi allo specchio*, in «Omnibus», 1, 9, 29 maggio 1937, ora in RT, p. 33.

colore... *papier mâché* tanto poetico e sentimentale; i capelli ancora neri e nella foggia giovanile, una mezza frangetta sulla fronte detta “baciarmi subito”, in voga dieci anni prima e divenuta esclusività dei parrucchieri che furono gli ultimi a staccarsene»¹¹⁶. Si tratta di una delle pagine più felici di Palazzeschi, ravvivata com'è da un'arguzia maliziosa e vagamente britannica, arbasiniana *ante litteram*, e forse originatasi da un'ormai avviata emancipazione, nonché linguistica, psicopatologica, dal claustrofobico nido familiare e fiorentino¹¹⁷. Impeccabile era anche la «stampa» sulle *Vecchie inglesi* a Firenze, comparsa su «Pegaso» il 1° gennaio 1930, queste tipologie femminili tramandate dalla storia antropologica della città, e ormai diverse, nonché «disperse», al tempo in cui scriveva Palazzeschi: più simili, nel loro nuovo ribellismo da «battagliere», a quel gruppo di vecchie inglesi attorno a cui era cresciuto in quel giro di anni il piccolo Franco Zeffirelli, che le avrebbe poi rievocate nel gruppo delle Scorpioni in *A Tea With Mussolini* (1999), un film non miracoloso ma forse troppo deprezzato, eppure degno di esser collazionato a fianco di certe memorie palazzeschiane¹¹⁸. A fine Ottocento, invece, le

¹¹⁶ S800, p. 131.

¹¹⁷ Ma vale la pena di ricordare che Palazzeschi si sarebbe emancipato dai genitori (e dal parossistico bigottismo della madre, in particolare) soltanto dopo la morte di loro, quando lo scrittore aveva ormai cinquantacinque anni. L'improvviso trasferimento a Roma e l'abbandono di Firenze nel 1940 potrà pur leggersi, legittimamente, come una «fuga», secondo quel che suggeriva ENRICO GHIDETTI, *Piaceri e dispiaceri della memoria*, cit., p. XII. Che poi le *Stampe* fossero un primo segno di liberazione, sia pure velato dal falsante filtro della nostalgica «memoria», è questo un punto che non esiterei ad ipotizzare.

¹¹⁸ Per le memorie zeffirelliane sulle vecchie inglesi a Firenze, oltre all'*Autobiografia* del regista (pubblicata dapprima nel 1987 in lingua inglese e per anni ignorata in Italia, fino al tardo recupero mondadoriano del 2006, nella cui edizione si confrontino ora le pp. 437-438), si veda l'intervista rilasciata a DAN LYBARGER, *Spreading the Wrong Gospel: An Interview with Franco Zeffirelli*, in «Pitch Weekly», March 13, 1999: «Born in Florence in 1923, Zeffirelli was the illegitimate son of a cloth merchant and a mother who died when he was only six. His early years were made brighter by a group of artistically-inclined English women known as the Scorpioni or “the scorpions.” They earned their nickname for their piercing wit. Speaking from New York City, he recalls, “They were all very nice to me. They taught me all the important things in life. One especially, Mary O’Neill (called Mary Wallace in the film and portrayed by Joan Plowright), became kind of a surrogate mother. She introduced me to English. She opened up my eyes to the beauty of literature and the dreams of theatre and to Shakespeare.” The Scorpioni taught Zeffirelli to appreciate an outside world and an inner one. “These ladies helped me to understand my own city, my own culture and my own upbringing. If you were born and live in Florence, after a while you get to be fed up with it. They brought me to see things with new fresh eyes. I’ll never forget how they contributed to my growth,” he states».

ottuagenarie inglesi fiorentinizzate, «colla pelle appiccicata sulle ossa come cartapecora, con parrucche e dentiere, erano ancora bambine»: e con quella libertà tipica dell'infanzia sceglievano di vivere la propria vita in consorzi esclusivamente femminili, magari cedendo all'«orrendo» e al «cattivo gusto» di un abbigliamento velato e botticelliano, fino al punto che, stregata dalla visita fiorentina della regina Vittoria, il cui volto era interamente coperto da un fittissimo velo bianco, qualche signora non era scesa per le strade «sola in vettura, celata da un velo simile a quello della Regina, per recarsi a comprare un giornale di mode alla stazione»¹¹⁹.

Ma il ritratto più vicino a un'elaborazione teorica di Palazzeschi sul *kitsch* resta quello della *Sor'Isabella*, cui era intitolata una straordinaria «stampa», precocemente apparsa sul «Corriere della Sera» il 3 aprile del 1927. Storia di un'amicizia eccentrica e umanissima, quella tra il piccolo Aldo e una signora cinquantenne conoscente di famiglia, il testo denuncia anche un estremo tentativo di recupero dell'antica, tipologica figura palazzeschiana della «beghina», tanto adornata quanto *outdated* nella propria tripudiante apparenza di inconsapevole reietta: e infatti non sarebbe inopportuno rileggere la «stampa» con a fianco la poesia del 1910 sulle *Beghine*. Ma del legame e al contempo della marcata diffrazione tra il «tono linfatico» col quale sono investite le beghine dell'*Incendiario* e quello di «franca allegrezza» con cui si ricordano le figure di vecchia nelle *Stampe dell'800*, ancor prima della facilitata critica recente, si era accorto Francesco Bernardelli in una sconosciuta recensione del 1932 per «La Stampa»¹²⁰. Del resto, nel descrivere la sor'Isabella erano scomparse le avanguardistiche pulsioni del poeta al fantasticato stupro senile, ed erano invece rimasti attivi quel gusto del dettaglio, quell'attitudine all'osservazione sartoriale che caratterizzano la migliore letteratura palazzeschiana. Immersa in un interno domestico trasudante

¹¹⁹ S800, p. 52.

¹²⁰ FRANCESCO BERNARDELLI, *Stampe dell'800*, «La Stampa», 1° giugno 1932, p. 3.

hoarding e kitsch, e sia pure a proprio agio in quella montagna di «poltroncine, sediole, colonnette, tavole» su cui campeggiavano calcolatamente posati «*crochets, filets*, tappetini ricamati [...]; ritratti, vasucci, quadrettini, oleografie, sacchetti, corbelli, scarpine, anforette, *frivolités*, ricami, *coquillages*, ventagli, cembali, mestoli e pentolini dipinti col Vesuvio, San Pietro, la Cupola del Duomo, il campanile di Pisa» e ancora «nastri, cordoncini, fiocchi, coccarde, *pompoms*», la sor'Isabella, minuta e scattante, aveva subito conquistato la curiosità estetica del piccolo Aldo, per via di un indimenticabile *outfit*: «Sui capelli grigi le sfolgorava un fiocco rosa in cima a una cuffietta di pizzo, e addosso tutta pieghe, crespe, riprese, *jabots*; con bracciali, anellini, collaretti, nastri e ciondoli, simile ad un minuscolo prodigio di Sèvres o Saxe»¹²¹. Eppure, la madre di Palazzeschi, che con il figlio era andata a trovare la signora, era rimasta meno affascinata dal rococò policromo di questa umanizzata porcellana e, una volta sola in strada con il bambino, non aveva esitato a definire «spetezza» la sor'Isabella, «una donna frivola e buffa oltremodo» che, dato il trascorso da sarta, cuciva ora i propri vestiti trasformandoli in capolavori di «supremo ridicolo»¹²²: che era già una perfetta traduzione di *kitsch*. E tuttavia l'amicizia tra il piccolo Aldo e l'appariscente Isabella sembrava crescere e mantenersi stabile anche al di là del breve incidente accaduto quando una volta, riunitisi al caffè, il bambino le aveva versato due gocce di cioccolato sul «vestito di raso celeste» a mo' di quelli che si vedevano addosso alle madonnine di gesso. E quando venne inaugurato il Trianon, il primo *café chatant* di Firenze¹²³, Palazzeschi, che all'epoca

¹²¹ S800, pp. 59-60.

¹²² Ivi, p. 61.

¹²³ Mi risulta che il Caffè Trianon fosse stato aperto nel 1891 in piazza Vittorio Emanuele, nell'ecclettico palazzo (disegnato dall'architetto Luigi Buonamici) che in seguito avrebbe ospitato i grandi magazzini Bocconi, da D'Annunzio ribattezzati «La Rinascenza» dopo un incendio distruttivo (non a Firenze). Certo è che nel 1892 veniva messo al Trianon l'impianto di illuminazione elettrica (cfr. «L'Industria. Rivista tecnica ed economica illustrata», vol. VI, n. 16, 17 aprile 1892, p. 254). Il caffè veniva infine chiuso nel 1896. Sul Trianon, oltre ai ricordi palazzeschi, cfr. quelli apparsi subito dopo la chiusura del caffè, in ANTONIO FROSALI, *I caffè*, nell'opera collettiva *Firenze d'oggi*, Firenze, Ariani, 1896, p. 57: «Il Trianon era, a tutte le ore, il luogo di convegno di più o meno vezzose cantanti di operette, di *divettes* da *café-chantant*, di eleganti *cocottes* e di giovani alla moda, facili ad inebriarsi con un buon

aveva circa sei anni, vi fu finalmente accompagnato una sera dai genitori, sorpresi di vedervi, seduta a un tavolo nella migliore posizione del locale, proprio la sor'Isabella in compagnia del marito, il fumettistico, altissimo Saulle, d'animo tanto buono quanto scarso d'intelletto. Nulla come il Trianon garantiva alla sor'Isabella le premesse, e promesse, di un agognato, genuino esibizionismo, sicché ogni sera vi tornava più estrosa che mai nella creatività dei propri costumi: come quando aveva indossato «una grande tuba rossa, di seta, simile a quelle che usava Fregoli per cantare le canzonette» sopra a «un vestitino bianco vaporosissimo, angelico, di tulle e cigno, come una ballerina»¹²⁴. Bisognava semmai chiedersi perché la sor'Isabella tornasse puntualmente al caffè quasi fosse lei stessa «un numero del varietà fuori programma»: e allora si capiva che solo quel modo eccentrico e vistoso di mostrarsi poteva darle gioia. Ma non così ai suoi osservatori, incapaci di perdonarle la pur felice stonatura con il mondo:

Ma vederla malgrado tutto felice, questo si voleva, pur non riuscendo, farle pagare. Non solo, ma vedere che ella, facendo nessun conto del ridicolo col quale la si voleva distruggere, lo volgeva per sé in ammirazione, divenendo sempre più eccezionale e affascinante, sfoggiandone la più intima gioia; questo l'umanità non riusciva a tollerare. Una vittoria dove meno la si attende e dove nulla la lascerebbe supporre, è un boccone che gli uomini non riescono a mandar giù.¹²⁵

Intelligentissimo il rimando subdolo e contrastivo all'*Umorismo* pirandelliano, con il suo solito *exemplum* della vecchia signora imbellettata, anche se la critica più attenta al Palazzeschi umorista sembra averlo ignorato. Ma per una volta Palazzeschi andava oltre Pirandello, approfondendone la lettura in chiave leopardiana: perché non è detto che la «vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo», né che quell'immagine così

bicchierino di cognac, per una stretta di mano o per un amabile sorriso delle assidue frequentatrici, le quali con mezzi soprannaturali riuscivano assai bene ad alleggerir loro il portafoglio, già in gran parte alleggerito per le frequenti visite in alcune misteriose sale del tavolo verde».

¹²⁴ S800, p. 67.

¹²⁵ *Ibid.*

variopinta debba originare in chi l'osservi un pietistico «sentimento del contrario»¹²⁶. Palazzeschi non presentava il *kitsch* con problematica resistenza, ma semmai con ironia e distacco, e con sublimato compiacimento: era la visione di chi, sagacemente, sa che al *kitsch* non c'è rimedio. Ma in fondo la sor'Isabella, figura tanto tragica quanto colma di un vitalistico squilibrio, destinata a una morte di cancro prematura ma infine riscattata dalla visione topica del cadavere variopinto («La pensai racchiusa nella piccola bara con la più bella delle sue *toilettes*, quella celeste dell'Ascensione»¹²⁷), era riuscita nell'impresa d'infrangere il terrore inconscio dell'anti-estetica. E infatti la «stampa» palazzeschiana non faceva che attuare *ante litteram* le più tarde riflessioni di Adorno – confluite nei *Minima Moralia* – sull'indignazione contro il *kitsch*, che in fondo è soltanto il mascheramento della sua adorazione: «In the end indignation over kitsch is anger at its shameless revelling in the joy of imitation, now placed under taboo, while the power of works of art still continues to be secretly nourished by imitation»¹²⁸.

L'insistenza sull'iperdecorativismo e sull'accumulo ottocenteschi è al solito fatta agire nelle *Stampe* attraverso la straordinaria perizia descrittiva degli abiti. Ed è interessante notare come, nella seconda metà degli anni Venti, Palazzeschi precocemente intuisse quali sarebbero stati gli indirizzi della moda poi sviluppatasi nel decennio successivo, se è vero che proprio all'inizio degli anni Trenta, come ha puntualmente documentato Alessandra Vaccari, «le riviste di moda italiane annunciano il ritorno di fogge di memoria ottocentesca»¹²⁹. Si tratta di un fenomeno importante, che si protrarrà fino agli anni Quaranta, e che ridefinisce il gusto del *rétro* anche in

¹²⁶ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di SALVATORE GUGLIELMINO, Milano, Mondadori, 1988, p. 135.

¹²⁷ S800, p. 68.

¹²⁸ THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, translated from the German by E. F. N. Jephcott, London, NLB, 1974, p. 225.

¹²⁹ ALESSANDRA VACCARI, *Gli anni Trenta*, in SILVIA GRANDI – ALESSANDRA VACCARI, *Vestire il ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Bononia University Press, 2004, p. 180.

funzione ideologica e militante. D'altronde, se questa operazione era cominciata da spunti effimeri e occasionali (come la Mostra della pittura italiana dell'Ottocento alla Biennale veneziana del 1928), si era gradualmente arricchita lungo il decennio grazie ai molteplici «ritorni» decorativi nella moda, dai nastri alle coccarde, dalle *aigrettes* ai fiori, dalle balze ai veli, dalle guarnizioni ai pizzi: tutti inconfondibili simboli della *couture* parigina. Ed era proprio questa riproposta del mito della vecchia Parigi, con tutto quel che d'artificiale comportava, a rappresentare nell'Italia fascista degli anni Trenta la difesa *in extremis* di una «moda effimera» di contro alla linearità monolitica e depurante del regime. Non a caso nella letteratura di moda vicina alle direttive fasciste, la ricerca dell'artificio e dell'eccentrico era spesso equiparata al trionfo del cattivo gusto. Invece, le mode nostalgiche del decennio guardavano all'Ottocento con «memoria prosaica», appunto come si guarderebbe alle stampe, magari mantenendo un ironico distacco, e disincanto, da quel mondo così prossimo al presente, e insieme così antitetico all'assoluto passato di Roma¹³⁰. In un ottimo studio recente, Elizabeth E. Guffey ha rivalutato il concetto di moda *rétro*, termine inizialmente radicatosi in via spregiativa¹³¹, riflettendo sul fatto che esso rievoca un passato recente senza però romanticizzarlo: anzi lo richiama «with an unsentimental nostalgia. It is unconcerned with the sanctity of tradition or reinforcing social values; indeed, it often insinuates a form of subversion while side-stepping historical accuracy»¹³². Ma era questo anche il messaggio tra le righe della filologia vestimentaria palazzeschiana, se davvero nelle *Stampe*, come notava Ghidetti, «il raffronto tra Otto e Novecento, esplicito in parecchie pagine, non si risolve mai a favore del secolo

¹³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 182-185.

¹³¹ Il termine francese *la mode rétro* apparve intorno agli anni Settanta come critica a stilisti parigini o a film che polarizzavano il passato in modo acritico (specialmente per il Nazismo) e apolitico, dunque in senso revisionista (si veda come esempio *Lacombe, Lucien* di Louis Malle, 1974). La moda, da parte sua, riscopriva in quegli anni il *trench* dell'epoca di guerra. Il termine *rétro* è entrato in seguito nella lingua inglese con connotazione vagamente negativa.

¹³² ELIZABETH E. GUFFEY, *Retro: The Culture of Revival*, London, Reaktion Books, 2006, p. 11.

passato»¹³³. Eppure l'Ottocento rimaneva una necessaria pietra di paragone: perché non c'è dubbio che il *rétro* palazzeschi servisse anche come ironica doccia fredda per la fede modernista nel progresso. E serviva, al contempo, come una forma di *enjoyment* letterario, ancora del tutto possibile a quell'altezza cronologica: se infatti nella saturata, mediatica età postmoderna Baudrillard poteva considerare il *rétro* come un mero sostituto alla perdita del senso della Storia, sostituto emblematico di una più generale perdita di significati nella società contemporanea dominata da *Simulacres e Simulation* (1981)¹³⁴, ancora nella prima metà del ventesimo secolo si poteva invece mantenere un'idea solida della Storia, ma insieme godere dell'umoristica rievocazione di un prossimo passato¹³⁵.

C'è una «stampà», in particolare, che andrebbe riletta come manifesto teorico del *rétro* palazzeschi, quei *Fiori della libertà* che apparvero inizialmente sul «Corriere della Sera» il 13 aprile 1927 e che, dietro al velo psicopatologico dell'aneddoto d'infanzia sul traumatico contatto con la collera paterna, si possono anche leggere come autonomo saggio di storia della moda femminile secondo-ottocentesca. E basterebbe scorrerne l'intera prima parte, dedicata appunto a un quadro descrittivo degli elementi vestimentari in voga al tempo attraverso la rievocazione dell'abbigliamento materno, per capire quanto feconda fosse la memoria sartoriale di Palazzeschi. Irresistibile, ad esempio, la digressione sui «prosciutti» delle donne, «quelle maniche enormi all'omero e che andavano via via affinando verso il polso», e così difficili da preparare, per cui la madre e la sarta trascorrevano intere ore sgomentate quando il taglio di una manica, che occupava

¹³³ ENRICO GHIDETTI, *Piaceri e dispiaceri della memoria*, cit., p. XIX.

¹³⁴ Per Baudrillard la moda è sempre *rétro*, è una forma di resurrezione continua di forme già vissute. Il *rétro* è dunque sintomo della postmodernità, che Baudrillard vede come epoca senza significato, un mondo pieno di segni che non hanno più valore, se non quello di pure immagini superficiali. Quel che il *rétro* recupera non è la pienezza della Storia, ma una sua immagine svuotata ed esterna, rappresentata dai dettagli sartoriali di recupero. Il *rétro*, inoltre, demitologizza il passato, perché distanzia il presente dalle grandi idee che hanno fatto il moderno.

¹³⁵ Si vedano su questo ancora le osservazioni di ELIZABETH E. GUFFEY, *Retro: The Culture of Revival*, cit., p. 34.

distesa l'intera tavola, non era riuscito bene. Ma i «prosciutti» non facevano che mettere in maggior rilievo il vero tratto distintivo della moda tardo-ottocentesca, ovvero il corsetto, unico elemento intimo in grado di garantire alle signore il tanto ambito «vitino» di vespa¹³⁶, sulle cui notorie vicende Palazzeschi scriveva una pagina di memorabile, brutale disquisizione:

Una signora che mia madre aveva conosciuto bene, per stringersi troppo era morta di un male orribile, le budella le si erano accavallate e in una notte orrenda, con spasimi atrocissimi aveva dovuto soccombere; fra i medici ridotti spettatori impotenti e la disperazione rabbiosa dei familiari che non potevano rassegnarsi ad accettare la causa della sua morte. Mia madre raccontava il fatto coloritamente, accompagnandosi con gesti, e raccontava di amiche che per la vita troppo fine s'erano rovinate la salute, s'eran ridotte cocci, tisciumi; ed erano capaci di girare per le strade con la faccia congestionata, divenuta paonazza per la sofferenza. E di altre che davano le stringhe del busto nelle mani della cameriera la quale doveva tirare senza pietà né misericordia; e in mancanza di essa, o per averla vecchia debole e piagnucolosa, attaccavano loro stesse le stringhe ai ferri del letto, alle ferramenta delle finestre, alle maniglie delle porte, a un chiodo bene infisso nel muro. Tornando poi a casa e slacciandosi in fretta rimanevano per ore intere mezze svenute, boccheggianti sopra letti e divani mentre padri o mariti, o fratelli, indignati all'eccesso, correavano su e giù per la casa come belve dentro la gabbia, minacciando e redarguendo figlie, mogli, sorelle, sorde ai buoni consigli, imperterrite sotto le minacce più violente e crudeli. E taluno, dopo avere smarrito il lume degli occhi, le aveva picchiate a sangue, come ciuchi; e quelle avevano subito la duplice seviziazione decisa, per la moda, al martirio e alla morte.¹³⁷

Nel brano confluivano almeno cinquant'anni di storia della medicina e del costume, intrecciate da quando, negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, il corsetto era divenuto parte integrante dell'abbigliamento femminile, causando presto l'emersione di critiche anche spietate sulla supposta correlazione tra l'oppressione del busto e l'insorgenza della tisi¹³⁸. E anche se la storiografia più recente ha cercato provocatoriamente di smentire la fondatezza scientifica di tali polemiche¹³⁹, non si può negare l'influenza che tanta letteratura medica

¹³⁶ Per un resoconto visivo sui corsetti dell'ultimo decennio dell'Ottocento, si veda *Corsets: A Visual History*, compiled by and notes by R. L. SHEP, Mendocino, Shep, 1993, pp. 53-112 («The 1890s»).

¹³⁷ S800, p. 92.

¹³⁸ Su questo si veda in via generale lo studio, sia pur incentrato sull'Inghilterra vittoriana, di CAROLYN A. DAY, *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*, London, Bloomsbury, 2017.

¹³⁹ Come ha fatto di recente VALERIE STEELE, *The Corset: A Cultural History*, New Haven, Yale University Press, 2001, in particolare pp. 67-85 (che corrispondono al capitolo terzo, *Dressed to Kill: The Medical Consequences of*

ottocentesca ebbe sulla coscienza popolare: basti pensare che i tedeschi avevano coniato una parola per definire il «fegato da corsetto» (*Schnürleber*), perché ogni volta che una donna, specialmente se snella di costituzione, moriva in circostanze poco chiare, il medico doveva performare d'obbligo un'autopsia alla ricerca di malformazioni del fegato causate dall'allacciamento oppressivo del corsetto¹⁴⁰. Né d'altronde si vorrà ignorare la sagace rassegna palazzeschiana sui metodi, e sui contesti, del *tight-lacing*, così satireggiati dalla caricatura finanche in anni assai posteriori a quella moda (**Fig. 20**).

E se l'ossessione per il busto costringeva la donna al martirio, e in via assoluta anche alla morte, non a minore impedimento contribuivano gli altri orpelli ornamentali della veste, che seguivano una logica dell'eccesso e dell'addizione: «stoffe, gale, veli, nastri, piume, fiori», e ancora «cappelli maniche gonnelle che aumentavano dimensioni [*sic*]»¹⁴¹. Ma Palazzeschi registrava anche sensibili cambiamenti nella moda fine-ottocentesca: imperdibili, in tal senso, gli appunti sul passaggio dalle «sottane ampissime», che si aprivano a ventaglio come la veste di una dama del Settecento, a quelle con lo strascico, atto a raccattare ogni lordura per la via, sicché era necessario alle donne cambiare spesso lo «spazzolino in fondo alle sottane, il passamano, l'orlatura, che sovente staccandosi qua e là ciondolava per conto suo», fino almeno all'invenzione del «paggio», arnese a gancio legato alla cintura che adiuvava l'elevazione, solo

Corestry). Secondo la Steele, «from the perspective of modern medicine, corsets were extremely unlikely to have caused most of the diseases for which they were blamed» (p. 68). Affidandosi alla collaborazione del cardiologo Lynn Kutsche, invitato *in residence* al Museum at FIT di New York, la Steele ha dimostrato nel proprio studio come le maggiori preoccupazioni della letteratura medica ottocentesca circa l'influenza del corsetto su alcune patologie femminili (quali apoplezia, asma, tubercolosi, malattie respiratorie, malattie renali, epilessia, emorroidi, ernia vescicale, isteria) debbano essere di gran lunga ridimensionate alla luce dell'evidenza medica.

¹⁴⁰ Su questo si vedano le accurate annotazioni di DAVID KUNZLE, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*, Totowa, Rowman and Littlefield, 1982, p. 165. Sul corsetto, oltre al testo citato sopra della Steele, si veda ancora della stessa autrice il suo precedente studio, VALERIE STEELE, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1985, pp. 161-191.

¹⁴¹ S800, p. 100.

minimamente consentita, della gonna. E allo stesso modo Palazzeschi documentava a memoria l'evoluzione della steatopigia sartoriale ottocentesca, con la scomparsa del *coulisson*, di cui da piccolo aveva potuto osservare le ultime fasi nell'acconciatura della madre: «prima un guanciaie di considerevoli dimensioni, poi uno più piccolo e finalmente, e con maggiore disinvoltura, uno piccolissimo: un cuoricino»¹⁴². Siamo, a ben vedere, di fronte a quel particolare interesse per la rievocazione iconologica della moda ottocentesca che avrebbe riempito le riviste di costume negli anni Trenta, non prima però di esser passato al vaglio dell'Alfredo Panzini della *Penultima moda (1850 – 1930)*, scarno *pamphlet* pubblicato nel 1930 in una collana ambiguamente diretta da Margherita Sarfatti, e corredato da una documentatissima appendice iconografica fatta, per l'appunto e per lo più, di «stampe»¹⁴³. E la stessa cosa sarebbe successa quando, nel gennaio del 1935, l'«Illustrazione Italiana» avrebbe accolto un *dossier* speciale su *Cent'anni di Moda (1835-1935)*, affidandone l'apparato illustrativo al pittore e disegnatore di cerchia futurista Pier Vittorio Accornero, che per l'occasione disegnò quattro perfette «stampe» ottocentesche (**Fig. 21**): dove è interessante osservare l'accuratezza dei dettagli sartoriali, nonché il passaggio, ad esempio, dal *romantic dress* del 1855 al *sentimental dress* del 1875 (con il *coulisson* ancora ben pronunciato), fino ai palazzeschiani «prosciutti» del 1895. Palazzeschi aveva insomma anticipato i tempi, come al solito: né sorprende che le *Stampe dell'800*, fin dalla loro circolazione alla spicciolata, restino la più precoce apertura letteraria, in ambito italiano, alla moda *rétro*.

¹⁴² Ivi, pp. 91-93.

¹⁴³ Il saggio del già «accademico d'Italia» Panzini uscì nella collana «Prisma» dell'editore romano Cremonese, e certo era prova della flessibilità, non insolita per la fascistizzante Sarfatti, con cui si accoglieva un discorso sulla moda ottocentesca d'impronta «parigina» in una sede allineata al regime. Si veda ora la ripubblicazione del saggio in ALFREDO PANZINI, *La penultima moda (1850-1930)*, a cura di LUCA SCARLINI, con una nota di ALBERTA FERRETTI, Rimini, Raffaelli, 1996.

I.5 Il caso Poiret

All'inizio degli anni Trenta, oltre all'avviato progetto delle *Stampe*, il ritorno all'ordine palazzesco contemplava ulteriori direzioni, pur mantenendosi, non per caso, in una posizione anti-avanguardistica. Proprio nel 1931, infatti, Palazzeschi sceglieva di compiere un inaspettato ritorno memoriale, che suonava però come una liquidazione, all'argomento della moda d'avanguardia. Il caso era stato offerto dalla lunga recensione a *En habillant l'époque*, l'autobiografia del grande sarto parigino Paul Poiret, uscita nelle librerie francesi nel 1930 (**Fig. 22**). Appena cinquantenne, lo stilista poteva già dirsi capace di un bilancio, e non solo perché era ormai in piena bancarotta, ma anzitutto perché aveva a suo tempo incarnato le grandi promesse delle avanguardie storiche, riuscendo più di chiunque altro ad elevare la produzione dell'abito al livello delle altre arti. Era stato anche il primo, nella storia della moda, a diversificare la propria attività nel nome di una totalizzante esperienza estetica e commerciale, che lo aveva portato ad occuparsi, di volta in volta, di profumi, arredamento, tappezzerie, accessori¹⁴⁴. Apprendista presso Charles Worth, il famoso sarto inglese trapiantatosi a Parigi per vestire le corti europee, e poi presso il raffinato stilista e collezionista d'arte Jacques Doucet, Poiret stabiliva nel 1903 il proprio marchio, sposando due anni dopo l'amica d'infanzia Denise, destinata a divenire sua musa elettiva. Nel 1908, Poiret commissionò all'artista d'avanguardia Paul Iribe il primo di due celebri album di illustrazioni, *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, che documentava il *revival* dello stile Impero orgogliosamente proposto dal sarto parigino tramite l'abolizione del corsetto, l'innalzamento della linea vita al di sotto del seno e il taglio lungo e tubolare della veste, dotata di colori decisi ed omogenei, e talora arricchita da geometrici *pattern* di piccola fattura (**Fig. 23**). Parallelamente, Poiret

¹⁴⁴ Sull'innovazione della «totalità» artistica poiretiana rifletteva già a suo tempo Didier Grumbach nella fondamentale monografia su Poiret del 1986. Cfr. il testo in YVONNE DESLANDRES – DOROTHÉE LALANNE, *Poiret: Paul Poiret (1879-1944)*, introduction by DIDIER GRUMBACH, photographs by JACQUES BOULAY and JEAN-MICHEL TARDY, picture research and captions by ANNE BONY and FLORENCE MULLER, project co-ordinator JÉRÔME JULLIEN-CORNIC, translated by PAULA CLIFFORD, New York, Rizzoli, 1987, p. 14.

approfondì il proprio antico interesse per l'esotismo, emergendo ben presto come il più precoce interprete di uno stile orientalista che senz'altro precedette gli stessi *Ballets Russes* giunti a Parigi nel 1909, stile che nasceva, come direbbe Edward Said, dall'artificio di un'invenzione, e sia pure convenzione, culturale¹⁴⁵. A conferma di questo nuovo gusto parigino, nell'estate del 1911 Poiret aveva dato una memorabile festa in costume nel giardino del proprio *atelier* in Rue du Faubourg Saint-Honoré, non a caso chiamandola «1002° Nuit»: trecento invitati di entrambi i sessi si erano presentati in abiti fiabeschi, muniti di grandi turbanti chiusi da diademi o vistose *aigrettes* di piume, coperti da variopinti caftani, tuniche e manti *cacoon* o *kimono*, e finanche agghindati in pantaloni alla turca e *paijama* su imitazione di quelli indossati dalle donne musulmane d'India e di Persia. La festa servì per Poiret da sicuro incremento alle vendite, e al contempo da scandaloso *turning point*, dando origine a una critica anche impietosa, che ha spesso visto nell'orientalismo dello stilista non solo la ripresa di esotismi cromatici, ma anche quella di un sessualizzante stereotipo dell'*harem* come luogo di potere e di sadismo¹⁴⁶. A coronare l'ecllettismo poiretiano soccorrevano nel medesimo anno della festa persiana i *pochoir* di *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, nonché, per mano dello stesso Lepape, un'iconica *gouche* che ritraeva Denise in costume orientale (**Fig. 24**). Nello stesso 1911, il celebre fotografo americano Edward Steichen fu chiamato dalla rivista «Art et

¹⁴⁵ Spesso la critica (incluso il recente libro di Muzzarelli) ha descritto in modo approssimativo la relazione tra Poiret e i *Ballet Russes*. La verità è che Poiret aveva, come lui stesso reclamava nell'autobiografia, anticipato l'orientalismo della moda, senza che Bakst o i *Ballets Russes* giocassero un ruolo significativo. Non si dimenticherà, del resto, che il primissimo tentativo di *design* personale realizzato dal giovane Poiret negli anni in cui era a servizio da Worth fu proprio un *kimono* (1901). Peraltro, istanze orientaliste nel vestire comparvero in Francia già alla fine del Settecento (si pensi appunto all'esotico turbante piumato, che si vedeva già sulle illustrazioni moda del *Journal des Dames et des Modes* nell'epoca neoclassica del Direttorio). Quel che semmai conviene dire è che soltanto con i *Ballets Russes* l'orientalismo nella moda divenne «commerciabile», come notava KATY KUDRIVTSEVA, *Indecent, Decent, Chich: Marketing Orientalism Fashion in France (1907-1914)*, nell'opera collettiva *Fashion and Transgression*, Los Angeles, Fisher Gallery, 2003, p. 23. Sull'orientalismo di Poiret, anche per una più filologica ricostruzione, si vedano in particolare PALMER WHITE, *Poiret*, London, Studio Vista, 1973, pp. 83-93; ALICE MACKRELL, *Paul Poiret*, New York, Holmes & Meier, 1990, pp. 31-48; e soprattutto il recente ADAM GECZY, *Fashion and Orientalism: Dress, Textiles, and Culture from the 17th to the 20th Century*, London, Bloomsbury, 2013, pp. 136-144.

¹⁴⁶ Per questa lettura dell'orientalismo nella moda del primo Novecento, cfr. il fondamentale articolo di PETER WOLLEN, *Fashion/Orientalism/The Body*, in «New Formation», 1 (Spring), 1993, pp. 5-33. La critica all'orientalismo di Poiret è comunque molto antica e sorse coeva all'evento celebrativo del 1911.

Décoration» ad eseguire un servizio sugli abiti in stile Impero di Poiret, servizio realizzato nell'*atelier* parigino grazie all'innovativa tecnica del *soft-focus* (Fig. 25). Questo per dire che, nell'ambito delle arti applicate d'avanguardia, le creazioni poiretiane restavano il più solido, meraviglioso esempio di una moda nuova, moderna, rivoluzionaria.

Apparsa il 1° aprile 1931 sull'ossequiente, istituzionalizzata «Pègaso», rivista diretta da Ugo Ojetti, che avrebbe voluto contattare in merito lo stesso Poiret¹⁴⁷, la recensione palazzeschiana, peraltro redazionata da Giuseppe De Robertis¹⁴⁸, portava il titolo autocitazionistico di *Il Codice di Paul Poiret*, e confessava subito la «vergine curiosità» con cui Palazzeschi aveva divorato le memorie del sarto. Eppure, il tono del testo si manteneva in bilico tra l'ironico e lo scettico, denunciando un mutato atteggiamento dell'autore di fronte alla mania sartoriale che aveva informato le sue poesie giovanili e il romanzo futurista. Disilluso dal mondo della moda parigina, Palazzeschi confessava ora di non aver interesse per le «sfilate» che i grandi sarti organizzavano nei propri *atelier*, sfilate di «mannequins volteggianti e gongolanti nella sala come pavoni o tacchini», oggetto al più di plauso incauto da parte di una cliente americana che puntava «alla rinfusa sulle creazioni più sensazionali come su carte sballate senza la minima preoccupazione della propria persona o età»¹⁴⁹ (e l'antiamericanismo del testo avrà, politicamente, una sua ragion d'essere che non occorre spiegare). Ma la tentazione di inquadrare

¹⁴⁷ Ne scriveva così a Palazzeschi, in una lettera dell'8 marzo 1931, conservata oggi presso il Centro Studi «Aldo Palazzeschi» dell'Università degli Studi di Firenze: «Caro Palazzeschi, / ottimo e vivo il suo *Poiret*. È già in tipografia, neavrà presto le bozze. (Può trovarmi in un *ToutParis* l'indirizzo di lui?)». L'articolo compariva infine il primo aprile su «Pègaso. Rassegna di Lettere e Arti», a. III, n. 4, aprile 1931, pp. 471-478. Cfr. l'altra cartolina di Ojetti a Palazzeschi, conservata nel fondo menzionato, e datata al primo aprile del 1931: «*Poiret* esce oggi. Si ricordi dell'altra promessa. Tumminelli aspetta il ms. delle Stampe dell'800. Qui la primavera è finalmente cominciata; ma la Mostra del giardino è una gran fatica... / Con affetto / U.O.».

¹⁴⁸ Per un esempio degli interventi redazionali di Giuseppe De Robertis sul testo palazzeschiano di *Il codice di Paul Poiret*, cfr. GIOVANNI FALASCHI, *Interventi di editing negli anni Trenta*, in «Belfagor», fasc. V, 30 settembre 1985; poi nel suo *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 126-127.

¹⁴⁹ L'articolo è ora riproposto in PD, p. 34.

meglio la fisionomia di un grande sarto sembrava difficile da abbandonare, tanto più quando la posta in gioco era l'indagine dei moventi di un ormai sovrastimato *status* culturale: «Che razza di uomo è questo che l'arte può accogliere pacificamente nel proprio grembo, e che come artista detiene un'importanza che quelli che fanno l'arte in forme più elevate e definitive non si sono mai sognati di avere?»¹⁵⁰. Indeciso sull'identità più veritiera di un sarto, Palazzeschi si chiedeva se esso non fosse in fondo un «dittatore», assecondando un'ipotesi auto-interpretativa di Poiret¹⁵¹ per proporre infine una lettura dell'industria sartoriale come coacervo di «virtù diabolica», lettura che l'anno seguente, dalle pagine della «Stampa», il fascistizzato Ferruccio Bonfiglio avrebbe strumentalmente reclamato a merito palazzeschi¹⁵². Nell'autobiografia del parigino, infatti, si fissavano proprio quei caratteri di autocelebrativa indulgenza che sarebbero divenuti tratti tipologici del *fashion designer* contemporaneo, e che ancora a metà degli anni Ottanta del Novecento potevano essere rimproverati agli stilisti come un improduttivo distinguo¹⁵³: perché

¹⁵⁰ Ivi, p. 35.

¹⁵¹ Era Poiret stesso ad aver suggerito tale lettura nell'autobiografia, di cui la recensione palazzeschiana costituiva un fedele resoconto. Cfr. PAUL POIRET, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1930, p. 78: «Les femmes se croient se distinguer et se reconnaître dans la gamme des beiges et des gris. Elles se confondent au contraire dans un brouillard vaseux, qui sera la marque de notre époque. La mode a besoin aujourd'hui d'un nouveau maître. Il lui faut un tyran qui la fustige et qui l'affranchisse de ses scrupules. Celui qui lui rendra ce service sera aimé et deviendra riche. Il devra faire ce que je fis alors et ne pas regarder en arrière, considérer seulement les femmes et ce qui leur va. Mais une fois qu'il aura acquis sa conviction, il devra suivre son idée coûte que coûte, sans observer ses confrères ou s'inquiéter d'être suivi. Il ne sera pas suivi la première année, mais il sera copié la seconde».

¹⁵² Il lemma «virtù diabolica» non è palazzeschiano, ma si trova appunto in, p. 3: «Il Palazzeschi ha attribuito un giorno virtù diabolica al creatore di mode: e non senza una certa ragione. C'è in queste parole d'ordine sul gusto e sul capriccio dell'ora una tale efficacia d'imperio da rimanere stupefatti e invidiosi. Penso ai grandi sarti, prototipi della categoria, con un senso d'ammirazione cattiva: e me la FERRUCCIO BONFIGLIO, *L'utilità della moda*, «La Stampa», 26 aprile 1932godo, quando per caso mi capitano sott'occhio, come Poiret, con certi faccioni da osti ben pasciuti e certi crani stralucidi da far passare ogni senso d'invidia fisica. M'assale allora una viva compassione per le donne belle che a codesta razza d'omaccioni affidano il tesoro sacro della loro bellezza. Compassione trepidante, in fondo: ma a torto. Il grande, di frequente, è brutto all'eccesso, piaccia o no al nostro curioso senso estetico di meridionali, solari sempre. Il creatore della moda bella, espressione contingente d'una realtà eterna, non tradirà mai la sua missione, modellando sulla propria deformità. La sua fortuna è legata, inevitabilmente legata, al ciclo della sua creazione; concluso il quale, sarà per lui saggia cosa ritrarsi, ché la legge non vuol strappi: pena la fine del buon Poiret, rifallito l'altr'ieri. Elogiamo la moda; sociologia attuale».

¹⁵³ Cfr. ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Ma il critico non è di moda*, in «Art e Dossier», n. 5, settembre 1986.

non c'è dubbio che già negli anni di Worth e ancor più in quelli di Poiret – e il prescelto aneddoto di Madame De Rothschild riferito da Palazzeschi presta decisiva conferma¹⁵⁴ – ebbe inizio quella mutazione sociologica per cui il *couturier*, un tempo privilegiato fornitore di dame benestanti, s'era infine elevato a «tiranno» in grado di scegliere ed imporre le mode, per poi ascendere oggi al rango di massificata *superstar*. Poiret, «il sarto che ha fatto più rumore in questi ultimi venti anni»¹⁵⁵, aveva del resto acquisito in vita un grado insolito di celebrità internazionale (fino a conquistarsi l'epiteto regale di *le magnifique*¹⁵⁶), viaggiando sia per le capitali europee con un corteo di modelle, sia negli Stati Uniti in veste di conferenziere. Proprio da qui, in questo ruolo pedagogico-missionario di wildiana memoria, aveva lanciato «il suo credo come veri e propri articoli di un codice più o meno compreso», che Palazzeschi riassumeva insistendo sulle massime poiretiane di maggior iperbole, perché anche lui riteneva che «le cose belle e grandi rasentano almeno un pochino la follia, quando non vi sono costruite sopra direttamente»¹⁵⁷. Tuttavia, il pubblico femminile americano sembrava restare indifferente alle provocazioni di «grandezza americaneggiante» avanzate dal grande sarto: nel che Palazzeschi leggeva la ragione più profonda del suo declino finanziario. Era proprio questo, infatti, ciò che

¹⁵⁴ Palazzeschi riferiva l'ormai celebre aneddoto raccontato dallo stesso Poiret nell'autobiografia, aneddoto secondo il quale la ricca baronessa Diane De Rothschild, dopo aver giudicato con sufficienza gli abiti di Poiret indossati dalle esclusive modelle del sarto (che per l'occasione erano andate in trasferta a casa della baronessa, dove erano peraltro state oggetto di commenti maliziosi da parte di alcuni *gigolo* invitati apposta dalla signora), aveva cercato di presenziare a una seconda sfilata di Poiret. Vedendola arrivare nella sua casa di moda, il sarto, indispettito e offeso, le aveva vietato di entrare. All'insistenza della donna, Poiret aveva fatto ritirare le modelle al piano superiore, sospendendo del tutto l'evento fino a che la baronessa non avesse lasciato l'edificio. Il giorno seguente, il sarto fu visitato dal marito della De Rothschild, il quale, anziché mostrarsi irascibile, si congratulò con Poiret per aver cacciato la moglie.

¹⁵⁵ PD, p. 37.

¹⁵⁶ A questo alludeva il titolo di un'importante mostra parigina, la prima vera rassegna dell'operato poiretiano, di cui resta un prezioso cataloghino. Cfr. *Poiret le magnifique*, préface de JULIEN CAIN, Institut de France Musée Jacquemart-André, Paris, 1974.

¹⁵⁷ PD, p. 41.

«Parigi non poteva digerire, e di cui i vecchi e astuti proprietari di rue de la Paix¹⁵⁸ sorridevano dai loro posti centenari, vedendolo passare come una meteora, come un bel giorno carnevalesco o uno spettacolo di varietà rimasto nella memoria come un sogno, mentre nelle loro invariabili vetrine il renard diveniva sempre più grosso e più capace la borsetta»¹⁵⁹. A Poiret si erano dovuti i più liberi trionfi dell'eversione, con tutto il bagaglio di rischiose conseguenze che avevano implicato. E la «sensualità orientale» della sua moda aveva sì prodotto i pantaloni femminili¹⁶⁰ e «i turbanti e turbantini, le mitrie e tiare, ammirate in questi ultimi anni, i grandi lamés d'oro e d'argento e i fastosi vestiti tempestati di brillanti»¹⁶¹, ma era stata anche la prima causa di una tanto imprudente quanto fatale teatralizzazione:

Più che un sarto egli è stato un artista, un autentico artista in ogni sua manifestazione, compreso questo libro piacevolissimo, e mai un mercante né un uomo calcolatore. [...] Forse il teatro doveva essere la sua piattaforma più esclusivamente e decisamente; e solo le donne di teatro, o le più eccentriche di Parigi, e sovente straniere, poterono seguirlo con convinzione, ché la massa delle borghesi nel loro blocco serrato rimasero spettatrici, né lo giudicarono sempre benevolmente.¹⁶²

Benevolmente, invece, le borghesi avrebbero giudicato la più ordinaria, integrata rivale di Poiret, quella Chanel che Palazzeschi evitava accuratamente di menzionare, salvo poi dedicare, nel

¹⁵⁸ La celebre via della moda parigina, dalla quale si era però per primo discostato Poiret, stabilendo la propria casa di moda in un quartiere alternativo.

¹⁵⁹ PD, p.41.

¹⁶⁰ «La jupe-culotte è la sua idea fissa, né l'abbandona fino alla fine del racconto, preconizzando sempre che le donne porteranno i pantaloni, e appellandosi alle americane come ultima speranza». Cfr. *ibid.* Ma un'idea fissa, sia pure *e contrario*, doveva esserlo anche per Palazzeschi, se è vero che nel tardo 1972, nell'ultima raccolta poetica di *Via delle cento stelle*, poteva tornare, neanche troppo brillantemente, sul tema della *Donna coi pantaloni*: «“Che cosa pretende d'essere? / Che cosa vuol sembrare? / Dove vuole arrivare?” / si sente dire ovunque. / La risposta è molto semplice: / alla parità con l'uomo / in tutte le cose, / trattare con lui / e sopra uno stesso piano / i problemi / che interessano tutti e due, / non esistere più / fra l'uno e l'altro / segno di distinzione. / E un'altra cosa forse / stuzzica la fierezza del suo procedere / pure essendo una realtà / solo apparente: / non appena il pancino / incomincia a gonfiare / vedere un uomo gravido finalmente! / Questo è il punto più elevato / a cui la donna vuol giungere». Cfr. TP, p. 850.

¹⁶¹ PD, p. 41.

¹⁶² Ivi, pp. 41-42.

tardo 1972, un'intera, e sia pur mediocre, poesia alla *petite robe noire*¹⁶³. Ma anche quando, molti anni dopo, lo scrittore sarebbe tornato a parlare del sarto parigino, in circostanze diverse e occasionali, lo avrebbe fatto sempre attraverso l'etichetta ambigua e riduttiva del teatrante. Basterebbe pensare a una novella del 1945 come *Spuntano le ali*, apparsa dapprima nella raccolta *Nell'aria di Parigi* e poi confluita nel 1951 in *Bestie del 900*, per capire il grado di tipizzazione pittoresca cui era ormai scaduto Poiret, artefice del costume di uno «straordinario uccello» che l'io narrante ricordava di aver osservato ogni sera scendere da una macchina di fronte al proprio hotel parigino. Si trattava, fuor di metafora e di ottica illusione, di una principessa russa dedita a fare la *siffleuse* di professione, vestita tutta «d'argento con una coda lunghissima, le zampine d'oro e sopra il capo un ciuffo d'oro fantastico»¹⁶⁴, secondo le aggiornate linee guida delle luccicanti sperimentazioni eseguite da Poiret per il teatro a metà degli anni Venti, presso il nuovo *atelier* di Rond-Point des Champs-Élysées¹⁶⁵. E quando, il 4 giugno 1957, Palazzeschi firmava un notevole *Ricordo di Boccioni* sul «Corriere della Sera», vi lasciava cadere, *en passant*, un riferimento obbligato a Picasso, associando quest'ultimo alle vaghezze della moda parigina:

Nessun francese ha mai conosciuto tanto bene Parigi nei suoi difetti, e nelle sue virtù, quanto questo spagnolo per potersene impossessare. Ma è anche quello che ha segnato i suoi limiti e le sue debolezze. Picasso ci ha dato un'esperienza nuova a ogni stagione marciando in fila coi Paul Poiret e i Christian Dior; tutto osando ci ha più o meno stupito, ma non sempre convinto.¹⁶⁶

¹⁶³ Si trova in *Via delle cento stelle* (1972) una lirica intitolata *L'abito nero*, che certo non poteva non alludere all'allora già iconica creazione di Chanel, ripropostasi in nuove forme e nuove copie anche in Italia: «Giovinetta dall'abito nero / che non porti per mestizia / che non porti per modestia / e che non toglie nulla / alla tua irrefrenabile / vivacità di fanciulla / non è forse, / senza che tu lo sappia, / un misterioso presagio / ispirato dalla saggezza? / L'abito nero che porterai / quando sarai una vecchia / sarà il ricordo vivo / della tua giovanile giocondità». Cfr. TP, p. 820.

¹⁶⁴ B900, p. 70.

¹⁶⁵ Cfr. YVONNE DESLANDRES – DOROTHEE LALANNE, *Poiret: Paul Poiret (1879-1944)*, cit., p. 65.

¹⁶⁶ Ora riprodotto in SAF, p. 37.

Era questo, a ben vedere, un parallelismo tra Picasso e Poiret destinato poi a diventare *topos* nella critica di moda¹⁶⁷. D'altronde, il nome del pittore cubista si era associato a quello del sarto fin dai primi contatti avvenuti tra i due per tramite di Max Jacob, poeta amatissimo nei circoli parigini, l'unica persona a cui lo stesso Poiret chiedeva consiglio prima di scegliere un completo da uomo¹⁶⁸. Peraltro, Picasso, Braque e altri artisti frequentavano assiduamente le feste poiretiane ed erano affiliati al circolo di Georges Lapape. Lo stesso Poiret, in cambio, divenne presto un collezionista picassiano, mantenendo un'innovativa contaminazione nel proprio gusto, tanto da poter affiancare, sulle pareti domestiche, una natura morta di Picasso a un nudo di Kees van Dogen o a un quadro di Matisse¹⁶⁹. Nel 1916, infine, la casa di moda del sarto aveva finanziato la scioccante esibizione, nella Galerie Barbazanges, del celebre *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*. Né poteva Poiret dirsi immune, nel proprio lavoro sartoriale, da certe influenze cubiste e picassiane, perpetratesi fino alla metà degli anni Venti¹⁷⁰, anche se nell'autobiografia aveva programmaticamente espresso un giudizio riduttivo su Picasso, estraniandosi da potenziali accuse imitatorie¹⁷¹. Eppure secondo Adorno, che accennava al problema in un'illuminante digressione

¹⁶⁷ Cfr. almeno HAMISH BOWLES, *Fashioning the Century*, in «Vogue», May 2007, pp. 236-250.

¹⁶⁸ Cfr. DAN FRANCK, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, translated by CYNTHIA HOPE LIEBOW, London, Weidenfeld & Nicolson, 2001.

¹⁶⁹ Cfr. SUE ROE, *In Montmartre: Picasso, Matisse, and the Birth of Modernist Art*, New York, Penguin, 2014, pp. 236-237.

¹⁷⁰ Cfr. RICHARD MARTIN, *Cubism and Fashion*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, in particolare pp. 35-37, e pp. 110-113.

¹⁷¹ Cfr. PAUL POIRET, *En habillant l'époque*, cit., p. 167: «D'ailleurs, j'ai, d'une façon générale, la conviction que j'ai emprunté fort peu d'éléments aux artistes de mon époque. La tendance dominante, celle du cubisme, qui a exercé pendant trente ans un empire dictatorial accablant, ne me permettait pas d'appliquer ses principes dans mon domaine. Je n'ai pas été étranger aux recherches de Picasso, mais je les ai toujours considérées comme des exercices d'atelier et des spéculations de l'esprit, qui ne devaient pas sortir d'un cercle d'artistes et que le public aurait dû ignorer. Le danger a été qu'il a pris ces élucubrations analytiques pour des œuvres complètes, tandis qu'elles n'étaient que des brouillons, des décompositions et des schémas explicatifs. L'évolution de l'art de Picasso semble bien me donner raison aujourd'hui, puisqu'après avoir passé sa jeunesse à des travaux d'analyse, il semble être revenu à une synthèse plus accessible. Je ne peux pas considérer sans une certaine antipathie le rôle-joué par cet artiste, que j'aime beaucoup

della *Teoria estetica*, i rapporti tra la moda e l'arte dovevano esser riletti in direzione diametralmente opposta a quella del consueto riconoscimento di una certa influenza dei mezzi pittorici sulla produzione vestimentaria, se è vero che lo stesso «rayonismo» (o cubismo astratto) di Picasso poteva ben intendersi come la trasposizione di certi esperimenti di *haute couture*¹⁷².

Ma quando Palazzeschi parlava di un Picasso e di un Poiret accomunati dai limiti di un esibizionismo, appunto, modaiolo, lo faceva semmai nel riflesso di un pregiudizio di vecchia data, lentamente radicatosi nell'*intelligenza* italiana. L'origine di tale opinione era da individuarsi nell'articolo di condanna su *Picasso e il cubismo* che Gilbert Clavel aveva pubblicato nel 1918 sul primo fascicolo dei «Valori plastici», articolo da cui era nata, secondo quanto opportunamente ricostruiva Paolo Fossati, «l'idea di un Picasso frivolmente coinvolto con la propria natura più esteriore e teatrale, una sorta di clown contrapposto al mago moderno»¹⁷³. Sulla stessa scia, si sarebbero espressi di lì a poco sia Carrà che Soffici, il quale riprendeva, nel proprio *Bilancio dell'arte francese contemporanea* del 1920, le stesse argomentazioni di Clavel, lamentando in Picasso l'influenza di troppe scuole pittoriche che lo avevano fatto «correre dietro a illusioni e fantasie piene di attrattiva, ma che alla fine l'hanno tradito, rivelandosi una dopo l'altra fallaci e infeconde»¹⁷⁴. Infine, contro il Picasso «grande modista» e «*magicien* della moda» (proprio quello

personnellement, mais qui gardera dans l'histoire la triste responsabilité d'avoir égaré tant de brebis, et d'avoir saoulé tant de bonnes volontés».

¹⁷² Cfr. THEODOR ADORNO, *Aesthetic Theory*, newly translated, edited, and with a translator's introduction by ROBERT HULLOT-KENTOR, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 178: «The common declarations against fashion that equate the transient with the nugatory are not only allied with the counterimage of an inwardness that has been compromised politically as well as aesthetically by its incapacity for exteriorization and a stubborn limitation to individual quiddity. In spite of its commercial manipulability, fashion reaches deep into artworks; it does not simply exploit them. Such inventions as Picasso's rayonism are like transpositions from haute couture experiments, pinning dresses together around the body for an evening rather than tailoring them in a traditional manner. Fashion is one of the ways in which historical movement affects the sensorium and, through it, artworks, and this is so usually by way of minimal self-obtuse impulses».

¹⁷³ PAOLO FOSSATI, «*Valori plastici*» (1918-22), Torino, Einaudi, 1981, p. 103.

¹⁷⁴ ARDENGO SOFFICI, *Bilancio dell'arte francese contemporanea: Picasso*, in «*Rete mediterranea*», n. 4, 1920, p. 368.

rispolverato più tardi da Palazzeschi) si era scagliato il nazionalista Cifriano Efsio Oppo in un dimenticato intervento dall'eloquente titolo di *Moda francese: Pablo Picasso*, apparso il 15 giugno 1924 sulle pagine dello «Spettatore italiano», ambiziosa ma sfortunata «rivista letteraria dell'Italia nuova», co-diretta da Giuseppe Bottai e Arnaldo Frateili. Questo per dire, comunque, che nulla sembrava salvarsi, nella considerazione palazzeschiana, del lascito avanguardistico di Poiret: la sfarzosità dei costumi, i tanto amati mantelli, le gemme e i colori «nella loro vitalità più inebriante»¹⁷⁵ di una moda tra *liberty* e futurismo un tempo voracemente lusingata, erano stati confinati, a partire dai benpensanti anni Trenta, in una zona di obliosa, repressa resistenza. Forse dell'avanguardia restava, nella recensione, soltanto il gioco ammiccante del titolo, costruito per via dell'iterazione di una lettera onomastica (la P di Perelà, Poiret, Palazzeschi) che serviva, semmai, da vago *reminder* di un parallelismo biografico tra le figure di tre «esclusi» dalle leggi prosaiche della vita, eppure votati al culto dell'estetica, come a quello di un'apparente leggerezza.

I.6 Romanzo e ricamo

Tessera conclusiva del *rétro* palazzeschiano, la pubblicazione nel 1934 del suo unico *best-seller*, il romanzo *Sorelle Materassi*, che Arbasino colloca tra i pochissimi «buoni romanzi moderni» d'Italia¹⁷⁶, giungeva a chiudere un percorso di ricognizione dedicato alle mode del passato. E in tal caso si trattava di un passato ancora più recente, se è vero che l'ambientazione fiorentina del libro comincia nel 1918, epoca d'immediato dopoguerra ma anche di prudente prefascismo, fino ad inoltrarsi nei primissimi anni Trenta. Per essere, tra i buoni romanzi moderni, il solo a incentrarsi sul mestiere del taglio e cucito, sorprende constatare come nessun critico abbia

¹⁷⁵ *Il Codice di Paul Poiret*, in PD, p. 41.

¹⁷⁶ Insieme al *Pasticciaccio* e alla *Cognizione* gaddiani, e agli *Indifferenti* di Moravia («alle spalle, né ci sarebbe bisogno di ricordarlo, Svevo, giustamente *outsider*, e con l'aria di non volerci entrare»). Cfr. ALBERTO ARBASINO, *Le Materassi siamo noi*, in «Galleria», 2-4, marzo-agosto 1974, p. 70.

pensato di soffermarsi sul tema costitutivo del libro, come pure sul rapporto che le due sorelle Teresa e Carolina Materassi avevano con gli abiti e la moda. Anzitutto, si vorrà notare che non v'era alcuna resistenza alle novità di stagione da parte delle due famose «cucitrici di bianco», che nella loro periferica casa di famiglia a Santa Maria a Coverciano, ormai cinquantenni, erano rimaste sole e zitelle a sfornare corredi, dopo aver saldato grazie ad anni di duro e ammirato lavoro i debiti lasciati dal padre. Lì lavoravano e vivevano reclusi, insieme a una terza sorella disoccupata, Giselda, incattivita da un precedente matrimonio fallimentare sul modello *ante litteram* di un dramma à la Tennessee Williams (il marito, si suggerisce, doveva essere omosessuale), e alla fedele, tipologica serva Niobe. Eppure, malgrado i limiti di un bozzettistico provincialismo, le due sorelle Materassi erano riuscite ad affermarsi professionalmente, conquistandosi una clientela ricca e variegata, che includeva tanto sacerdoti e cardinali (una loro grandiosa stola era finita nelle mani stesse del papa, che le aveva ricevute in Vaticano), quanto «beghine di classe» o generose «mantenute». Né si poteva dire che le due pie sorelle, così dimesse e modeste nell'abito quotidiano, fossero perciò disattente alle più innovative esigenze femminili in fatto di biancheria: «La cosa più sorprendente», informava infatti l'onnisciente, e talora «pedestre», narratore¹⁷⁷, «era vedere come in quel remoto e modesto angolo di campagna le mode giungessero senza ritardo, e come nella fucina di quella bizzarra stanza, da quelle donne i cui corpi non accennavano il più vago e lontano sospetto di mode e di eleganze, le novità venissero accettate, criticate, vagliate, sviluppate, corrette, con intuito finissimo di opportunità e di buon gusto»¹⁷⁸. Le Materassi, d'altra parte, costituivano un *team* di congeniale, e congegnata, complementarità narratologico-professionale: laddove Teresa era abile nel cucire biancheria, Carolina era straordinariamente dotata nel ricamo in seta e oro. Il che

¹⁷⁷ Esatta era la formulazione di De Michelis circa l'«antica e pedestre informatività del Palazzeschi narrativo». Cfr. EURIALO DE MICHELIS, *Due sorelle fuori dal tempo* [1951], poi come *Serio e buffo in Palazzeschi*, in *Narratori antinarratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, p. 294.

¹⁷⁸ SM, p. 24.

sembrava riflettersi nella loro dicotomica fisionomia, se è vero che alla «femminilità sepolta» di Teresa, alta e statuaria nel proprio grigiore, si contrapponeva l'«esteriore femminilità» di Carolina, più esile e flessuosa, nonché disponibile alla smanceria e alla «decorazione». Ed è proprio con la figura di Carolina, con la sua «sensibilità per il colore», con la sua apparenza «artificiosa» e floreale, che si introducono nel romanzo quelle potenzialità di apertura al *kitsch* che diventeranno funzionali alla caratterizzazione dei personaggi, come al declino graduale delle Materassi. Basterebbe intanto rileggere una delle pagine più potenti del libro, quella dedicata al rito della vestizione che le due sorelle replicavano puntualmente ogni domenica, quale esclusivo momento di evasione, e sia pure eversione, dalla spenta abitudine del quotidiano. Di contro agli altri giorni, quando si vestivano in modo austero e semplicistico, la domenica Teresa e Carolina liberavano d'un tratto una repressa frivolezza, immergendosi in un orgastico travestimento prima di esporsi, agghindate e truccatissime, alla finestra della propria camera, dove rimanevano «fino all'imbrunire e oltre, parlando di un passato amoroso inesistente». Ed ecco il loro patetico abbigliarsi:

Dall'armadio e dal cassettono incominciavano a tirar fuori e a rimetter dentro cose mitologiche, vestiti di molti anni fa, sciarpe, fiocchi, veli, collaretti e mantelline che avevano portato da giovinette, o appartenute alla nonna e alla madre quaranta e sessanta anni prima, facenti parte dei loro corredi di spose; o venute a finir lì Dio sa come. Giacchetti coi lustrini, boleri di peluche, forcine e pettini di cui non ricordavano neppure l'origine, tanto erano distratte e tanto essa era irraggiungibile. Oggetti che nessuno al mondo avrebbe osato portare, e che al momento di adornarsene assumevano un'importanza decisiva; se ne abbellivano come di cose preziose e di attualità, capaci di mandare in estasi la gente. Ciò che lascia capire con chiarezza ch'erano fuori della vita, non solo, ma del tempo direttamente. / Dopo essersi addobbate la vita e il collo di fiocchi, il petto con qualche altra calìa, la testa con forcine e pettini luccicanti, incominciavano a incipriarsi la faccia facendo a picca, quasi se lo facessero per dispetto, a chi se la imbiancava meglio e di più; e una volta infarinate come pesci da friggere, e dopo aver fatto mille smorfie e piroette davanti allo specchio, osservando in tutti i sensi la loro persona che rivedevano dopo sette giorni, si mettevano alla finestra l'una attaccata all'altra, a gomito, con le braccia bene composte sul davanzale.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ivi, pp. 43-44.

Strano che nessuno si sia accorto di come questo brano alludesse perfettamente a un fenomeno tipologico dell'Italia di fine anni Venti, destinato poi ad accrescersi nel decennio successivo. Si tratta di quella pratica, marginale ma non per questo meno curiosa, «di prelevare vestiti vecchi dall'«armadio», appellandosi al fascino del fuori moda»¹⁸⁰, pratica messa in luce di recente dalla storica Alessandra Vaccari, che ne ritracciava le origini negli appunti sull'eleganza maschile scritti dal pittore Filippo de Pisis in un arco temporale che va dai primi anni Venti agli anni Quaranta. Pubblicate postume col titolo di *Adamo o dell'eleganza. Per una estetica nel vestire*, le note di de Pisis, di cui Palazzeschi era amico e assiduo collezionista, possono peraltro leggersi come elegia struggente del *rétro*, o come repertorio di fasciose scoperte *en arrière*, al pari di quella fatta da un «finissimo esteta spagnolo» che andava a «stanare» pittoresche cravatte «nei fondi di certe vecchie mercerie delle città di provincia»¹⁸¹. Ma a differenza di de Pisis, il Palazzeschi delle *Materassi* ha perduto qualsiasi nostalgica eccedenza, e radicalizzando il *rétro* delle *Stampe* lo ha condotto alla sua finale dissoluzione. Questo per dire, insomma, che le *Materassi* hanno sortito lo stesso effetto sul *rétro* che *Il Codice di Perelà* aveva avuto nell'esautorazione del *dandy*¹⁸². Così il travestimento delle *Materassi* (che per età si equivalgono alla sor'Isabella della «stampa» omonima) non è già ironico ma osceno, proprio nella misura in cui il loro tentativo di ricreare quel passato non si fonda sul palazzeschiano «piacere della memoria», bensì sulla libidine del feticcio. E il loro divertimento domenicale non fa altro che poggiarsi su quel cannibalismo sacrilego che la storica della moda Valerie Steele riconosceva come il tratto più radicale del *rétro*, fenomeno fondato non tanto sul recupero di un filologico passato, quanto sulla

¹⁸⁰ ALESSANDRA VACCARI, *Gli anni Trenta*, cit., p. 186.

¹⁸¹ FILIPPO DE PISIS, *Adamo o dell'eleganza. Per una estetica nel vestire*, a cura di BONA DE PISIS e SANDRO ZANOTTO, Milano, SE, 1998, p. 29. Il testo era stato già pubblicato dai medesimi curatori e con il medesimo titolo presso l'editore bolognese L'inchiostrò, nel 1981.

¹⁸² Su questo cfr. *supra* quel che dicevo nella sezione «Lezioni di antimoda».

riappropriazione, e rifunzionalizzazione, di esso: sicché i vecchi ornamenti recuperati dall'armadio sono infine «ripped out of context and ruthlessly stripped of most of their original meaning»¹⁸³. Il mascheramento delle Materassi, questo gioco di ruolo ambiguo e pornografico, arriva a resuscitare in *performance* l'Ottocento, laddove il Palazzeschi delle *Stampe* si fermava a fotografarlo. In questo, Teresa e Carolina non fanno che mettere in atto le premesse di quell'*Esperimento* che intitolava già nel 1908 un'importante ma dimenticata poesia di Gozzano, esercizio crudele di ritrattistica femminile pensato come rifacimento parodico dell'*Amica di Nonna Speranza*, nel quale l'io lirico propone all'amata un «gioco» di lascivo travestimento:

Svesti la gonna d'oggi che assottiglia
la tua persona come una guaina,
scomponi la tua chioma parigina
troppo raccolta sulle sopracciglia;
vesti la gonna di quel tempo: i vecchi
tessuti a rombi, a ghirlandette, a strisce,
bipartisci le chiome in bande lisce
custodi delle guancie e degli orecchi.

Poni a gli orecchi gli orecchini arcaici
oblunghi, d'oro lavorato a maglia,
e al collo una collana di mosaici
effigianti le città d'Italia...
T'aspetterò sopra il divano, intento
in quella stampa: Venere e Vulcano...
Tu cerca nell'immenso canterano
dell'altra stanza il tuo travestimento.

Poi, travestita dei giorni lontani,
(commediante!) vieni tra le buone
brutte cose borghesi del salone,
vieni cantando un'eco dell'Ernani,
vieni dicendo i versi delicati
d'una musa del tempo che fu già:
qualche ballata di Giovanni Prati,
dolce a Carlotta, sessant'anni fa...¹⁸⁴

¹⁸³ Valerie Steele, *Retro Fashion*, in «Artforum», dicembre 1990, p. 24.

¹⁸⁴ GUIDO GOZZANO, *L'esperimento*, vv. 13-36, in *Opere*, a cura di GIUSI BALDISSONE, Torino, Utet, 2006, pp. 297-298.

Mascherata dall'ava Carlotta di sessant'anni prima (ma non si camuffavano in collaretti e mantelline di sessant'anni prima anche Teresa e Carolina Materassi, così opportunamente fregiate di nomi romantico-crepuscolari, se è vero che la gozzaniana Carlotta rievocava a sua volta la foscoliana Teresa?¹⁸⁵), la giovane donna del 1908 cede alla messinscena erotica e morbosa dell'amante, che però sul più bello chiude brutalmente la scenetta in una fragorosa, terribile risata: all'idea che possano ricomparire «lo Zio con la Zia molto dabbene» (v. 88), il poeta ha dovuto interrompere l'orgasmo, proprio come, due anni dopo, avrebbe fatto Palazzeschi nel finale delle *Beghine*, che all'*Esperimento* gozzaniano devono moltissimo. Invece, la *performance* delle Materassi si realizzava pienamente in un teatrino tanto puntuale quanto iterativo, spingendo il *rétro* al suo limite più grottesco, e per via di questo, alla sua deterministica estinzione. Ma si trattava anche di un primo, notevole accertamento narrativo delle potenzialità *visive* delle due protagoniste: né sorprende, allora, che la sequenza del travestimento domenicale delle Materassi fosse una delle più riuscite nella trasposizione televisiva del romanzo diretta da Mario Ferrero per la RAI nel 1972, con i filologici costumi firmati, non a caso, da Piero Tosi e Vera Marzot (**Fig. 26**)¹⁸⁶.

Fuori dalla vita, e soprattutto dalla moda, secondo il prototipo già vagliato dalle *Stampe*¹⁸⁷, Teresa e Carolina erano destinate a condurre un'esistenza di frustrata remissione, se non fosse per

¹⁸⁵ Come avevano già rilevato i critici del tempo, che sottolineavano la «vaghezza della confusione romantica» nell'*Amica di Nonna Speranza*. Cfr. su questo WALTER VACCARI, *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, Milano, Omnia, 1958, p. 76.

¹⁸⁶ Sequenza in cui, peraltro, le due bravissime Sarah Ferrati (Teresa) e Rina Morelli (Carolina), affacciate alla finestra, vengono derise, dalla strada, da un allora sconosciuto e ventenne Roberto Benigni, nei panni di un giovane fiorentino. Curioso invece osservare che la sequenza fu del tutto cassata dalla prima trasposizione filmica del romanzo, il lungometraggio del 1944 diretto da Fernando Maria Poggioli l'anno prima del suicidio. In quel caso, i costumi erano stati realizzati dal toscano Gino Carlo Sensani, primo grande costumista italiano, e per molti aspetti maestro ideale dello stesso Tosi.

¹⁸⁷ Ed era lo stesso Palazzeschi a collegare, in un'immaginaria genealogia, le varie «sore» delle *Stampe* con le sorelle Materassi. Si veda la già citata intervista uscita su «Omnibus» nel 1937.

l'arrivo imprevisto di Remo, il nipote quattordicenne figlio della quarta e ultima Materassi, Augusta, morta precocemente ad Ancona lasciando il ragazzino in custodia alle sorelle. E se prevedibile è l'effetto vulcanico che il bellissimo, irresistibile intruso avrà nel *plot* del romanzo (con la conseguente dilapidazione del patrimonio, da lui spietatamente estinto, che le Materassi avevano così faticosamente accumulato), meno scontata è la silenziosa ribellione del testo, tanto apparentemente integrato nel genere della commedia vernacola, quanto invece brillantemente disseminato di censurabili ossessioni, di disfunzioni nevrotiche e perverse, di sottaciuti attacchi all'inossidabile retorica fascista. E si parta pure dallo stesso Remo, modello esemplare, agli occhi innamorati delle zie, di una mascolinità selvaggia e insieme elegantissima, ibrido favoloso tra l'uomo nuovo e il *dandy*: ma intanto, lo sportivo Remo non ha mai lavorato sul serio un solo giorno, dandosi presto a fare la «gran vita» a spese altrui; dotato geneticamente di una «signorile eleganza nel vestire», peraltro orientata ad evitare il nero fin dagli anni del lutto materno, eccelle però nella facoltà dello spogliarsi («Non era possibile seguirne la teoria dei movimenti, lo guardavi vestito te lo vedevi nudo dinanzi»¹⁸⁸); alieno dai «cincischiamenti» femminili, è tuttavia irrefrenabilmente attratto dai telai delle zie, attorno a cui compie la propria maturazione estetica e culturale, osservandole a lavoro come «due bestie rare», così curve e «perdute a far camicie e mutandine per le signore»: finché diventa chiaro pure a lui «di esser caduto bene fra quegli indumenti femminili quasi misteriosi, quasi segreti, di cui rigurgitava la stanza»¹⁸⁹. E non ci si dovrà stupire se in due diverse occasioni del libro, lo stesso Remo si dedichi al proprio gioco preferito, invariabilmente innescato con un paio di «mutandine rosa», che regge alte tra le mani quasi per «mostrarle al mondo» (e che la prima volta, da ragazzino, le esibisca alle zie con candida

¹⁸⁸ SM, p. 152.

¹⁸⁹ Ivi, p. 88.

naïveté, mentre da adulto le sventoli con goliardico trasporto davanti a un gruppo di fedeli e adulanti ragazzi, poco importa). Così come non dovrà sorprendere l'intelligentissimo reticolato di rimandi omoerotici che Palazzeschi lasciava cadere nella narrazione, con vette di blasfemo intento (come l'attrazione verso Remo che il biondo parroco di Santa Maria sembra non trattenere, proprio mentre officia il matrimonio tra il giovane e la fidanzata americana Peggy¹⁹⁰), quando in fondo si pensi alla conclusione stessa del romanzo, a quella scena memorabile in cui le Materassi, cadute in povertà e disgrazia, e ormai abbandonate dal nipote, si fanno preparare una magnifica gigantografia, non certo del prevedibile Mussolini, bensì di Remo fotografato «in mutandine da bagno, e forse troppo piccole e succinte», per poi appenderla alla parete centrale della stanza da lavoro (**Fig. 27**), con a lato «due altri quadri che contenevano, abilmente disposte, tutte le istantanee di Remo in tanti luoghi, in tanti vestiti e fra tanti amici differenti»¹⁹¹: ma sulla valenza sovversiva di questa effigie idolatrata, di questo altarino sconosciuto e masturbatorio, non c'è bisogno di argomentare, nonostante l'incredibile latitanza della critica. E se nel romanzo dovessimo individuare la figura più funzionale a un discorso sulla moda e sulle sue dinamiche, la rintracceremo ancora in Remo, che come nessun altro «sa portare l'abito con eleganza e disinvoltura», tanto da diventare presto la musa elettiva del sarto e del camiciario, disposti a fargli sconti speciali e dilazioni, proprio perché consapevoli del potere attrattivo che il giovane avrebbe esercitato su potenziali clienti in cerca d'imitazione. Come un novello Perelà, sia pur deprivato del fatale maledettismo, Remo si introduce nell'*entourage* paesano con l'innata *nonchalance* dell'*influencer* contemporaneo, dettando mode e suscitando adulazioni. E il suo dongiovannismo sarà persino ribaltato, allorché si capisce che le vittime della sua ammaliante seduzione non sono

¹⁹⁰ L'episodio era giustamente portato ad esempio dei «cammei omoerotici» del romanzo da FRANCESCA SERRA, *Introduzione*, in SM, p. XIX.

¹⁹¹ SM, p. 317.

donne, bensì uomini: «giacché non ci sono soltanto le femmine a lasciarsi trasportate dalle eleganze, dai fascino del lusso e delle mode, bisogna pensare alla femminilità che è nei maschi»¹⁹², concludeva ambigualmente Palazzeschi, magari non immemore della clientela del negozio paterno.

Nel nido psicotico delle Materassi («in questa casa infame»¹⁹³, come biasimava Giselda), così atipico e fascisticamente improponibile, in cui non c'è una sola donna che abbia figli o sia regolarmente maritata, la femminilità è sempre sovvertita, stravolta, deformata: né tanto meglio si può sperare dalle figure di donna che gravitano intorno a Remo e alle zie, a partire da quella ricca e matura contessa russa «scampata miracolosamente alla rivoluzione di Lenin», a cui le Materassi cuciono «uno speciale indumento detto “combinazione giglio”, adottato da quando la contessa si era stabilita a Firenze; una camicia con mutandine attaccate che serravano il corpo all'altezza dei seni e alla sommità delle gambe in quel calice floreale di cui prendevano il nome»¹⁹⁴. Lasciatasi alle spalle quel passato parigino e decadente tipico delle precedenti contesse palazzeschiane («a Parigi la sua casa era stata frequentata dai più famosi pittori e scultori, musicisti, letterati e filosofi»¹⁹⁵), la donna si è strategicamente reinventata, consacrando d'improvviso, con ossessiva applicazione, a ogni genere di sport, meglio se circondata «esclusivamente di gioventù, gioventù mascolina». Difficile non vedere, in questa contessa, un rimando neanche troppo criptico a quella «donna-crisi» diffamata dal regime, specialmente attraverso una capillare campagna stampa dispiegatasi sulle maggiori riviste femminili nel triennio 1931-1933 per mano di Gaetano Polverelli, capo ufficio stampa della presidenza del consiglio (per così dire). Della donna-crisi, che assai spesso convergeva con l'immagine della donna moderna *tout court*, il fascismo aborrriva l'eccessiva mascolinizzazione,

¹⁹² Ivi, p. 171.

¹⁹³ Ivi, p. 169.

¹⁹⁴ Ivi, p. 186.

¹⁹⁵ Ivi, p. 189.

l'accanimento atletico, l'esotismo cosmopolita, la sterilità di un corpo troppo magro che si temeva incapace di procreare¹⁹⁶. Ma del resto, quale donna è fertile nelle *Materassi*? E basterebbe pensare all'unica vera figura di madre, quell'Augusta che, pur riscattata dal nome imperiale, è stata sottratta dalla morte al suo incarico materno. Non solo: ma anche l'icona femminile più consacrabile, quella della sposa, viene in fondo demitizzata, e non tanto nella figura volgare e stereotipata di Peggy¹⁹⁷, quanto in quelle di Teresa e Carolina, ospiti gelose e fuori posto di «questo *sunset boulevard* surreal-matrimoniale», che qualcuno ha indicato come una delle pagine più intense del romanzo¹⁹⁸. E infatti l'immagine conclusiva delle due Materassi vestite anche loro da spose (**Fig. 28**), angosciate e tremanti sotto i veli «assai malconci» e in impaziente attesa di ritirarsi dal rinfresco, resta il più crudele *statement* palazzeschiiano sul declino della beghina:

Una volta in camera, appoggiate al letto, sentivano di non avere la forza di togliersi quel vestito, sentivano il loro corpo di legno e il vestito divenuto su di esso una vernice, una pece bianca; lo palpavano appena, lo strisciavano appena con la mano nella certezza di non potersene liberare più: si sentivano due cose e tutt'una con quello.¹⁹⁹

La prigione delle Materassi ha finito per coincidere con quell'abito bianco che non avevano mai avuto occasione d'indossare per sé stesse. Condannate alla miseria, a un futuro

¹⁹⁶ Sulla donna-crisi si veda in particolare NATALIA ASPESI, *Il lusso e l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana (1930-1944)*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 43-44. Per una veloce ricognizione sul tema, cfr. lo studio, non sempre approfondito, di NATASHA V. CHANG, *The Crisis-Woman: Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

¹⁹⁷ Nella quale comunque dovrebbe leggersi un richiamo parodico ai due grandi matrimoni ufficiali, così esaltati dal regime, che avevano caratterizzato il 1930. Non a caso il sopra menzionato studio di Natalia Aspesi cominciava proprio dal matrimonio tra Edda Mussolini e Galeazzo Ciano e quello, ancora più fiabesco, tra Umberto di Savoia e Maria Josè, la quale aveva un manto da cerimonia lungo sette metri. Entrambe le spose, inoltre, portavano abiti dotati di ampio strascico (quello di Edda esemplato su un modello di Chanel, anche se autarchicamente realizzato in Italia). Ma si pensi alla reazione, stereotipicamente esagerata di Peggy, che ordina alle sarte di farle una cosa lunga «otto metri».

¹⁹⁸ Cfr. MARINO BIONDI, *Frammenti di un discorso amoroso in «Sorelle Materassi»*, nell'opera collettiva *La difficile musa di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, a cura di GINO TELLINI, in «Studi italiani», XI, 21-22, 1999, p. 154.

¹⁹⁹ SM, p. 287.

mortificante senza l'emigrato Remo, le due sorelle non possono che tornare rassegnatamente al ruolo consueto di «povere cucitrici di camicie e di mutande»²⁰⁰: ma stavolta, forse, come inconsapevoli prefigurazioni di quelle tre provinciali e laboriose sorelle che nel 1939, appena cinque anni dopo la comparsa delle *Materassi*, avrebbero aperto la via al «Made in Italy», fondando a Roma il primo nucleo dell'*atelier* Fontana²⁰¹.

POSTILLA. Gli anni Sessanta, la diva e la borsetta

A trent'anni esatti dal contributo dedicato a Poiret, Palazzeschi tonava a parlare di moda in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 2 luglio 1961 per la rubrica *Usanze d'oggi*, con il doppio titolo di *Finanza e Moda* per le due parti di cui il testo si componeva. Curioso che comparisse anche qui, nel gioco delle titolazioni, un neanche troppo oscuro rimando all'endiadi di un altro testo memoriale di Poiret, quell'*Art et Phynance* che era apparso a Parigi nel 1934 come *sequel* di *En habillant l'epoque*. D'altronde, Palazzeschi condivideva con Poiret, nonché l'amore per la moda, la presenza, e sia pure pressione, genealogica di un padre commerciante di stoffe, tanto «operoso ed illibato» quanto «arcisicuro» che un giorno il figlio lo avrebbe seguito nella «mercatura»²⁰² (ma i figli nascono apposta per disattendere le volontà dei padri). I brevi articoli di costume comparsi via via in *Usanze d'oggi* sarebbero stati infine raccolti nel libriccino *Ieri, oggi e... non domani* del 1967, lo stesso anno in cui Palazzeschi tornava alla narrativa di segno sperimentale e (neo)avanguardistico, pubblicando l'antiromanzo *Il Doge*, apologo «eccentrico» (aggettivava Arbasino) su un'ufficiale quanto urgente comunicazione, stancamente protrattasi e infine mancata,

²⁰⁰ Ivi, p. 108.

²⁰¹ Per una ricognizione sull'operato delle sorelle Fontana, si legga l'intervista rilasciata da Micol Fontana a EUGENIA PAULICELLI, *Fashion under Fascism*, cit., pp. 155-167.

²⁰² *Finanza*, in ION, pp. 11-12.

tra il doge di Venezia e l'anonima folla in attesa. Eppure, quando l'«usanza» della *Moda* confluiva in volume, veniva decurtata da Palazzeschi dei tre ampi paragrafi d'esordio e scaltramente rivista nella porzione di testo rimanente, fino ad essere riproposta col mutato, depistante titolo di *Bellezza*. Ma il cappello introduttivo della versione integrale sul «Corriere» offriva una singolare definizione dell'idea palazzeschiana di moda, al solito in debito con la matrice leopardiana, se è vero che, lungi dal considerarla soltanto una questione di abiti e accessori, la moda era piuttosto un concetto da estendere «a tutte le cose che riguardano l'uman genere e l'umano potere, tutte indistintamente, senza eccezione, anche a quelle cui l'uomo, per non sentirsi vittima di una vertigine, conferisce carattere di eternità»²⁰³. Se dunque ogni cosa aveva la propria «stagione», allora si capisce come anche il concetto stesso di bellezza fosse passibile di epocali cambiamenti, né c'era da stupirsi se, nel 1961, la Venere di Botticelli o la Flora di Tiziano fossero sepolte in un museo, colpevoli di non essere al passo coi tempi, di non portare «certi occhiali neri o cerchiati di tartaruga come al tempo loro portava solamente un vecchio notaio», di non mettere «le gambe a cavalcioni» o la sigaretta in bocca, di non «calzare degli stivali per andare a caccia in padule durante l'inverno»²⁰⁴. Invece, quando Palazzeschi era ragazzino, «circa un secolo fa» (forse un po' di meno, ma l'ironia del riferimento doveva riportarci alla *belle époque*), i canoni della bellezza femminile erano fondati su diversissimi principî, sopra tutti quello di una bocca «stretta fino al limite della ragione», due labbra contratte e minutissime, restie a qualsiasi segno di volgare larghezza, «tanto da ispirare poeti e

²⁰³ ALDO PALAZZESCHI, *Usanze d'oggi: Finanza; Moda*, «Corriere della Sera», 2 luglio 1961, p. 3. Sebbene la sola porzione iniziale di *Moda* sia stata ripubblicata in PD, si preferisce senz'altro citare dal testo originario sul «Corriere». Si aggiunga che la curatrice del *Parco dei divertimenti* dimenticava di accennare alle varianti testuali tra le versioni sul «Corriere» e quelle riprese in *Ieri, oggi e... non domani*. D'altronde, la soluzione migliore per riproporre un testo come *Moda* sarebbe stata quella di riprodurlo per intero secondo la sua prima versione giornalistica, che avrebbe tenuto conto anche delle varianti o delle parti poi cassate nel volumetto del 1967. Lo stesso vale per la sostanziale coda che chiudeva *Moda* sul «Corriere» e che non compare in PD: si tratta di un intero paragrafo dedicato al generale De Gaulle, la cui bocca, al contrario della «larghezza» accettata per i canoni femminili, era invece «tanto mai stretta come nel secolo passato avevano le donne».

²⁰⁴ *Ibid.*

musicisti a cantare ‘il bocchino di zucchero’ della donna»²⁰⁵. Ma in esordio agli anni Sessanta valeva bene il contrario, e se il confronto con il passato non fosse bastato a convincerne il lettore, conveniva sigillare l’articolo con un *exemplum* di cinematografica eloquenza:

Ma perché mi possiate capire vi porterò il fulgido esempio di una bellezza femminile riconosciuta universalmente: Sofia Loren. Vi sarete accorti tutti come aumentando la celebrità di questa meravigliosa creatura la sua bocca sia diventata via via sempre più grande, e si capisce a volo il perché, con la bocchina stretta sarebbe apparsa un’anticaglia, una calia da relegare nel magazzino del rigattiere. Ed è altrettanto facile capire come allargandosi la bocca di questo celeberrimo campione si vada allargando di conseguenza quella di tutte le altre donne, fino a diventare per talune, in questo campo c’è chi esagera sempre, addirittura una fornace.²⁰⁶

Che strano che il rimando a Sofia Loren, così definitivo nel «Corriere», venisse silenziosamente cassato da Palazzeschi nella redazione più tarda in volume, dove l’esempio prescelto era invece quello «di certe bellezze del mondo attuale, conosciute e riconosciute universalmente: le dive del cinematografo il cui nome potete scegliere secondo il vostro gusto e parere»²⁰⁷. E si potrebbe pensare, a tutta prima, che l’alterazione fosse dovuta al rischio di una maggiore, certo meno peritura visibilità del nome lasciato cadere in una pubblicazione libraria, se solo non si dovesse constatare che, in quel medesimo 1967, Palazzeschi toglieva la Loren da un libro per inserirla direttamente in un altro, appunto in quell’enigmatico quanto prolisso *Doge* in cui l’attrice, al pari di un surreale Dante Alighieri esploratore del Polo Nord, restava l’unico personaggio a esser dotato di un’identità onomastica: il che non è poco. E vi compariva proprio in qualità di diva, ancorché premiata stavolta da una fama meno controversa, che non ne interessava la bocca, ma piuttosto le *toilettes* e gli iconici gioielli. Che fosse un recupero *in extremis* di una figura fino ad allora poco amata? Né si dovrà aprire una parentesi per indagare le ragioni di quella

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ ION, p. 25.

resistenza palazzeschiana: che nulla aveva a che fare con il mondo luccicante del cinema (non si faceva fotografare Palazzeschi, a metà degli anni Cinquanta, in compagnia di un'attrice amica, immersa tra le ceramiche antiche del salotto di lui? **Fig. 29**), ma forse qualcosa l'aveva con l'esibizione di una femminilità iperbolica e corporale, verso cui lo scrittore nutriva una sia pur inibita repulsione. Difatti, quando la Loren appariva nel romanzo, a fianco di una *fan* d'eccezione come la Dogaressa, veniva presto travolta (o sminuita?) da una proiezione immaginativa di saffico sarcasmo, disseminata peraltro in una delle tante, claustrofobiche «lasse» (la terminologia è ancora di Arbasino²⁰⁸) che costituiscono la prosa indomita e anarchica del *Doge*:

E quando apparve all'orizzonte sopra una grossa barca un cumulo di valigie di proporzioni mai viste e di un unico colore: azzurre, scorgendole da lontano le donne incominciarono a gridare che vi si trovavano dentro le toilettes di Sofia Loren, informando gli astanti assetati di un tale genere di notizie, che la diva sarebbe arrivata tra poche ore e che quello era il suo colore ufficialmente, giacché aveva fatto in tutte le capitali d'Europa e d'America un'incetta di zaffiri chiari portando quella gemma all'altezza delle sorelle più illustri e altolocate, e facendo salire il mercato a cifre astronomiche, dato che di quella usava coprire la persona ed ogni veste; né più né meno come la Dogaressa era coperta di perle, e aggiungevano, fra le notizie strepitose, che la Dogaressa l'avrebbe ricevuta sicuramente e in forma privata, del tutto amichevole, essendo sua appassionata ammiratrice, tanto che in una sala del Palazzo e per lei esclusivamente, si faceva proiettare ogni suo film non solo, ma si dava oramai per cosa fatta che non appena il Doge avrebbe celebrato col mare la più stretta relazione alla quale possa giungere un vivente, tanto mai stretta che capita a più d'uno, una volta dentro e in funzione di non potersi muovere, uscendo insieme dalla Reggia e sopra una bissona tutta d'oro le due famose donne sarebbero andate insieme laggiù laggiù dove l'azzurro del cielo forma una cosa sola con l'azzurro del mare ed in tale unità, l'una coperta di zaffiri e l'altra di perle, si sarebbero confuse nella poesia di un sogno paradisiaco: celeste.²⁰⁹

Nessuno si è accorto che questo trionfo «azzurro» della Loren era dovuto non tanto alla fantasia palazzeschiana, quanto a una più realistica allusione a un film uscito appena due anni prima col titolo di *Lady L.*, per la regia di Peter Ustinov. Distribuita in Italia nel dicembre del 1965, la pellicola, sospesa tra la farsa e l'operetta, filmava la storia autobiografica che l'ormai ottantenne

²⁰⁸ Cfr. la recensione di Arbasino al *Doge*, comparsa dapprima su «Il Giorno» il 28 giugno 1967, e poi raccolta col titolo *Aldo Palazzeschi* in ALBERTO ARBASINO, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 345-352.

²⁰⁹ DO, pp. 12-13.

duchessa di Lendale narrava all'amico poeta Sir Percy. Si tratta, a dire il vero, di una storia tanto scontata quanto irrisoria: Louise, giovane lavandaia parigina, s'innamora dell'anarchico Armand, ladro affettuoso ma condannato per terrorismo politico, finendo così lei stessa per sposare un ricco duca inglese in grado di salvarle l'amante grazie a un compromesso. Ed è nella lunga sequenza conclusiva del film, quella dello sfarzoso ballo in maschera in cui la donna si ricongiunge con l'ammistiato Armand, che la Loren compare nei panni (disegnati da Marcel Escoffier) di una sontuosa danzatrice turca, munita di turbante, *aigrette* e costume di un accesissimo turchese, il tutto arricchito di perle e vistosi diademi, orecchini doppi e luccicanti, zaffiri, brillanti, *paillettes*, fermagli incastonati di smeraldo (**Fig. 30**). Il ruolo, così aristocratico e alternativo per l'attrice, aveva suscitato critiche anche aggressive sulla stampa italiana, finché l'«Unità» aveva deciso che «la Loren è sempre legnosa come un pupazzo nei ruoli brillanti e cosmopoliti»²¹⁰, non perdonando a una diva affermatasi sul *cliché* della genuinità proletaria l'evasione verso imprevedibili quanto invidiati raffinamenti (poi, quando Scola decostruì lo stereotipo partenopeo della popolana, confermando che la Loren era davvero congenitamente vocata a incarnare l'asciutta, veristica remissione di una casalinga in *Una giornata particolare*, il cinema, con il suo buon Festival di Cannes, si trovò d'un tratto smarrito e scelse d'ignorare vergognosamente la prova più sublime, e sublimata, di una carriera). Certo, *Lady L.* restava un film di esito dubbio, ma forse passibile di una qualche influenza sulla memoria affettiva di Palazzeschi: tanto più che quello tra un'eccentrica aristocratica e il fedele, confidente poeta è uno degli abbinamenti più fertili nell'opera palazzeschiana, dalla prima *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba* dell'*Incendiario* al postumo ma antico *Interrogatorio della Contessa Maria*, fino all'incontro reale con una vorace principessa russa consegnato ai ricordi parigini del *Piacere della memoria*, nella prosa antifrasticamente intitolata all'*Isola della fedeltà*. Né si dovrà dimenticare che

²¹⁰ Per una rassegna sull'accoglienza critica a *Lady L.*, cfr. STEFANO MASI, *Sophia Loren*, filmografia e ricerche di ENRICO LANCIA, Roma, Gremese, 2001, p. 107.

la nuova immagine dell'attrice nel ruolo di Lady L. era stata oggetto di una massiccia campagna mediatica, cui certo Palazzeschi non era rimasto immune. Peraltro, nel luglio del 1965, dai chioschi della *swinging city* il luminoso volto di Sofia Loren, raccolto nel turbante di *Lady L.*, era apparso sulla copertina di «Vogue» in un magnifico *close-up* di David Bailey; in basso, una poesiola in corsivo giocava ironicamente sull'allitterazione, invogliando le lettrici a scoprire i contenuti, e la moda, del mese: «*marvellous mad midsummer / sand swim sea sun / sheiks sophia / and how to / scintillate / almost / anywhere / even at a picnic*» (Fig. 31).

La subdola, ironica dissacrazione del divismo è solo uno degli aspetti di un rinnovato spirito polemico che un Palazzeschi ormai ottantenne sembrava esibire con felice esuberanza. D'altronde, le «usanze» raccolte in *Ieri, oggi e... non domani* (il cui titolo, si sarà notato, era un accenno contrastivo al celebre film della coppia Loren-Mastroianni), componevano nel complesso una variegata *laudatio temporis acti*, anche se poi era lo scrittore stesso a prevenire strumentalmente tale linea interpretativa, distaccandosi dall'«ufficio del censore o del critico» per identificarsi invece nella figura cautelare di «un notaio attento ed onesto, allegro, al quale deve essere aggiunto l'apporto di un pittore modestissimo»²¹¹. E tuttavia, nel capitolo intitolato *Dolore*, che era dapprima apparso sul «Corriere» come *Il lutto*, l'allegro notaio non poteva trattenersi dall'osservare con sconcerto come il modo d'esprimere la perdita di un congiunto attraverso l'abito si fosse ormai ridotto a una nullità di rappresentanza: una semplice «rosellina nera infilata all'occhiello», ma già destinata a una prossima, ulteriore semplificazione, fino magari a diventare «un simbolico miosotis e finalmente un puntolino» impercettibile. Altra cosa, invece, era stato il vestirsi a lutto di molti decenni prima, quando tutto, dal cappello alle scarpe, dai guanti al bastone, «era di un nero opaco e tremendo»: e se le donne alzavano per caso il velo nero che tutte le copriva, lo facevano solo per soffiarsi il naso con un fazzoletto

²¹¹ ION, p. 30.

«tragicamente listato». Il cerimoniale della vestizione a lutto era così complesso e codificato (specialmente nel passaggio, dopo un anno, al mezzo lutto dell'abito grigio e a un più minimalista listone al fazzoletto), che le sarte, di fronte a una commissione di tal genere, perdevano d'un tratto il senso di ogni gerarchia lavorativa per dedicarsi interamente al corredo luttuoso, cui lavoravano intere notti senza sosta. Il medesimo disappunto con cui Palazzeschi sembrava osservare l'evolversi riduttivo di quelle mode (che avevano anche contemplato «una fascia nera portata a metà del braccio sinistro» e quindi «una sbarra al risvolto della giacchetta»²¹²) ritornava anche nell'ultima «usanza» antologizzata, quella dedicata all'accessorio feticistico già grottescamente attaccato da Gadda: appunto *La borsetta*. Qui però la condanna si muoveva in senso inverso al lutto, e non riusciva a tollerare il progressivo aumento della capienza di «quella adorabile cosuccia di pelle, di velluto o seta» che ogni donna portava un tempo come una «deliziosa necessità». Ma nei rivoluzionari anni Sessanta la borsetta aveva assunto forme e dimensioni di sbalorditiva portata:

È diventata un baule, una cesta, una sporta, una valigia, un paniere, un corbello, un sacco, una scatola, una cassetta... fogge e misure che prima si potevano vedere solo al mercato la mattina, allorquando le nostre provvide massaie vi si recavano per le necessità della famiglia; oggi diresti che il mercato abbia invaso la terra.²¹³

Di più: la sopravvivenza di questi borsoni *extra large* rischiava di diventare criminosa, se è vero che la disinvoltura con cui le donne li portavano finiva per trasformarli in ordigni ingombranti e nocivi, sbatacchiati com'erano contro gli indifesi passanti di vie congestionate, al punto che veniva fatto di domandarsi come non fossero stati «inclusi nel codice della strada e in fatto di costume equiparati alle deprecate esperienze dei **teddy boys** o di coloro che commettono atti

²¹² ION, pp. 27-29.

²¹³ Ivi, p. 72.

osceni oltre le mura»²¹⁴. E a corredo di questa nota conclusiva Palazzeschi rispolverava la più geniale, la più caustica aneddotta, rivivendo come per un attimo l'imbarazzo parossistico del protagonista del *Cinema* gaddiano, tormentato dallo spillone al cappello di una signora. E così Palazzeschi: «Trovandomi in piedi sopra un autobus affollato in ora di punta, e appoggiandomi con la mano a una spalliera, la cerniera metallica di una di codeste creazioni capitata a guisa di pugnale verso la mia mano con violenza, per ben due volte a sangue mi feriva»²¹⁵. L'endecasillabo finale sigillava, con richiami beffardi a un gergo di romanticismo neogotico e teatrale, il congedo da un discorso sulla moda tra i più eccezionali del nostro Novecento, sia pure il discorso che, sopra ogni altro, aveva contribuito a gettare le fondamenta dell'incontro letterario tra l'abito e il moderno.

²¹⁴ Ivi, p. 73. Grassetto originale nel testo.

²¹⁵ *Ibid.*

CAPITOLO SECONDO

Futurismo, moda e «toilette».

Scritture dell'abito in Filippo Tommaso Marinetti

Ahimè! talvolta basta la preoccupazione di un buon pranzo, o di un cappello piumato per la signora, o di un bel tappeto da fare ammirare agl'invitati, talvolta basta – dicevo – una preoccupazione di questo genere, a far deviare un uomo politico italiano dalla sua rotta disinteressata, o a troncare un programma di eroismo e di sacrificio.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Democrazia futurista. Dinamismo politico*, 1919.

II.1 Decadenti ombre del passato

L'infanzia egiziana di Marinetti trascorse all'insegna di un leggendario, variopinto folklore. E se gli esordi furono «in rosa e nero», a replica distorta di una stendhaliana endiadi cromatica, consumati appunto «fra le braccia e le mammelle color carbone coke»¹ di quella nutrice sudanese cui si faceva cenno anche nella *Fondazione e Manifesto del Futurismo*², non c'è dubbio che il prosieguo dell'iniziale decennio di vita fosse contraddistinto dal fascino dei colori, spesso rivelatosi nell'osservazione del vestiario. All'età di sei anni, secondo le mitografiche confessioni affidate all'*Autoritratto* del 1927, il futuro banditore della tradizione veniva sorpreso «nell'atto di liquidare dal balcone i passanti», pur rimanendo ammaliato da quei «solenni mercanti arabi» che, «sotto i loro turbanti multicolori»³, sostavano in strada a contrattare biancheria parigina – quella stessa che il padre di Palazzeschi rivendeva nella *boutique* di via Calzaiuoli a Firenze. L'influenza estetica del guardaroba africano avrebbe continuato a imporsi sul giovane scrittore milanese, fino a riemergere in testi più tardi di arioso indirizzo memorialistico, nei quali la descrizione ossessiva delle vesti tradisce *in primis* l'attitudine, condivisa dai grandi modernisti italiani, al verbale *pochoir*

¹ SAC, p. 8.

² Cfr. TIF, p. 9: «Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese...».

³ SAC, p. 10.

miniaturistico dell'abito⁴. E si pensi, ad esempio, a una novella come *Cacce arabe*, dapprima comparsa nelle *Scatole d'amore in conserva* del 1927 e poi rielaborata in *Il fascino dell'Egitto* del 1933 (ma addirittura databile al 1908)⁵, dove, rievocando una scena di caccia avvenuta nel 1903, Marinetti descriveva Mohamed el Raged, mezzano dello Stato Maggiore inglese, attraverso dettagli vestimentari ricordati con impeccabile acribia: dal «fiocco nero» del *fez* alla «galabieh sventolante, di crespo nero, semiaperta su una tunica atillata di seta a righe giallo-canarino e verdi-pistacchio»⁶. Conforme restava, in questo caso, l'impressione già vagliata nell'infanzia di una sostanziale solennità («un gesto maestoso», «un aspetto assai nobile»), trasmessa dalla figura di Mohamed grazie al decoro della veste. E tuttavia non sempre le memorie africane sollecitavano immagini aristocratiche: ma se in uno dei capitoli più stridenti del *Fascino dell'Egitto* si ricorda una «folla d'arabi cenciosi, verde gialla blu» intenta a condurre in porto un veliero carico di cotone, in un altro momento del libro, che rievoca la visita alla piramide di Giza, torna protagonista una raffinata famiglia egiziana, osservata con la cesellante cura del bozzetto, dove il pesante fagotto dell'abito di lana grezza della bambinaia si contrappone alla «soave trasparenza del velo nero» della padrona, che indossa «un collo di pelliccia anacronistica su quella toeletta di seta europea». La «melaia» (o sopravveste) a grandi pieghe e l'«esmac abiad», il grande velo che le copre l'intero volto, non sono peraltro sufficienti a camuffare i suoi tintinnanti bracciali d'oro, che danno l'impressione sinestetica «di un batticoda elegante e parigino che balla sul ruvido granito

⁴ Il che certo rientra in quello che De Maria già definiva, parlando del *Fascino dell'Egitto*, «descrittivismo marinettiano, come di consueto visivo e coloristico» (cfr. LUCIANO DE MARIA, *Introduzione*, in TIF, p. XCIV). Interessante, tuttavia, è porre l'attenzione sull'accuratezza con cui Marinetti, al pari di Palazzeschi e di Gadda (altri due grandi memorialisti), ricorda a distanza di molti anni i dettagli vestimentari più inaspettati.

⁵ Ne informava GIAN BATTISTA NAZZARO, *Da «Come si seducono le donne» a «Novelle colle labbra tinte»: la disfatta dell'ideologia e le nuove emergenze del testo*, nell'opera collettiva *F. T. Marinetti futurista: inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, a cura di «ES», Napoli, Guida, 1977, p. 113. Nel *Fascino dell'Egitto* la novella confluisce, con varianti, nel capitolo ottavo, intitolato *A caccia di quaglie e donne arabe, con un mezzano arabo*.

⁶ SAC, p. 56.

eterno», tra il «tuv tuv di tortore e piccioni sul naso rotto della Sfinge»⁷. Questo per dire, insomma, che il *setting* africano di Marinetti esubera spesso dallo stereotipo creandone uno ulteriore a sua volta, ma certo in maniera composita e stratificata: così, quando ci si aspetterebbe un’Africa primitiva e favolosa, si finisce con l’averne una meno primitiva ma più favolosa, singolarmente riletta col filtro dell’estetica parigina.

Ma si trattava, per Marinetti, di un’estetica imprescindibile, diventata presto segno distintivo di una formazione cosmopolita orgogliosamente rivendicata. E si pensi al notorio libretto di Tullio Panteo, quel conciso profilo biografico su *Il poeta Marinetti*, stampato l’anno precedente alla fondazione del futurismo, quando Marinetti era già stato definito, «con calzante antonomasia», come rilevava una sconosciuta recensione al volume, «“il poeta italo-francese”»⁸. La precoce biografia, tanto preziosa quanto spuria, uscita con un iperbolico «9° migliaio» di vendite sul frontespizio⁹, fu nominalmente scritta dal giornalista milanese Panteo, mondano cronista culturale, ma in verità architettata, rivista, e sia pure letteralmente impastata dallo stesso Marinetti¹⁰:

⁷ TIF, p. 1076.

⁸ GIOVANNI QUARANTOTTO, recensione a *Il poeta Marinetti*, in «Pagine istriane periodico scientifico letterario-artistico con particolare riflesso alla provincia dell’Istria», annata VI, n. 8-9, agosto-settembre 1908, p. 213.

⁹ Informazione, naturalmente, falsa. Luigi Ballerini, nell’introduzione a *Mafarka il futurista*, si affidava speranzosamente alle informazioni riportate sul frontespizio del libretto, dandole per buone («avendo il libro [di Panteo], nel 1908, raggiunto il nono migliaio di vendite»). Cfr. LUIGI BALLERINI, *Marinetti incongruo, iperbolico, inaffidabile*, in MAF, p. XXIII (ma si veda anche la nota 36 a p. XLIV). Persino un giornalista inglese del «Fortnightly Review», nel 1913, aveva confidato nelle mistificazioni propagandistiche del frontespizio, peraltro pratica comune nell’editoria italiana del primo Novecento. Cfr. HORACE B. SAMUEL, *The Future of Futurism*, in «The Fortnightly Review», n. 99, aprile 1913, p. 732: «In Italy, at any rate, Futurism has swept the universities, and the disciples of the new faith number 50,000, while 9,000 copies have been sold of Tullio Panteo’s book on “the poet Narmitte” (sic)». L’articolo di Samuel fu ristampato contestualmente sul «The Living Age», n. 277, 21 giugno 1913 pp. 739-751, e confluì poi nel volume dello stesso HORACE B. SAMUEL, *Modernities*, New York, Dutton, 1914, pp. 212-238 (e sia pure edito dapprima a Londra, Kegan Paul, [ottobre] 1913, stessa paginazione). Tuttavia, una legittima perplessità circa le dichiarazioni editoriali del frontespizio aveva avanzato precocemente la recensione francese al volume di Panteo comparsa sulla «Grande Revue» del 10 ottobre 1908: «Comme nous sommes naïfs, l’auteur, l’éditeur et le héros du volume conspirent pour nous faire croire qu’il s’est vendu jusqu’à maintenant huit mille exemplaires de ce livre d’exaltation et que son tirage en est au neuvième mille, 9° migliaio, ni plus ni moins». Cfr. JEAN ERNEST-CHARLES, *La vie littéraire*, in «La Grande Revue», n. 51, 10 ottobre 1908, p. 596.

¹⁰ Cfr. la voce n. 15 in DOMENICO CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 49-50.

basterebbero, a smaltire ogni sospetto, quei *cut-up* così mirabilmente disseminati nel libro, di cui si rendeva conto anche la sopramenzionata recensione, che restano il marchio più evidente del metodo marinettiano dell'autoritratto realizzato per mezzo di voci altrui, pillole critiche abilmente estratte, *blurbs* di non sempre chiara provenienza, quelli che, in uno dei primi volumi futuristi, si sarebbero chiamati «le fanfare della stampa»¹¹. E in effetti il libro di Panteo procede per lunghe citazioni, tutte volte a evidenziare la stravaganza, se non la grandezza, del giovane poeta. Una in particolare merita attenzione, anche perché occupa quasi per intero lo spazio preliminare del *Preambolo*, servendo da introduzione alla personalità marinettiana. Personalità che ancora, nel 1908, poco lasciava trapelare di un prossimo, igienizzato e igienizzante futurismo. Piuttosto, quel che affiora dal «brillante articolo pubblicato nel *Petit Marseillais* da una nota e affascinante scrittrice straniera», misteriosa cronaca riportata per intero senza ulteriori coordinate bibliografiche o temporali¹², è il compiaciuto ritratto di un poeta di quasi abusato decadentismo: un intellettuale che si adagia perfettamente nella corrente dell'estetismo europeo, magari rivisitandola alla luce di un più casalingo francescanesimo. Ad emergere peraltro, nel racconto di questa «piccola amica» del poeta¹³, è il legame indissolubile che operava, nei primi anni del Novecento, tra Marinetti e Umberto Notari, giornalista bolognese di precoce e scandaloso successo, autore nel 1905 di un romanzo come *Quelle signore*, basato sul

¹¹ Si veda l'omonima sezione posta a premessa di ALDO PALAZZESCHI, *L'Incendiario. Col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, Milano, Edizione futuriste di «Poesia», 1910.

¹² Nella sua già citata introduzione a *Mafarka*, Ballerini datava l'articolo, surrettiziamente, intorno al 1907. Si ricordi, in aggiunta, che di Notari Marinetti parlava di sfuggita anche in *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste* (1908), nel capitolo sul funerale bolognese di Carducci, datato al 18 febbraio 1907: «Je rencontre Silvio Benco, Ugo Ojetti tou jours fringant et jeune, Notari, l'auteur célèbre de *Quelle signore*, qui me parle de Bologne, sa ville natale, avec une inspiration émouvante, et des jeunes poètes: Paolo Buzzi, Cavacchioli et bien d'autres de la légion victorieuse de *Poesia*». Cfr. LDV, p. 50. È probabile che il ritiro monastico di Marinetti e Notari fosse avvenuto nell'estate del 1907, a seguito del loro fugace reincontro. Ma la loro amicizia datava ben da prima; si tenga in mente, inoltre, che la giornalista del «Petit Marseillais» aveva conosciuto i due scrittori due anni prima rispetto alla data dell'articolo, come lei stessa sosteneva.

¹³ Cfr. TULLIO PANTEO, *Il poeta Marinetti*, Milano, Società Editrice Milanese, 1908, p. 16.

mondo della prostituzione milanese (persino con qualche accenno alla realtà omosessuale¹⁴) e portato a processo per oltraggio al pudore¹⁵. Inutile dire che, in quel romanzo, anche il giovane Marinetti faceva precoce comparsa, se davvero su di lui si basava il personaggio di Ellera¹⁶, «poeta decadente, ricco d'ingegno, di ambizione e di cinismo», che frequenta la casa di tolleranza di madame Adèle a uso di una palestra prefuturista: «per farvi le prove generali della sue declamazioni»¹⁷. Divenuti presto «inseparabili»¹⁸, Marinetti e Notari non si fecero mancare l'esperienza di un eremitaggio ascetico e spirituale, così di moda nel primo Novecento (e si pensi alle famose gite francescane dell'altro duo di inseparabili, Palazzeschi e Moretti), tanto da ritirarsi «nel silenzio monastico del paesello di Viggiù»¹⁹, in un rifugio sepolto nel bosco, per dedicarsi interamente alla scrittura. Lontani da ogni presenza umana, e in particolare da quella femminile («*Pas de femmes*, a Viggiù», precisava Notari alla giornalista in visita²⁰), i due scrittori

¹⁴ Su cui si concentrava GIOVANNI DALL'ORTO, *Leggere omosessuale: bibliografia*, Milano, Gruppo Abele, 1984, p. 33.

¹⁵ Il romanzo è la cronaca diaristica di una prostituta, Marchetta, che descrive gli avventori del bordello in cui lavora. Il processo al libro si concluse con una sentenza assolutoria, in cui la Corte accettava l'autodifesa dell'imputato, che sosteneva di aver scritto il libro con l'intento di satireggiare e dunque attaccare le case di tolleranza. Ad ogni modo, Notari continuò ad essere oggetto di forti critiche da parte della stampa clericale. Nel 1907, lo stesso autore pubblicava *Il maiale nero*, in cui notava come gli ideali di continenza professati dal cattolicesimo portassero spesso ad esiti di pazzia o di pervertimento. Molteplici, e per lo più sconosciuti, sono i resoconti del processo a *Quelle signore* sulla stampa italiana. Gli atti del processo furono ripresi anche nella seconda edizione del romanzo, uscita nel 1907. Ma si legga l'intervento a supporto dell'autore firmato da ENRICO FERRI, *La persecuzione giudiziaria del romanzo «Quelle Signore» e la psicologia della magistratura*, in «La scuola positiva nella dottrina e nella giurisprudenza penale», a. XVII, n. 1, gennaio 1907, pp. 60-63, che ricordava come anche il «poeta simbolista italo-francese F. T. Marinetti» (p. 60) fosse solidale con Notari. Curioso notare che proprio su Notari tornava a scrivere in un *pamphlet* TULLIO PANTEO, *Chi è l'autore di «Quelle signore»*, Milano, Società editrice milanese, 1907.

¹⁶ Come rilevava e suggeriva WALTER VACCARI, *Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, Milano, Editrice Omnia, 1959, p. 100.

¹⁷ UMBERTO NOTARI, *Quelle signore*, introduzione di RICCARDO REIM, Milano, Lombardi, 1993, p. 12.

¹⁸ TULLIO PANTEO, *Il poeta Marinetti*, cit., p. 16. Si noti che l'aggettivo ricorre ben tre volte nell'articolo citato da Panteo.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 29.

trascorrevano molte notti a osservare le stelle, nel silenzio sacrificale di uno strano cortile costruito all'aperto, pavimentato di erba e recintato da «alberi secolari», come «un'immensa sala dei *pasperdus*» protetta «da una gigantesca montagna che le si innalza ai lati»²¹. E mentre Notari, «energico» e spartano, si accontentava di una camera «allegra, chiara, tutta bianca», con un solo mazzo di morenti rose rosse e un tavolo colmo di «foglietti tutti coperti da una fitta scrittura»²² (ma non sarà una prolessi della medesima carta annerita da «frenetiche scritture» che compare nell'esordio della *Fondazione e Manifesto del Futurismo*?²³), al contrario il *dandy* Marinetti, autore simbolista del «poème épique» *La conquete des étoiles* (1902), «pallido e biondo, con lo sguardo sempre lontano, *troublant* come una carezza», e disinteressato a uccidere il chiaro di luna ma pronto invece a rivelarsi «subito l'innamorato delle stelle e della luna, il sublime cantore del mare»²⁴, manteneva nel ritiro di Viggiù un *lifestyle* ben più eccentrico e articolato. Si rilegga il resoconto che l'amica giornalista faceva della prima, divistica apparizione del poeta dopo un tardivo risveglio:

Sul terrazzo del primo piano la figura di Marinetti si profilò per un attimo. Egli scese subito. Tutto vestito di *bleu*, con la testa coperta di un *fez* scarlato, teneva a guinzaglio con un nastro rosa un indomabile scoiattolo dal pelo fulvo e recava sotto il braccio un grosso volume.
— Hugo, Mallarmé, Gustave Kahn? Quale libro di versi tenete tanto preziosamente sotto il braccio, divino poeta? — dissi io, rispondendo così alla sua forte stretta di mano.
— Un manuale di salse!²⁵

²¹ Ivi, p. 18.

²² Ivi, p. 26.

²³ Tanto che l'aggettivazione del manifesto compare persino nella puntuale descrizione che Notari rilasciava alla giornalista circa il metodo di scrittura marinettiano: «Appena sente il primo trillo degli usignoli, egli prende la penna e via scrive, scrive fino al mattino, furiosamente. Dalla mia camera, separata dalla sua da una sottile parete, sento il moto continuo, frenetico del pennino che si schiaccia contro il calamaio. Ed il mattino, nella *boule* di cristallo, si trovano a dozzine le punte di acciaio brunito». Cfr. ivi, pp. 19-20. Curiosa coincidenza lessicale, di un lessico davvero prossimo a quello genetico di Marinetti, il che potrebbe anche condurci a ipotizzare una paternità marinettiana del testo.

²⁴ Ivi, p. 15

²⁵ Ivi, p. 21.

Siamo, a ben vedere, di fronte a un manierato *portrait of a dandy* (per calcare il titolo posticcio di un Boldini), a partire da quell'insolito animale domestico che certo non sfigurerebbe accanto al celebre vombo orsino accudito da Dante Gabriel Rossetti nel giardino di Cheyne Walk (del resto i fratelli Rossetti avevano giocato anche loro, da piccoli, con uno scoiattolo tenuto al posto di un criceto)²⁶, né accanto alla fauna variegata di tanti prossimi personaggi palazzeschi, su tutti l'eponimo Cobò di una poesia dell'*Incendiario*, che si era circondato, come Marinetti e Notari, di galli e galline dalle schiamazzanti onomatopee («tredici galline ed un gallo pomposo» per l'esattezza, nel caso dei due eremiti di Viggiù²⁷). Ma si pensi anche alle scelte vestimentarie e alle abitudini di vita marinettiane, che scimmiettavano quelle del più canonico *dandy* parigino, se è vero che l'abitudine ascetica di scrivere di notte («Marinetti? Il poeta si alzerà adesso. Lui, lavora di notte», informava Notari²⁸) e quella mondana di indossare pittoreschi *oufits* durante il giorno erano state avviate da Balzac, prontamente imitato da Oscar Wilde²⁹. Quanto al *fez*, accessorio ritualistico egiziano nonché feticcio esotico del *dandy* registrato fin dalla più remota letteratura memorialistica³⁰, varrà la pena ricordare che, molti anni

²⁶ Sull'abitudine a possedere insoliti animali domestici (fra cui uno scoiattolo tenuto in una gabbia con una ruota per criceti), che viveva in casa Rossetti, cfr. quel che riferisce PAMELA TODD, *Pre-Raphaelites at Home*, New York, Watson-Guption, 2001, p. 119. Per un interessante resoconto sul vombo di Rossetti, si veda JOHN SIMONS, *Rossetti's Wombat: Pre-Raphaelites and Australian Animals in London*, Londra, Middlesex University Press, 2008.

²⁷ Cfr. TULLIO PANTEO, *Il poeta Marinetti*, cit., p. 23.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 19.

²⁹ Cfr. ROBERT HARBOROUGH SHERARD, *The Life of Oscar Wilde*, New York, Mitchell Kennerley, 1906, p. 233-234. Sherard informa che Balzac, che lavorava durante la notte, usava indossare una tunica bianca con cappuccio monastico, essendosi ridotto alla più rigorosa astinenza. Tuttavia, durante il giorno vestiva elegantemente, adornandosi di gioielli e preziosi accessori, come il bastone da passeggio.

³⁰ Cfr. FRANCIS W. BENNET, *Malta*, in *Leaves from My Log: A Naval Officer's Recollections of Personal Adventures in Various Parts of the World*, Londra, Cassel, Petter & Galpin, 1869, p. 193: «A great dandy in his dress, which consisted of a fine linen shirt, white trousers, a red Albanian sash, in lieu of suspenders, and a red fez on his head; he really looked handsome enough to win any woman's heart». Ma si veda anche la descrizione di un giovane siriano osservato da Richmond Henty: «The usual red fez with blue tassel, and a small puggaree bound round it, covered his head. Altogether Selim, with his really good features and large dark eyes, looked a very handsome fellow – the true ideal, I should say, of a Beyrout dandy». Cfr. RICHMOND HENTY, *Australiana, or My Early Life*, London, Sampson

dopo, lo stesso Marinetti ne avrebbe ammesso, e forse con un velo d'ironia, la poco guerresca *allure*³¹. Ma tornando, per un attimo, ad Oscar Wilde, se ne vorrà richiamare l'influenza in un'altra occasione di questa cronaca giornalistica di Viggiù, proprio quando la buona amica, dopo essere entrata in camera di Marinetti, non riesce a trattenersi da un puntuale *excursus* descrittivo della stanza, che sospettosamente collima con una memorabile pagina wildiana:

Passammo quindi nella camera del poeta. Un acutissimo profumo mi diede quasi un senso di nausea. Sul cassettone, sul tavolo, per terra, in grandi vasi di rame, erano raccolti a fasci i sensuali gigli giapponesi dal profumo femminile e gli iris neri dai lunghi steli e dalle foglie diritte come spade. Attorno agli specchi, sui muri, sopra il letto, lunghi rami carichi di rose bianche e gialle. Le due finestre davano sul bosco, il regno degli usignoli, gl'ispiratori del poeta. Mi avvicinai al tavolo. Carte, sigarette, penne; un disordine divertente e geniale. Un solo volume enorme. Guardai: *De l'astronomie* di Aratus.³²

E si rilegga, ce ne fosse bisogno, l'*incipit* di *The Portrait of Dorian Gray* (1891):

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn.

From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flamelike as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those

Low, Marston, Searle & Rivington, 1886, p. 123. Quanto all'Egitto, vi vigeva ancora nel primo Novecento un vero e proprio culto del *fez*, e in particolar modo per i *dandies* del Cairo, che usavano farselo aggiustare una volta a settimana. Cfr. la guida dell'americano PHILIP SANFORD MARDEN, *Egyptian Days*, Londra, Fisher Unwin, 1912, p. 49-50: «Not far away there is a wayside shop for the renovating and reblocking of tarbushes. It looks like a brass cook-stove adorned with huge, brazen dinner-bells, but if you watch you will see that each dinner-bell takes apart and that on the inner mould a red fez has just been pressed into smart and effective shape, – a process that the Cairene dandy requires to have performed about once a week».

³¹ Nel *Fascino dell'Egitto*, pubblicato alla vigilia della disavventura imperiale del fascismo, Marinetti revisionava il «valore musulmano» del *fez*, ormai abolito in Turchia perché troppo passatista nonché, tra i copricapi, «quello che meno facilmente può assumere carattere guerriero o regale» (TIF, p. 1055). E si ricordi che Mussolini lo aveva rispolverato a partire dal 1930.

³² Cfr. TULLIO PANTEO, *Il poeta Marinetti*, cit., pp. 26 e 29 (le pp. 27-28 sono occupate da immagini).

pallid, jade-faced painters of Tokyo who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion.³³

Il «profumo femminile» dei fiori, l'abbondanza eccessiva delle rose, la suggerita presenza ispiratrice degli uccelli, quell'idea di trovarsi di fronte a un bozzetto di esasperato *japonisme* (e si noti che i «gigli giapponesi» di Marinetti hanno, in tal senso, la stessa funzione propulsiva che ha il «momentary Japanese effect» nell'epifania *ante litteram* di Lord Henry Wotton) erano segnali che un lettore colto non poteva farsi sfuggire: sicché si torna al punto di partenza, e ci si chiede se questo mirabile falso di Viggiù non sia stato partorito per intero dal pennino, tanto «frenetico» quanto calcolatorio, di un ben informato scrittore prefuturista, ancora sospeso tra le mitografie decadentistiche di Huysmans (rilevabili, se non altro, nella scelta dotta e sofisticata di letture astronomiche di svago³⁴, sia pure involgarite dal suggerito confronto con il più dozzinale *cookbook* di salse³⁵) e le fioriture estetizzanti di Oscar Wilde.

³³ OSCAR WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, edited with an introduction and notes by JOSEPH BRISTOW, Oxford, Oxford World's Classics, 2006, p. 5. Si legga il testo nella «prima e unica traduzione italiana», uscita senza firma sulla rivista illustrata «Varietas» nel giugno 1905, p. 296: «Lo studio era già ripieno dell'odore acuto delle rose, e quando una sottile brezza d'estate incominciò a spirare fra gli alberi del giardino, entrò dalla porta aperta il profumo pesante dei lillà e l'olezzo più sottile dei rosaî selvatici. Da un angolo del divano coperto di grandi cuscini di Persia, sui quali stava sdraiato e fumava, come al solito, innumerevoli sigarette, lord Enrico Wotton seguiva collo sguardo il luccichio dei fiori dal dolce color di miele di un *alburnum*, le cui fronde tremolanti sembravano a fatica sopportare il peso di uno splendore così abbagliante; di tanto in tanto le ombre fantastiche degli uccelli fuggenti passavano sulle cortine indiane, tesi innanzi alla larga finestra, quasi mutandole, per un istante, in quelle tele dei pittori giapponesi dai visi di pallido smalto, che coi soli mezzi che loro offre un'arte necessariamente immobile, tentano raffigurare il movimento».

³⁴ E si ricordi che il poema astronomico di Arato di Soli godette di ampia fortuna nell'Europa medievale, ancor di più nelle corti del Rinascimento, fino a diventare un libro di culto per l'aristocrazia europea: un testo che un perfetto decadente avrebbe considerato immancabile nella propria biblioteca. Sui *Fenomeni* di Arato e la loro fortuna in Europa, cfr. MARION DOLAN, *Astronomical Knowledge Transmission Through Illustrated Aratea Manuscripts*, Berlino, Springer, 2017, p. 47.

³⁵ Menzionato ben due volte nel testo (oltre all'occorrenza già citata, si legga: «Una provvista di pane, e via noi tre, lo scoiattolo infrenabile e il manuale di salse, verso un recinto spaziosissimo che ancora non avevo osservato»). Cfr. TULLIO PANTEO, *Il poeta Marinetti*, cit., p. 23). Anche LIA LAPINI, *Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana*, cit., p. 7, nota 4, si era accorta dell'intrusione «imprevedibile e “straniante”» del ricettario marinettiano in questa pagina di *Il poeta Marinetti*. Curioso notare come, in anni pienamente futuristi, Marinetti ripudiasse proprio quelle salse che, da giovane *dandy*, idolatrava (parodisticamente). Si pensi, ad esempio, alla descrizione che facevano Bruno Corra ed Emilio Settimelli nella loro *Prefazione a Come si seducono le donne*: «Marinetti preferisce la cucina italiana semplice e schietta ed ha in orrore le salse, le creme, le purées fatte per gli stomaci finiti». Cfr. CSD, p. 11.

A confermare la volontà marinettiana di presentarsi al pubblico italiano come *dandy* erano sufficienti, di per sé, le immagini oculatamente scelte a corredo iconografico del libretto biografico di Panteo. E se la prima occorrenza, un ritratto fotografico di Marinetti diciottenne (**Fig. 32**), stabilisce già la preferenza per il *papillon*, confermata poi negli anni a venire, la seconda lastra fotografica del libro presenta Marinetti nella posa più tipologica dell'intellettuale decadente, quella già sondata e definita da D'Annunzio: l'atto tanto intimo quanto architettato della solitaria lettura tra le pareti domestiche. E si osservi il giovane Marinetti (**Fig. 33**) intento a leggere un grosso volume illustrato (sul quale si scorge appena l'immagine di un ulteriore ritratto fotografico, in un possibile esercizio di visuale narcisismo), seduto su una grande sedia di legno intarsiato e sommerso tra suppellettili di ottone: un repertorio non troppo divergente dai ritratti dannunziani dedicati alla medesima occupazione, fin da quello di fine Ottocento in cui l'autore abruzzese, seduto sulla solita poltrona intagliata, mostrava peraltro una fattura un po' negletta dei baffi alla francese (**Fig. 34**), poi portati a perfezione da quelli marinettiani. Difficile datare con esattezza la fotografia di Marinetti³⁶, che tuttavia era stata scattata tra il 1905 e il 1908 nel suo salotto milanese (in quel «bellissimo appartamento» che Palazzeschi ricordava come un «qualche cosa fra l'Harem e la Moschea»³⁷), e in caso di datazione al biennio 1907-1908 forse pensata in dialettica con i freschi e già famosi ritratti dannunziani eseguiti da Mario Nunes Vais alla Capponcina nel 1906, dove tornava insistente l'immaginario della spiritualizzante lettura (**Fig. 35**). E proprio una riposta volontà di emulazione dannunziana Marinetti sembrava averla, se qualche pagina dopo nel libro di Panteo poteva lasciarsi vedere in tenuta da spiaggia, a Rapallo, avvolto da quel cristologico telo bianco (**Fig. 36**) che già era

³⁶ Salaris ne stende una didascalia approssimativa, senza apportare fonti a sostegno (la fotografia dovrebbe derivare comunque dal libro di Panteo): «Il poeta ventenne nella casa milanese di via Senato». Cfr. CLAUDIA SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, repertorio iconografico. Marinetti aveva venti anni nel 1906.

³⁷ Cfr. ALDO PALAZZESCHI, *Marinetti e il futurismo* [1968], in TIF, pp. XV-XVI.

comparso addosso a un ventenne D'Annunzio nell'iconico scatto di Francesco Paolo Michetti, realizzato nel 1883 a Francavilla a Mare (**Fig. 37**), sede peraltro di un pellegrinaggio marinettiano del 1897, descritto undici anni più tardi in *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*³⁸. Né allora dovrà stupire, in questa apoteosi di dannunzianesimi tanto fedelmente quanto ironicamente richiamati, l'ulteriore *tableau vivant* decadentistico di un Marinetti intento a suonare l'organo, circondato da porcellane e cornici di pregio, e vestito di un'ampia, candida camicia (**Fig. 38**). Il candore del *dandy* ottocentesco, d'altra parte, era la qualità più sagacemente attribuita a D'Annunzio nel giovanile *pamphlet* marinettiano su *D'Annunzio intime* (1903), nel quale il vate, in pieno periodo fiorentino, compariva in un'imperdibile *mise* equestre:

Gabriele D'Annunzio, tout vêtu de blanc, bottes veston cravate chapeau, vertigineusement campé sur un grand cheval plus blanc que le marbre de Carrare, Gabriele D'Annunzio, elegant [*sic*] et mignon, couleur de neige, serrant des brides blanches dans son poing ganté de blanc, s'en [*sic*] allait, parait-il tous les dimanches écouter l'orchestre municipal sur la place ensoleillée d'un petit village toscan!³⁹

Questo per dire che fino alla fondazione del futurismo – quella brutale, escoriativa doccia fredda – Marinetti era rimasto ambiguamente incline tanto all'imperturbabile parodia quanto all'omaggio ossequioso verso l'ideale dannunziano: o la sua immagine riflessa. In seguito, si vedrà, l'abrasivo lume futurista avrebbe facilmente garantito la rimozione di quelle decadenti ombre del passato. Tanto che quando, nel pieno dell'impresa fiumana e in già navigato (per certi aspetti esaurito) futurismo, Marinetti avrebbe rivisto D'Annunzio, i vecchi sentimenti di repressa adorazione sarebbero riemersi brevemente, per lasciare definitivo spazio a un confronto liberatorio tra ciò che era stato e ciò che era, tra l'immobilismo passatista e la futurista

³⁸ Cfr. LDV, pp. 77-79.

³⁹ GDI, p. 28. Si ricordi che il passo veniva ripreso, senza varianti, in LDV, p. 107.

mutazione. E se il 20 settembre 1919 Marinetti rivedeva il vate in automobile, «elegantissimo, la mano guantata di bianco continuamente alla visiera»⁴⁰, appena due giorni dopo, a più stretto contatto con lui, ne doveva constatare il protagonismo nostalgico e fuori stagione: «D'Annunzio è un uomo meraviglioso di forza volontà astuzia fortuna. Ma è rimasto l'esteta. Maniaco di bel gesto, prigioniero delle belle frasi e degli uomini mediocri che lo incensano e favoriscono le sue manie»⁴¹: che era già un'impeccabile prefigurazione del D'Annunzio museologico del Vittoriale. L'esteta, dunque: quella meravigliosa belva in antropologica estinzione che lo stesso Marinetti aveva accarezzato, e sia pure resuscitato nel gioco terminologico del proprio vocabolario, durante gli opulenti, spensierati anni di preavanguardia.

Ma non era forse questo il *setting* di piena *Belle époque* in cui il giovane scrittore, trasferitosi stabilmente a Milano dal 1905 per dirigere la rivista internazionale «Poesia», maturava le proprie esperienze intellettuali? E anche lui, al pari di Gadda e Palazzeschi, aveva presto individuato nel teatro una delle più elettive sedi di educazione estetica e culturale. Basterebbe rileggere, nonché le giovanili recensioni⁴², le memorie marinettiane sulla Milano prefuturista, consegnate a quella mirabile fucina di ricordi che è *La grande Milano tradizionale e futurista* (1944), «una elastica imprecisa e affettuosa cronologia»⁴³ buttata giù nell'ultimo anno di vita, in una Venezia precaria e allarmata, che si è rivelata forse, per contrappasso futurista, la città più feconda alla scrittura marinettiana⁴⁴. Se già Gadda affidava la rievocazione del parossismo teatrale alla dialettica tra moda

⁴⁰ TA, p. 436.

⁴¹ TA, p. 439.

⁴² Cfr. su questo GÜNTER BERGHAUS, *The Genesis of Futurism: Marinetti's Early Career and Writings (1899-1909)*, Leeds, The Society for Italian Studies, 1995, pp. 41-45.

⁴³ GM, p. 15. Si tratta di una esplicita dichiarazione di poetica, che Marinetti appone a inizio dell'opera.

⁴⁴ Sulla qualità dei testi dell'ultimo Marinetti, composti a Venezia, dove lo scrittore si era rifugiato a partire dall'ottobre del 1943 (vi sarebbe rimasto fino al luglio dell'anno seguente, morendo poi nel dicembre), si esprimeva Luigi Ballerini

e costume nel racconto sul *Teatro* comparso nel 1927⁴⁵, nel quarto capitolo della *Grande Milano* (finora così ignorato dalla critica⁴⁶), Marinetti eleggeva «l'allucinante serata» del 29 dicembre 1900 alla Scala, in occasione della prima del wagneriano *Tristano e Isotta* diretto da Toscanini, a momento ideale per un inventario aristocratico dell'abito, osservato attraverso la stratigrafia architettonica del teatro milanese. Che fosse quella la serata della *premiere* sembra non essere in dubbio, se è vero che le recensioni coeve confermavano la presenza di una «folla eccezionale, straordinaria», in cui «si notarono parecchie personalità artistiche»⁴⁷, appunto quei «molti spettatori celebri» ricordati da Marinetti a oltre quarant'anni di distanza⁴⁸. E come nel racconto gaddiano, anche qui era il costume pittoresco del «biondo tenore [Giuseppe] Bogatti»⁴⁹ a suscitare *in primis*

in un recente contributo, dove evidenziava l'impressione di «perdita del senso delle cose» che si manifesta in testi di un pieno modernismo, vicini, nel caso della *Grande Milano*, al flusso di coscienza. Cfr. LUIGI BALLERINI, «*Isole in collaborazione col caso*»: appunti per una lettura delle scritture «minori e maggiori» di Filippo Tommaso Marinetti, in «il verri», n. 42, febbraio 2010, pp. 35-49. Più incerto rimango sull'estensione di questa categoria interpretativa (del perdersi del senso delle cose, di un supposto «confondersi dell'umano e del non umano») all'intera opera marinettiana, estensione proposta da PATRIZIO CECCAGNOLI, *Marinetti e Venezia: dal Romanticismo al feticismo*, in VS, p. 142. La scrittura dell'ultimo Marinetti dovrà forse distinguersi da quella programmatica del primo futurismo, tanto più da quella simbolista del periodo francese, dove l'estati del simbolo non dovrà esser confusa con i più tardi esiti modernisti di un flusso di coscienza *sui generis*, dove però la «coscienza» rimane spesso in superficie rispetto alla «memoria».

⁴⁵ Su questo si veda, *infra*, quel che scrivo a esordio di III.2 *Abito e «status»* in questo studio.

⁴⁶ Persino da Günter Berghaus, cui si deve la più esaustiva indagine sulle recensioni giovanili di Marinetti per il teatro. Su questo capitolo si è frettolosamente soffermato, in un disarmante quanto confuso contributo, LEONARDO CLERICI, *Glossa Marinetti, elementi critici*, nell'opera collettiva *Milano «caffèina d'Europa». Marinetti e il Futurismo a Milano*, a cura di GINO AGNESE e VANNI SCHEIWILLER, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1999, pp. 126-127 (paragrafo intitolato «PALCO scenici»).

⁴⁷ ANONIMO, *Il «Tristano e Isotta» alla Scala*, in «La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea», a. II, fasc. I, vol. IV, 1° gennaio 1901, p. 285.

⁴⁸ Spettatori celebri, naturalmente, continuarono a comparire anche per le tredici repliche successive di un'edizione che aveva avuto uno strepitoso successo di pubblico. Sembra, ad esempio, che il figlio di Wagner avesse assistito alla recita del 12 gennaio 1901. Cfr. GUGLIELMO BARBLAN – EUGENIO GALA, *Toscanini e la Scala*, Milano, Edizioni della Scala, 1972, p. 324. D'altronde, Ernesto Mancini confermava un «pubblico numeroso e plaudente» anche in una recensione più tarda, nella quale accennava a un fenomeno di costume originatosi dalla messinscena («è già cominciato il pellegrinaggio a Milano dei devoti del Wagnerismo»). Cfr. ERNESTO MANCINI, «*Tristano e Isotta» alla Scala*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 2, 13 gennaio 1901, p. 28. Ma da alcune spie lessicali interne al testo, e in particolare dal modo in cui Marinetti ricorda l'entrata in scena di Toscanini («si sente che sarà lui da negriero intelligente a brutalmente spingere in cento brulotti ardenti mille violini ribelli», cfr. GM, p. 36), sembra possibile ipotizzare la descrizione della serata del 29 dicembre 1900.

⁴⁹ GM, p. 36.

l'interesse dello scrittore, che però presto si orientava, in cinematografiche zoomate, a un'analisi esteriore del pubblico in sala. Se volessimo ricercare testimonianze visive dell'indimenticabile messinscena, oltre a un dipinto di Achille Beltrame per «La Domenica del Corriere» (**Fig. 39**), ritroveremmo in un numero dell'«Illustrazione Italiana» del 1901 i disegni dal vero di Edoardo Matania (**Fig. 40**), che illustravano tanto il Bogatti rammentato da Marinetti nei panni di un Tristano «vestito di pelli da fagliuto consanguineo delle ondine del Reno»⁵⁰ (e peraltro immerso, con il soprano Amelia Pinto, nelle suggestive scenografie di Mariano Fortuny⁵¹), quanto soprattutto quella «immensa sala stipata, splendida di lusso e di bellezze aristocratiche»⁵² menzionata da una delle prime recensioni dell'evento scaligero, e ripresa ad esclusivo fulcro d'attenzione dalla penna marinettiana. La visione delle vesti femminili assecondava infatti un irresistibile tripudio *liberty* di fantasie arcadiche e marine, se è vero che i primi palchi, quasi a inconsapevole *ekfrasis* di un dipinto coevo di Pompeo Mariani (**Fig. 41**), apparivano come «silvestri cappellette per vergini pastorelle ed eremiti vogliosi soltanto di pregare», mentre gli altri «palchi dirimpettai» potevano benissimo «assomigliare a grotte drappeggiate di capelvenere poiché ne emergono sirene attilate d'una profusione di squame e lampeggi verdastri». Né poteva mancare, in terza fila, il trionfo degli accessori più feticistici del vestiario femminile *fin de siècle*, quei cappelli piumati che si ergevano a «tropicali appollaiatoi di uccelli del Paradiso a palpebre ben tagliate lunghe per modo che se ne srotola un vellutatissimo sguardo d'ebano»⁵³. E se poi l'osservatore di moda avesse inteso

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Fortuny, non ancora diventato celebre stilista di moda, aveva creato un innovativo sistema di illuminazione per il *Tristano e Isotta* scaligero. Su questo cfr. FEDER, *Gli scenari del «Tristano e Isotta» alla Scala*, in «La Lettura», a. 1, n. 1, gennaio 1901, p. 34: «Il Fortuny invece mette, al posto di quella dipinta, la tela perfettamente bianca, e vi proietta, non già la luce d'un riflettore elettrico colorato, ma i riflessi che la luce elettrica bianca strappa ad una seconda superficie colorata, nascosta all'occhio dello spettatore». L'articolo riproduceva anche le scenografie di Fortuny in tre bozzetti, ciascuno relativo a ognuno dei tre atti del dramma.

⁵² LEPORELLO, «*Tristano e Isotta*» alla Scala, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 1, 6 gennaio 1901, p. 14.

⁵³ GM, p. 36.

concentrarsi sul pubblico maschile, avrebbe allora scorto i raffinati «ammiratori in frac smoking gardenia all’occhiello», pronti di lì a poco a slanciarsi in una finale *standing ovation* per Toscanini e Borgatti, che dava l’effetto di un grafico «arruffarsi dei nervi dei muscoli dei panni neri di marsina e delle camicie inamidate con camellie e anelli di rubino»⁵⁴. Proprio questo applauso era stato all’origine della fantasmatica apparizione dell’amato maestro Stendhal, dantescammente inseguito e apostrofato da Marinetti «di corridoio in corridoio e per le scale», in cerca di una legittimazione artistica⁵⁵, fino al conclusivo approdo marinettiano al palco della solitaria, parodica Principessa Blonde Volupté des Lacs, «questa eletta Parigi vestita da Milano nuova sartoria di civiltà»⁵⁶. E qui il cerchio finalmente si chiudeva, appunto sulla descrizione proto-barthesiana⁵⁷ di una didascalìa di moda (quelle «pudibonde vegetazioni» *liberty* dell’abito principesco della des Lacs), che era anche il canto del cigno di un mondo di dame e di *dandies* fiduciosamente ancorati alla cerimonia dell’abito: i prossimi «vinti» della fiumana futurista del progresso.

⁵⁴ GM, p. 38.

⁵⁵ Si tratta dell’episodio più interessante, e curiosamente più trascurato dalla critica, dell’intero capitolo. Marinetti aveva riletto qualche pomeriggio prima il capolavoro del maestro francese (cfr. GM. P. 35: «la crescente febrilità di quel pomeriggio consacrato alla lettura di *Rouge et Noir* di Stendhal le cui argentee foglie di quercia dell’uniforme di console ci appaiono in sogno elettrizzate da un uragano che scoppia in Piazza della Scala risvegliandone i contrabbassi»). Durante la prima del *Tristano e Isotta* alla Scala, raggiunto Stendhal nel palco della Marchesa Elsa della Gloria, Marinetti lo apostrofa con il ricordo di un vecchio aneddoto: «Stendhal genio stupendo delle letterature certo mi riconoscere che giovane poeta vi fui presentato e permettetemi di domandarvi alcuni schiarimenti sul modo vostro miracoloso di circuire l’arte di amare». Continuando a inseguire Stendhal, Marinetti ne riceve infine una risposta di cordiale ringraziamento per l’ammirazione. In seguito, chiede a Stendhal come mai tenga sempre sotto il braccio «stretto stretto *Rouge et Noir*», al che lo spettro di Stendhal risponde: «Caro giovane discepolo poeta il mio volume preferito serve ad equilibrar in me l’irruente scapigliamento di fiamme scarlatte e cocenti di una rappresentazione come questa a contorcimenti di sensualità toniche e d’inebriante orgoglio bilanciando così e ritardando il sopraggiungere del nero». Cfr. GM, pp. 39-41. Né occorre rilevare come l’immagine stendhaliana assolva qui la funzione della «cara immagine paterna» che Dante rivedeva in Brunetto. Un episodio simile, ma assai più breve, occorrerà più in là nel testo della *Grande Milano*, quando Marinetti paga una visita immaginaria a Baudelaire.

⁵⁶ GM, p. 43.

⁵⁷ Interessante sarebbe approfondire il metodo che Marinetti impiega nella descrizione degli abiti, al contempo comparandolo e contrastandolo con la strutturalistica celebrazione della didascalìa di moda che Barthes rilasciava nel celebre *Système de la mode* (1967). Questo per dire che il divario tra la rivista di moda e la letteratura verrebbe certo confermato, ma forse anche arricchito: arricchito, voglio dire, in merito all’asfissiante, settorialistica prospettiva barthesiana. Ma sul passaggio che c’era stato, nella teoria di Barthes sulla moda, dall’approccio storicistico a quello strutturalistico, rimando a ciò che dico ad inizio di III.1 *Abito e «habitus»* in questo studio.

II.2 Iconografia e borghesia

Il lancio del *Manifeste du Futurisme* sulla prima pagina di «Le Figaro» del 20 febbraio 1909, più o meno anticipato dai giornali d'Italia⁵⁸, aveva servito da programmatica rottura con la decadenza. Basterebbe rileggerne l'*incipit* così acutamente piegato all'idea della transizione: dal salotto sontuoso e orientaleggiante in cui Marinetti e i compagni avevano vegliato l'intera notte, alla strada milanese gremita di «enormi tramvai» e «automobili famelici» in cui si erano tuffati – moderniste prefigurazioni woolfiane («What a plunge!») – a bordo di «trois machine renâclantes», sia pure di «tre belve sbuffanti» nella dantesca *self-translation*. Si era trattato, comunque, di un rito di passaggio, verbale e visivo, dal bozzetto al *plein air*, che è come dire dalla «stampa» crepuscolare al «paesaggio» moderno. Curioso peraltro osservare che, nel già menzionato romanzo *Quelle signore*, Notari aveva messo in bocca al poeta Ellera, *alter ego* marinettiano, una perfetta sintesi del *kitsch* decadentistico, che serviva a spiegare il perché dell'affluenza di tanti clienti nel bordello milanese: «se invece di questa carnevalesca *olla podrida* di tappeti alla turca, di tende liberty, di decorazioni moresche, di divani ferroviari, di vetri istoriati, di affreschi Luigi XV, di oleografie da trattoria, di piante da palcoscenico, di ninnoli da bazar, tu trovassi un arredamento stilizzato, intonato, armonico, ti parrebbe d'essere in famiglia, o in un luogo domestico, onesto, normale»⁵⁹. Ma lì, in quell'iperbolico panegirico di una tipologica *smoking-room*⁶⁰, si insisteva sul

⁵⁸ Il manifesto uscì in una prima redazione italiana, sprovvista però della porzione relativa alla «fondazione», sul quotidiano bolognese «La Gazzetta dell'Emilia», il 5 febbraio 1909. Prima della comparsa del testo in francese su «Le Figaro», la versione italiana fu anche ripresa da «La Tavola Rotonda» del 14 febbraio.

⁵⁹ UMBERTO NOTARI, *Quelle signore*, cit., p. 17.

⁶⁰ Così appariva anche lo studio di Oscar Wilde, apoteosi dell'esotismo decadente, secondo quel che ricordava, nei tardi anni Cinquanta, il figlio dello scrittore: «My father's smoking-room was the most inspiring room in the house [...]. The décor was North African. Divans, ottomans, Moorish hangings, and lanterns filled the room». Cfr. VYVYAN HOLLAND, *Son of Oscar Wilde* [1954], Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 44.

«grottesco» dell'ambiente, mentre nel manifesto futurista l'armamentario ottocentesco, dalle «lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato» agli «opulenti tappeti orientali», serviva da documento, e memento, di un'intera stagione artistica e letteraria, contrassegnata da un congenito, medievaleggiante peccato di «accidia», che da tempo immemore tormentava i futuristi, e forse anche l'Italia («Che s'aspetti non so, né che s'agogni, / Italia, che suoi guai non par che senta: / vecchia, otiösa, et lenta, / dormirà sempre, et non fia chi la svegli?», si chiedeva retoricamente Petrarca in RVF 53, invocando il futuro del futurismo). Ma l'associazione che Marinetti stabiliva tra il decadentistico *harem* e la «native paresse» doveva rivelarsi una scelta di iconica portata, se è vero che, ancora nel tardo 1924, il disegnatore di moda George Barbier poteva riprodurla in una stampa a *pochoir* dedicata al peccato dell'accidia (**Fig. 42**), comparsa sull'annuale «Falbalas et Fanfreluches» e finora sconosciuta alla critica marinettiana: una scena aggiornata ai dettami mascholini e stilizzanti dell'*Art Deco*, e tuttavia non priva di richiami al manifesto futurista, dalla lampada orientale ai tappeti persiani.

Ma se nel manifesto di fondazione il congedo dal passato era reso dal simbolico abbandono di un interno domestico, ciò non significa che, anche sul piano vestimentario, i futuristi non intendessero apportare una radicale modificazione, promuovendo, se non altro, una *silhouette* aggiornata all'estetica leggera del moderno: quella stessa che Palazzeschi avrebbe radicalizzato nell'abito di fumo. D'altronde, la consapevolezza di una nuova esigenza di moda maschile (forse la vera preoccupazione dell'avanguardia italiana nell'ambito delle arti applicate: e questo sia detto, per una volta, senza gli allarmismi sulla parità del *gender*, ma piuttosto elogiandone l'innovazione), coincidente con l'adozione di un abito nero di semplicistica eleganza, aveva accompagnato Marinetti fin dai primi anni del movimento, per acquisire poi lo *status* di una iconica divisa. Basti pensare che, negli anni finali dell'avanguardia italiana, quando lo scrittore

tracciava il proprio autoritratto prefuturista nella *Grande Milano*, lo faceva con l'ingannevole memoria del *post quem*: tralasciato già il fez rosso e l'abito *bleu* del consueto dandismo, Marinetti emergeva a precoce *supporter* irredentista durante una manifestazione studentesca davanti al ristorante Savini, in una minuziosa rete di contrasti tra l'irruenza avanguardistica e lo sfarzo della tradizione: «Gualcire in furibonda pigiatura la mia snella persona in smoking colletto e cravatta nera liquefatta dal sudore mentre bevendo un cappuccino sbircio belle mani ingioiellate di dama a pelliccia e perle che dall'interno applaudono la certo smodata mia irruzione patriottica»⁶¹. E se la snellezza funzionava anche, forse soprattutto, da qualità boccioniana («Umberto Boccioni mette in mostra all'angolo del Cova la sua snella figura scattante e la piega perfetta dei suoi pantaloni»⁶²), il ricordato «smoking colletto e cravatta nera» (preferibilmente un *papillon*) era invece diventato l'iconica uniforme marinettiana, esibita spesso nelle famose declamazioni delle «serate futuriste». A dire il vero, una precoce fonte visiva ci mostra già un Marinetti declamatore al Grande Théâtre du Gymnase, in un prefuturista 1908 (**Fig. 43**): fotografia che, non a caso, faceva parte integrante della sezione conclusiva del menzionato libretto biografico di Panteo, quasi a suggerire, al proprio interno, una dinamica di progressione profuturista dall'estetismo giovanile a un prefigurato essenzialismo d'avanguardia. E tuttavia si noti come in quell'occasione, ancora entro il limite del passatismo, Marinetti non indossasse uno smoking, bensì una più ottocentesca, ingessante marsina, completata da un *papillon* di *piquet* bianco⁶³.

⁶¹ GM, p. 10.

⁶² GM, p. 106

⁶³ Da notare che la medesima fotografia veniva inclusa nel repertorio iconografico da SIMONA BERTINI, *Marinetti e le «eroiche serate»*, con antologia di testi e sezione iconografica, presentazione di GIUSI BALDISSONE, Novara, Interlinea, 2002, p. 79, con l'erronea didascalia «Marinetti in frac durante una serata futurista». L'immagine, invece, è l'unica che ci resta di un Marinetti prefuturista nell'atto di una declamazione.

È però certo che l'abbigliamento dei futuristi costituisse una parte significativa nelle «serate», tanto da restare impresso nella mente dei primi cronisti. Basterebbe rileggere un pezzo oggi quasi dimenticato, e curiosamente assente dal meticoloso volume di Guido Andrea Pautasso sulla *Moda futurista*⁶⁴ (dove certo valeva la pena, sia pure in via contrappuntistica, estendere il commento ai celebri resoconti cronachistici), per confermare l'importanza dell'impatto visivo offerto dalle divise d'avanguardia. Si tratta della cronaca della terza serata futurista, quella dell'8 marzo 1910 al Politeama Chiarella di Torino, nella quale per la prima volta fu letto da Marinetti il *Manifesto dei Pittori futuristi*.⁶⁵ Vi partecipavano, oltre al fondatore, numerosi avanguardisti, tra cui Boccioni, Bonzagli, Carrà, Mazza, Palazzeschi, Romani e Russolo⁶⁶: eppure, il giornalista della «Stampa» (anonimo, secondo l'uso, al pari di molti cronisti delle «serate»⁶⁷), incerto sull'anagrafe, sceglieva un diverso metodo classificatorio:

Alle 9, avviene l'ingresso dei futuristi. Il velario si schiude e lascia passare Marinetti, in *tight*, seguito da quattro signori, in tenuta diversa: il primo in elegantissima marsina, il secondo in *redingote*, il terzo in giacchetta futurista e il quarto in giacchetta passatista. Siccome il cartellone prometteva undici accademici, e non ci fu possibile sapere quali degli undici fossero i quattro che vedemmo intorno a F. T. Marinetti, li chiameremo dal nome del loro vestito.⁶⁸

Il taglio ironico del testo servirà non tanto ad avanzare potenziali identificazioni (l'accademico in *redingote* è, per cominciare, Palazzeschi), quanto piuttosto a ribadire quel che

⁶⁴ Mi riferisco a *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, a cura di GUIDO ANDREA PAUTASSO, Milano, Abscondita, 2016.

⁶⁵ Il *Manifesto dei Pittori futuristi*, letto in quell'occasione da Marinetti, recava le firme complete dei pittori futuristi (inclusi Bonzagli e Romani), tranne che quelle di Balla e di Severini. In un'edizione a volantino del manifesto, retrodatata all'11 febbraio 1910 ma in verità stampata posteriormente alla serata del Chiarella, comparivano anche le firme di Balla e Severini, con la rimozione di quelle di Bonzagli e Romani. Cfr. ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986, p. 315.

⁶⁶ Cfr. *Futurismo (1909-1944)*, a cura di ENRICO CRISPOLTI, Roma, Mazzotta, 2001, p. 559.

⁶⁷ Le serate futuriste venivano raccontate da pezzi anonimi di cronaca, pubblicati il giorno seguente sui quotidiani. Tuttavia, era consuetudine che un elzevirista di punta scrivesse sulle rispettive serate un pezzo culturale di più sostanziosa opinione, pubblicato non infrequentemente in anticipo alla serata medesima.

⁶⁸ Il testo è trascritto in SIMONA BERTINI, *Marinetti e le «eroiche serate»*, cit., p. 93.

persino memorie assai più tarde riportavano vividamente sotto l'ingrandimento del dettaglio, che fossero i futuristi «tutti in smoking, additati dal pubblico, che li riteneva da manicomio», oppure un Marinetti «in abito elegantissimo, con un “cardanello” un centimetro più stretto della circonferenza della cervice (glieli comprava la cameriera)»⁶⁹. Quando poi si volesse considerare una più appropriata testimonianza visiva, quella celebre *Caricatura di una serata futurista* eseguita da Boccioni nel 1911 (**Fig. 44**), allora si confermerebbero le testimonianze verbali sui futuristi «immarsinati» e, concentrando l'attenzione sull'autoritratto boccioniano all'estrema sinistra, si vaglierebbe anche la descrizione di Marinetti affidata ai ricordi della *Grande Milano*, quando rammentava Boccioni in quell'«attillato vestito nero abbottonato fino al collo in contrasto coi suoi occhi puntanti di fiamma nera e il suo asciutto viso tagliente d'italiano ribelle e ambizioso in cerca di zenit», vestito che presto il pittore, grazie al progressivo successo, aveva sostituito con i «suoi primi abiti eleganti»⁷⁰. Anzi, proprio l'autoritratto caricaturale di Boccioni doveva aver servito da precoce *reference* visiva e concettuale (ma nessuno storico dell'arte lo ha notato), se è vero che quando Marinetti eseguiva il proprio *Autoritratto* nel 1914, si raffigurava come un giocattolo di legno, a metà tra un righello e un burattino (**Fig. 45**), in posizione obliqua e scattante proprio come l'agile profilo boccioniano della *Caricatura* (assai più che lo scontato, inamovibile soggetto delle *Forme uniche della continuità nello spazio* del 1913), a conferma, se non altro, di una pienamente raggiunta *silhouette* futurista: spogliata, mossa, smagrita – la stessa che si ritrovava anche nella *Macchina tipografica* di Giacomo Balla, eseguita quello stesso anno (**Fig. 46**)⁷¹.

⁶⁹ Cfr. RODOLFO DE ANGELIS, *Caffè concerto (Memorie di un canzonettista)*, Milano, SACSE, 1940. Ora riprodotto in *Moda futurista*, cit., p. 13.

⁷⁰ GM, p. 100.

⁷¹ Un'analogia tra il disegno balliano e l'*Autoritratto* di Marinetti la suggeriva LIA LAPINI, *Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana*, cit., p. 7.

Il noto abito nero di Boccioni, allora impossibilitato a procurarsi un vero smoking, era rimasto impresso anche a Gino Severini, che nella tarda autobiografia del 1965 si muoveva in linea a ciò che già Marinetti aveva registrato nel 1944 (una coincidenza sfuggita persino a Pautasso), sottolineando come in anni più tardi Boccioni avesse dato sfogo al proprio estro vestimentario⁷². D'altronde, le leggendarie testimonianze sui calzini spaiati, eppure in tono alla cravatta, indossati da Boccioni e Severini al caffè cubista dell'Ermitage nel 1911⁷³, non possono che ribadire, anziché una «particolare attenzione da parte degli artisti futuristi per la moda, ma soprattutto per l'estetica del quotidiano», come è stato generosamente sperato⁷⁴, una precoce istanza di colorazione e divergenza all'interno del gruppo marinettiano, istanza rivendicata anzitutto da Boccioni. Frenante invece risultava, e non con sorpresa, il più ideologico Marinetti, tendente alla privazione del decoro, a una già contraddittoria resistenza all'eversione. Né occorrerà ricordare la revisione dottrinale e depistante con cui Marinetti aveva licenziato la versione italiana del manifesto francese di Giacomo Balla, *Le Vêtement masculin futuriste*, comparso dapprima alla spicciolata con data 20 maggio 1914 e poi in lingua italiana l'11 settembre di quell'anno, ma col titolo *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*: dove gli abiti maschili futuristi restavano sì «agilizzanti», «dinamici», «semplici e comodi», «igienici», «gioiosi», «illuminati», «volitivi», «asimmetrici», «di breve durata» e sia pure «variabili», ma intanto venivano *ex novo* definiti, in prima istanza, «aggressivi», se è vero che il proposito dei futuristi era quello di «liberare la nostra razza da ogni

⁷² Cfr. GINO SEVERINI, *La vita di un pittore*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965, p. 130: «Boccioni aveva la mania dell'eleganza, dava al vestire un'importanza enorme; più tardi, quando cominciò ad aver soldi, divenne elegantissimo. Ma a quel momento non era ancora a questo punto. Il suo vestito da sera era un completo nero, la cui giacca si abbottonava fino al mento, come le giacche che si chiamano in Francia "vareuses". Un colletto bianco inamidato spuntava appena dal collo chiuso, e sul davanti venivano i fiocchi di una cravatta "Lavallière". Un cappello tondo, con i bordi rilevati tutti intorno e degli scarpini di vernice con un fiocco, completavano questo suo abito di gala». Riprodotto in *Moda futurista*, cit., p. 14.

⁷³ Cfr. il resoconto di Fernande Olivier in *Picasso e i suoi amici*, ora riprodotto in *Moda futurista*, cit., p. 15.

⁷⁴ Cfr. il commento di Pautasso in *Moda futurista*, cit., p. 16.

neutralità», dando «agl'italiani degli abiti bellicosi e giocondi»⁷⁵. Secondo Francesco Cangiullo, che ne parlava nel tardo «romanzo storico vissuto» *Le serate futuriste* (1930), a Marinetti era venuta in mente l'opzione dell'abito antineutrale per un capriccio biografico, essendo appunto «maggiormente fiammante d'italianità per la prigione subita». Ma a dire il vero si trattava piuttosto di prescrivere un *diktat*, nonché ideologico, cromatico: «A realizzare l'idea di Marinetti bastava che Balla confezionasse quei suoi medesimi vestiti, invece che con stoffe colorate, a sua scelta, con stoffe bianche, rosse e verdi»⁷⁶. E quando Balla tentò di opporsi, rivendicando l'invenzione di una «moda» davvero variabile per stile e colore, il fondatore del futurismo non poté altro che far leva, con frenante tecnicismo, sull'idea contingente del tricolore interventista: sicché Prezzolini, dalle pagine della «Voce», aveva definito il vestito antineutrale una «buffonata» a imitazione dei cubisti, mentre Papini e Soffici, nella rinnovata e divorziata «Lacerba», lo avevano chiamato «inopportuno e vacuo», tutti e tre con la loro parte di ragione⁷⁷. Né si dovrà pensare, come è stato ingenuamente fatto, a un Marinetti teorico di un vestiario «frutto di una originalissima creazione artistica», magari già vertente all'industrializzazione del prodotto: quando invece era il caso, più mero e

⁷⁵ GIACOMO BALLA, *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista (1914)*, in *Moda futurista*, cit., pp. 44-46. Un primo tentativo di comparazione tra le due versioni del manifesto lo proponeva nel 1985 CARLO V. MENICHI, *Il futurismo nel vestire. Colori, asimmetrie, dinamismo*, nell'opera collettiva *Abiti e costumi futuristi*, cit., p. 17. Sfortunatamente, il contributo di Menichi, che tentava comunque una prima ricognizione della letteratura futurista sull'abito, è anche uno dei più approssimativi e imprecisi che ci restano. Né si vorrà menzionare il refuso (in buona fede?) di «Poirot» per «Poiret» (p. 18, il nome del sarto compare una sola volta nel saggio), che era proprio, comicamente, l'incidente di identificazione toccato in sorte al famoso personaggio di Agatha Christie in *Murder on the Orient Express*, dove il passeggero Hector Willard MacQueen, al sentire il nome di Poirot, confessa: «“I always thought it was a woman's dressmaker.” Hercule Poirot looked at him with distaste». Cfr. AGATHA CHRISTIE, *Murder on the Orient Express*, New York, Dodd, Mead & Co., 1960, p. 41.

⁷⁶ FRANCESCO CANGIULLO in *Le serate futuriste*, ora riprodotto in *Moda futurista*, cit., p. 48.

⁷⁷ Cfr. GIUSEPPE PREZZOLINI, *Consigli del libraio. Futurismo. Il vestito antineutrale*, comparso su «La Voce» del 13 ottobre 1914, e ora in *Moda futurista*, cit., p. 47. Strano che Pautasso non riportasse invece il commento di Papini e Soffici al vestito di Balla, peraltro importante nel dibattito che il manifesto del pittore aveva suscitato in ambiente interventista. L'articolo di Papini e Soffici, che comparve col titolo tautologico di «Lacerba», *il Futurismo e Lacerba*, su «Lacerba» il 1° dicembre 1914, conflui poi nel 1919 in GIOVANNI PAPINI, *L'esperienza futurista (1913-1914)*, introduzione di Luigi Baldacci, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 138.

circoscritto, di una deludente *riduzione* di prospettiva⁷⁸. D'altronde, a una rigorosa privazione del colore sarebbe infine approdato Marinetti stesso, di lì a due anni, nel manifesto su *La declamazione dinamica sinottica* (1916), dove notoriamente codificava lo stile vestimentario del nuovo declamatore futurista, cui si chiedeva di «vestire un abito anonimo (possibilmente, di sera, uno smoking), evitando tutti gli abiti che suggeriscono ambienti speciali. Niente fiori all'occhiello, niente guanti»⁷⁹. L'insistito minimalismo, che accompagnava il bisogno di «disumanizzare» la voce e il volto di un declamatore ispirato tanto da una «gesticolazione geometrica» quanto dai più sportivi movimenti, si poneva anche, da un lato, come il segno di una coerente battaglia al decorativismo passatista e, dall'altro, come un più controverso impedimento all'irruzione del colore nel vestiario maschile: forse il punto maggiormente fruttuoso della *querelle* sulla moda futurista, una moda che, per ripetere, è concepita fin dalle origini come una preoccupazione essenzialmente maschile, al contrario di quel che succedeva negli altri contesti europei d'avanguardia. D'altra parte, quando nel tardo 1929 i fratelli Ernesto Thayat e Ruggero Michaelles riscrivevano un *Manifesto per la trasformazione dell'abbigliamento maschile*, che andrebbe riletto anzitutto come integrazione e aggiornamento del testo fondativo di Balla, dovevano riconoscere, in esordio, che mentre la rivoluzione dell'abito d'artista e quella della *dress reform* avevano interessato soltanto la moda femminile, era ora proprio l'abbigliamento maschile a reclamare «radicali trasformazioni»⁸⁰. Eppure, in quello stesso manifesto si offriva una visione tutt'altro che marinettiana del nuovo «abbigliamento sintetico» dell'uomo, che doveva essere al contempo

⁷⁸ Cfr. il commento di Pautasso in *Moda futurista*, cit., p. 48.

⁷⁹ TIF, p. 124.

⁸⁰ «Già da molti anni», si legge in *incipit* al manifesto, «la moda femminile si è sviluppata da basi estetiche ed igieniche, semplificando le vesti e liberando la donna dalle complicazioni passatiste». Cfr. ERNESTO THAYAT e RUGGERO MICHAELLES, *Manifesto per la trasformazione dell'abbigliamento maschile* (20 settembre 1932), ora in *Moda futurista*, cit., p. 117.

«comodo» ed «estetico» (appunto in ripresa dei due estremi rivoluzionari storicamente già applicati alla moda femminile), mettendo soprattutto «in rilievo le linee più belle e caratteristiche del corpo maschile, in contrasto con quelle femminili; dev'essere, se possibile, più splendente di colore di qualsiasi abbigliamento della donna (legge manifesta negli animali)»⁸¹. Il che era, a ben vedere, la riaffermazione di un principio eversivo di colore che, a partire da Balla e da Boccioni, si era fatto strada fin dalle origini del futurismo, risultando sempre opportunamente controllato, se non represso, dal suo fondatore. Del resto, non era stato lo stesso Marinetti a dismettere i panni, e i cromatici eccessi, del pittoresco *dandy* nell'atto di fondazione futurista?

Né si può negare che le posizioni marinettiane risentissero di quella fobia maschile di castrazione e femminilizzazione che aveva invaso la scena europea negli ultimi decenni dell'Ottocento (e che tanta parte avrà sulle teorie del futurismo), a seguito della sconfitta francese nella guerra franco-prussiana, allorché emersero due orientamenti culturali: da un lato, l'insistenza sul ruolo primario dell'attività fisica e sportiva; dall'altro, un impegno nella definizione dell'abito borghese. Proprio in questo senso, lo psicologo britannico J. C. Flügel, autore del classico *The Psychology of Clothes* (1930), aveva individuato nella simbologia fallica dell'abito maschile moderno un tentativo di risoluzione all'ansia inconscia di una castrazione psichica coincidente con la perdita di prestigio sociale: sicché la struttura rigida dell'abito maschile (cappello, bastone da passeggio, giacca e pantaloni scuri) altro non sarebbe stata che un equivalente emblematico del pene, a sua volta simbolo del potere⁸². E quando si obietti che nelle serate futuriste l'eversione marinettiana invero si esplicitava, soltanto intenzionalmente

⁸¹ Ivi, p. 118. Sul radicale ribaltamento, nel mondo umano moderno, che si è avuto tra l'appariscenza dell'abito maschile d'ordinanza e quello femminile rifletteva di recente, comparando la situazione con quella appunto del mondo animale, YUVAL NOAH HARARI, *Sapiens: A Brief History of the Humankind*, New York, Harper, 2015, p. 151.

⁸² Si vedano su questo le ottime osservazioni di TAMAR GARB, *Masculinity, Muscularity and Modernity in Caillebotte's Male Figures*, nell'opera collettiva *In Visible Touch: Modernism and Masculinity*, edited by TERRY SMITH, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 61-63.

ingabbiata dal funereo abito scuro, si ricordi che, dietro all'adozione programmatica del completo borghese, operava anche una più ideologica, se non egemonica, motivazione. Basterebbe osservare una delle prime fotografie di gruppo a noi note⁸³, quella celebre, scattata dal fotografo Calasso al Boulevard Hausmann 33⁸⁴, che ritrae Marinetti e i pittori futuristi Russolo, Carrà, Boccioni e Severini allineati in piedi su un marciapiede parigino, nel febbraio del 1912, in occasione della prima Esposizione di Arte Futurista alla Bernheim-Jeune Galerie. A differenza di altri ritratti di gruppo dei futuristi, esemplati sulle tradizionali fotografie di scolaresche in voga nel primo Novecento⁸⁵, questa immagine, che si è radicata presto nella cultura popolare, è stata singolarmente effettuata all'aperto, in un *setting* prettamente cittadino: eppure, ben poco vi si può scorgere d'improvvisato, a partire dalla disposizione emblematica e gerarchica dei personaggi (il fondatore Marinetti, che divide imperiosamente le due coppie ancillari dei pittori, sosta al centro della visuale, rimarcando più degli altri la propria verticalità parallelepipedica). Ma quel che più conta, in questa lastra, è la parata meticolosa di abiti e accessori: il maestoso cappotto, il *papillon à pois* e i guanti pendenti di Marinetti, la cravatta *regimental* di Carrà, i fiocchi in seta sulle scarpe di Severini, la sciarpa bianca a drappo di

⁸³ Secondo GIOVANNI LISTA, *Futurismo e fotografia*, Milano, Multhipla, 1979, p. 45, questa sarebbe la prima fotografia di gruppo in assoluto, ma nel loro profilo su Boccioni, MASSIMO DI CARLO e MASSIMO SIMONETTI includevano un altro ritratto di gruppo dei futuristi Cinti, Russolo, Mazza, Marinetti, Buzzi e Boccioni, databile al 1910. Si tratta di una fotografia di posa realizzata nell'interno di casa Marinetti, a Milano. Cfr. *Boccioni a Venezia*, a cura di ESTER COEN et al., contributi di MARCO ROSCI e WALTER SCHÖNEBERGER, Milano, Mazzotta, 1985, p. 145.

⁸⁴ Come riferiva GINO AGNESE, *Vita di Boccioni*, Milano, Camunia, 1996, p. 255. Agnese non precisava, tuttavia, il luogo della fotografia, ma soltanto il nome del fotografo, il cui studio (e presumibilmente il luogo dello scatto) era all'indirizzo indicato (menzionato da Boccioni in una lettera a Severini del luglio 1912). Boccioni conosceva già il fotografo.

⁸⁵ «Le prime fotografie posées, fatte in gruppo, datano fra il 1913 e il 1914. Sono immagini che tradiscono l'origine borghese dell'avanguardia. Il modello iconografico ne è infatti la fotografia scolastica di fine anno, allora in uso soprattutto nei collegi, in cui veniva sancita la camaraderie che aveva legato il gruppo degli allievi». Cfr. GIOVANNI LISTA, *Futurismo e fotografia*, cit., p. 47.

Russolo e Boccioni, e ancora i cappelli, i bastoni da passeggio, le modernissime sigarette⁸⁶ (**Fig. 47**). Tanto che, se non conoscessimo l'identità delle figure ritratte, potremmo scambiare la fotografia per un'immagine saltata fuori da un catalogo di mode, come se ne vedevano ancora all'inizio del Novecento: una pratica che aveva avuto il proprio *climax* nel disegno di moda ottocentesco e poi nei cataloghi dei grandi magazzini, dove una simile parata di uomini elegantemente abbigliati era posta *en plein air*, con lo scopo di mostrare le diverse tipologie di vestiario (**Fig. 48** e **Fig. 49**). L'effetto visualmente artificioso della fotografia parigina non faceva che rimarcare, peraltro, il fondamentale principio di contraddizione della prima ritrattistica futurista: il perpetuarsi di un «ordine» visivo da parte di un gruppo di indefessi sovvertitori. Né dovrà stupire che persino di recente il critico d'arte Hans Belting, tornando sullo scatto del 1912, potesse osservare perplesso l'incongruenza estetica dei futuristi: «They look as if they are in costume, wearing the clothes of the bourgeois society against which they have declared war»⁸⁷. Il che era, *in nuce*, il delineamento della strategia marinettiana, una strategia di ambiguo, a suo modo viscerale dandismo: sostituire al pittoresco il minimale, arricchendolo però di un superiore, e controllato, preziosismo⁸⁸.

⁸⁶ Sulla presenza iconica della sigaretta in questa immagine si rimanda a LUCA COTTINI, *The Art of Objects: The Birth of Italian Industrial Culture (1878-1928)*, Toronto, University of Toronto Press, 2018, pp. 126-127. Cottini avrebbe potuto osservare che Marinetti teneva in mano una sigaretta anche nell'altra celebre fotografia di gruppo, stavolta realizzata in un interno come nella tradizione del ritratto di posa, ed effettuata dal celebre Mario Nunes Vais. Si tratta, appunto, della fotografia dei futuristi a Firenze (Palazzeschi, Papini, Carrà, Boccioni, Marinetti), 1913. Una migliore lettura delle prime fotografie di gruppo futuriste è piuttosto in LIA LAPINI, *Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana*, cit., p. 7, che notava infatti la costante dell'«accessorio, per Marinetti immancabile, la sigaretta accesa fra le labbra o fra le dita».

⁸⁷ HANS BELTING, *Art History After Modernism*, translated by Caroline Saltzweid and Mitch Cohen with additional translation by Kenneth Northcott, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 28.

⁸⁸ Se resta sostanzialmente ambigua l'operazione marinettiana dell'impiego di un abito «borghese» nella promozione di un gruppo «rivoluzionario» d'avanguardia, si dovrà comunque ricordare che l'esibizione del completo era stata anche parte integrante di movimenti alternativi, di altrettanto rivoluzionari dandismi. Sul completo del *dandy* si vedano le osservazioni di CHRISTOPHER BREWARD, *The Suit: Form, Function, and Style*, London, Reaktion Books, 2016, in particolare pp. 113-134.

In un brillante saggio breve sulle arti applicate del futurismo, apparso nel 1985, Lia Lapini rilevava il contrasto tra l'«abito-divisa marinettiano», emblema dell'«anima macchinolatria del Futurismo secondo le esigenze dei tempi moderni», e l'altra componente della modernolatria futurista, «quella ludica e vitalisticamente entusiasta, che si propone come potente spinta rigeneratrice universale nell'estrema esaltazione della variopinta multiformità della metropoli»⁸⁹. Siamo ancora, come si vede, alla fondamentale opposizione tra l'uniformità marinettiana e l'eversione cromatico-teatrale propugnata dai pittori futuristi. Eppure, non sono convinto che la divisa neutrale di Marinetti possa spiegarsi solo come un richiamo alla macchinolatria novecentesca. Interessante mi sembra, invece, rileggere l'*excursus* di John Berger su *The Suit and the Photograph* (1979), nel quale il critico inglese, partendo da alcuni ritratti di gruppo scattati da August Sander, rifletteva sul significato simbolico dell'abito da uomo. Sviluppatosi in Europa come costume ufficiale della classe dirigente nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, il completo maschile, anonimo quanto un'uniforme, fu anche il primo capo d'abbigliamento a idealizzare puramente una forma di «*sedentary power*», impedendo, per la sua stessa fattura, i movimenti liberi del corpo, e incoraggiando invece la discrezione, la posa fissa e idealizzata, l'esercizio apparentemente agevolato («*effortless*», appunto) del potere. E proprio per queste ragioni, notava Berger, «the suit might become a classic and easily taught example of class hegemony»⁹⁰, tanto che, a inizio Novecento e ancor più dopo la Grande Guerra, verrà prodotto massicciamente per essere destinato ai mercati della popolazione urbana e di quella rurale. Gli stessi contadini, come dimostrava un ritratto di Sanders del 1914 (**Fig. 50**), erano stati persuasi dai nuovi *mass media* fotografici a scegliere il completo da uomo per indossarlo, con

⁸⁹ LIA LAPINI, *Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana*, cit., p. 8.

⁹⁰ JOHN BERGER, *The Suit and the Photograph*, in *About Looking*, London, Writers and Readers, 1980, p. 35.

qualche impaccio, in occasioni di festa, occasioni in cui, usualmente, avrebbero adottato il proprio costume da cerimonia, disegnato su principi di funzionalità diametralmente opposti a quelli costrittivi del completo. Di qui, Berger notava il progressivo soccombere delle classi contadina e proletaria all'egemonia culturale della borghesia, di cui avevano finito per accettare gli *standard* vestimentari, pagandone però le conseguenze: quelle di apparire sempre, agli occhi della classe dominante, «second-rate, clumsy, uncouth, defensive»⁹¹. Questo per dire, insomma, che l'abito da uomo è una scelta anzitutto politica: è l'adesione al codice borghese del potere, la sottomissione alla rigida impalcatura del controllo culturale. E allora si capiscono anche le ragioni marinettiane di proporsi, e sia pure imporsi, al pubblico europeo attraverso un'immagine egemonica, tanto affidabile quanto gerarchica, strategicamente pulita, solida, compatta. Il «costume» borghese prende così il sopravvento sull'«abito» libero e diverso, soffocando *ab origine* i potenziali esiti di leggerezza ed eversione: e chi aveva provato a sostenere una linea «variabile» e personale (Palazzeschi, Balla, Boccioni), aveva dovuto a suo modo fare i conti con il *diktat* marinettiano. Forse la domanda sul *Marinetti rivoluzionario?*, che intitolava un celebre articolo di Gramsci del 1921, dovrebbe esser letta come un interrogativo più genuino che retorico, perché se è vero che i futuristi avevano trionfalmente «distrutto, distrutto, distrutto» con una «concezione nettamente rivoluzionaria»⁹², lo avevano fatto con i guanti felpati di un imbalsamato Ottocento: la loro immagine più duratura di autopromozione, il loro prorompente

⁹¹ *Ibid.*

⁹² ANTONIO GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, ora in DINO MENGOZZI, *Gramsci e il futurismo (1920-1922) (Marinetti e una mostra all'«Ordine Nuovo»)*, presentazione di LORENZO BADESCHI, Carrara, Quaderni della «FIAP», 1980, p. 97.

self-fashioning fotografico, avevano coinciso in fondo con l'iconografia tramandata dai gruppi di potere economico e culturale, immortalati dalla fotografia di posa⁹³.

L'abito, d'altronde, rimane la spia visiva più importante nella configurazione sociale dell'egemonia, la chiave di lettura più esclusiva che persino la fotografia di gruppo del 1912 poteva contenere. E difatti quando Mario Schifano, nel 1965, scelse di «rivisitare» quel ritratto in *Futurismo rivisitato a colori*, mantenne dei cinque futuristi soltanto le sagome definite dei loro cappotti ed accessori, svuotandone interamente i corpi (**Fig. 52**): che era una pratica già vagliata dai manifesti pubblicitari di Dudovich nel primo Novecento e poi ripresa da Depero nel tardo 1945 (**Fig. 53**), ma in fondo derivata dallo stesso immaginario del *Codice* palazzeschi. La tela di Schifano, che si imponeva per l'altezza delle figure a dimensioni naturali (**Fig. 54**), fu realizzata in molteplici versioni tra il 1965 e il 1967 e resta oggi l'opera più bramata e popolare dell'artista (oggettivamente, l'unica di un qualche interesse), come ricordava di recente Fulvio Abbate: «Volevo a tutti i costi uno Schifano. Più esattamente, un pezzo con le sagome dei pittori futuristi fissate sulla tela con la vernice spray. [...] Un quadro famoso come un disco, come un marchio, un'immagine di successo, un “must” visivo, l'unica cosa “salutata” da Michel Piccoli uxoricida prima della fuga in *Dillinger è morto* di Marco Ferreri»⁹⁴. Molteplici sono state le interpretazioni critiche del *Futurismo rivisitato*, eppure quasi tutte convergenti nell'idea di *divertissement*, suggerita, secondo Lemaire, dallo stesso titolo del dipinto, che si rivela «il contrappunto (se non la correzione ludica) di questo appiattimento volontario dell'immagine vissuta come impronta

⁹³ Ed è questa una tradizione ancora oggi vivissima: tanto che non sarebbe improprio mettere a confronto il ritratto del 1912 con *The Board* (2007) di Clegg & Gutterman (**Fig. 51**), che ritrae tre amministratori esecutivi della Deutsche Bank, uno dei quali è anche membro del prestigioso comitato culturale dell'istituto finanziario. La posa ieratica e coesa dei tre uomini, il loro completo borghese di rappresentanza, la cromia sdrammatizzata e annerita del ritratto, assemblato digitalmente a posteriori, restituiscono simbolicamente la quintessenza egemonica del potere.

⁹⁴ FULVIO ABBATE, *Pasolini raccontato a tutti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.

stereotipata»⁹⁵, mentre per Arturo Carlo Quintavalle, che meglio contestualizzava l'opera nell'ambito di una coeva riscoperta storico-critica del primo futurismo (ma una diversa, e forse più necessaria indagine andrebbe fatta circa l'accessibilità e circolazione, nei primi anni Sessanta, della fotografia futurista del 1912⁹⁶), si trattava ancora di «una lettura che sembra quasi *naïve* di quella foto parigina», una riproposta di essa «come gioco, come regressione all'infanzia»⁹⁷. E tuttavia sembra più che mai legittimo proporre un'interpretazione divergente, che rimarchi certo l'influenza della cultura americana su Schifano (come in parte già suggeriva lo stesso Quintavalle, chiamando in causa la Beat Generation), ma stringendo il *focus* sui modelli offerti dalla *Pop Art*: perché non c'è dubbio che l'operazione dell'artista, nel riprodurre, isolandole dallo sfondo originario, le cinque figure dei futuristi, fosse stata anche quella di ingigantirne lo *status* suggerito dalle vesti, promuovendone infine una celebrativa reificazione. Ridotti a stilizzati figurini di moda, i futuristi rivivono come personaggi pirandelliani in cerca di un ricollocamento culturale nella Neoavanguardia, e insieme come puro, sublimato «gruppo di potere»: idolatrabili icone del moderno, e sia pure fantasmi *ante litteram* di un capitalistico consumo.

II.3 Atleti contro esteti

La medesima psicosi di castrazione di cui si accennava sopra assume in Marinetti i caratteri di una reiterata omofobia, di rigore scrutinata dalla critica, con qualche appuntato estremismo in ambito angloamericano. Certo aveva ragione Ballerini quando, in filtrata polemica con Barbara Spackman, riaffermava le ragioni di un'indagine storico-letteraria dell'opera marinettiana,

⁹⁵ GÉRARD-GEORGES LEMAIRE, *Mario Schifano, proprio come nelle sue opere: il gioco di sfigurare & trasfigurare*, nell'opera collettiva *Mario Schifano Tutto*, Milano, Electa, 2001, p. 61.

⁹⁶ Su questo aspetto sto attualmente indagando nella prospettiva di scrivervi un articolo. Primi risultati sulle modalità possibili con cui Schifano avesse avuto accesso all'immagine sono promettenti, ma non li diffonderò in questo studio.

⁹⁷ ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Mario Schifano. America Anemica*, Milano, Skira, 2008, pp. 17-18.

garantita da una «filologia meno assertiva, meno invasiva», e sia pure meno affrettata nelle conclusioni ideologiche: una filologia che, nel solco della tradizione storicistica italiana, tenesse anche conto del contesto genetico e culturale dei testi⁹⁸. Ed è infatti in tal senso che andrebbe riletta, *tout court*, l'omofobia marinettiana. Utile, comunque, era l'intuizione di Spackman sul latente sostrato omoerotico di *Mafarka le futuriste* (1909), strategicamente represso dall'«heterosexual imperative of the text»⁹⁹. Si tratta di un paradigma ricorrente in Marinetti: l'opzione omosessuale è tanto più allusa quanto aborrita, e spesso in via strumentale, sicché non sembra erroneo vedere sotto la stessa luce l'altra faccia della medaglia, quella appunto della misoginia, se è vero che la donna, ridotta a pura «materia», dovrà servire di volta in volta da bersaglio di violenza e usurpazione, così da preservare l'uomo nell'ambito sicuro della «virilità», specialmente lontano da quello della «pederastia». L'attacco alla donna funzionerà allora da opportuna copertura di non confessabili tendenze, alibi perfetto di utopistiche maschilizzazioni¹⁰⁰. Eppure, al di là del consueto misoginismo, Marinetti aveva parlato altrove, e più diffusamente, di omosessualità, con variabili gradi di razzistica implicazione: una pagina che si interseca anche con la simbologia vestimentaria, e che in ultima sede varrà la pena di essere scritta, perché nessuno, a cominciare dalla stessa Spackman, sembra averlo fatto.

Potremmo partire da una vignetta satirica che era comparsa su «Punch» nel 1881 e che ritraeva un indifeso, agghindato Oscar Wilde nel campo da gioco di Christ Church a Oxford, circondato, e quasi travolto, da attivissimi corridori intenti a raggiungere una gara di canottaggio:

⁹⁸ «E questo nella speranza, che continuiamo a ritenere non sterile, che gli ingredienti testuali, le loro ascendenze, le influenze da cui sono stati, a volte, angosciosamente nutriti, possano dire anche altro, rispetto a quello che il testo, frontalmente accolto, dice sicuramente». Cfr. LUIGI BALLERINI, *Marinetti incongruo, iperbolico, inaffidabile*, in MAF, p. XIX.

⁹⁹ Cfr. BARBARA SPACKMAN, *Mafarka and Son: Marinetti's Homophobic Economics*, in *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 58.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 56 e ssg.

il titolo della caricatura, *Athletics v. Aesthetics*, era corredato da una battuta attribuita all'«esteta» stesso, nella quale Wilde, intento a mantenersi in equilibrio nel fragore, si lamentava dello sport, affermando: «This is indeed a form of death, and entirely incompatible with any belief in the immortality of the soul» (**Fig. 55**). Inconciliabile con l'etica espansionistica della mascolinità britannica, rappresentata dagli abiti sportivi e dai corpi muscolosi dei giovani atleti (futuri soldati dell'Impero), un effeminato Wilde veniva esposto come anacronistica figura del ridicolo, *dandy* ruskiniano di insostenibile decadenza¹⁰¹. D'altra parte, proprio nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento l'abbigliamento aveva cominciato a modificarsi, vertendo in parte sulla scelta di capi più sportivi e casuali, che servissero a dare enfasi alla muscolatura del corpo maschile. Tanto più che appena tre anni dopo la comparsa della vignetta wildiana, un'altra caricatura, ancora intitolata *Athletics v. Aesthetics*, veniva pubblicata su «Illustrated London News» a rinforzare lo stereotipo dell'«unattractive thinker», incarnato da due attempati e sgraziati intellettuali che passeggiano sullo sfondo guardando con risentimento due bellissimi giovani in abito sportivo, impegnati in una piacevole conversazione con una coppia di adorabili dame (**Fig. 56**)¹⁰². Nel contesto britannico, e più estesamente in quello europeo, la sempre più popolare celebrazione dell'«atletismo», mai scissa da quella della «mascolinità», avrebbe finito per

¹⁰¹ Sulla vignetta menzionata si vedano, in particolare, MERLIN HOLLAND, *The Wilde Album*, New York, Holt & Co., 1997, p. 50 (che per primo la riproduceva); HEATHER MARCOVITCH, *The Art of Pose: Oscar Wilde's Performance Theory*, New York, Peter Lang, 2010, p. 55; JAMES ELI ADAMS, *Dandyism and Late Victorian Masculinity*, nell'opera collettiva *Oscar Wilde in Context*, edited by KERRY POWELL and PETER RABY, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 226-227; MICHÈLE MENDELSSOHN, *Making Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 20. Mendelssohn definisce erroneamente la vignetta un «college cartoon», databile dunque agli anni universitari di Wilde. In realtà, la caricatura, che è del 1881, rispecchia fedelmente la pratica in voga negli anni Ottanta dell'Ottocento, quando Wilde veniva rappresentato come effeminato o al solito circondato da figure femminili. Non c'è dubbio che i giovani atleti siano studenti di Oxford, contro i quali vi è messo di proposito un più maturo Wilde, celebre *alumnus* del prestigioso college.

¹⁰² Su questa vignetta si vedano le ottime osservazioni di DOMINIC JANES, *Oscar Wilde Prefigured: Queer Fashioning and British Culture (1750-1900)*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 123. La vignetta comparve sul giornale il 17 marzo 1883. Curioso che Janes, tuttavia, non paragoni questa caricatura con quella, dallo stesso titolo, riguardante Oscar Wilde, comparsa appena due anni prima.

diventare un indice di moralità normalizzato dalla scienza medica: con le conseguenze, a tutti note, dell'emergere di tipologie di «deviazione», positivisticamente catalogate dai vari Lombroso o Galton. Allontanarsi dalla mascolinità convenzionata, allora, poteva diventare ben più rischioso di un cedimento etico e sociale: ed è in tal contesto che Wilde assunse, suo malgrado, il valore iconico dell'esteta per antonomasia, emarginabile non soltanto su basi culturali, bensì su fondamenti biologici¹⁰³, con la conseguenza che estetismo e omosessualità confluirono sotto lo stesso pregiudizio. Né sarà un caso che le prime attestazioni marinettiane sull'omosessualità fossero legate al nome di Wilde e, più estesamente, alla cultura britannica. E tuttavia, era proprio nel *Discorso futurista agli Inglesi*, pronunciato al Lyceum Club di Londra nel giugno del 1910, che Marinetti elaborava una precoce, ambigua condanna di quel «formalismo ipocrita e abitudinario» britannico che aveva causato l'infame processo al grande vittoriano: «Ricordatevi invece della lugubre e ridicola condanna di Oscar Wilde. L'Europa intellettuale non ve la perdonerà mai. Non gridaste allora, in tutti i vostri giornali, che bisognava spalancare subito tutte le finestre, poiché la peste era finita?»¹⁰⁴: il che era un'ammirevole provocazione, considerando che ancora nel primo Novecento il nome di Wilde rimaneva non già *unspoken*, ma certo *unspeakable*¹⁰⁵. E poco dopo, parlando della gioventù inglese, Marinetti aggiungeva:

Quanto ai vostri giovanotti di vent'anni, sono quasi tutti, per qualche tempo, omosessuali. Questo loro gusto rispettabilissimo si sviluppa per una serie d'intensificazione della *camaraderie* e dell'amicizia, negli sports atletici, prima della trentina, età del lavoro e dell'ordine, in cui essi ritornano bruscamente

¹⁰³ Cfr. su questo le eccellenti riflessioni di JAMES ELI ADAMS, *Dandyism and Late Victorian Masculinity*, cit., pp. 226-227.

¹⁰⁴ TIF, p. 282.

¹⁰⁵ Sul clima culturale e sociale conseguente ai processi di Oscar Wilde, si veda l'informato paragrafo di GREGORY WOODS, *The Wilde Case (1895)*, nel suo *Homintern: How Gay Culture Liberated the Gay World*, New Haven, Yale University Press, 2016, pp. 31-41.

da Sodoma per fidanzarsi a una signorina sfacciatamente scollacciata, affrettandosi a condannare severamente l'invertito-nato, il falso uomo, la mezza donna che non si corregge.¹⁰⁶

La condanna dell'ipocrisia anglosassone sembrava dunque prevalere, all'altezza cronologica del 1910, su quella dell'omosessualità, definita «gusto rispettabilissimo». Ma appena quattro anni dopo la polemica marinettiana contro gli inglesi aveva preso un'altra piega. La disapprovazione dell'*aesthetic movement* cominciò ad emergere nel manifesto *Abbasso il tango e Parsifal!* del gennaio-marzo 1914, dove si lasciava cadere un riferimento diretto agli «invertiti alla Oscar Wilde», vittime di un «romanticismo sentimentale decadente e paralitico», che era il responsabile di una non sopita voga per il ballo sudamericano. Si tratta di un manifesto originatosi come «lettera circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano», e al contempo come decisivo azzeramento del progresso culto operistico del giovane Marinetti: tanto che le «viltà eleganti per snobs», le «lagrime e perle false di Maria Maddalena in décolleté, da Maxim», l'«alito pesante delle vergini quarantenni» e i «vecchi preti adiposi» osservati ora a teatro durante un esemplificativo allestimento del *Parsifal* andrebbero riletti, nonché come possibile fonte del *Teatro* gaddiano, come contrappunto alle già menzionate memorie postume sulla trionfale *première* del *Tristano* alla Scala. Ma era l'avvertita minaccia alla mascolinità a preoccupare ora Marinetti, se è vero che il tango costringeva i giovani uomini a un'irrimediabile «goffaggine», bloccati com'erano da «fracs che non possono esternare la loro sensibilità» e semmai guidati da movimenti innaturali del corpo, specialmente dei piedi («Vi pare dunque molto divertente [...] fissare la punta delle vostre scarpe, come calzolai ipnotizzati?»)¹⁰⁷. E ancora quando, nel luglio dello stesso anno, Marinetti firmava con

¹⁰⁶ TIF, pp. 282-283.

¹⁰⁷ TIF, pp. 95-97. Doveroso ricordare come una delle prime, ma al contempo più difficilmente databili, «sintesi» teatrali marinettiane recuperasse il tango in funzione meno polemica, ma anzi subdolamente strumentale. Alludiamo alla *Declamazione di lirica guerresca con tango. Sorpresa teatrale*, pubblicata dapprima nel 1922, ma retrodatabile di quasi un decennio, in cui, mentre Marinetti declama la *Battaglia nella nebbia* (brano tratto dal romanzo *L'Alcova d'acciaio*), due eleganti ballerini «danzano un tango languidissimo intorno al declamatore». Inutile precisare che lo

C. R. E. Nevinson il *Manifesto futurista* «inglese», vi si presentava come «poeta futurista italiano che ama appassionatamente l’Inghilterra» e proprio per questo desideroso di guarirla dal passatismo degli inglesi: sotto attacco, dunque, «l’effeminatezza della loro arte e i loro sforzi in un senso puramente ed esclusivamente decorativo», «l’Estetismo, Oscar Wilde, i Preraffaelliti», e qualsiasi parvenza di resistenza alternativa, persino stilistica, come nella migliore tradizione britannica («i sotto-Rossetti dai capelli lunghi sotto il *sombrero*, ed altre immondizie passatiste»)¹⁰⁸: il che era, peraltro, in diretta contraddizione a ciò che, secondo la rivista londinese «Men’s Wear», appena un mese prima Marinetti aveva sostenuto in una *lecture* sull’abito futurista da uomo alle Doré Galleries di New Bond Street, dove aveva caldeggiato un prossimo futuro «when men would discard the dismal black and shed most of their buttons», precisamente quel che lo stesso Wilde aveva già predicato nella celebre lezione sulla *House Decoration* del 1882¹⁰⁹. Ma è doveroso osservare che l’interesse di Marinetti per gli inglesi sarebbe continuato fino a tutti gli anni Trenta, in un quasi ossessivo gioco di fascinazione e repulsione. Nei *Taccuini* di guerra, preziosi quanto il *Giornale* gaddiano, molteplici sono le osservazioni sul carattere e sull’abbigliamento dei soldati britannici. «Gli inglesi sono infantilmente e ingenuamente osceni», scriveva Marinetti in data 28 marzo 1918, aggiungendo però imperdibili informazioni vestimentarie: «Giubbe ben tagliate borchie dorate molti cuoi utili saccocce

scopo della «sintesi» era quello di promuovere l’idea della guerra, nonché sollecitarne una ricezione emozionale nel pubblico, inchiodato, secondo la testimonianza marinettiana, «d’ammirazione patetica». Cfr. TO, p. 537.

¹⁰⁸ TIF, pp. 110-111.

¹⁰⁹ Cfr. *Futurism in men’s clothes. Official information from Signor Marinetti – Clothes as the interpreter of the Mind Wearer*, in «Men’s Wear», giugno 1914, ora in *Moda futurista*, cit., pp. 39-41. Si ricordi quel che sosteneva Wilde in *House Decoration*: «Perhaps one of the most difficult things for us to do is to choose a notable and joyous dress for men. There would be more joy in life if we were to accustom ourselves to use all the beautiful colours we can in fashioning our own clothes. The dress of the future, I think, will use drapery to a great extent and will abound with joyous colour». Questa *lecture*, caposaldo del *tour* statunitense dello scrittore, risulta dapprima letta da Wilde a Chicago l’11 maggio 1882, ma il testo fu ripreso in numerose occasioni, sia verbali che scritte (cfr. ad esempio *Mr Oscar Wilde on House Decoration*, in «Furniture Gazette», 10 November 1883, p. 325). Talora, l’intervento è conosciuto con il titolo *The House Beautiful*. Per il testo e altri imprescindibili contributi di Wilde in materia si veda l’ottima antologia *Oscar Wilde on Dress*, written and edited by JOHN COOPER, Philadelphia, CSM Press, 2013.

esterne piene di tutto ciò che è necessario. / Comfort calma grazia eleganza agilità passo cadenzato da una legge superiore nazionale sostenuto dal prestigio e dall'oro coloniale dominatore»¹¹⁰. Impeccabile l'acume marinettiano nell'osservare la versatilità e la flessibilità della divisa militare britannica che, a differenza di altre uniformi nazionali, poteva vantare un'ingegnosa equidistribuzione dei pesi grazie all'uso del «Pattern 1908 Web Infantry Equipment», realizzato in cuoio negli anni della Grande Guerra (**Fig. 57** e **Fig. 58**). Assai diversa, invece, era l'annotazione pittoresca riservata il giorno seguente da Marinetti ai soldati scozzesi: «il berretto alla marinara kaki sull'orecchio viso rosso, pipetta in bocca giubba kaki e gonnellino quadrettato scuro sui ginocchi nudi rossastri»¹¹¹ (**Fig. 59**). Ancora durante la guerra, ad ogni modo, la maniacale persuasione su una generalizzata tendenza omoerotica del popolo britannico sembrava tormentare Marinetti¹¹². E quando infine, nel tardo 1935, sarebbe tornato a discutere di cultura britannica per convincere gli italiani a liberarsi di «queste vettovaglie bevande abitudini e mode inglesi», avrebbe listato, tra le manifestazioni anglosassoni da combattere, «l'indifferenza davanti alla donna lasciapassare delle anormalità sessuali». Ma tra le più deplorabili «mode» inglesi spiccava soprattutto l'uso del «*frak* uniforme degli schiavi della mondanità cretina / il *frak* rifugio bianco-nero di uno scolorito paese stretto da un fosco mare strozzino e mercantile / il *frak* imbellè sottomarino che sparato a prua

¹¹⁰ TA, p. 214.

¹¹¹ Ivi, p. 215.

¹¹² Interessanti le sue annotazioni sul taccuino di guerra del 1918, in data 8 ottobre: «Stazione Rifornimenti Aerostatici Capitano Calopay e il mio amico futurista Baveduti. In ritardo arriva ten. scultore Antonio Maraini, distinto effeminato solennità grave nel parlare, le caratteristiche delicatezze degli omosessuali. Intelligente. Con lui un inglese simpaticissimo 28 anni fine distinto maggiore d'aeronautica. / Jim S. Barnes, tipo elegante colto raffinato pederasta senza però spudorate smorfie. Ma si sente che non ha la presa rapace e la forza d'attacco del vero maschio. / Indecisione (a 28 anni) del sesso che si ha a 15. / Mi ha sentito parlare a Londra nella sala buia, funerariamente sepolta sotto stoffe nere della Poetry Bookshop di Monroe. Questo pure aveva i sintomi dell'omosessualità. Nessuna indicazione precisa di virilità aggressiva e una nebulosissima poetica aspirazione alla donna lontana idealizzata fino al [*sic*] astratto». Cfr. TA, pp. 365-366.

affonda con la coda nera nella monotonia dei ricevimenti eleganti», nonché quello della «*tuba* calamita di disgrazie e funebre urna elettorale per le ceneri della Società delle Nazioni»¹¹³.

La stereotipica, codificata opposizione tra «atleti» ed «esteti», originatasi nella cultura britannica, era stata perfettamente riproposta da Marinetti in una delle sue più feroci «sintesi» teatrali – un testo passato del tutto inosservato dalla critica, persino da chi si era proposto ambiziosi *statements* sull'«homophobic economics» marinettiana. Pubblicata come «sintesi futurista» il 10 aprile 1915, *Antineutralità: «Compenetrazione»* riproponeva, deteriorandolo, quel *setting* orientalistico che avevamo incontrato in esordio al manifesto di fondazione: un «salotto elegantissimo» e aristocratico, farcito di soprammobili e stampe del Settecento alle pareti, arricchito di poltrone comode e imbottite, come se ne vedevano in casa di importanti dame. Ma il proprietario è stavolta un «signore elegante e raffinato» che sta ospitando due amici, come lui «giovannotti d'aspetto effeminato, molto azzimati», vestiti in frak e intenti a conversare di fronte a un tavolino dove è servito caffè turco. La conversazione dei tre uomini, che parlano naturalmente con l'«aristocratica», si muove attorno a frivolezze d'occasione: l'elogio di «un bellissimo portasigarette d'oro» che contiene sigarette aromatiche del Cairo, il panegirico dell'Oriente e delle sue rappresentazioni pittoriche, l'apprezzamento di una cornice adatta a preservare quelle stampe, e sia pure la promozione di prodotti cosmetici per le unghie. Ma proprio al culmine di tale disarmante *cliché*, ecco entrare in scena «due robustissimi *boxeurs*, in assetto di combattimento, coi guantoni alle mani», che, di fronte all'orrore degli esteti («Quelle horreur!», sospirano i tre all'unisono, in francese), cominciano sprezzanti il proprio attacco di boxe. I giovani *dandies* si appartano in tre angoli, osservatori sgomenti e stizziti, «come tre gattine d'angora a un'invasione di bulldogs», finché il primo *boxeur* non urla: «Knock out!», accoppiando il rivale: «Poi, con tacito accordo, fanno con

¹¹³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Italiani liberatevi dalle abitudini inglesi. Manifesto futurista* [5 settembre 1935], ora in *Moda futurista*, cit., pp. 155-156.

passo cadenzato il giro della stanza, uno dietro l'altro, e fermandosi un istante davanti a ognuno dei tre giovani effeminati, fanno insieme, tre volte, l'atto di sputare con grandissimo disprezzo: "Pou! / Pou! / Pou!"»¹¹⁴. E con questo gesto gutturale, la «sintesi» finisce. Si dirà anzitutto che la scelta di non rivolgere un diretto attacco di pugilato contro i tre forbiti esteti rinforza semmai il bullismo marinettiano, si prospetta come un meno scontato ma più bieco assalto agli «invertiti» di wildiana memoria, consumato com'è nell'ambito morale anziché fisico: lo sputo conclusivo, del resto, lo conferma. Ma bisogna dire anche altro: la «sintesi», infatti, nasceva in un contesto di rinnovato interesse per il pugilato, fin dalle origini presente nei postulati del futurismo («lo schiaffo ed il pugno» erano tra gli elementi esaltati nel primo manifesto). Né si dimenticherà che nel 1913 Boccioni aveva realizzato un disegno dal titolo *Dinamismo di un corpo umano*, che rappresentava in astratto un pugile, a sua volta probabile fonte per il *Pugilatore* di Carrà, realizzato a carboncino nel medesimo anno (**Fig. 60a** e **Fig. 60b**). Proprio nel 1915, inoltre, Giacomo Balla stava lavorando alla celebre scultura *Linee-forza del pugno di Boccioni*, preceduta da numerosi studi e bozzetti: un'opera di simbolica inferenza, in cui il pugno, brillantemente stilizzato, alludeva all'utopia futurista di sbarazzarsi del passato¹¹⁵. Ma per il fondatore del futurismo il pugilato aveva un significato più che altro politico: lontano dalle ricerche leonardesche di un Boccioni o dalle astrazioni spiritualizzate di un Balla, Marinetti aveva infatti ridotto la *boxe* a strumentalizzante propaganda, identificando nel pugno il gesto più iconico di attacco contro i neutralisti, tanto che lo stesso titolo della «sintesi» ci porta a leggere il testo come campione di interventismo letterario. Per di più, in uno dei fotogrammi sopravvissuti di *Vita futurista*, l'unico film ufficiale del movimento, diretto nel 1916 da Arnaldo Ginna su sceneggiatura marinettiana, si osservano Marinetti e Ungari indossare dei guantoni da boxer

¹¹⁴ Cfr. TO, pp. 561-562.

¹¹⁵ Sulla scultura balliana si sofferma DAVID H. T. SCOTT, *The Art and Aesthetics of Boxing*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, p. 56.

e un abito da sera durante la simulazione di una mattutina *Cazzottatura interventista* (questo il titolo del segmento secondo Mario Verdone), in cui un futurista (Marinetti) sconfigge un neutralista (**Fig. 61**). Curioso osservare l'estetica oppositiva che il guantone da pugile suscita in accostamento al completo elegante, peraltro indossato in piena mattina: e se è possibile (ma forse dubbio) accostare l'*escamotage* alle pratiche umoristiche dell'allora popolarissimo cinema di André Deed, com'è stato suggerito¹¹⁶, è anche vero che si trattava della più semplice riproposta del costitutivo, e distintivo, abbigliamento marinettiano, codificato in quell'anno dal già citato manifesto sulla declamazione. E che la scena di boxe fosse un'ulteriore opportunità per Marinetti di presentarsi al vasto pubblico nei panni egemoni dell'intellettuale futurista, dandisticamente quanto borghesemente sostenuto, non occorre ricordarlo. D'altronde, il pugilato, tradizionalmente visto come passatempo proletario, al pari degli spettacoli circensi o delle fiere, era stato già promosso, nella Francia dell'Ottocento, a sport aristocratico da numerosi scrittori¹¹⁷. E se ci chiedessimo quale fosse l'importanza di un Marinetti «pugilatore» in smoking, dovremmo concludere che si trattava di un'allettante strategia d'immagine. Perché tra i due estremi oppositivi dell'atletica e dell'estetica, Marinetti optava infine per una sublimata sintesi: l'atleta-*dandy*. Che poi, in quello stesso giro d'anni, già in pieno conflitto mondiale, il sistema di valutazione del vestiario maschile potesse bruscamente ribaltarsi, è un altro discorso: e basterebbe rileggere i consigli che Marinetti dispensava nel *pamphlet* dettato a Bruno Corra, il celebre *Come si seducono le donne* del 1917, dove ogni tipo di completo era vietato¹¹⁸.

¹¹⁶ Cfr. MICHAEL SYRIMIS, *War, Laughter, and the Mechanized Body in Italian Silent Film*, nell'opera collettiva *Italy and the Cultural Politics of World War I*, edited by GRAZIELLA PARATI, Madison, Farleigh Dickinson University, 2016, p. 101. Del fotogramma parlava anche KASSIA BODDY, *Pugilistic Aesthetics*, in *Boxing: A Cultural History*, Londra, Reaktion Books, 2008, p. 241. Stupisce l'affermazione piuttosto confusa e frettolosa di Boddy, secondo cui «In its celebration of the efficient machine and rejection of the 'maternal ditch', futurism also embraced Nietzsche's anti-feminism».

¹¹⁷ Cfr. su questo BERNARD VERE, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe (c. 1909-1939)*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 47.

¹¹⁸ «Una bella donna non può avere altro amante che un soldato armato in tutti i modi che viene dal fronte e sta per ripartire. I gambali, gli speroni e la bandoliera sono essenziali all'amore. La giacchetta, il frack, lo smocking e lo

Non si potrebbe concludere la rassegna sulla tematica omosessuale in Marinetti senza un ultimo cenno a un libro troppo a lungo dimenticato, quell'*Isola dei baci. Romanzo erotico-sociale* che Marinetti aveva scritto insieme a Corra nel 1918. Si tratta di un anomalo *detective novel* che vede i due scrittori-personaggi, durante un'evasione quasi decameroniana dalla «troppo intensa partecipazione alla vita febbrile» della guerra, impegnarsi in un passatempo singolare: l'indagine delle ragioni nascoste dietro alle attività di una *lobby* di uomini ricchissimi e apparentemente anarchici, che sembra aver colonizzato l'isola di Capri (il giallo sarà infine risolto con l'idiotica rivelazione che si trattava di una comitiva di quattordici omosessuali riuniti in un «Congresso Rosa», atto a promuovere un'utopistica «religione internazionale»). Ma ben presto il lettore avverte che il romanzo è in verità «un pamphlet antiomosessuale volutamente derisorio»¹¹⁹, nonché un esempio di quel genere che gli inglesi chiamerebbero *extravaganza*, sia pure uno scanzonato «divertimento», come precisava un sospettosamente apologetico Corra nella prefazione, su un fenomeno di costume popolarissimo nel primo Novecento, quello appunto del dandismo a Capri, mèta di affluenti e raffinati omosessuali stranieri, cultori idealistici dell'antica Grecia, spesso animati da quella che Robert Aldrich ha definito, in un bel libro, «the Mediterranean obsession»¹²⁰. Dopo la riscoperta della Grotta Azzurra nel 1826, d'altronde, l'isola era divenuta luogo di valore turistico, destinazione immancabile di celebri intellettuali, da Nietzsche ad André Gide. Tramutatasi presto in Eden omosessuale, Capri fu anche oggetto di vociferati quanto spesso infondati scandali a carico dei suoi più illustri abitanti, come il mecenate e industriale tedesco Friedrich Alfred Krupp, vittima di un *plot* politico e giornalistico che lo accusava di attività

stiffelius sono fatti per la sedia e la poltrona, evocano la biblioteca, lo svergineamento lento dei libri intonsi, la lampada a abat-jour verde, l'alito fetido dei moralisti, dei professori, dei critici, dei filosofi e dei pedanti». Cfr. CSD, p. 40.

¹¹⁹ SERGIO LAMBIASE, *Prefazione*, in IB, p. 15.

¹²⁰ ROBERT ALDRICH, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*, London, Routledge, 1993.

orgiastiche sull'isola e che lo condusse infine al suicidio nel 1902, o il ricco e piacente esteta Jacques d'Adelswärd Fersen, dedito al culto della Bellezza al pari degli omosessuali nell'*Isola dei baci* («nostra unica regina: la Bellezza»¹²¹), che fece costruire la platonica Villa Lysis accanto alle rovine di Tiberio per poi esserne esonerato temporaneamente dopo l'accusa di coinvolgimento in misteriosi riti bacchici¹²². Tali vicende avevano certo contribuito a creare un mito «osceno» di Capri, magari rinforzato dalla promiscuità osservabile nel turismo della Grotta Azzurra (da cui un quanto mai *uncomfortable* Henry James era fuggito con orrore), sede non a caso prescelta anche per il dispiegamento dell'esile intreccio del romanzo marinettiano. Romanzo che nasce come osservazione *antropologica* di una realtà eccentrica, «una di quelle zone sature di eccezionalità, il cui studio appassiona ed eccita in modo particolare i nostri intuiti futuristi»¹²³, e che però finisce nella più becera maniera, con il suggerimento di un metodo di guarigione dall'omosessualità che i futuristi vorrebbero attuare tramite «ampia distribuzione cocottes gratuite»¹²⁴, dopo aver già tentato, con l'ausilio di otto prostitute, un complotto ai danni degli omosessuali, finito in tragedia.

Ma il testo è soprattutto interessante per la descrizione che i due scrittori facevano della comitiva, al solito osservandone il vestiario. Nemici giurati del futurismo, i quattordici «viaggiatori stranissimi» erano per lo più cultori d'arte e di musica classica, «elegantissimi» e «sbuffanti». Tra di loro spiccava il letterato francese Paul De Ritten, «bellissimo giovane, snello, occhi azzurri sotto i capelli biondi ondulati», mani «cariche di anelli antichi», profilo assai probabilmente esemplato

¹²¹ IB, p. 78.

¹²² Sulla Capri omosessuale, oltre al già menzionato studio di Aldrich, si veda, in particolare, SERGIO LAMBIASE, *Dandismo a Capri*, nell'opera collettiva *Capri (1905-1940). Frammenti postumi*, a cura di LEA VERGINE, ricerche e testi di ELISABETTA FERMANI e SERGIO LAMBIASE, Milano, Skira, 2003, pp. 71-86. Ma cfr. anche GORDON WAITT – KEVIN MARKWELL, *Gay Tourism: Culture and Context*, Binghamton, The Haworth Press, 2006, pp. 45-49. Ma importante e completo resta anche lo studio di JAMES MONEY, *Capri: Island of Pleasure*, London, Hamish Hamilton, 1986, specialmente il capitolo terzo.

¹²³ IB, p. 45.

¹²⁴ Ivi, p. 129.

su quello di d'Adelswärd Fersen, sebbene De Ritten sia il solo ad essere maritato a una giovane altrettanto bella, «snodata nella lieve e morbida toilette nera» completata da «un magnifico cappello nero»: figura di contrastivo minimalismo, ma anche *silhouette* prolettica del proprio destino, se è vero che la contessa De Ritten (al solito corteggiata da Marinetti) si toglierà infine la vita con un revolver, ormai «spettro carico d'odio» per aver compreso «le but immonde» del marito e degli altri «cochons» e «péderastes»¹²⁵. Alcuni altri membri della comitiva, invece, erano di meno allettante fisionomia, come nel caso del conte Ricard, «giovane, grasso, bruno, mellifluido, pettinatissimo, modi untuosi», o in quello del barone Truffard, banchiere francese, «tricheco vestito di bianco, grosso viso ultra violetto, corpo straripante, viscido»¹²⁶. Altri ancora mantenevano un abbigliamento piuttosto attempato e grottesco: dallo «stiffelius nero fuori moda» del deputato russo Markoff al «berrettino biancastro da galeotto» e alle «suole mal tagliate di un paio di scarpe fuori da qualunque misura umana» del vecchio mendicante Giacomo Satutto, parodico *fool* shakespeariano, esterno alla comitiva ma protetto da Truffard¹²⁷. Tuttavia, è nella descrizione tripudiante dei costumi da bagno che la penna marinettiana tocca intenzionali vette di ridicolo, tanto più quando si pensi che i costumi da uomo del primo ventennio del Novecento erano per lo più disegnati a grandi righe bianche e nere o a tinte unite scure¹²⁸. Ma il resoconto di Marinetti assomigliava di più a qualche cartolina umoristica del tempo (**Fig. 62** e **Fig. 63**): i costumi si erano tramutati in femminilizzanti abiti da sera, tra il viola e il rosa pallido, inevitabili oggetti di

¹²⁵ Ivi, p. 98.

¹²⁶ Ivi, p. 31. Tale modalità descrittiva, convergente col grottesco e talora con l'osceno, era stata già riservata da Marinetti a una coppia omosessuale, di cui si ricordava in *Come si seducono le donne*: «Mi voltai e vidi un signore panciuto sessantenne che stringeva col braccio destro amorosamente un giovanetto oscenamente effeminato, guance a pastello, labbra enfiate di vecchia prostituta, occhi azzurri sciupati malaticci e paurosi sotto dei bellissimi capelli biondi». Cfr. CSD, p. 86.

¹²⁷ Cfr. IB, pp. 32 e 37-38.

¹²⁸ Per una storia dei costumi da bagno si rimanda all'informatissimo libro di DORETTA DAVANZO POLI, *Costumi da bagno*, Modena, Zanfi, 1995.

civettuola conversazione nel «corteo carnevalesco»¹²⁹ dei viaggiatori: «Che squisitezza di tinta! Che bel taglio! Un gusto veramente parigino! Pietrachiara, sai che Werkopfen te lo invidia il tuo costumino? È troppo grasso per permettersi queste delicatezze. Figurati Markoff! Vedrai il suo costume lilla! Tutto grasso biondo in lilla! Ci divertiremo!»¹³⁰. I «variopinti costumi da bagno»¹³¹ raggiungevano poi un *climax* di scintillante vibrazione nel grande congresso della comitiva, tenutosi nella celebre Grotta Azzurra, allorché i quattordici passatisti andavano esprimendo le proprie teorie, esaltando ora l'«Ellesponto divino», ora Benedetto Croce o Toscanini. Soltanto i futuristi, appartati e soprattutto ignorati osservatori¹³², restavano del tutto fuori tono, e in particolare Marinetti, con una certa «dissonanza futurista: l'uniforme grigio-verde [...] con la bombarda d'oro sgargiante al braccio urla schiantando l'atmosfera molle umida e vigliacca»¹³³. Vigliacca certo, nell'ottica marinettiana, per il programma antimoderno e antibellico proposto di lì a poco dal conte Ricard, che, in una comica ripresa *e contrario* del manifesto futurista di fondazione, elencava solidi propositi: «Dall'alto di Capri noi gitteremo le nostre quadrella contro la brutta guerra e i suoi brutti colossi rossi e neri, le sue violenze da satiro, la sua macelleria, le uniformi mal tagliate dalle granate, il suo sudiciume odiate». Al che seguiva, naturalmente, un elenco di nove propositi, tutti volti a rinnovare il culto della Grecia, privare Capri della presenza femminile, sopprimere le macchine, rivalutare la lentezza e l'indecisione, celebrare le stelle e il

¹²⁹ IB, p. 71.

¹³⁰ Ivi, p. 67.

¹³¹ Ivi, p. 76.

¹³² Il che, peraltro, riconfermava la digressione satirica che nel più tardo 1927 Compton Mackenzie avrebbe incluso nel romanzo *Vestal Fire*, ambientato nell'immaginaria isola di Sirene (che altro non è che Capri). Nell'ultimo capitolo del libro, Marinetti arriva sull'isola, nel più completo disinteresse dei bagnanti: «Here is the genial Marinetti arrived for the Summer, his futurism already bobbing about behind him like a bustle of 1888. He holds conferences and recites his was poetry. He fails to shock anybody. He fails even to astonish anybody». Cfr. COMPTON MACKENZIE, *Vestal Fire*, new introduction by SALLY BEAUMAN, London, The Hogarth Press, 1985, p. 411.

¹³³ IB, p. 82.

paesaggio notturno: «Così l'Umanità, liberata dalla violenza, dal progresso, dalla guerra e dalla rivoluzione, l'Umanità disarmata, blanda, mite, imbellè, carezzevole, sospirosa, bene vestita e profumata vivrà e amerà in pace sotto le leggi savie emanate da Capri»¹³⁴. L'elogio della moda, ironicamente iperbolico e viziato, sarebbe riapparso nel peraltro interessantissimo discorso funebre di Paul De Ritten, tenuto «nel vasto silenzio notturno del Mediterraneo» prima di far scivolare la bara della moglie nelle acque, «con una violenza piena di stizza»¹³⁵. Piccolo saggio di storia omosessuale, la lunga orazione di De Ritten bipartiva il corso dell'umanità in due idealizzate epoche, il periodo ellenico e quello germanico, «più glorioso del primo», che aveva preso avvio a Berlino con la figura «eroica» di Eulenburg, amico intimo e consigliere dell'imperatore Guglielmo II, implicato nel notorio scandalo della Tavola Rotonda¹³⁶: «bella figura eroica [...] profetizzata da Wagner nel personaggio di Parsifal»¹³⁷. De Ritten aveva avuto l'onore di vedere a Capri, molti anni prima, sia Eulenburg che il suo amico Krupp, già eletti a padri venerati, «vestiti di un lieve peplum tessuto su telaio penelopico da loro medesimi», secondo una pratica invalsa alla moda dell'abito d'artista di primo Novecento. Ma quando la «guerra dei sessi» era scoppiata a Berlino, neppure il sostegno di «un grande chirurgo», come il non menzionato Magnus Hirschfeld, era bastato a difendere «la nostra santa anormalità», sicché la battaglia fu perduta e «gli uomini, di brutalità in brutalità, discesero sino alla guerra». Ma era ora compito del «Congresso Rosa» salvare di nuovo l'umanità in nome dell'eleganza, della distinzione e delle «nostalgie raffinate»:

¹³⁴ Ivi, pp. 91-93.

¹³⁵ Ivi, p. 119.

¹³⁶ Lo scandalo, che accusava Eulenberg di intrighi politici e omoerotici, fu iniziato nel 1906 da Maximilian Harden, direttore del giornale «Die Zukunft». Cfr. JOHN LAURITSEN – DAVID THORSTAD, *The Early Homosexual Rights Movement (1864-1935)*, New York, Times Change Press, 1974, pp. 19-20.

¹³⁷ IB, p. 116.

Vivremo beati nelle dolci penombre delle rovine illustri, in soffici costumi fluttuanti, gesti moderati, parole in sordina. / Passeremo dei pomeriggi prelibati in compagnia di quei purissimi artisti che sono i grandi sarti di Londra, fra le stoffe rare, i pizzi stupefacenti e le biancherie preziose. Vestirsi bene. Amare il proprio corpo perfettamente vestito, sentirlo elogiato da un amico intelligente, ecco la suprema voluttà! Ah! Come sono lontane le belle regate di Cambridge fra tanti corpi mirabili di giovani che non pensano mai alla donna! [...] La donna ama gli eroi. Un eroe è sempre mal vestito.¹³⁸

È con questo elogio della moda che si concludeva dunque la rappresentazione dell'omosessualità nel romanzo. E non sarà un caso che i soliti elementi marinettiani ci fossero tutti, dal Parsifal alla *camaraderie* degli atleti di Cambridge, già suggerita nel *Discorso futurista agl'Inglese* di un decennio prima. Ma il registro di dissimulato, bonario distacco adottato nell'*Isola dei baci*, del resto già schematicamente liquidata da Corra come «una discussione, una risata, una burla, una conversazione da caffè, una polemica, una ubbriacatura, una sassata in un vetro»¹³⁹, lasciava, nonché irrisolta, irrisolvibile una vera condanna dell'omosessualità. Tanto più che, quando dieci anni dopo Marinetti sarebbe tornato a scrivere di Capri, lo avrebbe fatto in una deliziosa novella intitolata *Nuotando sotto i pensili giardini di Krupp*, dove curiosamente si riconosceva agli esteti «passatisti» il merito di aver ambito a una «snella Italia agile e fiera»¹⁴⁰. Così, il problema dell'omofobia in Marinetti tornava a porsi in modo ambiguo, sospeso com'era tra genuino interesse antropologico, inconfessabili preistorie giovanili, e decise resistenze che, in

¹³⁸ Ivi, pp. 117-118.

¹³⁹ Ivi, p. 24.

¹⁴⁰ «Ebbri di classicismo, Krupp il Kaiser e i suoi amici dell'aristocrazia militare germanica, sognavano lassù simultaneamente l'antica Grecia ricostruita con documenti polverosi e il Mediterraneo posseduto con ben oliati sottomarini. Culturali passatisti effeminati e insieme strateghi matematici, essi desideravano ciò che non hanno mai potuto conquistare: una snella Italia agile e fiera armata di genio e di voluttà sognanti». Il qual obiettivo veniva ripreso dal narratore che, armato stavolta di «originalità lirica» e non di «ricerche archeologiche e libresche», decideva di fabbricare una sirena «a colpi di temeraria fantasia e di torrida sensualità». Che poi la sirena fosse già figura iconica nella cultura omosessuale, e non solo attraverso la popolare fiaba di Andersen ma soprattutto per il tramite della sua riscrittura wildiana nel *The Fisherman and His Soul* (dove il desiderio dell'uomo per una sirena è anche leggibile come critica alle costrizioni cattoliche sull'amore «contro natura»), è un'altra storia. La novella marinettiana era apparsa la prima volta sulla «Gazzetta del Popolo» del 25 luglio 1928. Quando nel 1930 confluì in *Novelle colle labbra tinte*, fu intitolata *Fabbricazione di una Sirena*. Cfr. NLT, pp. 113-114.

più di un caso, sembrano il triste riflesso di una convenzione culturale, anziché quello di una macchinosa retorica d'autore. E tuttavia, come vedremo, nel manifesto *Contro il lusso femminile*, scritto nel 1920, gli obliqui attacchi marinettiani alla «pederastia» avrebbero acquisito un indirizzo più radicale, perché anzitutto più ideologico, elaborando così quelle premesse teoriche sopra le quali, di lì a un quinquennio, avrebbe marciato il fascismo.

II.4 Lusso e «toilettite»

Se la trattazione marinettiana dell'abito da uomo risultava tutt'altro che sbrigativa, complessa sembra anche la questione dell'abito femminile, che in Marinetti assume il valore di una costante tematica e culturale. E ancora una volta è il caso di rifarsi alle prime memorie consegnate al flusso della *Grande Milano* per trovarvi traccia di un precoce interesse per l'«eleganza femminile». La locuzione, d'altronde, intitolava parzialmente il capitolo terzo del libro («Martellanti ritmi di metallurgia chimica e eleganza femminile»), la cui sezione iniziale era riservata alla descrizione di una sfilata di moda al primo piano di una sartoria in «Via Montenapoleone delle eleganze», ovvero la «via erotica sentimentale spina dorsale agilizante dei quartieri decentemente vestiti»¹⁴¹. Che il giovane Marinetti vi presenziasse come spettatore non dovrà stupire, se è vero che, fin dai tempi di Worth e per tutto il primo Novecento, il pubblico delle sfilate era stato assai misto e variegato, e non di rado aveva incluso artisti e scrittori: basti pensare che, in una *matinée* parigina del 1907 al Salle de Théâtre Femina, sedevano tra il pubblico sia Henry James che Edith Wharton¹⁴². Il fatto poi che Marinetti descrivesse in dettaglio singole indossatrici e non un coro di modelle che si succedevano in quasi

¹⁴¹ GM, p. 23.

¹⁴² Cfr. CAROLINE EVANS, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America (1900-1929)*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 172.

militaresca processione, riconferma una datazione dell'evento ai primi anni del Novecento, in una Milano ancora prefuturista.

Competente nell'articolare il proprio corpo attraverso manierismi di artificiosa sapienza, com'era tipico delle indossatrici del tempo¹⁴³, la prima modella osservata da Marinetti rivelava una perfetta sprezzatura nel mostrarsi: «È una tipica venustà di Lombardia questa indossatrice che da poeta futurista paragono ad un mitologico scoglio levigato fino ad una respirante umanità dallo zelo schiumoso di mani esperte»¹⁴⁴. Ma l'incedere della giovane donna aveva ben poco di simile a un elemento naturale, e anzi si sostanzava di «lentezze» e lunghe pause, secondo il manualistico metodo della *mannequin*. Lo stesso termine, con cui venivano indicate le prime modelle parigine, rimandava del resto a un corpo inanimato, passivo e funzionale, indicava una figura femminile totalmente priva di iniziativa e volontà, ma capace di muoversi come un automa, indossando gli abiti con docile indifferenza¹⁴⁵. Tanto che per Marinetti era impossibile percepirne una vibrazione umana, specialmente sotto a un coprente soprabito: «È molto arduo scoprire un brivido di guance o spalle della camicetta carnalizzata se l'opprime una pelliccia di ermellino o la ristora una lussuosa ragnatela di folto tropicale con sguardo filtrato dalle ciglia»¹⁴⁶. Tuttavia, gli effetti sartoriali prevalevano sul giudizio dell'osservatore, che proclamava il primato della produzione milanese: «Se la moda parigina è sull'altare la navata implora gloria milanese a dispetto della elegante Torino»¹⁴⁷. Il che era, a ben vedere, un più che tagliente riferimento alla situazione italiana, quando si tenga conto che le memorie della *Grande*

¹⁴³ Cfr. *ivi*, p. 198.

¹⁴⁴ GM, pp. 23-24.

¹⁴⁵ Cfr. CAROLINE EVANS, *The Mechanical Smile*, cit., pp. 186-188.

¹⁴⁶ GM, p. 24.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Milano furono stese nel 1943-1944, quasi dieci anni dopo la fondazione dell'Ente nazionale della moda (1935), con sede a Torino, voluto dal fascismo per promuovere l'autarchia nel vestiario¹⁴⁸. E ancora più taglienti risulterebbero, in tal senso, le digressioni marinettiane sulla *mannequin*, oggetto di decisiva rimozione da parte della cultura fascista, che supportava invece l'immagine di una donna domestica e robusta, certo lontana dalla figura felina dell'indossatrice. Ma la licenza della memoria sembrava soccorrere con protettiva amnesia. Scritti con un occhio rivolto all'esperienza già trascorsa del tattilismo e della «poesia della moda», che indagheremo oltre, i ricordi di Marinetti rendevano brillantemente un fenomeno già osservato da molti cronisti di costume nel primo Novecento, quello della *performance* dell'abito, portato in vita dall'abilità della *mannequin*¹⁴⁹. Nell'atto di aggiustare tagli e dimensioni secondo le preferenze espresse dalle clienti, lo stilista e le sue sarte adiuuvavano le modelle in un tripudio di magica animazione, restituito da una complessa pagina performativa che val la pena di riprodurre per intero:

Meraviglioso il viluppo di crespi nastri fiocchi che diventa porto gonfio di vele e si allarga in golfo a bracciate di mollezze lattiginose con vaporette di forbici nel lago delle cangianti sete di Como / Girare sui tacchetti sottili come una barba sul timone e nobili ancheggiamenti quando entra il Sarto / Acutissimo italiano di Corfù con faccia di Minerva e voga la tuta azzurra di Tirreno che veste sveste Malta / Forbicianti rondini sul mare di lucentezze e sofficià / zzz sss zzz sss / Orlare ma ci vuole un taglio / Atmosfera densa di animalità carnalità felina di pelose dolcezze che piangono alla lacerazione / Questa falsamagra stringata giovane Lombardia si muta in uno spiraleggiante inaffiattoio di grazia / Languido arpeggio sull'anca prolungato da mano anonima nella insubordinata lascivia dei lustrini / Come schiumose onde si affollano le piccinine mezze sarte apprendiste / Tattilismo di metalli cuoi coralli / Drappeggiare presto prima che una mandra [*sic*] di volpi assalga il candore verecondo in cerca di ammiratori intimi / Spuma di merletti in una zuffa di oro e perline arancione / Calzoncini corti dattilografo matasse di carta patinata / Cheque chic choque chaque abito da sera troppo scollato / Effervescenza / Le nari rincorrono un delizante tartufato di tulle gelsomini riccioli biondi castani e fine lino di bella donna¹⁵⁰

¹⁴⁸ L'Ente sostituiva il preesistente Ente autonomo per la mostra permanente nazionale della moda, fondato anch'esso a Torino nel dicembre del 1932.

¹⁴⁹ Cfr. CAROLINE EVANS, *The Mechanical Smile*, cit., p. 197.

¹⁵⁰ GM, pp. 24-25.

Il movimento libero delle modelle, deprivate del costringente corsetto fin dal debutto della «linea Impero» di Madame Paquin nel 1905¹⁵¹, suggestionava infine la fantasia marinettiana, portandola al *climax* di un astrattismo già tutto futurista, se non altro alla concezione di un abito che, similmente a quello del Perelà palazzeschi, negasse d'un tratto la necessità della materia: «Desidero o magnifica indossatrice milanese vestirti con me a piombo di immagini originali senza tessuto endecasillabo né versi liberi ma agilissime parole in libertà tattili olfattive volanti / E siano ravvivate da un continuo contrasto di tempi di verbi presente passato imperfetto infinito»¹⁵². Inspiegabilmente ignorate dalla critica, pur abbondante, sulla moda futurista, le pagine della *Grande Milano* rimangono anche la prima vera occorrenza *memoriale* di Marinetti su una moda che preceda l'avanguardia, ma che al contempo sia riletta con il filtro innegabile delle sue teorizzazioni. Certo, se dovessimo attenerci a una stretta cronologia delle fonti, allora dovremmo dire che le prime occorrenze sulla moda femminile si riscontravano già nel capolavoro sperimentale di Marinetti, quello *Zang Tumb Tuuum* del 1914 su cui si è spesso scritto senza davvero averne colto le ragioni, e regioni, letterarie¹⁵³. Nel capitolo intitolato «Ponte», ad esempio,

¹⁵¹ Per una discussione dell'«uncorseted body», rimando ancora all'eccellente CAROLINE EVANS, *The Mechanical Smile*, cit., pp. 201-204.

¹⁵² GM, p. 25.

¹⁵³ Rimane valida, in questo senso, l'insistenza che Rinaldo Rinaldi riservava all'«Io memoriale» marinettiano in *Zang Tumb Tuuum*, cui sono demandate espressioni letterarie e poetiche che il critico legge in diretta antitesi al «marinettismo». Da ricordare, come fa Rinaldi, che il libro nasceva in modo anzitutto tradizionale, come raccolta di articoli di guerra destinati ad altre pubblicazioni prima di comparire in volume, articoli in questo senso già vicini «alla tecnica dell'elzeviro che proprio nei *reportage* di viaggio farà tra qualche anno un trionfale ingresso nella nostra letteratura rondesca e post-vociana». Per Rinaldi *Zang Tumb Tuuum* «non è dunque assimilabile *tout court* alle glorie avanguardistiche ed anzi fa riflettere sulla sua struttura tradizionale: se non strettamente romanzesca, certamente 'alta', sofisticata, a mezza via tra la prosa d'arte e il frammento lirico». Cfr. RINALDO RINALDI, *Miracoli della stupidità. Discorso su Marinetti*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1986, pp. 64-67. Col che si deve concordare, considerando che il libro è tutto intessuto di pause e digressioni memoriali che molto hanno in comune con l'«illuminazione» lirica e simbolista. Questo per dire, anche, che non si concorda invece con la lettura anti-simbolista del libro che proponeva JEFFREY T. SCHNAPP, *Politics and Poetics in Marinetti's «Zang Tumb Tuuum»*, ora nel suo *Modernitalia*, edited by Francesca Santovetti, Oxford, Peter Lang, 2012, pp. 103-223. Perché il punto non è l'atto di violenza che Marinetti impone alla parola poetica sulla guerra attraverso l'esplosione della forma («To brutally seize the poetic word and hurl it violently in the reader's face, the word's anarchic phonetic, visual and semantic energy must all be mobilized», p. 211), ma il disperato tentativo di recuperare quella parola in un contesto ormai esploso: e in tal senso non dovranno

il resoconto della battaglia tra bulgari e turchi dispiegatasi su un ponte, alla quale lo stesso Marinetti aveva preso parte («continuità di odio Bulgari Serbi io pure con loro»¹⁵⁴), diventava occasione per inconsueti abbandoni memoriali, durante i quali gli stessi preparamenti all'imminente attacco potevano suggerire analogie di imprevedibile soluzione. L'onomatopea prediletta delle mitragliatrici («tatatatata»), celebrata dallo stesso autore in un manifesto coevo¹⁵⁵, si associava a quella del rumore del sovraccarico sul ponte per sortire associazioni singolari con i carri merce trasportati nei mercati parigini, e dava infine origine, attraverso una tecnica di cinematografica sovrimpressioni, al ricordo quasi proustiano¹⁵⁶ di una giovane parigina *à la page*, improvvisamente riemerso dopo aver osservato un ufficiale serbo dall'accento francese:

[...] **craaaa-craaaa** *tatatatatata*
 regolare le mitragliatrici oppure rotolli di carri alle Halles di Parigi avez-
 vous une cigarette
 ufficiale serbo accento francese figura femminile fra le ciglia tumulto caldo
 di Montmartre luci a merletti l'anima che tira su le sue gonne-di-noia
 specchi-sudanti-illibidiniti bidet nacchere-affannate mostra-di-seni
 sgambettiiiio-abitudinario criiiis invasione rumori amari bruciore di
 ricordi-desiderî bionda nebbiolina azzurra dei suoi occhi pallore
 elettrico delle sue gote labbra inquiete mantello da teatro charmeuse bleu
 Nattier ornato di bouillonnés e di un collare di piume tinte d'azzurro
 ardore e malizia di un altro sorriso stanco peso di 2 occhi neri
 manteau-cape di raso nero ricami di jais
 astuzia degli scetticismi parigini

stupire neppure i riferimenti all'alta moda parigina, che poco avevano a che vedere con il progetto dell'avanguardia. Val la pena di ricordare, infine, che il titolo sul frontespizio nella prima edizione era *Zang Tumb Tuum*, a differenza di quello della copertina, che era invece *Zang Tumb Tumb*. Marinetti citò in seguito il titolo sempre con qualche variante. Cfr. GIUSI BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 1986, p. 161.

¹⁵⁴ TIF, p. 728.

¹⁵⁵ Si vedano le osservazioni di Marinetti sull'onomatopea nel manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* del 18 marzo 1914: «Come tale l'onomatopea può sostituire il verbo all'infinito, specialmente se viene opposta ad una o più altre onomatopee. (Es.: l'onomatopea *tatatata* delle mitragliatrici, opposta all'*urrrraaaah* dei Turchi nel finale del capitolo «Ponte», del mio *Zang tumb tumb*)». Cfr. TIF, p. 105.

¹⁵⁶ È lo stesso Rinaldi ad attribuire l'aggettivo, «senza troppa offesa alla reale cronologia», a una citazione dalla medesima pagina. Cfr. RINALDO RINALDI, *Miracoli della stupidità*, cit., p. 66.

pozzo di disperazione nella carne strisciare delle stanchezze nei nervi grido
 dei fetori in battaglia singhiozzi del ponte abbrividire del legno gemiti
 delle fibre *dateci-5-gradidi-calore-per-dilatarci*
craaaa¹⁵⁷

La minuziosa descrizione della veste ricordata indosso alla giovane parigina tradiva anzitutto una sapiente conoscenza del dettaglio sartoriale: quel mantello da sera in seta blu Nattier (dal nome di un pittore), peraltro orlato di preziose gale o *bouillonnés*, forse retaggio vittoriano dai tempi di Worth, era una scelta ricorrente per la donna elegante di primo Novecento (**Fig. 64**), così come lo era il boa di piume di struzzo, ancora associabile alla moda di alta classe durante tutta la *belle époque*. Ma la pagina vale, soprattutto, come prima testimonianza di una particolare mania associativa di Marinetti, per cui di frequente si avrà, nell'ambito stesso di una confessione militare, il ricorso illogico all'immagine di un abito femminile. Potente strumento di distrazione e al contempo antidoto alla brutalità del disordine osservato e sofferto, l'abito da donna corteggiava la mente marinettiana con la promessa di un'evasione dalla prosaicità della guerra. La tentazione associativa sembrava davvero inarrestabile e tornava a proporsi anche nel capitolo di *Zang Tumb Tumb* intitolato «Contrabbando di guerra (Rotterdam)», dove si elencava il carico di merci e beni primari destinato a una nave in partenza dal porto di Rotterdam. Si tratta di una delle molteplici occasioni di «inventariazione» presenti nella letteratura parolibera futurista, esemplate su documenti ufficiali di statistica militare ma rifunzionalizzate a serbatoio poetico di sensazioni e libere analogie: uno stratagemma che Jeffrey Schnapp ha definito «inventorying sensations»¹⁵⁸. Rielaborando una bolla di accompagnamento, Marinetti inseriva a metà del capitolo una lunga tabella in cinque pagine, sulla cui sinistra elencava le materie prime

¹⁵⁷ Ivi, pp. 730-731. Questa intera sezione, come molte altre del capitolo, non compariva nella prima redazione del testo comparsa come contributo in «Lacerba», a. II, n. 1, 1° gennaio 1914, pp. 3-5.

¹⁵⁸ JEFFREY T. SCHNAPP, *The Statistical Sublime*, nell'opera collettiva *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, edited by Gueert Buelens et. al., Plymouth, Lexington Books, 2012, p. 115.

caricate a bordo e il loro peso, includendo poi sulla destra una lista anomala di informazioni descrittive, «from the molecular to the cosmological»¹⁵⁹. Ogni lista si basava su incontenibili associazioni tra mente e materia, tra oggetto fisico e concezione mentale, nella più completa «emancipation from any and all concepts of enumeration that would chain statistics to the analysis and description of stable and finite phenomena»¹⁶⁰. Curioso osservare, ad esempio, come un chilo e duecento grammi di semplici stracci potesse produrre irrefrenabili allusioni a una stratificata sociologia della moda:

Stracci	Kg. 1200	sogni delle ragazze mani d'adolescenti sotto le sottane arrivismo delle donne sgobbbbare dei mariti e degli amanti negli uffici soirées premières battaglie di toilettes e di mode nei salotti e nei teatri prostituzione saliva sudore appassionato giornali quotidiani gloria caduta dei ministeri ecc. ¹⁶¹
----------------	-----------------	--

L'associazione tra guerra e moda avrebbe continuato a influenzare le osservazioni marinettiane anche negli anni del primo conflitto mondiale. E basterebbe sfogliare velocemente i monumentali *Taccuini* per accorgersi di come un banale dato d'occasione potesse generare riferimenti all'abito femminile. Una volpe selvatica, addomesticata dai soldati del suo stesso reggimento, sembrava a Marinetti una «bellissima donna elegantissima» con «guanti neri lunghi da signora»: «Porta le sue orecchie aguzze proiettate in avanti di seta bianca all'interno e di seta nera sopra – come un cappellino da signora. [...] La coda non è un'appendice ma è il suo dorso

¹⁵⁹ Ivi, p. 118.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ TIF, p. 755.

continuato. Il suo strascico»¹⁶². E nel mezzo di un'operazione militare, allo scoppio immane delle granate, era ancora la moda parigina a servire da prescelto referente: «Le granate ininterrottamente scoppiano con fragore enorme sulla cresta con fumi neri e fumi di zaffiro (celeste-verdolino) delicatissimo. / Un fumo che svolazza come una veste di Poiret»¹⁶³. Il riferimento all'avanguardistico Poiret, d'altronde, non poteva essere casuale, se è vero che la guerra aveva radicalizzato in Marinetti, se possibile, l'abbandono a un'estetica dell'eccentrico e del nuovo, di contro al solito passatismo *fin de siècle*. In questo senso, infatti, andranno anche rilette le pagine sulla moda femminile confluite in tre libri di guerra marinettiani: il già citato *Come si seducono le donne*, il «romanzo esplosivo» *8 anime in una bomba* (1919) e il «romanzo vissuto» *L'Alcova d'acciaio* (1921). Proprio quest'ultimo, ad esempio, ospitava un importante capitolo su «La marchesa Casati e i balli futuristi», capitolo che si basava sui ricordi bellici di Marinetti, mandato in licenza a Roma nell'aprile del 1918¹⁶⁴. Figura sospesa tra l'icona e il mito, l'aristocratica milanese Luisa Casati aveva animato gli ambienti mondani e creativi di primo Novecento, legandosi a D'Annunzio nel 1903 ma aprendosi presto a tendenze artistiche più ariose e moderne, almeno a partire dal 1910. Né stupirà, del resto, che il suo *lifestyle* cominciasse a vertere in quegli anni verso strepitosi esotismi, incarnati ora dall'adozione dandistica di pappagalli e ghepardi domestici, ora dall'uso di una tintura di bistro sugli occhi, che l'aveva trasformata in «una creatura vagamente disumana»¹⁶⁵. Quando Marinetti la rivide a Roma nella

¹⁶² In data 23 e 24 settembre 1917. Cfr. TA, pp. 126-127.

¹⁶³ In data 13 giugno 1918. Cfr. TA, p. 260.

¹⁶⁴ Secondo la cronologia induttiva meticolosamente ricostruita da FABIO BENZI, *Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità*, nel catalogo della mostra *La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla «belle époque» agli anni folli*, Milano, 24Ore Cultura, 2014, p. 98.

¹⁶⁵ Ivi, p. 97. Resta eccellente, e pienamente condivisibile, la lettura che Benzi propone della transizione della marchesa Casati dall'influenza dannunziana a quella avanguardistica del futurismo.

villa di via Piemonte, poco prima di raggiungere con lei i balli futuristi di Depero, rimase incantato da quell'amica (ed ex amante) «geniale» che sembrava «battere clamorosamente in eleganza eccentrica e in sbalorditiva creazione di bizzarrie e snobismi tutto ciò che di più stupefacente conteneva Parigi». Il che lo portava a credere, peraltro, che la marchesa Casati fosse «la prova vivente che l'Italia se vuole può domani vincere anche il primato della moda parigina»¹⁶⁶. A questo faceva seguito una delle più preziose descrizioni marinettiane, assimilabile per accuratezza a una fotografia di moda:

La prima impressione di naturalezza infantile centuplica i valori estetici della figura alta, agile, tagliente e pur flessuosa, inguainata e pure libera nel mantello di Paquin, crespo di Cina nero con bordo infiorato di oro vecchio. / Non le vedo il viso perché le lampade illuminano soltanto i tappeti. / La Marchesa apre un poco il mantello per offrire alla luce i suoi pantaloni turchi di Calot [*sic*] in broccato oro vecchio orlati di pizzi veneziani. Ripete più volte il gesto di tirar sul seno una fascia d'oro vecchio che conduce giù i miei sguardi agli scarpini turchi oro vecchio con fibbia nera e tacchi alti madreperlacei.¹⁶⁷

Nessuno storico dell'arte ha voluto ricercare prova di una documentazione fotografica di quegli «scarpini turchi», ma non sarebbe stato difficile rinvenirli in un ritratto generalmente databile al 1915 e oggi conservato nell'archivio del Getty (**Fig. 65**). Certo, in quella lastra fotografica la marchesa Casati non sta indossando il mantello nero di Paquin profilato in oro antico, che doveva esser simile a quello oggi superstite nella collezione del Metropolitan Museum (**Fig. 66**); eppure, i pantaloni alla turca di Callot bordati di merletto veneziano dovevano rassomigliare a quelli indossati dalla marchesa sia in questo scatto che in una precedente fotografia, eseguita da Mariano Fortuny nel 1913 durante un ballo in costume orientale a Venezia (**Fig. 67**). Quel che conta, ad ogni modo, è riconfermare nella digressione marinettiana l'apertura di Luisa Casati verso un'estetica d'avanguardia, che era in fondo parte integrante del favoritismo

¹⁶⁶ ADA, p. 128.

¹⁶⁷ Ivi, p. 129.

accordatole da Marinetti, nonché di quello che la stessa marchesa accordava al futurismo¹⁶⁸. Né sorprenderà vederla indossare, ancora nel tardo 1918, un costume orientalista come quelli che avevano invaso i teatri più moderni di Parigi nel maggio del 1909, quando l'impresario russo Sergej Djagilev portò in scena la prima stagione dei *Ballets Russes*. L'archetipo del costume teatrale orientalista, di cui resta uno straordinario modello di Poiret nell'archivio del Metropolitan Museum (**Fig. 68**)¹⁶⁹, condizionò l'intera produzione della moda parigina. Le sorelle Callot erano state tra i primi stilisti ad aver recepito quella tendenza (**Fig. 69**), al pari della stessa Paquin, che nel 1912 aveva collaborato a una collezione di stampo «commerciale» con il costumista teatrale russo Léon Bakst, storico *designer* dei *Ballets Russes*¹⁷⁰. La stessa marchesa Casati usava spesso indossare, ai balli in maschera, «costumes designed for her in the heighest flights of Léon Bakst's fantasy», come informava Cecil Beaton¹⁷¹. Ma quel che preme notare è il modo in cui la voga orientalista dei *Ballets Russes* avesse presto oltrepassato i confini parigini per identificarsi, all'estero, nella moda futurista *tout court*: e basterebbe, in questo senso, rileggere il bell'articolo *What Is to Be the Future of Futurism?*, comparso a firma di anonimo sul britannico «Current Opinion» nel dicembre del 1913, con due riproduzioni di bozzetti di Bakst a esempio della «symbolic representation of the modern woman» (**Fig. 70**). Ignorato dalla critica italiana, il *reportage* cercava di prevedere i futuri indirizzi del movimento marinettiano, finendo per fare un quadro del futurismo che resta a tutt'oggi un'interessante testimonianza del dialogo fluido, e

¹⁶⁸ Così confermava Marinetti: «La marchesa Casati è inoltre appassionata conoscitrice d'arte futurista, la difende e l'impone nella società romana. Sono meriti importanti che io particolarmente apprezzavo mentre l'Italia si valorizzava al fronte». Cfr. ADA, p. 128.

¹⁶⁹ Se ne veda la descrizione in HAROLD KODA – ANDREW BOLTON, *Poiret*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 63.

¹⁷⁰ Su questa collezione e la sua prima ricezione nelle riviste di moda, si veda in particolare il contributo recente di MARY E. DAVIS, *Styling «Le sacre»: «The Rite»'s Role in French Fashion*, nell'opera collettiva *The Rite of Spring at 100*, edited by Severine Neff, et. al., Bloomington, Indiana University Press, 2017, p. 119.

¹⁷¹ CECIL BEATON, *The Glass of Fashion*, New York, Doubleday, 1954, p. 175.

dell'altrettanto fluida confusione, allora vigente tra le avanguardie storiche. Discutendovi di moda futurista, l'autore del testo si sentiva infatti libero di affermare che: «It is a Russian, Léon Bakst, the famous scenic artist, that has brought futurism into Paris fashions»¹⁷². Il fatto che Bakst fosse un artista «moderno» sembrava così sufficiente per affiliarlo all'incompatibile futurismo russo e, tramite quello, alla matrice dell'avanguardia italiana.

Gli anni della guerra avevano servito, per Marinetti, da potente viatico al rinnovamento, da occasione imperdibile per il definitivo rogo della vecchia guardia: avevano coinciso, insomma, con un ultimo momento di libertà incondizionata, di follia eccentrica prima del castigante ritorno all'ordine. Non sarà un caso che proprio nella letteratura di guerra Marinetti concentrasse due attacchi memoriali alla vecchia Parigi salottiera, la Parigi anti-avanguardistica della moda *fin de siècle*, piumata e sdilinquente. Si trattava, in fondo, di un ultimo tentativo di liquidazione del passato (e insieme di una scaltra giustificazione a posteriori per l'avvento del conflitto), che già preparava il terreno per il *diktat* degli anni Venti contro l'intero universo delle mode. Nel *pamphlet* militarista *Come si seducono le donne*, in un capitolo dedicato a «La donna e la complicazione», cadeva un interessante *excursus* sulla Parigi passatista ritratta a tre anni prima dello scoppio della guerra, quando «aveva riassunto e perfezionato in sé tutte le eleganze, tutte le raffinatezze, tutti i cerebralismi e tutte le esasperazioni erotiche», tanto da raggiungere una vetta di insuperabile quanto demenziale decadenza. Invitato in un «salone politico consideratissimo», dove si tenevano declamazioni letterarie, Marinetti si era trovato immerso in una frivolisima fauna umana, tra la «primavera stonata di una toilette rosalilla» e la «disattenzione di tutti i cappelli piumati che

¹⁷² *What Is to Be the Future of Futurism?*, in «Current Opinion», vol. LV, n. 6, dicembre 1913, p. 437. Una delle due didascalie che accompagnavano i bozzetti conteneva una citazione da un'intervista con Bakst: «“I was led to this subject,” he says, “from having to design the costumes for Debussy’s new ballet, ‘Les Jeux,’ which, being the music of the future, tries to express the ideas of the future”». Cfr. *ibid.*

bisbigliavano i loro affari senza preoccuparsi della declamatrice»¹⁷³. In seguito, a una festa in casa di un ricco industriale, una folla di barbuti signori e pompose osservatrici, «gabbiani femminili fra una schiuma di ventagli», si era accalcata intorno alla divina Lettecot Livy, perfetta prefigurazione di un'esibizionistica Marina Abramović, che avrebbe performato di lì a poco il poema drammatico *Il ritorno alla terra*, vestendo solamente di foglie e ingurgitando infine del terriccio, prima che una «vasta portinaia francese» entrasse divertita con la scopa a far pulito, tra le risate generali. In questa apoteosi di sfinimento, imperdibile *Dolce vita* letteraria *ante litteram*, nessuno veniva risparmiato dallo sguardo dell'unico che non rideva, un Marinetti che, al pari del Marcello felliniano, era «il solo a sentire la necessità della conflagrazione generale»¹⁷⁴. Accanto a lui, peraltro, si ergevano una «notissima scrittrice, liquefatta da trenta anni di thè letterari, vasto seno-prua balordamente fasciato di velluto granata, oscillante alberatura di cappello estremorientale», e una «pupattola bionda» che, complice la ricchezza del marito, aveva scelto di immolare la propria esistenza al culto dell'abito: «Preferiva indubbiamente un palpeggio di stoffe e una rivista di mannequins ad un ardente corpo a corpo col più seducente amante del cuore»¹⁷⁵. Il che era, nella logica marinettiana di una pretesa disponibilità femminile all'usurpante esigenza del maschio, un'imperdonabile deviazione. Ma un quadro ancora più perfetto della mondanità parigina di fine secolo, Marinetti lo consegnava alla settima anima delle sue *8 anime in una bomba*, allorché rammentava la conferenza di Boccioni del 1913 nella galleria d'arte di rue La Boétie, tenutasi davanti «al pubblico variato delle più eleganti delle più belle e dei più intelligenti». Ed ecco un'ampia panoramica di zoologica dissezione: «La grande sala rossa è gonfia di fruscii stoffe vocio smorfie, curve bianche di braccia, seta bianco nero vermiglio roseo angoli spirali. Vibrazione di gioielli, lenta ricaduta di veli, fughe

¹⁷³ CSD, p. 83.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 86-87.

¹⁷⁵ Ivi, p. 87.

di struzzi, lenti cammelli impennacchiati, oche letterarie dal becco aperto, gazzelle malate di letteraturite, efebi scodinzolanti che scrivono con le anche, zazzere fosforose di Montmartre e pancioni israeliti ingrassati col futurismo»¹⁷⁶.

Tale satira di costume, insieme crudele e lucidissima, era certo funzionale a introdurre quella crociata contro la vanità femminile che, appena un anno dopo le *8 anime*, Marinetti concretizzava in forma di manifesto. Apparso a Milano l'11 marzo 1920, *Contro il lusso femminile* coniava il termine «toilettite» per definire «i sintomi di una vera malattia» della moda, identificabile in una «mania morbosa» che stava costringendo la donna a una «prostituzione mascherata» tramite l'offerta indegna del proprio corpo «abbellito dalla *toilette*». Tanto che, si affermava, «cambiare tre *toilettes* al giorno equivale a mettere il proprio corpo in vetrina per offrirsi ad un mercato di maschi compratori»¹⁷⁷: il che era già un abbozzo del paradigma dell'automa-*mannequin*, più volte svestita e rivestita, che cinque anni dopo sarebbe ricomparso nella *Nostra Dea* bontempelliana. Altro imperdonabile sintomo della «toilettite» era quel «palpeggio di stoffe» che già irritava Marinetti in *Come si seducono le donne*: le «stoffe dolci al tatto», infatti, venivano ora bandite in quanto esche fatali per l'integrità virile («Il maschio perde a poco a poco il senso potente della carne femminile e lo rimpiazza con una sensibilità indecisa e tutta artificiale, che risponde soltanto alle sete, ai velluti, ai gioielli, alle pellicce»¹⁷⁸). A contatto con la sontuosità dell'abbigliamento femminile, gli uomini sembravano trasformarsi «in gioiellieri, profumieri, sarti, modiste, stiratrici, ricamatori e pederasti», perché non v'era dubbio che la *toilettite* favorisse «singolarmente lo sviluppo della pederastia»¹⁷⁹. Di più: la donna

¹⁷⁶ TIF, p. 874.

¹⁷⁷ Ivi, p. 546.

¹⁷⁸ Ivi, p. 547.

¹⁷⁹ *Ibid.*

elegante e attenta alla moda rischiava di annullarsi in una sconcertante omologazione (quella stessa che due anni dopo sarebbe stata derisa in un manifesto sull’Inegualismo¹⁸⁰), se è vero che le signore d’ogni paese a passeggio per Via Veneto indossavano soltanto «tutte copie di due o tre modelli creati a Parigi». Alla donna, allora, si consigliava piuttosto di «inventare una sua foggia di vestito e tagliarlo da sé, facendo così del suo corpo, semplicemente adorno, un originalissimo poema vivente»¹⁸¹: il che già prefigurava, mascherandoli da strategico francescanesimo, gli ultimi sviluppi marinettiani sulla «poesia della moda». Ma in fondo, i moventi di *Contro il lusso femminile* si rivelavano dettati da ben altra ideologia di quella rinvenibile in un attacco agli artifici della moda¹⁸², perché era nel nome della preservazione della «razza», e della sua riproduttività, che un darwiniano Marinetti si muoveva nell’impovertito dopoguerra: «Parliamo in nome della razza, che esige maschi accesi e donne fecondate»¹⁸³. Né stupirà, d’altronde, che sugli stessi principi di protezione dell’uomo dai pericoli delle mode femminili moderne sarebbe tornato, nel tardo 1928, l’ardito Mario Carli in *Un breviario della mondanità fascista*¹⁸⁴. Questo per dire, anche, che la critica alla «toilettite» sorgeva nel 1920 con radicale ribaltamento delle posizioni marinettiane precedenti di solo un quinquennio: e basti pensare a una «sintesi» come

¹⁸⁰ Cfr. il manifesto *Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso! Inegualismo e Artecrazia* (1° novembre 1922), ora in TIF, pp. 549 ssg.

¹⁸¹ TIF, p. 548.

¹⁸² Non c’è dubbio che *Contro il lusso femminile* si adagiasse anche, come notava Christine Poggi, nella solita retorica anti-simbolista e anti-baudelairiana di Marinetti. Tuttavia, mi sembra che riprendere quei principi, nel tardo 1920, avesse ormai per lo scrittore un significato più blando rispetto alle urgenze del nuovo contesto storico. Per la lettura di Poggi, cfr. CHRISTINE POGGI, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2009, pp. 183-184.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Il testo di Carli, apparso su «L’Impero» del 12 febbraio 1928, si legge ora in *Moda futurista*, cit., p. 95: «Se l’uomo avesse in questi ultimi anni dominato la vita mondana, non avrebbe permesso alla donna di tagliarsi i capelli, di guidare automobili, di abolire le calze, di portare scarpe coi tacchi bassi, di vestire a sacco, di cingersi la vita sull’anca, di dipingersi da falsa creola e da pseudo mulatta, non avrebbe tollerato che il tipo femminile alla moda sia il serpente a sonagli, l’asparagio o il grissino dalle sporgenze levigate».

Simultaneità. Compenetrazione del febbraio 1915, che si era posta non già come una condanna, ma come un'implicita celebrazione del culto della *toilette*. Sulla scena sono osservati, simultaneamente, due ambienti tra loro antitetici: una «pacifica» tavola familiare borghese attorno a cui siedono la madre, il padre e i tre giovani figli intenti in varie attività di cucito o di lettura, e «una toletta ricchissima, illuminatissima» alla quale «sta seduta una cocotte, molto bella, bionda, dal lussuoso *peignoir* scollato», che continua ad abbigliarsi con l'aiuto di una cameriera, senza che la famiglia la possa vedere (**Fig. 71**). Visitata in seguito da una giovane modista che le porta un non troppo apprezzato cappello, la cocotte finisce di sistemarsi per poi lasciare la toletta e avvicinarsi all'ambiente borghese, dove in un impeto di «noncuranza» getta i lavori di cucito e di lettura sotto alla tavola. Tutt'altro che un simbolo, a dire dello stesso Marinetti, la prostituta rappresentava piuttosto «una sintesi di sensazioni di lusso, di disordine, d'avventura e di sperpero» e veniva percepita (ancorché non veduta) dai personaggi borghesi «come angoscia, desiderio o rimpianto»¹⁸⁵: il che era molto più vicino alle posizioni originarie d'avanguardia di quanto il manifesto del 1920 potesse aspirare¹⁸⁶.

II.5 Poesia della moda

Esiliata la moda nel 1920, nel 1921 Marinetti era già a lavoro per riaccoglierla, sia pure in forme di assai diversa consistenza. Ma è in tal senso che si dovrebbe rileggere, nell'ambito del

¹⁸⁵ Cfr. il testo e l'appendice critica in TO, pp. 543-545.

¹⁸⁶ Sicché non stupirà che nel 1921 il culto della toletta fosse già scaduto a completa, sia pure esilarante, denigrazione. Si pensi a una «sintesi» come *Musica da toletta. Sorpresa teatrale*, ideata da Marinetti con Gianni Calderone e rappresentata al Mercadante di Napoli nel settembre del 1921 prima di essere pubblicata in accompagnamento al manifesto *Il teatro della sorpresa* (1922). Vale la pena di riportare il breve testo per intero: «Un pianoforte verticale nero ha i piedi infilati in due eleganti scarpine dorate da signora. Un attore, cameriera del pianoforte, toglie la polvere dalla tastiera, suonandovi sopra distrattamente con uno spolveratore. Contemporaneamente, un secondo attore (seconda cameriera) frega con uno spazzolino i denti del pianoforte, mentre un piccolo d'olbergo in livrea frega con una pezzuola di lana le scarpine dorate del pianoforte». Cfr. TO, p. 599.

discorso sull'abito, l'intera esperienza del Tattilismo, che fu anzitutto un ritorno alla materia prima della moda: la stoffa. Non era forse con un'attenzione documentaria che Marinetti aveva cominciato a parlare di tele africane in *Mafarka le futuriste*¹⁸⁷? E ora, nel contesto azzerato del primo dopoguerra, era proprio dalla materia grezza che si doveva ripartire. Né stupirà che si aprisse qui la terza e ultima fase del discorso marinettiano sulla moda. Se dopo i fasti eccentrici del dandismo franco-italiano e prefuturista (1905-1908), negli anni tra il 1909 e il 1920 l'abito si era trasformato in un accorto veicolo pubblicitario e al contempo in un corteggiato filtro d'evasione, la comparsa di *Contro il lusso femminile* aveva frettolosamente dismesso la possibilità di un elegante guardaroba: ma era stata una liquidazione necessaria, un saldo di fine stagione che aveva portato con sé il beneficio della *tabula rasa* per rifondare l'avanguardia postbellica (1921-1944). Del resto, che il Tattilismo si ponesse come un rinnovato, e sia pure «raddoppiato», futurismo, è pacifico: e basterebbe rileggere l'*incipit* del manifesto *Il Tattilismo*, datato al gennaio del 1921, per individuare in quel «punto e a capo» la sentenza di un intenzionale cambio di registro¹⁸⁸. Inventato l'estate precedente, il movimento si basava su un'educazione intellettuale del tatto (ma di «tactile values» non aveva già parlato Bernard Berenson nei *Florentine Painters of the Italian Renaissance* del 1896?), cui si demandava un potere «comunicativo»: abituandosi a riconoscere le sensazioni date dal contatto epidermico con

¹⁸⁷ La stoffa gioca in *Mafarka* un ruolo primario, quando si pensi che essa serviva alla costruzione delle ali di Gazurmah, il grande figlio-uccello creato dal protagonista: «I tessitori di Lagahourso preparano intanto la stoffa robusta e leggera che rivestirà le grandi ali palmate di mio figlio. È una tela indistruttibile, tessuta con fibre di palmizio, e che si colora, al sole, delle tinte diverse dell'oro, della ruggine, e del sangue...» (MA, p. 161). Di questo particolare tessuto di palmizio informava il geografo Balbi: «I Monjù (M'iao), i Moviza ed altri popoli dell'Africa interna, tessono belle stoffe colle fibre di foglie di palmizio, ovvero col cotone». Cfr. ADRIANO BALBI, *Elementi di geografia generale, ossia Descrizione compendiate della Terra secondo gli scompartimenti politici coordinati colle grandi sue naturali divisioni in seguito alle ultime transazioni e le più recenti scoperte*, Torino, Pomba, 1844, p. 309.

¹⁸⁸ Vale la pena riportarne la porzione iniziale: «Punto e a capo. / Il Futurismo, da noi fondato a Milano nel 1909, diede al mondo l'odio del Museo, delle Accademie e del Sentimentalismo, l'Arte-azione, la difesa della gioventù contro tutti i senilismi, la glorificazione del genio novatore, illogico e pazzo, la sensibilità artistica del meccanicismo, della velocità, del Teatro di Varietà e delle compenetrazioni simultanee della vita moderna, le parole in libertà, il dinamismo plastico, gl'intonarumori, il teatro sintetico. Il Futurismo raddoppia oggi il suo sforzo creatore». Cfr. TIF, p. 159.

materiali diversi, schedati in due scale e sei categorie, gli adepti della nuova «arte del tatto» avrebbero potuto comunicare tra di loro in spirituali «contattilazioni», indossando «camicie e vestiti tattili» e interagendo in ambienti tattilisticamente arredati. Non avendo nulla in comune con i «valori visuali» delle altre arti plastiche né con «l'erotomania morbosa» dei corpi, il Tattilismo si poneva piuttosto come un meditato *raffinamento* dell'avanguardia, e insieme come pioneristica transizione verso gli esiti spiritualizzanti del secondo futurismo¹⁸⁹. Ma si trattava anche, a ben vedere, di un'impalcatura di tripudiante feticismo: tanto più quando si osservino i materiali prescelti per la descrizione dei tatti più «civilizzati», materiali che sembravano uscire direttamente dal sontuoso *atelier* di un sarto parigino. Dalla «seta liscia» al «crespo di seta», dal «velluto» alla «lana dei Pirenei» e al «crespo di seta-lana», dalle «piume» ai «piumini»¹⁹⁰, i nuovi tatti categorizzati nella parte intitolata «Parigi» della tavola tattile *Sudan-Parigi* coincidevano paradossalmente con quel medesimo *screening* dell'alta moda che, appena un anno prima, era stato bandito in *Contro il lusso femminile*. Jeffrey Schnapp, nel suo informato studio *The Fabric of Modern Times* dedicato a stoffa e autarchia nell'ultimo Marinetti (1937-1940), sceglieva di tralasciare *tout court* il riferimento all'esperienza pregressa del Tattilismo, pur ricordando la crociata marinettiana del 1920 contro il «fetishism» della moda passatista. D'altronde, l'intento di Schnapp era quello di riportare, e sia pure di forzare, l'operato marinettiano entro il più ampio dibattito dell'avanguardia italiana sulla moda di regime, con convenienti allusioni ai vari manifesti di Volt o di Scurto, tutti volti alla concezione di un corpo nuovo e nazionalizzato, meglio se rivestito di stoffe industriali e artificiose¹⁹¹: allora è

¹⁸⁹ Su questo si vedano le condivisibili osservazioni di LORENZO MANGO, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, Napoli, La città del sole, 2001, pp. 16-20.

¹⁹⁰ Cfr. TIF, pp. 162-163.

¹⁹¹ Cfr. JEFFREY T. SCHNAPP, *The Fabric of Modern Times*, in «Critical Inquiry», vol. 24, n. 1 (Autumn 1997), p. 201.

comprensibile come, in tal contesto, il Tattilismo potesse emergere a disturbante contraddizione. Perché non c'è dubbio che quando Marinetti inventava la sua arte del tatto, non aveva in mente alcun materiale sintetico, ma anzi tutta una gamma di materie prime organiche e biologiche, che arrivavano ad includere tanto il «pelo di cavallo o di cane» quanto i capelli umani. Questo per dire, insomma, che il Tattilismo rimane il primo, imprescindibile tentativo marinettiano di aprirsi a una poetica della materia, quella stessa poetica che dominerà gli scritti poi confluiti nel *Poema non umano dei tecnicismi* del 1940: ma il fatto che, a quest'altezza cronologica, la materia privilegiata coincidesse ancora con quei tessuti preziosi del vecchio mondo parigino, così conosciuto e falsamente bistrattato dallo scrittore, vorrà pur dire qualcosa. Non solo: è proprio con il Tattilismo che Marinetti avviava quell'interesse verso l'«epidermide» che avrebbe in seguito dominato la sua ultima visione dell'abito, concepito non più nelle tradizionali declinazioni di taglio e di modello, ma come una nuova pelle dell'uomo, se è vero che, secondo quanto osservava lo stesso Schnapp, «the new subject comes into being at the meeting point of skin and garment»¹⁹².

Il Tattilismo era nato con tale carica di innovazione da interessare, sia pur lateralmente, il latente discorso marinettiano sull'abito per tutti gli anni Venti¹⁹³. Ma è nel decennio successivo che Marinetti tornava ad occuparsi, più estesamente, di moda. Ormai dismesso il dandistico

¹⁹² Ivi, pp. 201-202.

¹⁹³ Molteplici sono le «sintesi» teatrali marinettiane ispirate più o meno direttamente al Tattilismo e al discorso sull'abito e sulle stoffe. Si pensi, ad esempio, a *Bianca e Rosso. Trisintesi* del 1923, micro-tragedia di due amanti infelici, Forte e Dolce, entrambi vestiti «modernamente in nero», ma in conflitto con le loro rispettive seconde anime, Rosso (in pigiama di quel colore) e Bianca (in una candida tunica), oppure a *Il quartetto tattile. Sintesi teatrale* (1924), in cui un antiquario o bibliofilo, ancora «vestito di nero», rappresenta un incoerente passatismo di fronte al dinamismo di due studenti, che gareggiano con lui nel corteggiamento di una donna. Cfr. TO, pp. 605-612. Si tratta di brevi tentativi di teatralizzazione del Tattilismo, fondati non solo sul tatto ma anche sulla vista dei colori, sia nei fondali delle scene che negli abiti degli attori. Ma si noterà che, per tutti gli anni Venti, al di là di sporadiche e periferiche eccezioni, l'interesse marinettiano per l'abito ha un sostanziale arresto. Secondo LORENZO MANGO, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, cit., pp. 64 ssg, le «sintesi» tattili sono soltanto due: *La grande cura* (1924) e il menzionato *Quartetto*.

smoking per indossare goffamente l'abito a spada *bleu de roi* ricamato in argento e la napoleonica feluca dell'Accademico d'Italia nel 1929 (**Fig. 72**)¹⁹⁴, l'ex fondatore del futurismo, in piena adorazione mussoliniana, era ora pronto a sostenere la retorica nazionalistica di regime, fosse anche attraverso manifesti di stanca, patetica ambizione, come quello «per la riconquista di un nostro primato mondiale», il *Manifesto futurista del cappello italiano* (1933)¹⁹⁵. Frattanto, nell'ottobre del 1935 l'invasione dell'Etiopia da parte di Mussolini aveva causato gravi sanzioni economiche all'Italia da parte della Società delle Nazioni, costringendo il governo fascista a varare una politica di autarchica sopravvivenza. Di qui, per quel che concerne il settore del vestiario, derivarono sia una parossistica resistenza all'esterofilia francese, sia un massiccio incentivo statale all'espansione dell'industria delle fibre artificiali. Quanto al primo punto, non stupirà che Marinetti, già orientato a valorizzare l'italianizzazione della moda fin dalle lusinghiere pagine sulla marchesa Casati in *L'Alcova d'acciaio*, riprendesse strumentalmente il mandato propagandistico persino nella «commemorazione» su *D'Annunzio e il Futurismo*, letta a Roma il 1° dicembre 1937. Certo, la digressione sulla moda «all'italiana» non poteva che suonare artefatta nell'altrettanto affettato plauso alla «vita italianissima» descritta nel *Piacere*, un romanzo che, si vorrà dire, era semmai al vertice dell'europeismo decadente: eppure, Marinetti vi

¹⁹⁴ L'istituzione culturale della Reale Accademia d'Italia, inaugurata dal regime fascista nel 1939, rimase in vita fino al 1944. Sull'uniforme degli accademici, nominati ogni anno, si vedano le «Norme per l'uniforme degli accademici d'Italia», inserite regolarmente nell'Annuario della Reale Accademia d'Italia, pubblicato a partire dall'anno di fondazione. Un fascicolo sull'«Uniforme degli Accademici», con fotografie e disegni, è conservato nella busta 9, A1 dell'archivio «Reale Accademia d'Italia», presso gli Archivi di Stato di Roma.

¹⁹⁵ Scritto in collaborazione con Francesco Monarchi, Enrico Prampolini e Mino Somenzi, il manifesto comparve su «Futurismo» del 5 marzo 1933. In contrasto all'«uso americano e teutonico della testa nuda» (uso peraltro sarcasticamente richiamato, quando si pensi che la moda della virile calvizie era stata imposta agli italiani dallo stesso Mussolini in quel giro di anni), i futuristi si impegnavano ora in una rivalutazione, anzitutto industriale, del cappello maschile, affermandone però la «necessità estetica». Il nuovo cappello doveva evitare «l'uso nordico del nero e delle tinte neutre», essere moderno e non passatista, funzionale e veloce, fatto in tessuti sia tradizionali che innovativi, dal feltro al velluto, dalla paglia al sughero, dai metalli leggeri al vetro, dalla celluloido al neon. L'esigenza del nuovo cappello maschile era industriale, ma il suo obiettivo teorico restava al solito ideologico: «Sboccherà così l'ideale cappello opera d'arte italiana, insieme rallegrante e poliprativo [*sic*], che intensificando e moltiplicando la bellezza della razza imporrà di nuovo nel mondo una delle più importanti industrie nazionali». Cfr. ora il testo in *Moda futurista*, cit., p. 129.

vedeva la validità di «un libro rivelatore. Oltre ai tanti meriti ha anche quello di aver rivelato al mondo latino la bellezza di Roma, quella bellezza favorevole all'amore, ai sentimenti nobili, alle eleganze romantiche e anche dirò alla estetica del corpo umano della bella donna che romanamente comincia a vestirsi alla italiana, precorrendo così anche le distanze di un modo assolutamente italiano»¹⁹⁶. Che poi il «mantello di lontra», il «lungo boa di martora» e il «bavero di volpe azzurra» di Elena Muti fossero di più che probabile provenienza boreale o siberiana, e che l'«odore di eliotropio esalante dalla pelliccia» per le gioie olfattive di Andrea Sperelli fosse un concentrato di peruviano esotismo, è un'altra storia¹⁹⁷: d'altronde, cos'altro si doveva affermare nell'autarchico 1937, e in un'Italia piccosa in cui la mera pubblicazione di fotografie d'abiti francesi poteva risvegliare l'ira censoria del regime contro una rivistina di mode femminili¹⁹⁸?

¹⁹⁶ Il testo si legge ora in MATTEO D'AMBROSIO, *Le «Commemorazioni in avanti» di F. T. Marinetti. Futurismo e critica letteraria*, Napoli, Liguori, 1999, p. 144.

¹⁹⁷ Le pellicce di lontra venivano importate per lo più dall'Inghilterra, dalla Germania, dalla Danimarca o dalla Svezia (mentre la lontra di mare proveniva dalla Russia); quelle di martora dall'Europa settentrionale o dalla Siberia; la volpe azzurra, originariamente, abita il circolo polare. Per un più dettagliato quadro dello smercio italiano di pellicce a metà Ottocento, si veda, ad esempio, GEROLAMO BOCCARDO, *Il negoziante italiano. Manuale degli uomini d'affari. Trattato teorico-pratico della scienza commerciale ad uso specialmente dei commercianti del Regno d'Italia*, Genova, Pellas, 1863, pp. 502-503. D'altra parte, persino nell'Italia pressoché postdannunziana e fortemente autarchica di fine anni Trenta, la maggioranza delle pellicce si importavano ancora dall'estero (cfr. SOFIA GNOLI, *The Origins of Italian Fashion*, cit., p. 79). Il profumo dei fiori della pianta di eliotropio, i cui semi furono tradotti dal botanico Jussieux dal Perù alla Francia, era popolarissimo a fine Ottocento; un'anonima «Giuseppina» vi dedicava la rubrica «Un fiore per settimana» (*Eliotropio del Perù*) nel periodico fiorentino «Cordelia. Giornale per le giovinette», 16 dicembre 1888, p. 54: «Il profumo dell'eliotropio – disse una celebre principessa che soggiornò or sono pochi mesi a Firenze, – sta agli altri fiori, come l'anima sta alla bellezza, il sorriso all'amore e l'amore alla gioventù». Per una discussione della pelliccia nel *Piacere*, e per i suoi legami con l'eroticismo di Sacher-Masoch e la figura della *femme fatale*, si veda DANIELA BARONCINI, *Artifici del piacere. Donne e seduzione nella modernità letteraria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 62-63. Che Elena Muti vesta «romanamente» è piuttosto dubbio: una delle sue più celebri didascalie nel romanzo la presentava avvolta in un «un mantello di panno Carmélite, con maniche nello stile dell'Impero tagliate dall'alto in larghi sgonfi, spianate e abbottonate al polso», in perfetta *mise* parigina (il «Carmélite» era colore caldo e scuro).

¹⁹⁸ Il caso è descritto da SOFIA GNOLI, *The Origins of Italian Fashion*, cit., pp. 77-78. All'origine vi era il problematico rilascio di fotografie di abiti italiani da parte dell'Ente nazionale della moda, che non poteva diffonderle alle riviste per evitare che altri concorrenti industriali ne copiassero i modelli. D'altra parte, però, vigeva anche l'assoluto divieto di divulgare sulla stampa italiana modelli di provenienza francese. La situazione aveva esasperato Ester Lombardo, direttrice della rivista «Vita femminile», che era contravvenuta all'ordine restrittivo. Roberto Farinacci, direttore di «Critica Fascista», aveva accusato Lombardo in un articolo comparso il 5 febbraio 1938 e intitolato *Cocciuttagine femminile*. L'accusa fu anche all'origine del ritiro dalle vendite di quel particolare numero di «Vita femminile».

Quando poi si consideri l'appoggio governativo all'industria di fibre sintetiche, si osserverà in questa direzione la maggior riuscita dell'ultimo Marinetti. In Italia, la produzione di tessuti artificiali, che aveva preso avvio nel primo dopoguerra, rimase florida per tutti gli anni Trenta e contribuì a supplire, specialmente dopo la crisi del tessile conseguente alla depressione del 1929, la scarsità di tessuti naturali quali cotone e lana (assai meno reperibili della seta e del lino). Nonostante la complessiva diffidenza del popolo italiano, nuovi tessuti come il rayon (che nel 1930 rappresentava la metà dell'intera produzione del tessile artificiale) venivano capillarmente pubblicizzati nei manifesti di moda ancor prima del 1935 (**Fig. 73**), quando le direttive autarchiche del regime imposero all'industria la commistione di materie organiche con fibre sintetiche. L'azienda SNIA-Viscosa aveva acquisito la patente per la produzione del lanital, una fibra simile alla lana ma derivata dalla caseina del latte tramite un processo di separazione della proteina¹⁹⁹. Nel 1937, invitato dalla stessa azienda nello stabilimento di Cesano Maderno, Marinetti assistette alla produzione del lanital, che descrisse in *Il poema del vestito di latte*, pubblicato in quell'anno dall'Esperia di Milano in un prezioso opuscolo corredato dai brillanti *collage* grafici di Bruno Munari (**Fig. 74**). Il testo confluì tre anni dopo col titolo di *Poesia simultanea di un vestito di latte* nel *Poema non umano dei tecnicismi*, libro sull'industria autarchica interamente dedicato alla SNIA Viscosa²⁰⁰, e pensato nel solco dell'oraziano *utile dulci* come un'opera che potesse al contempo «commuovere divertire e istruire descrivendo lo sforzo patetico di un latte che smania per acquistare spessore e consistenza tagliabile o quello di una matassa di fili opachi che spasima per raggiungere un indispensabile

¹⁹⁹ La SNIA aveva cominciato a lavorare nel settore delle fibre artificiali nel 1919, ma già dal 1916 esisteva la Cisa-Viscosa. Le due aziende si unirono negli anni Trenta, diventando SNIA-Viscosa (Società Nazionale Industria Applicazioni Viscosa). Sul lanital e più in generale sulle fibre tessili, si veda lo studio di MAURA GAROFOLI, *Le fibre intelligenti. Un secolo di storia e cinquant'anni di moda*, Milano, Electa, 1991.

²⁰⁰ «Alla / esemplare / italianità / dinamica autonoma creatrice / della / SNIA VISCOSA / omaggio augurio / di noi aeropoeti futuristi / devoti alla originalità / dell'Imperiale Italia Fascista / il sansepolcrista / F. T. Marinetti». Cfr. TIF, p. 139.

abbellimento di brilli e lucentezze o anche quello di un lanciabombe nell'aprire varchi alla fanteria incalzante»²⁰¹. Lo stesso «Invito ai lettori spregiudicati» premesso al libro chiariva anche le intenzioni marinettiane di offrire al pubblico una poesia che sapesse coniugare i nuovi «tecnicismi della civiltà meccanica» con gli «antichi motivi ispiratori umani»²⁰², che valeva fondere la natura con la tecnologia²⁰³. E la seconda premessa, intitolata «Estrazione sistematica di nuovi splendori e nuove musiche dai tecnicismi», cercava invece di rivendicare un nobilitante *status* a una nuova «poesia del quotidianismo metallurgico chimico aratore ragioniere giuridico eccetera», che, opponendosi a quella «specie di poesia romantica della domenica», faceva leva sull'autonomia dei tecnicismi del lavoro creati dall'industria, un'industria che sempre più sembrava rendersi indipendente dall'operato umano. Allora, non restava al poeta che estrarre «i brividi di poesia» dalla produttività tecnologica piuttosto che dalla «sovrapposta retorica delle verbalizzazioni» o dall'«ormai rancida simbologia dell'aratro dell'aquila della falce dell'incudine del martello»²⁰⁴: il che era, *en passant*, una subdola stoccata al fascismo. Questo per dire, anche, che il testo programmatico dell'«Estrazione» conteneva già in sé il chiarimento, neppure troppo criptico, del nuovo modo di far poesia, sul quale Schnapp sembrava convergere: «My claim, then, is that instead of receding into a passive role, modern materials emerge as autonomous forces within an overarching modernist prosopopoeia»²⁰⁵. Questo era appunto quel che Marinetti stesso notificava parlando dell'«avvento soprannaturale della

²⁰¹ TIF, p. 1141.

²⁰² Ivi, p. 1142.

²⁰³ Come già notava JEFFREY T. SCHNAPP, *The Fabric of Modern Times*, cit., p. 231, pur non fornendo riscontri testuali dalla premessa marinettiana.

²⁰⁴ TIF, pp. 1144-1145.

²⁰⁵ JEFFREY T. SCHNAPP, *The Fabric of Modern Times*, cit., p. 192.

macchina» e di un lavoro conseguentemente «autonomo sganciato dall'individuo umano»²⁰⁶, su cui la poesia poteva finalmente rinnovarsi, ricollocando infatti «the spiritual within new technologies»²⁰⁷. Semmai, più interessante sarebbe stato notare l'apporto quasi postmoderno di novità, nonché linguistiche, strutturali che la poesia dei tecnicismi sembrava in potenza contenere. Si prenda, ad esempio, lo stesso poema del vestito di latte, di gran lunga il più sperimentale delle nove «poesie simultanee» parolibere raccolte nel *Poema non umano*, e se ne osservi, soprattutto, l'impasto di registri, di generi e di prospettive. Inserito in una cornice narrativa che, da un campo di battaglia africano, porta l'io lirico su un treno Reggio-Napoli-Roma (sfrecciante tra «sgargianti ginestre», propizie fonti di tessuto autarchico, si vorrà appuntare²⁰⁸) per celebrare «l'Impero Mussoliniano» al Colosseo, il poema procede poi astrattamente al resoconto della separazione meccanica della caseina, stravolgendo il testo con un fulminante, parodico *patchwork* di clausole bibliche e francescane, dati statistici, comunicati stampa, prosopopee simboliste, apostrofi profetiche e ottative. Un delirio di quasi epica contaminazione, che non sfigurerebbe come antecedente di certa poesia di neoavanguardia, a partire da quella di Pagliarani:

L'uomo comanda // **Latte dividiti**

Abbandonato tutto il suo burro il latte sentendosi magro precipita allo stato disperato di polvere incerta se dichiararsi paglierina o verdolina [...]

Rabbia piacere di speranze

asprigne nostalgiche delle 200 filiere da 1000 fili

Stringere stringere ogni filo la sua famiglia di 120000 fili di caseina [...]

Gloria alla Concretezza degli Astri udite udite vi sono sotto le montagne basalti tanto furbi d'avere pigiato cuore polmone dentro dentro giù [...]

Intanto nelle smisurate pause della materia si contorceva un vocìo di molecole matarassate davanti alle porte dei Furenti Processi spaccati di sentenze atroci contro quei dannati *Liquidi inafferrabili*

// O Lane neonate vi annuncio che l'ora verrà della fresca liberazione dai vostri tenaci parassiti [...]

²⁰⁶ TIF, p. 1143.

²⁰⁷ JEFFREY T. SCHNAPP, *The Fabric of Modern Times*, cit., p. 192

²⁰⁸ Per una discussione della ginestra come fonte di tessuto autarchico, si veda SOFIA GNOLI, *Un secolo di moda italiana*, cit., p. 87.

Risulta dalle statistiche ogni pecora esprime da sé un chilo di soavità mentre ogni vacca ne esprime 10 chili [...]

E benvenuto sia questo latte complicato **forza forza forza** esaltiamolo²⁰⁹

Un simile afflato evocativo confluiva anche nel coevo *Poema della Moda italiana* (*Parole in libertà futuriste*) a Ermanno Amicucci, pubblicato su «Il Giornale d'Italia» il 23 dicembre 1937 e poi ripreso nel *Poema non umano* col titolo di *Poesia simultanea della moda italiana*. Il movente del testo era di natura propagandistica, se è vero che Marinetti vi aveva concentrato uno scontato attacco all'esterofilia nella moda, del resto coerente alle posizioni già espresse qualche settimana prima in *D'Annunzio e il Futurismo*. L'andamento del poema era ancora narrativo, e geograficamente dislocato: prima a Roma, dove l'io lirico assisteva a una prova di vesti in un *atelier* invaso da sei litigiose bambine e dalle loro madri, poi a Napoli per un veloce sopralluogo in idrovolante, e infine di nuovo a Roma, dove l'occasione memoriale («ricordo sonoro d'un campanile dindolante») dava avvio alla disquisizione sui «nuovi sarti» e le nuove mode. L'appello alle donne che volessero «vestirsi all'italiana» verteva forzatamente su soluzioni di tardo futurismo, aperte al «capriccio» e alla «fantasia», e dunque capaci di donare alla donna, tramite l'abito, «uno stato d'animo giocondo». Ne risultava un guardaroba inconsueto, colorato e improponibile, fatto di «chiaroscuri di balze arricciate», «guaine metalliche» e «pagliuzze rosse». E per raggiungere un effetto «acclamante» si consigliava infine di fasciare «la donna di velluto arancione spiralicamente fin sotto l'acconciatura d'una unica penna verde smeraldo», retaggio orientalista alla Poiret. Eppure, i forestierismi erano ora rigorosamente proibiti, tanto più quando si pensi che appena l'anno prima era uscito il *Commentario Dizionario Italiano della Moda* di Cesare Meano, che italianizzava qualsiasi voce

²⁰⁹ TIF, pp. 1167-1170. Che «l'uomo comanda» sia un riferimento a Mussolini è deduzione, forse incauta, di Schnapp, che peraltro traduce «the Man», alterandone la grafia originaria. Per un'altra lettura del testo, cfr. KAREN PINKUS, *Bodily Regimes: Italian Advertising Under Fascism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 264, nota 22.

sartoriale, con esiti di ossessivo, allucinato patriottismo²¹⁰. Allo stesso modo Marinetti, e sia pure con impagabile scivolamento nella satira:

Per divertire le donne scopa scopone tresette e bando al *bridge* abbrutente deformante zizzaniatore con
tetre pause di villanie e pedantismi Bando ai *cocktails* e rinfrescarsi nel quisibeve con un arpeggio
liquido di tre vini italiani
Per valutare non useremo più la parola *chic* ma per esempio l'immediato rumore italianissimo *rrrr* del
motore perfetto che rasserena il volantista
Non useremo più le parole *sex-appeal* ma ad esempio donna scatto o donna elettrizzante²¹¹

Seguivano inoltre i prevedibili consigli di stile dispensati dal poema: vietati i capelli corti per le donne, «moda dei mari nordici mortificati da nebbie asessuali», ben accetto invece un *make-up* tricolore su labbra e unghie, e del tutto bandito, ancora una volta, «il già fucilato bianco-nero *frak* con tuba-ciminiera di officina scioperante»²¹². Il testo era infine concluso da due notevoli appendici, *Prova d'una veste* e *Altra prova di veste*, in cui l'io lirico apostrofava i tessuti stessi affinché, come seconda pelle, avvolgessero i corpi disposti ad accoglierne la forza conturbante: «Tu seta arancione ricamata di sonnolenze e sieste africane sei meno casta delle mani astratte delle sarte intente a modellare svestire accondiscendere accentuare o sublimare squisitamente»²¹³. Di fronte al conclusivo, volontario abbandono della «vantata superiorità dell'umano», restava davvero l'essenzialità tautologica di una poesia della moda, sostanziata

²¹⁰ Commissionato dall'Ente nazionale della moda, il *Commentario* aveva come prima missione quella di deprivare l'italiano corrente dell'uso di numerosi francesismi nel lessico sartoriale, poiché riflettevano la predominanza parigina della moda. Meano prendeva a modello fonti letterarie (da Dante a Boccaccio, da Firenzuola a Leopardi, da Carducci a Pascoli) per rendere visibili le consonanze tra la creazione di una moda italiana e la tradizione alta della cultura nazionale. Sul *Commentario*, cfr. almeno EUGENIA PAULICELLI, *Fashion under Fascism*, cit., pp. 57-67 e pp. 75-78; Id., *Fascism and Literature*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, edited by GAETANA MARRONE, vol. 1, New York, Routledge, 2007, p. 696, e DANIEL POMMIER VINCELLI, *Fashion and Fascism, in Fashion Through History: Costumes, Symbols, Communication*, vol. II, edited by GIOVANNA MOTTA and ANTONELLO BIAGINI, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2017, p. 330.

²¹¹ TIF, p. 1188.

²¹² Ivi, p. 1189.

²¹³ Ivi, p. 1190.

dall'elenco cantilenante e accecato dell'*Altra prova di veste*: «Stoffe stoffe stoffe stoffe stoffe stoffe e poiché sono siete tutte sensibili pensanti parlino parlate parla finalmente»²¹⁴.

Lo stesso espediente della «prova di veste» si sarebbe rivelato fecondo per la poetica dell'ultimo Marinetti. Basterebbe rileggere, ad esempio, una delle pagine più intense di *Venezianella e Studentaccio*, romanzo postumo scritto a Venezia nell'anno della morte, e incentrato sulla simbolica storia d'amore tra la crocerossina Venezianella e il giovane Studentaccio, volontario in licenza medica dal fronte: un *plot* di così precisa allusività hemingwayana, da destare qualche doveroso interrogativo²¹⁵. Impegnato nell'utopico compito di fondare, sulla Riva degli Schiavoni, una nuova Venezia futurista, Studentaccio assiste nel secondo capitolo del libro alla «solenne vestizione» di Venezianella, che, in una basilica di San Marco trasfigurata in «colorificio immateriale», funge da modella per l'immagine architettonica della città rinnovata. Suggestiva è l'allegoria marinettiana dell'abito, trionfo d'estetico astrattismo che s'identifica e confonde con la città medesima, mantenendo tanto i materiali della tradizione (non a caso la consueta «tela arancione»), quanto gli elementi dell'immaginario meccanico e futurista: «Gli affreschi [di San Marco] a naso adunco vogliono fiutare la delicatezza delle loggette traforate e delle leggerissime trine marmoree che veleranno le spalle»²¹⁶. Una folta schiera di sarti e operatori, dai «corallari napoletani» alle «Lagunari belle matrone madreperlacee» e ai «vetrai di

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Strano però che i curatori dell'eccellente edizione mondadoriana del romanzo (2013) non si siano posti la domanda. *A Farewell to Arms* (1929) era certo precluso alla circolazione nell'Italia fascista, ma ciò non significa che Marinetti non avesse potuto accedervi sia in edizione originale (d'altronde, la conoscenza dell'inglese glielo permetteva), sia nella prima traduzione francese (edita da Gallimard nel 1938), sia, infine, in una possibile, ancorché non certificabile, anticipazione della traduzione italiana del romanzo, eseguita dalla giovane Fernanda Pivano. Completata nel 1943, la traduzione rimase notoriamente impubblicabile fino al 1945, e la stessa Pivano fu arrestata a Torino, durante l'occupazione tedesca, proprio per aver tradotto il romanzo di Hemingway, che il regime disprezzava per la compromettente descrizione che vi si faceva della disfatta di Caporetto. Ma si ricordi che il padre dell'americanista, Riccardo Pivano, agente di cambio e presidente del Credito Marittimo, era amico personale di Marinetti. Cfr. ELENA TAPPARO, *Fernanda Pivano e la letteratura americana*, Civitavecchia, Prospettiva, 2006, p. 12.

²¹⁶ VS, p. 6.

immagini futuristi», veste e sveste la giovane donna per giorni e notti, fino alla sua misteriosa quanto improvvisa scomparsa. Pratica di consolidata origine religiosa e un tempo anche cavalleresca, peraltro riscontrabile in vari riti (e miti) di affratellamento o iniziazione, l'atto dell'essere vestita è per Veneziarella un segno della propria intrinseca sacralità («Perché un giorno Venezia entrerà anch'essa in Paradiso»²¹⁷), e forse della propria dantesca *beatitudo*, segno che la paragonerebbe, com'è stato suggerito, alla figura di Beatrice, e per suo tramite a quella di Benedetta, moglie dello scrittore²¹⁸. Nell'ultimo atto della sua carriera, Marinetti non abbandona l'antica teoria vestimentaria, ma piuttosto l'estremizza. L'«eleganza astratta»²¹⁹ di Veneziarella è infatti l'esito più radicale di quel discorso, negazione e insieme apoteosi della moda.

²¹⁷ Ivi, p. 10.

²¹⁸ Si vedano in proposito le osservazioni di GIUSI BLADISSONE, *Beatrice e Marinetti: da Dante a «Veneziarella»*, in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, a cura di FRANCO MARENCO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 135-136.

²¹⁹ VS, p. 7.

CAPITOLO TERZO
Lo stile di Gonzalo.
Per una sociologia della moda in Carlo Emilio Gadda

I pantaloni degli uomini non avevano la piega: apparsa verso il 1905-1908 per le cure dei vari lords Brummel di via Mansoni: (= Manzoni Alessandro). Per referenze circa la non-piega dei pantaloni, rivolgersi al monumento eneo di Verdi (Giuseppe) a Piazzale Buonarroti (Michele Angelo).

CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, 1944.

III.1 Abito e *habitus*

In una delle «nove domande sull'essere e lo scrivere» che Alberto Moravia poneva a Gadda sul «Corriere della Sera» del 17 dicembre 1967, si accennava alla «fine della parola come mezzo espressivo» e al crescente trionfo cui sembrava destinata la «civiltà dell'immagine, del segno». Ma di fronte alla prospettiva apocalittica di una surrogazione dei *verba* con i *signa*, Gadda si smarriva: «Superi la mia possibilità di seguirti. Rifuggo dall'insicurezza dell'avvenire: sono una scatola cranica del perento Ottocento, del vecchio positivismo»¹. Eppure, pochi altri scrittori novecenteschi sono stati così radicalmente attratti dalle immagini che la civiltà moderna diffondeva: e basterebbe, in questo senso, passare in rassegna le fonti visive delle elencazioni gaddiane di vestiti, oggetti ed accessori, fonti per lo più documentabili tanto nell'illustrazione di moda o di costume, quanto nella vignettistica di consumo o nella grafica pubblicitaria. Curioso notare, peraltro, che quando Gadda aveva cercato di misurarsi con una definizione di quell'«epoca "positivistica"» cui rivendicava la propria appartenenza, lo aveva fatto nella prediletta paratestualità di una nota a piè di pagina apposta all'eponimo «disegno milanese» dell'*Adalgisa* (1944): una semplice postilla esplicativa dell'epiteto «povero Carlo», che si era invincibilmente

¹ PFLO, p. 150.

tramutata in una digressione di duemila parole su ornamenti e attributi della società italiana di primo Novecento. Biblioteche e «bibliotechine», circoli del dopolavoro e unioni cooperative, biliardi e bocce, carrozze o prime automobili, scherma e atletica leggera, ristoranti e salottini, gabinetti pubblici «con le prime maioliche» oppure «a tenuta idraulica» (rari), lampade a gas e fumo ferroviario, ma soprattutto indumenti, corredati di immancabili guarnizioni: non ancora affermati gli occhiali da sole, «oggi (1943) comuni e direi indispensabili al gagà e alla dattilo per attraversare il sagrato», però in voga i «cappelloni da signora, e spilloni per amarrarli ai capegli», così come la bombetta o «il cilindro (*haut-de-forme*)» o l'«estiva paglietta» e il complementare «parasole estivo» per gli uomini («in tal caso di seta verde-scura o marrone») o i preti («nero»). E se nella moda maschile si avvertiva una «predilezione per stoffe a quadretti, specie pantaloni estivi e panciotti», nell'abbigliamento per donna trionfavano ancora il busto con stecche di balena e le «sottane di lana e di seta fino a terra; e terminate nello “spazzolino” (= fettuccia a spazzola, cimosa a spazzola) tutto il giro; spazzolino che veniva a spazzare il marciapiede»; per non dire, infine, dei coprenti «stivaletti femminili insino al polpaccio», che le «vignette di “scandalosi” libelli, o giornali d'umore» rimuovevano *tout court* nella provocazione di mostrare l'erotica caviglia (**Fig. 75 e Fig. 76**)². Ecco, *in summa*, un'idea, neppure troppo esaustiva, di quello che «la scatola cranica del perento Ottocento» fosse capace di partorire di fronte allo stimolo dell'«immagine», unito a quello, mai scindibile, della «società». E difatti un'indagine della rappresentazione, e sia pure significazione, dell'abito nella letteratura del Gadda modernista³ (quella che dalle prove esordiali della *Madonna dei filosofi* del 1931 arriva alla prima redazione del *Pasticciaccio* del 1946), peraltro mai tentata sino ad oggi, promette l'aprirsi di gustose, complicate e complicanti,

² AD, pp. 274-277.

³ Questo il titolo di una monografia di RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, che in verità prende in considerazione *Gadda e il modernismo* specialmente nel capitolo posto a introduzione.

prospettive. Questo per dire che la moda, in Gadda, non è mai stata una questione marginale, tanto più quando si pensi alla centralità che il *topos* del vestito ha ricoperto nella sua scrittura: dai più remoti traumi dell'infanzia, riservati a interviste e confessioni narrative, allo sfogo iroso e pamphlettistico sull'oscenità dell'abito fascista in *Eros e Priapo* (1944-1945), passando per la grande teorizzazione su stile e nevrosi affidata alla *Cognizione del dolore* (1938-1941). E si ricordi anche, *en passant*, che nell'atto di descrivere il cadavere di Liliana nel *Pasticciaccio*, è proprio l'abito che soccorre a prezioso intermediario tra il «corpo» e la «persona»: quasi fosse impossibile separarlo dalla materia, ma ancora più difficile alienarlo dalla sfera mentale, in quanto esso stesso è simbolo, o sia pure allegoria (come preferirebbe Luperini)⁴, della vita moderna.

Nel dire che «immagine» e «società» sono i due estremi prediletti da Gadda scrittore, non si alludeva, in via di possibilità teoretica, né alla semiotica né alla sociologia. Alla prima, tuttavia, doveva riferirsi Moravia nella sua domanda, quando appunto citava la civiltà dei «segni»: e lo faceva, assai probabilmente, sulla scorta delle informazioni sulla nuova disciplina che in quel giro di tempo Aldo Rossi andava per primo raccogliendo nelle pagine di «Paragone»⁵. Ma se volessimo spostarci sul più ristretto ambito del discorso sulla moda, ancora più interessante è notare come, proprio in quello stesso 1967 in cui cadeva l'intervista di Moravia, Roland Barthes stabilisse, nel suo *Système de la Mode*, una netta distinzione tra «sémiologie» e «sociologie»: la prima rivolta alla descrizione di un abito che resta sempre immaginario e «purement intellectif», mentre la seconda

⁴ Si veda il canonico studio di ROMANO LUPERINI, *La "costruzione" della «cognizione» in Gadda*, ora in Id., *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 259-278, dove Luperini sposta la collocazione dell'operato letterario di Gadda dal simbolismo all'allegoria.

⁵ Aldo Rossi fu il primo studioso, in Italia, a informare della nuova disciplina semiotica, pubblicando diversi contributi su «Paragone» a partire dal 1965. Il più noto resta *Le nuove frontiere della semiologia*, in «Paragone», n. 212, 1967. Su Rossi e la semiotica cfr. anche MARIA CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 2001, p. 449.

già proiettata all'attualizzazione del «*vêtement réel*» entro un preciso sistema di produzione⁶. La demarcazione barthesiana arrivava finalmente a sancire il passaggio che lo studioso aveva maturato da una prima fase «culturale» interessata ancora alla *Storia e sociologia dell'abito*, come si intitolava il suo primo contributo sulla moda apparso nel 1957 nei prestigiosi «*Annales*», a una seconda fase prettamente semiotica e strutturalistica⁷. Ma il kantiano Gadda restava, in tal senso, assai più vicino alla prima fase barthesiana, se è vero che l'abito si configurava sempre per lui come una questione di «bilanciamento», e anzi di «sbilanciamento» nelle maggioritarie occasioni dell'invettiva, tra l'etica e l'estetica, che è come dire tra la società storica e la sua immagine culturale. Allora, Gadda aveva in qualche modo ragione a dirsi impossibilitato a comprendere la civiltà dei segni, e a rivendicare per sé stesso una prospettiva sociologica e deterministica: quando però si precisi che al positivismo gaddiano bisogna aggiungere ciò che lui stesso non voleva riconoscere o forse legittimare, e cioè la voracità inarrestabile di un approccio «culturale». Questo per dire che sembra oggi più che mai urgente portare la letteratura di Gadda nella convergenza dei *cultural studies*, fosse solo per disvelarne ciò che è sempre stato sotto agli occhi del lettore: la sua pervasiva «filologia» dell'immagine⁸.

La rappresentazione dell'abito, spesso scelta a privilegiato strumento descrittivo, consente a Gadda non soltanto di costruire prevedibili quanto funzionali parallelismi tra il personaggio che lo

⁶ Cfr. ROLAND BARTHES, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 20.

⁷ Su questo si veda l'ottima prefazione dei curatori in ROLAND BARTHES, *The Language of Fashion*, cit. L'antologia raccoglie anche il citato testo di Barthes.

⁸ Col che intendo dire che Gadda è stato finora letto soprattutto come scrittore «verbale», laddove invece lo si dovrà considerare anche come scrittore «visivo». E se è proprio dalle immagini che in moltissimi casi Gadda parte, è poi ai *verba* che ogni volta ritorna: trasformando l'immagine in una *ekfrasis* di verbalissima espansione, e sia pure di esagerazione, come voleva Luigi Baldacci in una celebre e a suo modo fondamentale stroncatura gaddiana («[Gadda] non esagera i suoi oggetti: esagera la sua scrittura»). Come pure era giusta quel che ancora Baldacci definiva «retoricizzazione del reale» compiuta da Gadda: è infatti tale processo di «retoricizzazione» che investe anche il discorso gaddiano sull'abito. Cfr. LUIGI BALDACCI, *Gadda* (1983), in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 274-275.

indossa e la classe sociale cui esso appartiene, ma anche e soprattutto di tracciare linee più vaste di un generale sistema mimetico di forze contrapposte, per cui si avrà, con quasi puntuale ricorrenza, il caso di una individualità nevrotica e dissociata, afferente a un ceto *sui generis* e irrisolto, cui si oppongono due diversi tipi di collettività, entrambi di tendenza usurpativa e sovrastante: la massa dei lavoratori popolari (dai camerieri ai contadini, dagli elettricisti agli operai) e quella dei narcisistici, sfaccendati *parvenu*. E non sarà un caso che l'elemento di caratterizzazione di tali forze oppostive sia per lo più individuato dal narratore nella componente vestimentaria: tanto neutra e indistinguibile per l'individualità nevrotica, quanto circoscritta allo stilema di un più rigido costume identificativo per le rispettive collettività. Anzi, dovremmo ridimensionare l'importanza che Italo Calvino assegnava ai gioielli nella definizione della «psicologia o psicopatologia dei personaggi»⁹ gaddiani, importanza che ha generato, com'è noto, numerose e talora eccedenti speculazioni¹⁰. Sono piuttosto gli abiti a dominare, e determinare, la *forma mentis* del personaggio, consentendogli di acquisire un valore non solo e non sempre risolto nella lettura sessuologica (come accade per i gioielli), ma aperto a una più diversificata interpretazione. L'abito, del resto, non è per Gadda un elemento meramente strumentale nell'economia della narrazione, bensì l'indice riflesso e riflettente di un *habitus*, sia pure di un *modus* di comportamento e di maniere: appunto, un'abitudine di vita. Del resto, il termine «abito» deriva proprio dal latino *habitus*, ovvero «modo di essere», che era peraltro il participio passato del verbo *habēre*. Riflettendo sulla moda nel suo *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno ha sostenuto che «fashion is an

⁹ ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 251.

¹⁰ Sull'eccessiva attenzione posta ai gioielli in Gadda sembra concordare anche ELIO GIOANOLA, *Caro Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 301, che però finisce per dedicare un ulteriore capitolo al tema, insistendo sul valore del «possesso» psicologico che i gioielli hanno nella letteratura gaddiana. Ma per una ricognizione più accurata sul simbolismo delle pietre preziose in Gadda, si veda piuttosto FEDERICO BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 151-166.

interior map in reverse, a trace of the emotional *habitus* left on the *abito*»¹¹, se è vero che *habitus* rimanda invariabilmente a entrambi i referenti che, in lingua inglese, si chiamerebbero «costume and custom»¹². Tale è anche la combinazione semantica che agisce nella sociologia gaddiana della moda, e proprio della potenza «emozionale» dell'abito Gadda darà un saggio raffinatissimo, come vedremo, nell'*Adalgisa*. Ma a partire dagli anni Quaranta, l'abito diventerà per lo scrittore anche un *habitus* politico, elemento essenziale alla caratterizzazione dell'Italia fascista nella quale lui stesso aveva vissuto: né dovrà stupire, ad esempio, che la rievocazione di Mussolini sia affidata soprattutto al suo guardaroba.

La medesima centralità tematica del vestito, che rientrava tra le potenzialità di ogni «*optimum* espressionistico» (e non si dimentichi che Gadda equiparava, nel segno dell'espressionismo artistico, il «sarto» allo «scrittore»¹³), si era comunque originata, al solito, da tormentate vicende biografiche. A Dacia Maraini, nel 1968, Gadda confessava finalmente l'angosciante sentimento di inadeguatezza che aveva pervaso la sua infanzia (e che del resto si era trasferito sul Gonzalo della *Cognizione*): «Lei può scrivere che il mio vestito era trascurato, mai elegante. Anche questo era ragione di tormento per me. I bambini che vidi a Firenze, a Roma, anche del popolo, erano certamente vestiti meglio di me, rispetto alla moda del momento, con abiti sportivi più confacenti a un fanciullo»¹⁴. Siamo di fronte a un complesso di inferiorità destinato a irraggiarsi anche in anni più adulti, magari a contatto con realtà socio-culturali tradizionalmente foriere di taglienti giudizi, come se ne dispensavano allora nella città più letteraria d'Italia:

¹¹ GIULIANA BRUNO, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002, p. 324.

¹² Ivi, p. 211.

¹³ Si veda l'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino e apparsa in prima sede il 24 aprile 1963 su «Il Giorno»: «Ma io credo che il dovere di un *optimum* espressionistico incomba a ogni artigiano e non a ogni artista... al pittore, al sarto, al compositore, e *in primis* allo scrittore, che maneggia uno strumento assai difficile a possedere ed ad usare e cioè l'idioma». Cfr. ora PFLO, p. 97.

¹⁴ Ivi, p. 159

«Un'altra cosa che non so se a Firenze digeriranno sarà il mio modo malandato, qualche parola mezzo lombarda, la veste eccessivamente dimessa», scriveva Gadda a Bonaventura Tecchi il 6 marzo 1926, alle origini delle ambite, e sia pure claudicanti, collaborazioni con «Solaria»¹⁵. Gian Carlo Roscioni, il maggior biografo dello scrittore, ricordava l'analogia «infériorité vestimentaire» di Gide¹⁶, ma mi sembra che in Gadda dovessero anche operare le potenzialità dell'offesa di un rituale bullismo, uno «degli *shock*» che lui stesso ancora lamentava a Maraini: «Sa, il teppismo è una vecchia cosa. Immagini di essere in bicicletta e che un ragazzo prenda una manata di fango e gliela butti sull'abito bianco. Era l'unico abito un po' decente che mia sorella aveva. Dico aveva, perché adesso non l'ha più. Noi non siamo stati ricchi, mai signori, anche se ci credevano tali»¹⁷. L'ossessiva computazione, e sia pure inventariazione, dei beni ancora posseduti o già dismessi, che sarà una burocratica costante nella vita del Gadda ingegnere «forzato», aveva sempre riguardato anche i vestiti: e si pensi, in tal senso, all'annotazione amareggiata che lo scrittore appuntava il 25 settembre 1916 sul *Giornale di guerra*, lamentandosi delle spese sostenute dal fratello Enrico ma da lui stesso coperte: «Io ho mandato a casa, dalla fin d'aprile, £. 500 (50 + 200 + 250) che sono pur qualche cosa. – Ne mandai credo 200 a marzo, per l'affitto; altre 120 diedi alla mamma quando fui in licenza e servirono per l'abito di parata di Enrico»¹⁸. Si trattava proprio di quello stesso abito che Gadda avrebbe regalato nel tardo 1939 a una domestica, confermando così, nel dato biografico, il *topos* letterario del tanto esitante quanto liberatorio «dono vestimentario» che si era attuato, come

¹⁵AF, p. 44.

¹⁶ Cfr. GIAN CARLO ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 68.

¹⁷ PFLO, p. 170.

¹⁸ GGP, 196

vedremo, appena qualche anno prima nella *Cognizione*¹⁹. Scriveva infatti Gadda a Gianfranco Contini il 18 maggio 1939: «Regalata alla serva Maria la divisa [alta tenuta] di alpino del mio povero fratello morto in guerra nel 1918. Trauma. La Maria se ne farà una sottana: dei pantaloni, un giubbetto per sua figlia dattilografa e self-made-woman»²⁰. Tuttavia, a differenza di quel che si è visto nell'occorrenza biografica di Palazzeschi, per Gadda la donazione degli abiti era una questione assai meno tollerabile, e non tanto per la reclamata, iperbolicamente lamentata «miseria», quanto piuttosto per una gelosa, maniacale attitudine alla preservazione della «roba»: non una roba di verghiana figurazione, bensì il quasi pascoliano rimanente di un insieme di memorie famigliari, protette e alternativamente aborrite nel circolo vizioso dell'inconscio.

Tra le fatalistiche problematiche gaddiane ricordate da Roscioni era anche quella relativa alle scarpe: «Se le faceva confezionare su misura, ma nessun calzolaio riusciva a soddisfarlo. Nel 1926 ne aveva commissionato un paio a un certo Ballabio, di Milano, ma poco dopo si lamentava con Clara: “per il mio piedi ci vogliono scarpe molto più larghe (alle dita) e molto più lunghe”. Cambiò calzolaio, ma senza risultato. Il 28 giugno 1927 nuova lagnanza: “Mi duole di dirvi che sono a letto da qualche giorno (nulla di grave) in seguito a un leggero ascesso al piede destro, causatomi dalle scarpe nuove del Pozzoni. Tanto strette che, arrivato a Roma, le levai – ma già zoppicavo”»²¹. Da tali dichiarazioni, che certo indicano i segni di una metatarsalgia, si potrebbe anche ipotizzare che Gadda avesse un arco del piede particolarmente elevato, come quelli che Salvatore Ferragamo in *Shoemaker of Dreams*, l'autobiografia pubblicata in lingua inglese nel

¹⁹ È lo stesso Roscioni, che pure non insisteva sui riflessi dell'episodio riscontrabili nella *Cognizione*, a suggerire l'identificazione dell'«abito da parata» di Enrico con quella «divisa [alta tenuta]» che Gadda dà via nel 1939. Cfr. GIAN CARLO ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, cit., p. 117.

²⁰ LGC, p. 28. Lettera del 18 maggio 1939.

²¹ Citato in GIAN CARLO ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, cit., p. 244.

1957, chiamava «dancers' feet»²²: del resto, non era stato lo stesso Gadda a iscriversi, negli anni liceali, alla scuola di ballo della signora Caprotti, e a indossare lo *smoking* per la danza della quadriglia? Per non dire delle sue pattinate sul ghiaccio alla cascina Caccialepori, fuori Porta Magenta a Milano²³. Ma quel che mi preme piuttosto di sottolineare è che la disavventura di Gadda con le scarpe era cominciata in anni più remoti, e al solito aveva avuto origine da un gravoso inconveniente osservato con traumatica indignazione. Nominato sottotenente degli Alpini dal 5 agosto 1915, l'interventista «Gaddus, Duca di Sant'Aquila», come lui stesso ironicamente si firmava, doveva constatare a poco più di un mese dall'entrata in servizio militare che i soldati italiani erano afflitti da un problema di non secondaria rilevanza:

I nostri uomini sono calzati in modo da far pietà: scarpe di cuoio scadente e troppo fresco per d'uso, cucite con filo leggero da abiti anzi che con spago, a macchina anzi che a mano. Dopo due o tre giorni di uso si aprono, cucite con filo leggero da abiti anzi che con spago, a macchina anzi che a mano. Dopo due o tre giorni di uso si aprono, si spaccano, si scuciono, i fogli delle soles si distaccano nell'umidità l'uno dall'altro. Un mese di servizio le mette fuori d'uso. – Questo fatto ridonda a totale danno, oltre che dell'economia dell'erario, del morale delle truppe costrette alla vergogna di questa lacerazione, e, in guerra, alle orribili sofferenze del gelo! [...] Quanto delinquono coloro che per frode o per incuria li calzano a questo modo; se ieri avessi avuto innanzi un fabbricatore di calzature, l'avrei provocato a una rissa, per finirlo a coltellate.²⁴

La straordinaria e accorata sequela di maledizioni che Gadda mandava poi ai «frodatori dell'erario», nonché al primo ministro Salandra e a «quello scemo balbuziente d'un re» e a tutti i «duchi» e «deputati» che andavano in gran formalità «a veder le trincee», dovrà far riflettere sulla creazione, psicologica e letteraria, di un primo *topos*: quello appunto legato a scarpe tanto inadeguate quanto distruttive, che sarebbero ricomparse nei primi racconti gaddiani, certo legati all'esperienza bellica, ma tutt'altro che «derivati» dal *Giornale di guerra e di prigionia*. E si pensi,

²² SALVATORE FERRAGAMO, *Shoemaker of Dreams*, London, Harrap & Co., 1957, p. 74.

²³ Cfr la Nota biobibliografica (redatta da G. C. Roscioni, ma non firmata), in CD, p. lvii.

²⁴ Pp. 34-35.

ad esempio, all'*incipit* di *Imagine di Calvi*: «Trascinai verso dove sapevo le scarpe senza più suola, e, dentro, i piedi gelati: nel cuore e nei polsi c'era un debole battito, come una lusinga di vita: nel buio turbinava la neve, le ciglia, la barba se ne coprivano; le calze, dopo quaranta giorni, erano brandelli»²⁵. L'ossessione per la pessima fattura delle scarpe, di cui Gadda conosceva l'anatomia con una competenza «decostruzionistica» pari a quella appresa dal Charlot mangiatore di stivali in *The Gold Rush* (1925)²⁶, si sarebbe comunque trasformata in una costante biografica e, di nuovo, riflessa nell'*alter ego* Gonzalo, il protagonista della *Cognizione*, nonché nel «Nobilis Homo» Cipriano del racconto *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina dall'Adalgisa*: entrambi diffidenti di calzature povere o difettose, e perciò dotati di scarpe in pelle di capretto, «a punta, lucide, nerissime» e «a stringhe nere» quelle di Gonzalo²⁷, «morbidissime» e dunque atte a piedi «delicatissimi» quelle di Cipriano²⁸, ma comunque riscontrabili, come notava per primo Emilio Manzotti, nelle scarpe che Goffredo Parise ricordava di aver visto indosso a Gadda: «certe scarpe da lui definite di "Varese", enormi, lucidissime e immobili, come di legno»²⁹. E certo si noterà la

²⁵CU, p. 167. Di segno inverso, ma solo apparentemente, il commento nel racconto precedente, intitolato *Elogio di alcuni valentuomini*, in cui si prendono ironicamente a modello alcune regole dettate dalla manualistica militare classica. E si leggano le conclusioni, non troppo convincenti, del narratore: «Le scarpe hanno da essere di cuoio stagionato e cucite forte: i soldati ingrassarle e portarle da bravi soldati. [...] Fare molti chilometri a piedi, per monte e per valle, specie i begli anni. Aborrire dallo strascicamento delle ciabatte lunghesso il Corso: "la città, tutta luce e gomitate nello stomaco". Coltivare la propria anima, educare le proprie ginocchia. Per quanto, capisco bene, le gambe sifoline del bellimbusto in posizione ausiliaria, le ghette bianche, son proprio la bellezza del Corso. Sono la speranziella di qualche infarinata ragazza. Le luci della città. Le gomitate della città». Cfr. CU, pp. 129-130.

²⁶ Il che non è riferimento fuori luogo, se è vero che in molti paragonarono Gadda a Charlot. Si rilegga quel che riferiva il libro aneddótico di GIULIO CATTANEO, *Il gran lombardo*, Milano, Garzanti, 1973, p. 80: «L'origine di questo raffronto, come scrisse uno dei critici, è da cercare nel pezzo di Cecchi sulle *Novelle dal ducato in fiamme* dove si definiva Gadda "uno di quei pittori che fanno un capolavoro tenendo a modello un vecchio paio di scarpe". "Nel fango che incrosta le afflitte tomaie, sono iscritte in capillari geroglifici, come nei fregi d'una piramide, le storie delle fatiche umane e delle sorti. E attraverso le buche delle suola, ecco il cielo con le lontanissime costellazioni che governano quelle fatiche e quelle sorti».

²⁷ CD, pp. 136 e 140.

²⁸ AD, p. 81.

²⁹ CD, p. 136.

predilezione gaddiana per scarpe resistenti e indistruttibili, perfetto antidoto alle temute calzature di guerra. Strano scherzo del destino, tuttavia, che Gadda avesse finito per indossare proprio le rinomate scarpe del «Calzaturificio di Varese», reso popolare fin dagli anni Dieci dall'iconico manifesto pubblicitario di Leopoldo Metlicovitz (**Fig. 77**): calzaturificio che nel 1915 era stato demandato dallo Stato del fornimento di scarpe all'esercito italiano, il che appunto aveva permesso l'ampio sviluppo dell'azienda. Ma certo erano quelle le calzature più rinomate in Italia negli anni Trenta e Quaranta (e tali rimasero fino agli anni Ottanta)³⁰.

Dallo *shock* infantile dell'inadeguatezza vestimentaria, e da quello militaresco dell'inaffidabilità lesiva di certi indumenti, derivò a Gadda un'attenzione insistita verso il ben vestire. La scelta del proprio abbigliamento doveva sortire per lui l'effetto di una corazza difensiva, sia pure di un'uniforme, in grado di mascherare mancanze o debolezze per lo più immaginarie, ma paventate. Al ritorno, in battello, da una sua breve escursione a Rapallo nel 1921, aveva perduto a causa del vento il cappello, sprofondatosi «nel liquido abisso». Ed ecco subito affiorare l'ombra di una tanto angosciosa quanto irreali persecuzione: «Così la sera di S. Stefano, girai per Genova senza cappello e quei danarosi mi compatirono come un leggerino: i negozi erano già tutti chiusi»³¹ (il che era una prima tracciatura dello schema allucinatorio poi ripreso nella *Cognizione*, quello di un Gonzalo che si sente cacciato «per le vie di Pastrufazio» dalla «carità inferocita» di un consorzio di mille uomini, mentre «egli era uno»³²). E ancora, il 25

³⁰ Peraltro, in questi anni la ditta era posseduta dalla famiglia della zia di Giulietta Masina: lo ricordava lo stesso Federico Fellini in GIANFRANCO ANGELUCCI, *Segreti e bugie di Federico Fellini. Il racconto dal vivo del più grande artista del Novecento: misteri, illusioni e verità inconfessabili*, Cosenza, Pellegrini, 2013. Ma sul calzaturificio negli anni Trenta, in particolare, cfr. ELISABETTA MERLO, *La fiera del cuoio*, nell'opera collettiva *La Provincia di Varese negli anni Trenta: Istituzioni, società civile, economia*, Atti del Convegno (Varese, 21-22 gennaio 1999), a cura di RENZO PAOLO CORRIATORE e ENZO ROSARIO Laforgia, Milano, Angeli, 2002, pp. 329-334.

³¹ Lettera a Betti del 31 dicembre 1921, in IF, p. 55.

³² CD, p. 412.

agosto 1922 Gadda raccontava all'amico scrittore Ugo Betti di una gita che aveva fatto in montagna, al passo della Ranzòla, insieme al cugino e a una «vispa signorina». Lui c'era andato con un senso di alterità ribelle, «in abito da passeggio, con scarpe senza chiodi, col gilé», ma quando propose di scalare la cima del passo, si trovò implicato in un'irresistibile scenetta:

Proprio sotto la vetta venimmo ai mali passi dell'arrampicamento: le mie suole già levigate dall'erba lucida e tagliente, – il vestito bello che cercavo di non sciupare – mi fecero scivolare il piede di alcuni centimetri. Ero stanco della gita precedente e sentii che i muscoli si allentavano. Mi scoraggiai e mi prese una forma di «fifa» fisico-morale quale non ho ancora patito che 1 volta sull'Adamello [in guerra].³³

Il brano, che mi sembra di poter leggere anzitutto come parodia scoperta della petrarchesca ascesa al monte Ventoso («corpusque et amictum lacerum saxis ac vepribus»³⁴), contribuisce anche a far luce sul timore di Gadda di «sciupare» l'«abito semi-festivo»³⁵ che era ormai divenuto, dopo l'esperienza bellica, la sua più fedele uniforme³⁶. Non era forse questo il vestito che descriveva nell'ironico autoritratto consegnato in quegli anni alle *Annotazioni per il secondo libro della poetica*? «Ho sempre vestito abiti pagati puntualmente e, anche se modesti e ineleganti, cuciti a dovere, non ammettendo bottoni persi, strappi e pillacchere troppo vergognose. Tutt'al più qualche spruzzo di pommarola sul bavero»³⁷ (quello stesso che avrebbe avuto l'ispettore Ingràvola

³³ IF, p. 70. Lettera di Gadda a Betti del 25 agosto 1922.

³⁴ Con «il corpo e l'abito (*amictum*) lacerati dai sassi e dai pruni» Petrarca aveva scalato il monte Ventoux con il fratello nell'aprile 1336, come raccontava nella celebre lettera delle *Familiares* (IV, 1): tormentato da una debolezza spirituale che si rifletteva negli ostacoli della salita: appunto la «“fifa” fisico-morale» parodiata da Gadda.

³⁵ Così ancora nella lettera a Betti, che peraltro chiudeva il resoconto con una nota sulle sorti dell'abito della signorina che accompagnava Gadda e il cugino: «Nell'ultimo tratto della discesa – la signorina preferì sedersi – e non avendo i calzoni da montagna – pare ci abbia rimesso alcuni pezzi del *dessous* [biancheria]». Cfr. IF, p. 71.

³⁶ Nell'episodio, tuttavia, si noterà anche un'eco del longevo complesso gaddiano della «debolezza» fisica, della quale lo scrittore si era per la prima volta reso conto e spaventato in un alterco con un compagno di scuola da bambino, come raccontava lui stesso a Maraini nell'intervista già citata.

³⁷ Delle *Annotazioni*, redatte all'incirca a metà degli anni Venti, rendeva conto GIAN CARLO ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila*, cit., pp. 248-249.

nel *Pasticciaccio* 1946). Curioso invece notare che nessuna «stonatura» sia riscontrabile nei ritratti fotografici del giovane Gadda, certo più attento, in quegli anni, alla propria immagine quasi «dandistica», assai lontana sia dalle «antichità» stilistiche già visibili nella fase fiorentina (1940-1949), come testimoniava Giorgio Zampa³⁸, sia dalle «eccentricità» dissonanti dell'età più matura ricordate da Pietro Citati³⁹, età nella quale l'alterazione fisica aveva irrimediabilmente smorzato il bell'aspetto e l'asciutta eleganza giovanile dello scrittore. Né sarà un caso che un primo segno di stravolgimento fisiognomico, in tal senso, lo si osservi nella fototessera scattata dopo la morte della intollerata ma in verità amatissima madre, nel 1936: qui, se l'abito e la camicia a righe indicano già una scelta aggiornata con la tendenza stilistica degli anni Trenta orientata a «sportivizzare» il completo maschile⁴⁰ (persino il reazionario Henry Ford era stato visto, in quello stesso 1936, indossare una *striped shirt*)⁴¹, si noterà, per un contrasto che non mi sembra casuale, la fascetta del lutto che Gadda esibisce sul risvolto della giacca, secondo una consuetudine ancora attiva in quegli anni (e però farsi fotografare con essa aveva un significato ulteriore: un tributo visivo alla memoria della madre); ma si dovrà anche notare l'espressione contrita, e sia pure bloccata in un'apnea di dolore, che certo diverge da quella, più generosa e sensuale, che si osserva nelle fototessere scattate

³⁸ Cfr. GIORGIO ZAMPA, *Via Repetti 11. Gadda e Firenze, Gadda a Firenze*, in «Strumenti critici», IX 2 (75), maggio 1994, p. 314: «[...] sulla porta della trattoria apparve accigliato, il collo della camicia sbottonato, la giacca ripiegata sotto il braccio, i calzoni spropositamente alti di vita, sostenuti da bretelle, come usava un quarto di secolo prima». Così Zampa, che aveva frequentato Gadda durante gli anni fiorentini, ricordava la comparsa di Gadda; si noti che l'uso dei pantaloni a vita eccessivamente alta è del resto testimoniato dall'iconografia fotografica del Gadda più maturo. Curioso che l'aneddoto di Zampa richiami il celebre esordio di un «tratto» della *Cognizione*: «L'alta figura di lui si disegnò nera nel vano della porta-finestra», cfr. CD, p. 299.

³⁹ «Un'unica cosa svelava la sua eccentricità, nella eleganza dei suoi vestiti – aveva sempre il fazzoletto nel taschino – il nastro lurido, unto nel cappello. Era l'unica cosa che non apparteneva affatto al mondo dei borghesi». Cfr. la testimonianza in FABIO PIERANGELI, *Carlo Emilio Gadda. Biografia per immagini*, con testimonianze di Piero Bigongiari e Pietro Citati, Torino, Gribaudo, 1995, p. 214.

⁴⁰ Cfr. PHYLLIS G. TORTORA – SARA B. MARCKETTI, *Survey of Historic Costume*, London, Bloomsbury, 1994, p. 495.

⁴¹ Lo testimoniava GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Troppo grano sotto la neve, un inverno nel Canada: con una visita a Ford*, Milano, Ceschina, 1936, p. 325: «Una camicia a righe, bianche e blu. Una cravatta scura; parlando ne tormenterà di tanto in tanto il nodo, che è fatto malissimo. Anche il vestito è fatto male, tuttavia Ford è elegante».

alla fine degli anni Venti, quando sopravviveva, oltre al gusto di una pettinatura più morbida e *à la page*, l'adozione della camicia bianca dal colletto inamidato (non ancora associata, come poi negli anni Trenta, allo *status* impiegatizio⁴²) e di una cravatta *regimental* di più vistose rigature (**Fig. 78** e **Fig. 79**). Ma si rifletta anche sul colore prediletto da Gadda, appunto il nero: e se in una delle prime fotografie pervenuteci, lo scrittore adolescente poteva esibire, nel giardino della villa familiare di Longone, un abito spezzato (**Fig. 80**), nei ritratti successivi, in età adulta, tenderà a privilegiare un completo nero di taglio sartoriale. Lo si osservi nella sua tenuta migliore, il 30 novembre 1922 in partenza per l'Argentina, dove rimarrà circa un anno come ingegnere (**Fig. 81**): un borsalino, o sia pure una formalissima lobbia, e un maestoso cappotto a doppiopetto coprono l'abito nerissimo, corredato da scarpe nere ma senza ghette, come invece mostra, in quella medesima fotografia, l'amico di Gadda sulla destra. E si ponga soprattutto attenzione all'abbigliamento della madre e della sorella dello scrittore: entrambe ricoperte da ermetici indumenti scuri, come in una studiatissima parata da lutto. Non era forse questo il sentimento con cui lasciavano partire l'amato figlio e fratello? E non era per un intollerabile senso di nostalgia verso la respinta e al contempo visceralmente venerata famiglia che Gadda sarebbe tornato in Italia dopo breve soggiorno («Lasciare mia Madre, mia Sorella, il mio Paese! È una cosa orribile. In certi momenti mi domando che cosa ho fatto!»⁴³)? Certo è che, anche prima della morte della madre, Gadda sembra vestire soltanto di nero, esibendo talora stivali altissimi di solido cuoio (l'«italico stivale» di una celebre pubblicità dell'epoca⁴⁴) a rimarcare una *silhouette* militaresca e

⁴² Quando appunto si usava indossare un colletto bianco staccabile e applicabile su diverse camicie. Cfr. su questo SILVIA GRANDI – ALESSANDRA VACCARI, *Vestire il ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 142-143.

⁴³ Lettera del 2 novembre 1922 a Betti. Cfr. IF, p. 78.

⁴⁴ Cfr. il documentatissimo album di MARIO LUPANO – ALESSANDRA VACCARI, *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Milano, Damiani, 2009, p. 209.

fascistizzante, come nella fotografia in cui è ritratto con la sorella, poco dopo il matrimonio di lei nel 1929, davanti alla villa Cavalcastelle sul Lago di Garda (**Fig. 82**, **Fig. 83** e **Fig. 84**).

Del resto, impossibile sarebbe per lo scrittore l'adozione di un'eleganza più estrosa o barocca: il minimalismo era da lui ricercato come cura, o era forse il segno di una dissociazione *a priori*, di una individualità non cedibile alla tentazione del decoro. Né poteva tollerare atti sacrileghi di liberazione vestimentaria, come «la solita camicia fuori dai pantaloni», portata secondo la «foggia europea», cui aveva riservato una pungente accusa nel racconto di viaggio *Sabbia a Tripoli*⁴⁵. Tanto più quando si pensi alle numerose occasioni in cui lui stesso confessava il timore di un pericoloso narcisismo: dalle prime riflessioni sulla «vanità» consegnate al *Giornale di guerra*, che stabilivano già – sebbene non sia stato finora notato dalla critica – una presa di coscienza circa il *gender* della vanità⁴⁶, che per Gadda è quasi sempre maschile (e non importerà qui insistere sulla nota invettiva che lui riservava al «narcisismo da torero» di Foscolo, «l'istrione, il basetton» colpevole d'essersi gloriato del proprio petto irsuto: «Vantarsi del pelo! È un'opinione da parrucchiere!»⁴⁷, salvo poi conservare nella propria biblioteca sei volumi foscoliani, tra cui *Il gazzettino del bel mondo*, libro sulla moda⁴⁸), a quelle più tarde destinate a *Come lavoro*, la brillante dichiarazione di poetica apparsa sul secondo numero dell'appena nato «Paragone», nel 1950: «Devo quindi prender nota con orrore che una carica narcissica “esiste e opera in me”: me inconsapevole, talvolta mi viene attribuita, come quando si rivolgevano a

⁴⁵ «Chi va con la foggia europea (per modo di dire), suol portare la camicia a guisa di clàmide, con i lembi infimi al di sopra delle brache: sicché dà a noi l'impressione di uno che abbia intermesso di vestirsi, preso, a un certo punto, da amnesia schizofrenica; o sia uscito dal comodo senza ricomporsi». Cfr. CU, p. 215.

⁴⁶ Cfr. GGP, p. 147.

⁴⁷ PFLO, pp. 112-113.

⁴⁸ Cfr. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di ANDREA CORTELLESA e GIORGIO PATRIZI, vol. 1. «Catalogo», Roma, Bulzoni, 2001, p. 112. Gadda possedeva l'edizione del *Gazzettino foscoliano* curata da CARLO CORDIÈ, Milano, Bompiani, 1942.

guardarmi, in Avenida de Mayo, uomini donne e cani: per un impermeabile che avevo, e che non sapevo, per così dire, d'averlo. Di proiezioni narcisistiche non andò esente la vita. La mia scrittura non ne va esente di certo»⁴⁹. Non sarà dunque un caso che Gadda potesse abbandonarsi a visioni decadentistiche o fantastiche dell'abito soltanto nella trasfigurazione letteraria: tanto da assumere questo principio retorico anche nella stesura delle lettere private. Si rilegga, ad esempio, il brano in cui, scrivendo a Contini il 2 settembre 1940 da Firenze dopo aver trascorso «giorni di splendido mare» a Forte dei Marmi, si lasciava andare a ottative meditazioni in un *excursus* pieno di fonti letterarie e iconografiche (da Fogazzaro a D'Annunzio, dall'opera lirica ai memoriali cronachistici) che andrebbero finalmente disvelate:

Vorrei «stare» (latinamente) su un poltronone, vestito d'uno zimarrone rosso, con pantofole ai piedi, e questi adagiati pian pianissimo su cuscini di damasco gonfio di mollicelle piumicine di cigno. Sorbendo squisiti aromi mokerecci e assaporando lontane musiche. Invece, inghiotti rospi!, carlo emilio.⁵⁰

Si trattava, però, di una divagazione. Gadda, infatti, non poteva che tornare subito al proprio abito uniformato, borghese e ingegneresco, quello stesso che Arbasino ha eletto a metonimia nel titolo di un fortunato libretto⁵¹: appunto, «l'abito bleu da 40.000 lire, l'unico decente», che però il rabbioso terrier di un'«altezzosa» e «bischera» conoscente «per poco non rende a brandelli» durante

⁴⁹ VM, p. 438. L'articolo *Come lavoro* fu pubblicato in «Paragone», n. 2, 1950.

⁵⁰ LGC, pp. 36-37. L'immagine decadentistica e orientaleggiante di un Gadda in zimarra rossa sembra aggiornamento, ripassato attraverso il bizantinismo dannunziano, di quella del grottesco dottor Marcò, «gonfiato da piccolo notaio a gran riccone», nella novella *Eden Anto* di Fogazzaro: anche lui dotato di «due immani piedi che invadono, l'uno il levante l'altro il ponente; due divergenti gambe colossali; un zimarrone mostruoso» (cfr. ANTONIO FOGAZZARO, *Eden Anto*, in *Fedele e altri racconti*, XI edizione, Milano, Baldini, Castoldi & Co., 1905, p. 159). Ma lo «zimarrone» era anche il soprabito del filosofo Colline nella *Bohème* pucciniana, nonché, certo fonte più vicina al passo di Gadda, elemento vestimentario del gonfaloniere di Firenze, il marchese Dufour Berte, «in zimarrone di damasco rosso e teletta d'oro», ricordato da UGO PESCI, *Firenze capitale (1865-1870): dagli appunti di un ex-cronista*, Firenze, Bemporad, 1904, p. 15. Ma chiaro è, soprattutto, il rimando alla celebre fotografia di D'Annunzio ritratto nel proprio studio nella villa Mammarella a Fancavilla al Mare nel 1895, semidisteso nell'intento di leggere e circondato da ampi cuscini damascati, col corpo ricoperto da una generosa vestaglia, però di colore bianco.

⁵¹ Si tratta di ALBERTO ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

un soggiorno di Gadda a Milano nel settembre del 1947⁵². Ecco, credo, la prima testimonianza che abbiamo del celebre completo blu dello scrittore. E si rimarchi, per concludere, il significativo *switch* cromatico di Gadda, che con la fine del Ventennio ritiene conclusa anche la parabola dell'abito nero. Così, infatti, lo ricordava negli anni Sessanta lo stesso Arbasino: «Immancabilmente in abito blu ben stirato, camicia bianca e cravatte deplorable»⁵³. Ma erano anni diversi, quelli della Roma intellettuale: ormai distanti dall'avventura modernista, e pure dal fascismo.

III.2 Abito e *status*

Curioso che, al pari di Palazzeschi (ma in direzione più desaccralizzante), anche Gadda cominciasse il proprio discorso sull'abito pensando al teatro: dunque al «costume», piuttosto che alla «moda». In *Teatro*, apparso su «Solaria» il 6 giugno 1927 e poi confluito tra i racconti della sua prima raccolta, *La Madonna dei Filosofi* del 1931, Gadda si sdoppiava in uno spettatore borghese (un «ingegnere elettrotecnico») che subisce con disorientato sconcerto un antologico, immaginario melodramma fatto di personaggi vari, tratti ora dalle opere di Verdi ora da quelle di Rossini, e di stilemi e situazioni altrettanto disparate, ma quasi sempre esotiche: un tripudio inarrestabile del *kitsch*, e al contempo uno dei migliori rendimenti letterari, in Italia, di quello che Adorno avrebbe definito «the compulsion of adaptation», l'estrinsecazione più totale, ma anche necessaria, delle paure umane riadattate in una forma d'arte deteriore. Ma ancora una volta è l'abito a introdurre, nel racconto di Gadda, gli attori del cattivo gusto: se il tenore, munito di «un elmo dorato e d'una scimitarra argentata», «vestiva lo smagliante costume dell'ammiraglio

⁵² Lettera del 6 settembre 1947 a Contini. Cfr. LGC, p. 53. Si tratta dello stesso abito con cui Gadda si era presentato a casa dei Contini, come affermava Gadda stesso nella lettera, e come ricordava poi Contini in una nota: «Ed ecco che una sera dopo cena, nella nostra casa di campagna, udimmo uno squillo della campanella: al cancello, in aspetto compunto, stava Carlo Emilio Gadda». Cfr. Ivi, p. 55.

⁵³ ALBERTO ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, cit., p. 76.

persiano, con calzari di cuoio al cromo riccamente adorni di gemme di vetro», d'altra parte «la donna, una faranòide, vestiva a sua volta in modo superiore a ogni previsione. Dodici lunghi pennacchi, rigidi ed aperti a ventaglio, corroboravano di un'aureola tacchinesca il santuario della pettinatura. [...] Diademi, collane, occhiaie bleu. L'abito rosa trapunto di stupende pagliuzze metalliche; lo strascico una scopatrice stradale»⁵⁴. E se la figura della donna-gallinaceo è, come ormai noto, uno dei più fedeli *topoi* gaddiani, quel che vorrei invece notare è la convergenza di direzioni che la scrittura di Gadda stava già acquisendo, in quegli anni, con la pittura «espressionistica» italiana⁵⁵, e in particolare con quella di Savinio, anzi persino anticipandola: basterebbe rileggere la descrizione gaddiana del soprano tenendo in mente il posteriore dipinto saviniano del 1931, intitolato *Il matrimonio del gallo* (**Fig. 85**), nel quale gli sposi, riccamente vestiti in abiti rinascimentali impreziositi da «collane» e «diademi», hanno appunto il volto di gallinacci. Ma Gadda aveva certo in mente, scrivendo *Teatro*, i costumi eccedenti dell'opera lirica, che in quegli anni erano ancora oggetto di stupore e di dibattito: e si pensi, ad esempio, allo strascico imponente, come «una scopatrice stradale», del costume indossato dal soprano Maria Jeritza in una celebre *Turandot* che l'anno prima del racconto gaddiano, nel 1926, aveva fatto il giro del mondo da Vienna a New York (**Fig. 86**). Si tratta appunto di quella «gown's autonomy as an object of desire» che Wayne Koestenbaum, nel celebre *The Queen's Throat*, riconosceva come capitolo imprescindibile nel codice del «diva conduct»⁵⁶. Del resto, non era stato lo stesso Gadda a promettere sarcasticamente, nella dichiarazione di poetica *Tendo al mio fine*, che molti dei suoi personaggi sarebbero stati «commendati e onorati, dimolti nutriti, pettinati e ben vestiti, e ornati di

⁵⁴ MF, pp. 11-12.

⁵⁵ Sul concetto di «espressionismo» italiano in pittura, si veda, almeno, PAOLO FOSSATI, *Il senso della distanza*, nell'opera collettiva *I tedeschi e l'Italia*, a cura di GIORGIO CUSATELLI, Milano, Scheiwiller, 1996, pp. 211-223.

⁵⁶ Cfr. WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poisedon Press, 1993, p. 123.

tutti quegli ornamenti che a cotali dignità si confanno»?⁵⁷ L'occasione di *Teatro* rappresentava così un'imperdibile tentazione, e non soltanto per descrivere i costumi esibiti sul palco, ma anche per sondare, al solito, gli abiti della realtà sociale: in questo caso, quella di più elevata estrazione, se è vero che il protagonista osserva, durante un intervallo, le elegantissime dame della città, alcune adornate da «un rubino sulla bianchissima gola», o «le attillate bande dei frack» e i «polsi immacolati» degli uomini nei «palchi più costosi», esattamente come aveva fatto, nel suo *Delirama* (1924), il nostro più geniale scrittore di musica, Bruno Barilli: «Guardiamo, contriti, intorno e in alto le file replicate dei palchi rossi e riboccanti dove stanno in comunanza gli sparati immacolati, le décolletés pallide e ambigue, i crani lucidi e le lunghe braccia guantate». Anzi, sorprende che nessun critico abbia ricostruito le fonti del *Teatro* gaddiano in un *patchwork* da testi barilliani, come invece andrebbe fatto⁵⁸.

È però nel racconto seguente e speculare, intitolato appunto *Cinema* e dapprima apparso su «Solaria» il 3 marzo 1928, che Gadda ebbe modo di tracciare nettamente tre livelli dell'abito rappresentativi di altrettanti *status* sociologici. Il racconto, curiosamente assente dal «travelogue» di Giuliana Bruno (così interessata ai luoghi «emozionali» dei vecchi cinematografi), è anche importante per quello che dice non già sull'arte del film, del resto sempre estranea a Gadda, bensì sullo *spazio* topografico e metropolitano del cinema⁵⁹, se è vero che il protagonista e io narrante, squattrinato studente universitario, decide di andare al cinema dopo aver dato

⁵⁷ CU, p. 121.

⁵⁸ Cfr. BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, a cura di LUISA VIOLA e LUISA AVELLINI, Torino, Einaudi, 1985, p. 43. Curioso che nel ripubblicare il passo citato in *Il paese del melodramma* del 1930, Barilli lo includesse in un capitolo proprio intitolato *Teatro* (anche se escludo che Barilli avesse letto il Gadda di «Solaria», ma non è certo). Si veda, nello stesso *Paese del melodramma*, anche la sezione C del capitolo *Omaggio a Puccini*, che raccoglie la descrizione di una *Bohème* fatta in vena simile a quella gaddiana (anche questo testo barilliano era già uscito nel 1926).

⁵⁹ Sul cinema e la metropoli, oltre al già citato *Atlas of Emotion* di Bruno, si veda FRANCESCO CASETTI, *La nascita del cinema e l'ambiente della metropoli*, nell'opera collettiva *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Torino, Lexis, 2002, pp. 11-26.

estenuanti ripetizioni di geometria, finendo per restare incantato, e poi intrappolato, dalla folla che ne vede all'esterno, senza rivelare più nulla sul film in programma⁶⁰. Era stata questa, del resto, l'esperienza personale di Gadda, che confessava d'aver sempre visto il cinema «da povero, cioè in posti mediocri e spesso senza capirne il senso raffinato. Di solito ci andavo che ero stanco del lavoro e finivo per addormentarmi, cosa che non accade a chi ama veramente il cinema»⁶¹. Ma il protagonista di *Cinema*, ambientato nei primi anni del Novecento, sembra invece riscattarsi, almeno inizialmente, in una modernissima «passeggiata» cittadina in Corso Garibaldi a Milano, passeggiata che era già diventata *topos* nella poesia italiana del primo Novecento, e che meriterebbe di essere riletta a fianco, almeno, della *Passeggiata* palazzeschiana, fosse solo per l'attenzione che Gadda poneva all'infinita «offerta» commerciale della strada metropolitana («calzolaî meridionali, venditori di bretelle celesti, rivenditori di pantaloni usati ma in ottimo stato, ortolani smontabili con attendamento completo»⁶²), quella stessa che aveva caratterizzato l'insuperabile *collage* pubblicitario di Palazzeschi. Arrivato infine «risolto» al nuovo Cinema-Teatro Garibaldi, fondato nel 1906 (**Fig. 87**), l'io narrante esamina l'«afflusso» degli spettatori nel «vortice folle» del luogo, che era, com'è noto, un cinema «povero», secondo la definizione che allora si dava ai cinema popolari, frequentati anche da personaggi di estrazione sociale più modesta: le «frotte di stupende ragazze», che però al narratore sembrano anche «un po' ridicole», o gli undicenni che «pagavano mezzo biglietto o una frazione qualunque» (**Fig. 88**), ma soprattutto gli «spigliati e franchi» giovanotti, che «vestivano dei completi marron o bleu: alcuni dal caldo s'erano però tolta la giacca: le bretelle si rivelavano allora un po' vecchie e sudate:

⁶⁰ Su *Cinema* si veda, tra gli altri, MICAELA LIPPARINI, *Il «Cinema» di Gadda*, in Id., *Le metafore del vero: percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.

⁶¹ PFLO, p. 173.

⁶² MF, p. 57.

erano affette da complicazioni ortopediche di spaghi e legamenti, tra i quali e i bottoni superstite della cintura intercedevano rapporti piuttosto complessi»⁶³. Ecco, dunque, la formulazione del primo livello sociale, quello dell'abito più consunto e malmesso (e si noti la mancanza dei bottoni, intollerabile per Gadda), al quale però subito il protagonista raffronta lo strato sociale dei giovani con proventi «più laut», che apparivano «ancor più eleganti, ancor più disinvolti: scarpe a vernice, piega diritta del pantalone, una mollezza elegante non disgiunta da virile trascuranza per ogni aspetto del mondo che fosse estrinseco al problema fondamentale»⁶⁴. E tuttavia, sia i giovani più modesti che quelli benestanti sembrano perfettamente integrati nella società, a loro agio di fronte alla vita: certo, i primi con «sguardo fregativo» e robusta confidenza, mentre i secondi, invidiatissimi, con certa snobistica noncuranza. Ma tra il livello più ricco e quello più povero del vestito si inserisce invece un terzo livello intermedio, quello cui appartiene lo stesso io narrante, la cui presa di coscienza deve presto arrivare: «Il mio abito era purtroppo un po' levigato: privo di quella scioltezza elegante che si ammira nei giovenili diporti, e senza nemmeno la linea della strafottenza sgangherata e spavalda consueta a certi figuri»⁶⁵. È questa una prima, preziosissima definizione del personaggio autobiografico gaddiano, inetto e interdetto alla vita, e perciò sospeso, anche nell'estetica dell'abito, in un limbo di irrisolvibile dilemma. Per di più, il protagonista di *Cinema* deve terminare la propria avventura di «cognizione» di sé, nonché quella di un'azzardata entrata al cinema, in una inevitabile commedia degli equivoci, che lo accomuna alla genealogia pirandelliana e sveviana degli «inetti». Tra la folla in fila per il biglietto, infatti, è vicino a lui una signora con un enorme spillone in testa e uno sguardo «vipertino» e maligno, certo non bella nella persona, ma assai abbondante nell'eccentricità

⁶³ Ivi, p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ivi, p. 64.

dell'abito primonovecentesco: «Era vestita nei toni bleu-verdi prediletti dalle guardie civiche e il cappello avrebbe suscitato l'invida cupidigia di Alfonso Lamarmora, tante penne verdi ne rampollavano»⁶⁶. Il che sembra già un'inconsapevole, ma perfetta descrizione di uno di quei molteplici soggetti che il pittore espressionista tedesco Kirchner ritraeva nella Berlino del 1914, come le *Due donne per strada* (Fig. 89). Preso da un momento di impressionabilità a causa dello stiparsi della folla, l'io narrante, maneggiando nervosamente la chiavi di casa nella propria tasca, finisce per toccare involontariamente il posteriore della suddetta signora, scatenando l'ira di lei («Farabutto!»), e al contempo maturando una fantasticata, gustosissima vendetta di moda: «Dalla rabbia le avrei strappato giù dalla testa tutto il cespuglio con lo spillone dentro»⁶⁷.

Non credo di esagerare nel riconoscere in *Cinema* il formarsi di un paradigma (o, piuttosto, di un metodo di scrittura) che condizionerà, nella narrativa gaddiana, la «caratterizzazione» e l'«opposizione» sociologica dei personaggi, filtrata sempre attraverso una specifica immagine di identificazione, per lo più coincidente con la tipologia vestimentaria⁶⁸. In tal senso, si potrebbero anche rileggere in altro modo passi già molto celebri, non fosse che per scombinare le carte, e magari rinnovarle, sul tavolo smisurato degli studi gaddiani. E si consideri, ad esempio, il caso forse più rappresentativo, in Gadda, di tali opposizioni estetico-sociologiche: l'incontro/scontro avvenuto, nel *Pasticciaccio*, tra la signora Menegazzi e il ladro che si è introdotto nel suo appartamento. Ossessionata dall'idea di una potenziale aggressione a domicilio da parte di un qualche uomo forzuto e veemente, aggressione che invero segretamente vagheggia fino all'orgasmo, la Menegazzi

⁶⁶ Ivi, p. 63.

⁶⁷ Ivi, p. 65.

⁶⁸ Allora si avrà il caso, ad esempio, della sezione sulla *Crociera mediterranea* del *Castello di Udine* (1934), nella quale, come in più blando anticipo rispetto alla *Cognizione del dolore*, già si osservano le dinamiche contrastive tra il ceto dei benestanti (dal colonnello «in paglietta, pantaloni bianchi, gilè bianco, un fiore bianco all'occhiello» alla signorina Clorinda «in pigiama, giacca di seta nera, pantaloncini bebé di seta verde pisello») e quello dei «camerieri», al solito pittoreschi («Dei servi mori-theobromia in guanti bianchi, tenuta kaki con alamari, fez rosso e occhi idiotizzati dal pandemonio, fecero del Pierre Loti di prima classe»). Cfr. CU, pp. 187, 191, 199.

è infine davvero visitata, e derubata (pur senza aggressione), da «un giovane alto, in tuta grigia da meccanico, così almeno le parve, scuro in viso, col berretto sugli occhi. Un bel giovane, sì, un toso franco...», che a suo dire l'ha persino «ipnotizzata» con due occhi fermi «come un serpente»⁶⁹. Tutto questo, Teresina Menegazzi lo racconta all'ispettore Ingravola, dopo aver avuto il tempo di «pettinarsi e agghindarsi un poco»⁷⁰. Ed ecco che finalmente ricompare:

La Menegazzi, ravviati i capelli, entrò di nuovo in scena, tossendo leggermente. Un gran foulard lilla attorno al collo, che appariva scarno e passito: un tono languido di tutta la traumatizzata persona. Un *négligé* un po' imprevisto, tra giapponese e madrileno, tra la mantiglia e il kimono. Un baffo bleu sul volto piuttosto vizzo, quella pelle da lucertola infarinata, le labbra a doppio cuore giuntato, smaltate in un rosso fragola dei più procaci, le conferivano l'aspetto e il prestigio formale momentaneo d'una tenutaria ed ex-pensionante d'una qualche casa d'appuntamenti scaduta di rango: non fosse stato invece quel tanto di verginale e di rasciutto, e la tipica sollecitudine-devozione delle indelicate, a collocarla senza preventivo sospetto nel romantico elenco delle nubili, oltreché donne per bene. Era invece vedova. La mantiglia-vestaglia si sovrapponeva al foulard, ai foulards anzi, eran due, incipriati loro pure e vagamente modulati nei toni, che sfumavano il primo nel secondo e il secondo nei tenui pètali, o forse farfalle, di quel kimono un tantino castigiano.⁷¹

Si ricordi che siamo nel 1927 e che la voga del *kimono*, approdata in occidente dal Giappone alla fine del XIX secolo, ha già subito una decisiva recessione rispetto al suo trionfo *liberty*, nonché all'apice raggiunto, negli anni Dieci, grazie alle contaminazioni d'alta moda tra Poiret e i *Ballets Russes*⁷². Negli anni Venti, vestire un *kimono* era ancora possibile, ma con qualche variante: anzitutto, esso tendeva già ad essere una vestaglia da camera, da usare soprattutto in contesti domestici se non intimi, e aveva, oltre a un taglio più accorciato, colori sgargianti e ricami intricati, non sempre adoperati dai grandi maestri del *kimono* occidentale, da

⁶⁹ QP, pp. 296-298.

⁷⁰ Ivi, p. 295.

⁷¹ Ivi, p. 296.

⁷² Cfr. ELLIE LAUBNER, *Fashions of the Roaring '20s*, Atglen, Schiffer, 1996, p. 26. Ma sul *kimono* si veda meglio TERRY SATSUKI MILHAUPT, *Kimono: A Modern History*, London, Reaktion Books, 2014.

Worth allo stesso Poiret, passando per Mariano Fortuny. Questo per dire che l'effetto pirandellianamente umoristico della signora Menegazzi, ravvolta in una fantasia di farfalle (**Fig. 90**), deve moltissimo, oltre che a un rossetto precisamente aggiornato agli anni Venti ma troppo giovanile, all'uso stesso del suo contaminato *kimono*, così irrisolto tra influenze spagnole e giapponesi. Ma si consideri invece l'altra figura che agisce nel «fattaccio», appunto il bel giovane vestito in «tuta grigia da meccanico». Ora, il riferimento all'invenzione della *tuta* fatta da Enrico Thyat nel 1920 (**Fig. 91**) è chiarissimo, e tanto più è possibile che Gadda, nel 1946, pensasse ormai a quell'indumento come a un'acquisizione futurista, se è vero che dal 1929 Thyat aveva aderito al movimento marinettiano. A partire dal 1923 la tuta maschile era divenuta assai popolare, non soltanto tra i meccanici, ma tra molti giovani di buona famiglia, tanto che il reazionario Prezzolini poteva affermare inorridito, nel suo lungo *reportage* su *La Tuta*, che «l'abito dei meccanici ha conquistato la borghesia»⁷³. Immaginiamo dunque quale dovesse essere stato lo scontro *estetico* alla base di quel «fattaccio»: da un lato, una benestante signora dall'apparenza di nubile attempata (anche se in realtà vedova), devota a uno stile tra l'antiquato e l'audace, e dall'altro, un virulento ragazzo in abito futurista. Il che era già un riferimento intertestuale, magari inconscio, a una delle tante feroci «sintesi» teatrali marinettiane, a loro tempo applaudite da Gramsci⁷⁴, e spesso costruite sull'impatto tra un vincente futurista e un patetico rappresentante del passatismo, magari una zitella o un *dandy* effeminato.

L'attitudine critica, e in ultima sede letteraria, che il protagonista autobiografico gaddiano dimostra a contatto con i livelli sociali di cui accennavo sopra muta notevolmente, se è vero che, di

⁷³ GIUSEPPE PREZZOLINI, *La Tuta*, in Id., *Io credo*, Torino, Pittavino & c., 1923, pp. 85-88.

⁷⁴ Si rilegga quanto scriveva Gramsci in *Teatro futurista*, comparso sull'«Ordine Nuovo» il 23 ottobre 1921: «Tra le sintesi teatrali messe in scena ieri sera, qualcuna è veramente notevole – certo tutte sono superiori a qualche commedia ed a qualche poema tragico di recente applaudito dal pubblico intelligente». Si legge ora il testo in appendice a DINO MENGOLZI, *Gramsci e il futurismo (1920-1922) (Marinetti e una mostra all'«Ordine Nuovo»)*, cit., p. 104.

fronte all'alta borghesia, essa diventa essenzialmente moralistica, per poi farsi assai più antropologica nei confronti del proletariato. Ai rappresentanti di quest'ultima categoria sono dedicate molte pagine gaddiane, come nel caso del racconto *La festa dell'uva a Marino*, apparso su «L'Italia letteraria» del 16 ottobre 1932 e poi confluito nel *Castello di Udine*. Certo, il contesto della sagra paesana non poteva rivelarsi congeniale alla «mania dell'ordine e della compostezza formale» che l'io narrante si attribuiva in una nota a piè di pagina, falsamente scritta in terza persona, ma questo non doveva impedirgli un'acuta osservazione dei giovani di paese, «figliole per bene» e «maschi indomenicati, pacati e sani». Il che, a tutta prima, potrebbe anche esser letto come una sospetta celebrazione di un evento assai caro alla retorica del regime, quello appunto della carnevalesca, anestetizzante festa dell'uva⁷⁵ (**Fig. 92 e Fig. 93**). Eppure, il narratore gaddiano evita accuratamente di descriverne i costumi «paesani» o i celebri «carri»: anzi, il suo occhio si concentra sulle «scarpe di finto serpente» delle ragazze, scarpe su cui non può mancare una puntuale, dottissima nota informativa: «I calzaturifici di Lombardia sono un vanto della industrie lombarda. La moda delle scarpine in pelle di serpe (1931) li indusse a tramutare in cobra i più onesti vitelli: nell'apprestamento della qual serpentesca metamorfosi superarono in un battibaleno il Dante e l'Ovidio»⁷⁶. E questo, se da un lato era una brillante stoccata alla retorica fascista di celebrazione agreste, che certo consentiva tutto fuorché l'intromissione della frivolezza della moda, dall'altro giocava anche astutamente sull'apparente sostegno alla propaganda del

⁷⁵ Interessante, su questo, leggere la dichiarazione di un anziano testimone che, nei primi anni Novanta del secolo scorso, così ricordava l'esperienza delle feste dell'uva: «Poi quando si andava alla Festa dell'uva... mi piaceva, dico la verità. C'erano questi carri... sempre sotto il fascismo. Allora si vedevano in città tutti questi fascisti e tutti vestiti di nero, con 'sti fez e andavano in piazza Unità, poi questi carri percorrevano via Carducci. Era una festa prettamente fascista, dell'epoca proprio. Non so, rappresentava la ricchezza, il vino, non so, questi carri, con 'ste ragazze, con 'sti costumi, proprio contadine insomma: come dire che il paese era ricco di granoturco, di pane; aveva un significato». Cfr. la testimonianza riportata da LILIANA LANZARDO, *Immagine del fascismo. Fotografie storia memoria*, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 70.

⁷⁶ CU, p. 243.

governo per i prodotti autarchici (la pelle di vitello), salvando così il testo da una possibile censura. Del resto, un'occorrenza simile era ciò che anche il magistrale Ferragamo aveva cominciato a praticare a partire dal 1930, quando introdusse viepiù per le sue scarpe l'uso della pelle di pesce, in replica di quella, assai più esotica, di serpente (**Fig. 94**)⁷⁷.

Ancora nei primi «disegni milanesi» dell'*Adalgisa* il *focus* sugli abiti del proletariato resta centrale, specialmente quando si consideri il racconto d'esordio, che derivava da più antichi frammenti, appunto *Notte di luna*: apparentemente scritto come un'illuminazione lirica, ma leggibile piuttosto come un *excursus* sull'abito di meccanici, minatori e operaie, ciclisti e pedoni, tutti dotati di «vari abiti generalmente dimessi», data l'assenza, di cui si rammarica il narratore, di «un costume regionale». E se tali personaggi molto condividono con quelli del ceto più povero osservati già in *Cinema* (anche loro hanno bretelle «un po' vecchie, e sudate», nonché «affette da complicazioni riparatorie di spaghi e legacci»), la prospettiva è qui meno ironicamente sorvegliata, persino più pietistica, e talora spinta verso il bozzetto. Il che, in fondo, si accordava al tono già diverso dell'*Adalgisa*, quello appunto dei «disegni» o affreschi di costume di una Milano da poco trascorsa (quella che, dall'ultimo decennio dell'Ottocento, arrivava fino al principio degli anni Trenta). Né sarà un caso che nel libro trovino spazio considerazioni, come in parte abbiamo già visto, più precise e manualistiche circa l'abbigliamento di quella società positivista in cui Gadda stesso si era formato. E basterebbe rileggere la gustosa digressione sul forzato *gap* estetico che ancora nel 1931 vigeva tra gli abiti dei milanesi della buona borghesia e quelli delle loro balie, «ampie e costose», ancora ottocentesche nel vestire, munite di «corsetto bleu-pavone, o rosso-

⁷⁷ Cfr. su questo STEFANIA RICCI, *Salvatore Ferragamo: The Art of the Shoe (1927-1960)*, London, Victorian and Albert Museum, 1987, p. 55. Inoltre, si vedano le osservazioni dell'Ente nazionale della moda rilasciate nel 1942 circa la destrezza dimostrata da Ferragamo nell'«utilizzare i materiali autarchici più disparati, dai quali egli ottiene elementi nobili per la costruzione di quei modelli che sono dei veri gioielli di praticità elegante. La cellofania, le varie fibre autarchiche, il sughero, le stoffe tessute a mano da abili massaie rurali, passano nelle mani del costruttore come attraverso un crogiuolo di trasformazione e di perfezione». Il testo, tratto da *Documento moda* dell'Ente, è riportato da SOFIA GNOLI, *Un secolo di moda italiana (1900-2000)*, cit., p. 80.

scarlatta», «grembiale bianco e camicia un po' accollata ma non troppo; con ricchi "merletti"», tutto un «apparato» che «le infagotta e le desessualizza un tantino, perciocché le esclude dalla moda dell'anno, o della stagione»⁷⁸, secondo la volontà moralistica dei genitori titolari, che mirano a tenere loro (e i figli che esse badano) lontano da sguardi molesti.

Ma negli ultimi due «disegni» dell'*Adalgisa, Al Parco, in una sera di maggio* e appunto il racconto eponimo (scritti nel 1934 come sezioni del progettato ma non finito romanzo *Un fulmine sul 220*), la prospettiva sull'abito si concede una proficua evasione nei terreni meno saggati della «psicologia», pur mantenendo una formalissima esattezza storica. Del resto, a questo doveva aver contribuito l'analisi stessa che il narratore faceva di due figure femminili emarginate: Elsa, proveniente da un pessimo matrimonio, e la stessa Adalgisa, rimasta vedova, nel 1921, dell'amato Carlo; entrambe vittime dei malvagi pettegolezzi dei parenti. Ma è proprio Elsa, ammirata da Adalgisa «nel modo che soglion tenere le modiste alle prove, i parrucchieri: i pittori, anche»⁷⁹, a rivelarsi fulcro gravitazionale del discorso vestimentario. L'abito che porta è aggiornato alla moda emersa alla metà degli anni Venti (**Fig. 95, Fig. 96 e Fig. 97**), quella che Quentin Bell riassumeva, sia pur criticamente, nel «contemporary ideal of the boyish (*i.e.* athletic) figure»⁸⁰:

Un abito molto casto e semplice, non rattratto però. Anzi pareva indugiare in cadenze, come di peplo: non fosse stata la brevità della gonna che le mode imponevano. Di seta, a righe verticali assai vivide nello staglio de' disgiunti colori; difficile ora elencare tutte le tinte, ma il verde cupo e il bleu-nero di certo, come in certi spettri di assorbimento. Dei guanti di pelle lievissimi: bianco-rosa forse? quasi il petalo del fior di melo? o forse erano invece verdi anche loro? Un cappello, in forma d'un elmetto un po' piatto (di paglia tinta), o d'un padellino rovescio se volete, e un po' sghembo anche, con due brevi penne sopra gli orecchi, tale d'un'alivola divinità: oh, era la moda di quell'anno.⁸¹

⁷⁸ AD, p. 198.

⁷⁹ Ivi, p. 218.

⁸⁰ QUENTIN BELL, *On Human Finery*, London, The Hogarth Press, 1947, p. 110. Questa prima edizione del libro di Bell, nipote di Virginia Woolf e cresciuto, come la zia, in un ambiente attento alla moda, resta ad ogni modo preferibile alla seconda, più tardi ampliata.

⁸¹ AD, p. 219.

E tuttavia quest'abito, descritto quasi come in un catalogo di mode, sprigionava una forza interiore che alludeva a qualcosa d'altro, alla vita mentale di chi lo indossava, tanto da trasmettere al narratore l'idea del «principio di tutta un'altra serie di avvenimenti mentali, o bulbari, di deduzioni inconsce» circa il «male sconosciuto e remoto» di Elsa, «come il ricordo d'una irripetibile gioia del vivere, d'una luce, che giorni crudeli ne avessero allontanata per sempre»⁸². Già all'altezza del 1934, dunque, l'abito può acquisire, in Gadda, una valenza «ermetica» ed «emozionale», fino a comunicare l'afflizione esistenziale di un personaggio⁸³, precluso alla montaliana «formula» del mondo.

III.3 Minimalismo e nevrosi

Il titolo proposto sopra, naturalmente, è provocatorio. Né si vuol cercare di contraddire l'accoppiamento sinonimico tra Gadda e il «barocco» (o il «plurilinguismo», nell'accezione continiana), sancito quasi venti anni fa da un eccellente studio di Robert S. Dombroski⁸⁴. Anzi, conviene subito dire che il giudizio sul barocchismo di Gadda ne esce comunque intoccato: ma non altrettanto si può affermare a proposito del protagonista della *Cognizione del dolore*, sosia gaddiano e al contempo immagine speculare del Gadda «scrittore», tanto devoto alla sottrazione esistenziale quanto Gadda era vocato all'accumulo linguistico e narrativo. Minimalismo si definisce, semmai, un movimento artistico emerso negli anni Sessanta del Novecento, che tendeva alla assoluta riduzione dei significati e alla più esasperata geometrizzazione delle linee,

⁸² Ivi, pp. 219-220.

⁸³ Come in seguito faranno, con forse più scontata previsione, gli indumenti della malinconica Liliana nel *Pasticciaccio*.

⁸⁴ Mi riferisco a ROBERT S. DOMBROSKI, *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

tanto che Clement Greenberg, teorico del *kitsch* e delle avanguardie, non riusciva a vedere in esso, e a piena ragione, alcuna «aesthetic surprise»⁸⁵. Del resto, l'arte minimalista si pone come antagonista perfetta di quella postmoderna, per la quale il contenuto, e di conseguenza il «messaggio», sembra essere tutto: ma ciò che ci interessa, nel minimalismo, è anzitutto una questione di «stile». Non dovrà sorprendere che il termine si sia presto diffuso negli studi sulla moda, non solo perché vi è stato, anche in quel settore, l'affermarsi di una corrente minimale, ma soprattutto perché il concetto di un «purismo» stilistico è riuscito quanto mai congeniale alla delimitazione di un sistema di opposti stilistici, per cui al tradizionale binomio di ornamentazione e romanticismo si può certo contrapporre quello di astrazione e minimalismo⁸⁶. Come vedremo, tale forza oppositiva agisce pienamente nella *Cognizione*, dove l'antieroe protagonista si trova in una situazione di totale, quasi indifeso isolamento di fronte agli «altri», i componenti della società attiva, nonché gli adattati alla vita. E ancora all'abito è demandato l'esplicitarsi del significato di questa disgiunzione, per cui si reitererà, nella *Cognizione*, il sistema già vagliato nei racconti: il contrasto, stavolta, è quello tra l'abito minimalista di Gonzalo, povero ma curatissimo, spoglio di qualunque decoro, e quello variopinto e accrescitivo di una folla a lui ostile di arricchiti, o addirittura quello inelegante e deforme dei contadini. Ma quel che conviene riconfermare è la centralità del discorso vestimentario nella *Cognizione*, quella stessa che potrebbe sortire una lettura nuova di alcuni celebri passi del romanzo⁸⁷. Peraltro, non

⁸⁵ Ricordava la posizione espressa da Greenberg nel 1967 ANN REYNOLDS, *Minimalism's Situation*, nell'opera collettiva *Varieties of Modernism*, edited by Paul Wood, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 217.

⁸⁶ Per una discussione di queste linee teoriche nella riflessione sulla moda cfr. INGRID LOSCHEK, *When Clothes Become Fashion: Design and Innovation Systems*, New York, Berg, 2009, pp. 178-179.

⁸⁷ Leggo il romanzo nell'impeccabile edizione critica approntata da Emilio Manzotti nel 1987: tale edizione restituisce maggiore fedeltà al testo come apparve nel 1938-1941 su «Letteratura», emendandolo di successive edulcorazioni. Inoltre, le lezioni divergenti tra l'edizione in «Letteratura» e quella pubblicata da Gadda in volume nel 1963 sono fornite a riscontro da Manzotti.

sarà un caso che due porzioni testuali in cui riaffiorano determinanti considerazioni sull'abito furono anche selezionate da Gadda per confluire tra i racconti dell'*Adalgisa*⁸⁸.

Composto di due parti in cui sono suddivisi nove «tratti» (gli ultimi due dei quali inediti al tempo della prima edizione del 1938-1941), il romanzo, com'è noto, è ambientato nel Maradagàl, immaginario paese sudamericano, tra gli anni Venti e Trenta, così che il *setting* e la cronologia potessero risultare verosimili allegorie critiche dell'Italia fascista. Il Maradagàl, uscito da una «aspra guerra» con il Paparagàl, paese confinante (proprio come nella storia dei due villaggi Delfo e Dori nel *Codice di Perelà* palazzeschi, sebbene la critica l'abbia finora ignorato⁸⁹) ospita, tra le molte ville nella campagna di Lukones, quella dell'intellettuale e ingegnere don Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, uomo umbratile e nevrotico, divorato da un «male oscuro» di impossibile eziologia, che vive insieme alla madre, rassegnata e devota, con la quale ha un rapporto tanto distruttivo quanto affettivamente impedito. Gonzalo nutre sentimenti di rancore e furiosa recriminazione verso l'accoglienza caritatevole che sua madre dimostra alla servitù, ai molteplici peoni o lavoranti del contado, accoglienza che è fatta anche e soprattutto di regali. Ritorna così, fin dall'inizio del romanzo, la tematica del «dono vestimentario» cui prima accennavo, costante biografica di Gadda. Avendo ereditato «dai suoi maggiori» (gli zii Giuseppe e Nepomuceno), a cinque anni, un «abito nero da sposo»⁹⁰, Gonzalo lo preserva «religiosamente nella naftalina per

⁸⁸ Rispettivamente, con i titoli *Navi approdano al Parapagàl*, apparso come *Sesto tratto* della *Cognizione* in «Letteratura» 4, 2, 14 (1940), pp. 57-71; *Strane dicerie contristano i Bertoloni*, già come *Primo tratto* della *Cognizione*, in «Letteratura» 2, 3, 7 (1938), pp. 31-54 e parzialmente, con il titolo *Fulmini e Parafulmini*, in *Il Meridiano di Roma* 3, 30 (1938), pp. 6-7.

⁸⁹ Delfo e Dori, che intitolato una sezione del romanzo futurista di Palazzeschi, sono due allegorici «piccoli villaggi» sulla riva di uno stesso fiume: «I due paesi si odiavano dai tempi più remoti. Non era possibile piantare un arbusto sulla riva di Dori, che non ne venisse piantato uno simile su quella di Delfo», il che già prefigurava la rivalità tra i due paesi gaddiani, tra di loro peraltro speculari, come Delfo e Dori, in quanto abitati da «popolazione della medesima origine etnica» (CD, p. 9). Nel *Codice*, il risultato della guerra tra i due paesi è che ognuno di essi conquista l'altro, mettendo così fine a una guerra impossibile, perché vinta da entrambi. Cfr. ALDO PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, cit., pp. 133-138. Curioso che Manzotti non richiamasse il precedente palazzeschi.

⁹⁰ CD, pp. 30-31.

quarant'anni: dai cinque ai quarantacinque, mandando anche a casa dei vaglia, quand'era più frusto a sérpere sopra alla pietra, e la sua maledetta pelle non valeva un centavo, dei vaglia perché provvedessero la naftalina al vestito di sposo, e soprattutto il pepe, il pepe! così necessario alla conservazione di qualunque tessuto»⁹¹. L'attitudine maniacale e iperbolica alla «conservazione»⁹², così come la ricerca ossessiva dell'immacolatezza, sono due fondamentali coordinate con le quali il narratore introduce il personaggio: ma in Gonzalo non agisce soltanto un principio di avarizia; piuttosto, si dovrà ipotizzare un ulteriore nodo autobiografico, quell'aspirazione a mantenere vivo il ricordo, magari aristocratico, degli antenati, lo stesso che aveva spinto Gadda a scherzare (ma non troppo) sul proprio nomignolo di Duca di Sant'Aquila, inventato negli anni della Grande Guerra. In tal senso, allora, la conservazione dell'abito da sposo è anche indice, per Gonzalo, della reverenza verso un'elegante genealogia d'elezione, da lui segretamente rivendicata fino al momento in cui, sconfitto all'idea del matrimonio, non può che forzatamente donare quell'abito «bell'e pronto nella naftalina» al fratello della lavandaia Peppa, chiamato gaddianamente (che vale ironicamente) il Peppino⁹³. Ma ulteriori doni di abiti, nella *Cognizione*, sortiscono effetti più edulcorati: e si pensi al peone che Gonzalo osserva in casa propria ad aggiustare il camino, con indosso un paio di pantaloni che stanno quasi per cadere, «tanto li aveva bassi alle anche in

⁹¹ Ivi, pp. 136-137.

⁹² Il pepe, la canfora o il tabacco si usavano spesso per conservare le pellicce e gli abiti di lana, sebbene lasciassero odori irrimovibili, provocando scoloramenti nel tessuto. La naftalina (scoperta dal 1820) era già in uso dal secondo Ottocento anche per la prevenzione delle tarme nei tessuti (si ricordi che le tarme, al pari dei tarli del legno, sono motivo di ossessione per Gonzalo nel corso del romanzo). La combinazione del più antico «pepe» e della chimica «naftalina» è anche indice dell'ispessimento dell'ossessione di Gonzalo. Ancora nel 1919, un'enciclopedia italiana avvertiva: «Gli abiti di lana si avvolgono in pannolini di bucato con canfora, pepe e tabacco» (cfr. *Almanacco per tutti: piccola enciclopedia*, vol. 7, Milano, Società Editoriale Italiana, 1919, p. 505). Sulla naftalina, cfr. BENIAMINO BESSO, *Le grandi invenzioni antiche e moderne*, settima edizione, Milano, Treves, 1879, p. 325; mentre sul pepe e altri metodi di conservazione del tessuto in età moderna, cfr. il «Giornale d'agricoltura, arti e commercio», fasc. 1, aprile 1821, pp. 406-415. Si consideri comunque che il «pepe» è scelta lessicale di Gadda per produrre un gioco ad effetto con i nomi propri, contigui nel brano, di «Peppa» e «Peppino».

⁹³ Se però di quell'abito si era liberato Gonzalo, Gadda informava invece Contini, nel maggio del 1939, di aver ancora il «frak tarmato nel baule-naftalina», e di conseguenza «lo stomaco pieno di naftalina» dovuto all'imballaggio delle sue cose per una programmata partenza per Roma. Cfr. LGC, pp. 27-28. Si tratta della lettera già citata del 18 maggio 1939.

rapporto alla cintola»⁹⁴. Scopriamo poco dopo che quei pantaloni gli erano stati donati da Gonzalo stesso, insieme ad altri capi di abbigliamento («Egli, il figlio, lo regalava dei vestiti dimessi, uno o due l'anno, biancheria disusata, scarpe, ch'erano roba o robba tuttavia decente»⁹⁵, commenta il narratore, quasi parodiando un obbligato riferimento verghiano). E sebbene quella fosse «la funzione sociale dello hidalgo», Gonzalo tuttavia non può accettare il degrado di quel dono, e sia pure la vista, qui come altrove, di tanta, squalificante ineleganza. Anzi, dimostra senz'altro una particolare repulsione per i pantaloni portati a vita bassa: il che non soltanto riconfermerebbe, sul piano biografico, la mania gaddiana dei pantaloni esageratamente alzati in vita che ricordava il già citato contributo di Giorgio Zampa, ma anche potrebbe aprire tutta una sequela di citazioni testuali sull'inadeguatezza dei pantaloni, citazioni interne alla *Cognizione* e magari ad altri racconti gaddiani, che in parte Manzotti districava nel commento al romanzo. Quel che più importa, ad ogni modo, è sottolineare la rappresentazione deformante e grottesca con cui ogni volta gli occhi orgogliosamente incivili, e forse dandistici, di Gonzalo osservano la figura di un peone, di un contadino, o magari di un falegname come il Poronga, anche lui dotato di «pericolanti calzoni, i quali si sarebbe detto ch'eran lì lì per capitolare ad ogni parola, ma riuscivano invece, non si sa come, a funzionare ancora per qualche minuto, per qualche minuto ancora, sì sì, e così di minuto in minuto»⁹⁶. Per non dire della «camicia fradicia di lavoratore dei funghi», che correda la descrizione espressionistico-bozzettistica del Poronga, come già la sporcizia e l'«asprigno olezzo» che caratterizzava il ritratto del peone: una visione, ancora una volta, rigidamente ripartita e deterministica, come se fosse impossibile a Gonzalo di vedere *al di là* dell'abito, degli uniformati indumenti di appartenenza, e rappresentanza, sociale. Del resto, persino in un frammento pensato

⁹⁴ CD, p. 357

⁹⁵ Ivi, pp. 364-365.

⁹⁶ Ivi, p. 403.

inizialmente come espansione del romanzo e ripubblicato da Manzotti col titolo redazionale di *Il senso feroce ed esclusivo della proprietà*, apprendiamo della diversità del piccolo Gonzalo percepita dai suoi stessi genitori, e della conseguente dicotomia Gonzalo/peoni: e mentre presso i genitori di lui erano graditi «tutti i più sozzi e gobbi e nani e gutturali e gorgonzoloidi portatori della vita dai pantaloni in pericolo», lui stesso, ipersensibile e timido, sembrava non esserlo, come in un riproporsi del disagio familiare leopardiano; anzi, era costretto a portar «maglie di lana mal rappezzate»⁹⁷ (un suo maglione, quando aveva quattordici anni, esibiva «quattro finestre aperte; grandi così»⁹⁸), secondo il vittimistico *topos* della denuncia che Gonzalo intesse a più riprese ai genitori, agli istruttori e finanche al destino, lui che aveva «patito la fame [...] i geloni ai diti... i piedi bagnati nelle scarpe... i castighi!...»⁹⁹, sacrificato in nome dell'ossessione genitoriale devoluta alla costruzione della terribile «villa».

È nella lunga sequenza della visita con il medico condotto di Lukones, giunto ad auscultare un male del tutto immaginario, che apprendiamo qualcosa in più sullo stile di Gonzalo. Se le sue scarpe, come si è già detto, sono lucidissime e nere, il suo abito è «appena» decente: il che però non vorrà dire povero, o se lo vorrà dire, sarà allora «povero» ma «esatto», come le parole che lui stesso pronuncia al medico, paragonate appunto dal narratore al suo vestito. La verità è che Gonzalo è piuttosto un maestro della sottrazione sartoriale, dell'esattezza minimale dell'immagine, costruita sull'opposto delle tendenze della moda imperante nei *Roaring Twenties*: le sue stesse scarpe, ad esempio, così ingombranti e inflessibili, sono «poco atte, in campagna, a cattivargli la considerazione dei giocatori di tennis, o la simpatia delle giocatrici», e la sua stessa persona non è

⁹⁷ Ivi, pp. 513-514.

⁹⁸ Ivi, p. 415.

⁹⁹ Ivi, pp. 178-179.

«adorna di pull-over, né altro indumento di nome»¹⁰⁰. Manzotti legge «di nome» come sinonimo di esotico, «e quindi alla moda»: ma allora, in tal senso, si potrebbe anche arrivare a dire che il conservatore Gonzalo supporta l'autarchia del «regime», rifiutando *tout court* ogni influenza esterofila. Eppure, oltre a rigettare l'idea dello sport, e sia pure di quello più in voga negli anni Venti (**Fig. 98**), Gonzalo rifiuta anche il *pull-over*, che era un chiaro rimando (stranamente non segnalato da Manzotti) ai vari maglioni con cui s'era fatto fotografare Mussolini nei primi anni del potere. D'altronde, era proprio questo il ritratto, assai diffuso in cartolina, che la padrona di casa di Gadda aveva un giorno avvistato sul suo tavolo, come ricordava l'autore in *Eros e Priapo*: «L'aveva avvistato su i' mi' tavolo una cartolina col Predappio in pull-over, (un pull-over a scacchi) e in knicker-bockers, da parere un ciclista a riposo. Me l'aveva spedita un amico, la cartolina, da tirarmi alto il morale. Non vi dico la pull-overesca e knicker-bockeresca eleganza del Predappioculo, e bel maschione; e asino indomenicato al giro d'Italia»¹⁰¹. Gadda è autore millimetrico: e dopo capillare ricerca, è stato possibile individuare l'immagine descritta, ancora una volta con l'esattezza dell'*ekfrasis* (**Fig. 99**)¹⁰². Poco oltre nel testo della *Cognizione*, veniamo anche informati che Gonzalo porta le bretelle per sostenere i pantaloni («Movendo nelle àsole e nelle bretelle mani bianche, lunghe, il morto si preparava all'auscultazione»¹⁰³), il che certo riconferma, nonché il timore per il disordine largheggiante dei pantaloni, una predilezione verso il decoro formale, così come quella per un'emblematica tradizione, se è vero che le bretelle, mantenute per tutta la prima metà del secolo scorso da chi ancora privilegiava la vecchia eleganza,

¹⁰⁰ Ivi, pp. 136-137.

¹⁰¹ EP, p. 56.

¹⁰² La fotografia è riprodotta in *Mussolini il duce. Quattrocento immagini della vita di un uomo e di vent'anni di storia italiana*, presentazione di DENIS MACK SMITH, Milano, Fabbri, 1983, p. 76.

¹⁰³ CD, p. 141.

erano in uso fin dal Settecento¹⁰⁴. Del resto, lo stesso Manzotti richiamava l'attenzione sulla «cura esteriore» di Gonzalo, la sola arma che lui stesso può far valere di contro alla contingenza delle cose¹⁰⁵. Né si vorrà dimenticare che altrove nel romanzo si lascia intendere che Gonzalo si faccia cucire regolarmente camicie in tela su misura dalla camiciaia di Modetia, affezionatissima alla madre di lui e per questo disposta a tagliare la stoffa «con il migliore impegno»¹⁰⁶. Dunque, sappiamo che l'abito di Gonzalo è semplicissimo ma ben curato, il che non significa francescano; che i suoi pantaloni sono sostenuti da opportune, formali bretelle; che le sue camicie sono fatte su misura, secondo l'uso del tempo per le classi sociali più elevate; infine, che le sue scarpe di capretto nero appaiono sempre ben tenute e lucidate, nonché «a punta», come quelle tradizionali del *dandy* (e sia pure dissacrate nella descrizione caricaturale: «parvero due peperoni neri, per quanto capovolti, puntuti»¹⁰⁷). Il personaggio di Gonzalo è così restituito, lungo la prima parte del romanzo, nelle sue caratteristiche fondamentali di «minimalista», e perciò già implicitamente contrapposto, ad esempio, alla descrizione del ritratto del generale Pastrufacio, cui si doveva l'indipendenza del Maradagàl, ritratto che pende incorniciato dalla parete della stanza di Gonzalo durante la visita con il medico. E sebbene l'iconografia di Pastrufacio sia una versione contaminata e pittoresca della ritrattistica ufficiale di Garibaldi («Vigeva a mezzo busto nella penombra, con il

¹⁰⁴ Per un'accurata storia delle bretelle, oggi naturalmente in larghissimo disuso se non in certi ambienti di nostalgico neo-vittorianesimo giovanile, si veda il sempre validissimo compendio di ROSITA LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana* [1978], introduzione di GRAZIETTA BUTAZZI, Torino, Einaudi, 1995, p. 365: «Accessorio del vestire maschile (più raramente infantile o femminile) sono le *bretelle* usate per sostenere i calzonni. Secondo il *Dizionario etimologico* del Battisti esse furono in uso fin dal Settecento. In passato erano strisce di cuoio, ora si fanno in stoffa elastica ottenuta intrecciando ai filati usuali fili di gomma. Il loro modello sulla schiena era anche recentemente a forma di Y o incrociato. Davanti come dietro, si allacciano con asole elastiche ad appositi bottoni dei calzonni o si fissano con morsetti. La loro lunghezza è regolabile con fibbie. Cadute quasi in disuso verso la metà del Novecento, quando si dà la preferenza a una bassa cintura di cuoio detta *cinghia*, e poi con i jeans molto aderenti alla vita, ora possono far parte, strette e a vivaci colori dell'abbigliamento sportivo-alpinistico».

¹⁰⁵ Cfr. CD, p. 140, nota al paragrafo 26.

¹⁰⁶ Ivi, p. 287.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 140-141.

poncio, e due cocche alla spalla manca dpun fazzolettone sudamericano: e in capo quel suo berretto, tra familiare e dogale, cilindrico; torno torno esornato d'alcuni fregi di fil d'oro, in disegno di cirri, rare ghiande, viticchi»¹⁰⁸), è ad ogni modo significativo che la digressione cada proprio nel momento in cui Gonzalo si è spogliato per farsi auscultare dal medico: appunto, all'apice della sua vulnerabilità e insieme della sua privazione di decori. Del resto, per rimanere nell'ambito di una ritrattistica militare, si ricordi che quando Gonzalo era tornato dalla guerra, non aveva nulla di grossolanamente ornamentale, se è vero che la madre lo aveva visto riapparire «con poveri anni nelle contospalline del ritorno»¹⁰⁹ (dove l'allusione simbolistica all'elemento sartoriale della divisa dovrà rinsaldare la nudità estetica e morale del soldato).

Lo schema retorico oppozionale di una individualità nevrotica e inetta (Gonzalo) contrapposta a una collettività fiera e tracotante (la società), che viene ampiamente svolto nel celebre passo sui «manichini ossibuchivori» poi intitolato da Gadda *Navi approdano al Paparagàl* per la ripresa a racconto nell'*Adalgisa*, è certamente anticipato dall'altrettanto famoso monologo che Gonzalo dedica alla descrizione nomenclativa dell'Io, «il più lurido di tutti i pronomi!»¹¹⁰. Categoria psicanalitica per eccellenza, l'Io aveva anche trovato un feroce detrattore nel futurista Anton Giulio Bragaglia, che su «Critica fascista» aveva pubblicato nel 1932 un articolo intitolato *Lo psicoanalista*, fino ad ora mai proposto come possibile fonte del monologo gaddiano, al di là delle preclusioni fascistizzanti di Bragaglia verso una disciplina che certo Gadda valorizzava. Freud era definito da Bragaglia «biografo dell'Io bruto istintivo», responsabile dell'individuazione di altrettante, e tutte deprecabili, sottocategorie dell'Io: «*L'Io-me, l'Io-se, l'Io sessuale, l'Io-male* sono i personaggi di questa tragicommedia. [...] Spietato

¹⁰⁸ Ivi, p. 141.

¹⁰⁹ CD, p. 288.

¹¹⁰ Ivi, p. 175.

l'investigatore vi rovescia la cosiddetta "anima" come un guanto usato ed ecco che vi scopre *l'Io sublimato* – bel vanitoso – senza tema di creare in noi un *anti-Io*, come dire un Io corrosivo. Del resto, per alcuni di noi, *l'Io sublimato corrosivo* non fa niente paura»¹¹¹. Contro l'Io-sessuale, che Bragaglia poco dopo nel suo articolo individuava come il principale bersaglio della psicoanalisi, si schiera anche Gonzalo («quello sparagone d'uno io.... pimpante.... eretto.... impennacchiato di attributi d'ogni maniera.... paonazzo e pennuto, e teso, e turgido....»¹¹²), in un precoce attacco verso il narcisismo sessuologico che sarà poi, com'è noto, motivo fondante di *Eros e Priapo*. A tale Io sessualizzato si oppone, nel discorso teorico di Gonzalo, anche un Io di segno opposto, «saturnino e alpigiano», che è appunto l'incarnazione dell'inefficienza alla vita. Ecco dunque già delineate le due categorie di cui dicevamo sopra, sulle quali il narratore torna nelle straordinarie pagine dedicate alla rievocazione che Gonzalo fa, mentre osserva il fumo della zuppiera in cui la madre gli sta preparando la cena, dei numerosi personaggi visti in società durante gli anni della sua giovinezza. Si tratta di quel «mondo gracitante, pasquale»¹¹³ con il quale il giovane intellettuale si sente incompatibile, ma del quale riesce ora a rievocare l'immagine in un *collage* di preziosi dettagli. Inutile dire che, ancora una volta, la prospettiva prediletta è quella della descrizione sartoriale:

Molti in abito da sera. Ognuno credeva, realmente, di essere una cosa seria. Partecipi del Grande Oriente maradagalo-parapagalese molti si aiutavano anche con fronzoli, olivette di corniolo o di osso lucidato, passamanerie assortite. [...] Taluni poi, nelle feste o nelle ricorrenze patrie della vecchia Inghilterra, apparivano adorni di bottoni di inusitata lucentezza, o in costume settecentesco, con parrucca: due giorni dopo il *Fray Mochó* pubblicava la gloria e lo splendore magnesiaco del banchetto a ferro di cavallo, fra un subisso di coccarde, fettucce, calici, fiori,

¹¹¹ ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Ritratti del nostro tempo. Lo psicoanalista*, in «Critica fascista», 15 novembre 1932. Ora in *Eia, Eia, Eia, Alalà! La stampa italiana sotto il fascismo (1919-1943)*, antologia a cura di ORESTE DEL BUONO, prefazione di NICOLA TRANFAGLIA, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 195-196.

¹¹² CD, p. 183.

¹¹³ Così in un frammento inedito per la *Cognizione*; cfr. CD, p. 533.

alamari, turbanti massonici – (questi però li vedeva solo lui, Gonzalo, nel suo delirio) – con penne di pappagallo amazònico: e le lor donne di uccello di paradiso. [...] E nella stagione rigida, cioè da Santa Brigida a San balafrone circa, bozzolieri e ingegneri grossi non gli pareva vero di poter indossare i loro pelliccioni d’oltre il cerchio, de’ più strani orsi, zibelli, foche della terra di Pitt, canguri d’Australasia, ed opossim. [...] Camerieri neri, nei «restaurants», avevano il frac, per quanto pieno di padelle: e il piastrone d’amido, con cravatta posticcia. Solo il piastrone s’intende: cioè senza che quella imponentissima fra tutte le dignità pettorali arrivasse mai a radicarsi in una totalitaria armonia, nella fisiologia necessitante d’una camicia. La quale mancava onninamente. [...] sì, sì: erano consideratissimi, i fracs. Signori serî, nei «restaurants» delle stazioni, e da prender sul serio, ordinavano loro con perfetta serietà «un ossobuco con risotto». Ed essi, con cenni premurosi, annuivano. E ciò nel pieno possesso delle rispettive facoltà mentali. Tutti erano presi sul serio: e si avevano in grande considerazione gli uni agli altri.¹¹⁴

Nella logica del «grande festino borghese»¹¹⁵, l’«abito da sera» è subito scelto a sinonimo, quasi una paronomasia, della «cosa seria», specialmente nel caso in cui esso venga adeguatamente ornamentato. La lista dei fronzoli con cui il già citato Io «impennacchiato di attributi d’ogni maniera» si mostrava in pubblico, durante quei primi anni del Novecento (quelli in cui Gonzalo era giovane), emerge del resto a sarcastico elogio del *kitsch*, di un narcisistico gusto dell’esibizione, non solo dell’abito, ma persino del «costume», come infatti si vedeva nelle copertine illustrate del menzionato *Fray Mocho*, settimanale satirico stampato a Buenos Aires dal 1912 al 1921 (**Fig. 100**). È ancora da questa rivista che Gonzalo ricorda, successivamente nel testo, «molte réclames di tabacchi, o di liquori, dei più oleosi e giallo verdi. [...] Sulla retrocopertina del *Fray Mocho*, ad esempio, si vedeva di frequente il fumo d’una sigaretta a esalare dalla bocca d’un tale verso il soffitto, cioè verso il limite fisico della pagina. [...] E il polsino, e le dita “aristocratiche”, e la sigaretta, erano alti e invidiabili davanti la virile cera di digestione»¹¹⁶ (**Fig. 101**). Siamo quasi di fronte alla descrizione di un manichino di moda, così come nella parata delle sopramenzionate

¹¹⁴ CD, pp. 332-340. Per un’accurata analisi linguistica di gran parte del brano citato, si veda LUIGI MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006, pp. 87-93.

¹¹⁵ Così lo definisce GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 54.

¹¹⁶ CD, p. 347.

dame col cappello piumato («e le lor donne di uccello di paradiso») o in quella dei «bozzolieri o ingegneri grossi» che esibiscono volentieri la pelliccia, in voga a inizio secolo, quando in Italia si cominciarono a smerciare pellicce per autisti, presto adottate anche dagli uomini dell'alta società per essere indossate sopra allo *smoking* (**Fig. 102** e **Fig. 103**): né si dovrà ritenere un'esagerazione gaddiana la nomenclatura degli animali esotici e «d'oltre il cerchio» (polare artico), che venivano peraltro sfruttati anche dalle pelliccerie milanesi (**Fig. 104**)¹¹⁷. E si ricordi, *en passant*, che durante il Ventennio fascista la pelliccia fu una vera fissazione, tanto da farne anche un capo estivo¹¹⁸. Ma se Gonzalo si sente lontano da tale esibizionistica opulenza, il suo sentimento di esclusione è valido anche nei confronti del gruppo identitario dei «camerieri neri», che appunto indossano un tanto anacronistico quanto improbabile frac, mancante di camicia e assai rimediato, portandolo però con l'altezzosa confidenza d'avere un ruolo nella bella società. Naturalmente, quando Gadda scriveva queste pagine teneva ad esempio la realtà osservata di persona in Argentina, quella stessa che aveva già colto in una lettera a Betti nel marzo del 1923¹¹⁹, ma certo dovevano influire in lui anche decisivi esempi letterari, come «la doppia satira della convenzione e della maschera sociale» che, attraverso l'analisi dell'abito, Francisco de Quevedo aveva elaborato in *El mundo por dentro* (1612), tradotto poi da Gadda in italiano nel 1941¹²⁰. Ma ciò che più mi preme notare, nel lungo passo citato, è l'allegorico riferimento al culto fascista dell'apparenza, concentrato

¹¹⁷ Sulla pelliccia maschile a inizio secolo, si veda l'informata monografia di ANNA MUNICCHI, *Homo in pelliccia*, Modena, Zanfi, 1988, pp. 14-50 (nel titolo, «homo» è allusione all'uomo primitivo).

¹¹⁸ Cfr. SILVIA GNOLI, *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017, p. 138.

¹¹⁹ «Il paese è interessante, ma terribilmente “boviso” – “provinciale”. – Di economia, politica, intellettualità, ecc. – sono ignoranti come capre, (salvo qualche rarissima eccezione che ha frequentato Roma o Parigi). – Altezzosi e inetti, gli spagnoli e derivati. Lustrascarpe e camerieri i napol.ⁿⁱ e derivati; molti agricoltori e lavoratori nelle province, nella campagna, e questi li conosco». Lettera a Ugo Betti del 18 marzo 1923, da Buenos Aires. Cfr. IF, p. 82.

¹²⁰ Si vedano su questo e sul vestito come «veicolo» dell'ipocrisia sociale in Quevedo, dunque di rimando in Gadda, le interessanti osservazioni di MANUELA BILLETER-BENUZZI, *Spregiudicatezza e caricatura in Gadda traduttore*, Zurigo, ADAG Administration & Druck AG, 1980, pp. 28-29.

soprattutto nel ceto dei *parvenu*: Gadda sapeva bene che una critica al regime si faceva parlando del passato, ma ciò non vuol dire che fosse meno incisiva. Piuttosto, uno scrittore antifascista come Paolo Valera, non ignoto a Gadda, aveva a suo modo già descritto nel perseguitato libro su *Mussolini* (1924) quella tipologia corrotta di «lupi sociali» di cui il fascismo aveva favorito l'ascesa: «I trafficanti del ferrame di guerra si riconoscono nella ricercatezza dell'abito e nelle dita che abbagliano gli spettatori. Brillanti grossi come chicchi. Hanno l'orologio d'oro al polso. Cappelli a larghe falde come i reduci del paese di Kruger. Calzoni a campana. Ghette chiare e mussoliniane. Frequentatori del tavolo verde. Le loro Nanà sono costose»¹²¹. E ancora Gadda, nella *Cognizione*: «Altri ad una eleganza-flanella da Prince of Wales aggiungevano catenelle d'oro, da polso, tenui, e un orologio d'oro, da polso: e, attaccati alle catenelle, gingilli vari»¹²². Erano, in fondo, una variante di quei «ferreteros» argentini («venditori, con bottega, di minuteria e utensili metallici, d'importazione europea») che Gadda aveva descritto in *Da Buenos Aires a Resistencia*, pubblicato dapprima sulla «Gazzetta del Popolo» nel 1934 e poi raccolto quattro anni dopo nelle *Meraviglie d'Italia*: «Avevo consumato quei diciotto giorni oceanici in compagnia di alcuni signori dai polsini molto evidenti, con gemelli d'oro e di malachite: avvolti ognuno in una sua nuvola elegantissima, semidei profumati da Coty, deposti dall'Oceano in una poltrona di vimini»¹²³. Ma nel resoconto di viaggio, la satira politica e sociale si sfumava: altra cosa, invece, sarebbe stata la condanna «ragionata» di Gonzalo.

¹²¹ PAOLO VALERA, *Mussolini* [1924], a cura di ENRICO GHIDETTI, presentazione di ROSARIO VILLARI, Milano, Longanesi, 1975, p. 188. Manzotti non citava questo testo di Valera, ma proponeva affinità con altro libro (*Milano sconosciuta rinnovata* del 1922) per una porzione testuale gaddiana più o meno contigua a questa (cfr. CD, p. 324, nota ai paragrafi 350-353); col che concordo. Quasi scontato che Gadda avesse letto il *Mussolini* di Valera, libro irriverente e intelligentissimo, allora rinomato e censurato.

¹²² CD, p. 334.

¹²³ MI, p. 106.

In uno dei frammenti inediti posti in appendice all'edizione critica della *Cognizione*, frammenti al solito meno scontati di quel che si potrebbe credere¹²⁴, si torna a descrivere una tipologia femminile, teatrale e pittoresca, ancora afferente alla società boriosa osservata da Gonzalo: solo che stavolta l'esito è zoomorfo:

E vi sono scimmie con piume di struzzo e culo per matita del Gavarni che ignorano che cosa sia il pavimento, il pavimento! Esse conoscono tutte le regole, e tutti i colori dei guanti, e anche i guanti di mezza stagione, e i mezzi guanti, e tutti i costumi e le penne e adoperare il ventaglio, fr, fr, di struzzo, e dicono: «salutami costei e salutami costui.». Sì, sì: te li saluto io. tutt'e due te li saluto. Il principio e la scatola del principio. Con quello con cui si salutano i ciuchi e le belve, le oscene belve. E poi sternalano. E allora si soffiano e mangiano una pasticca. Te li saluto io, te li saluto io, lascia fare. Tutt'e due.¹²⁵

Curioso, ma non troppo, che Gadda si riferisse alle vignette satiriche del disegnatore di moda ottocentesco Paul Gavarni, forse il miglior divulgatore visivo del tipo sociale della «lorette», giovane donna parigina dedita ad ambigue attività, frivola e spensierata, eccentrica nelle vesti e lussuosa nello stile di vita, per lo più inseparabile dal suo animale domestico, talora una piccola scimmia¹²⁶. Ma nel frammento di Gadda sono proprio le scimmie a sostituire le donne nell'esperienza dell'adornamento del corpo: quale animale migliore, del resto, quando si trattava della moda¹²⁷? Si riguardino alcune

¹²⁴ I frammenti sono rivelatori anche per un discorso sull'abito, cui Gadda stava pagando evidente attenzione durante la scrittura del romanzo. È il caso, ad esempio, degli appunti per la descrizione di una giacca, che forse doveva ricoprire un ruolo strumentale nel romanzo, mettendo in gioco la consueta recriminazione di Gonzalo alla madre: «*Trama*: La Mamma ha comperato a prezzo troppo elevato una stoffa per una giacca da regalare al Giuseppe e una al figlio. (Pagandole più di quanto il Giuseppe avesse pagato al commerciante). Poi si viene a sapere che il commerciante è entrato in casa» (CD, p. 556). E ancora, prove linguistiche e lessicali: «Giacca, panno: una gualdrappa d'una giacca... | = una *baverona* d'una gualdrappa.... | = una *baverona* d'una giacca.... | panni, de' più castagnoni e verdi e ciccola [*sic*] in quadro Quadrettati come al tempo di Dickens» (CD, p. 572).

¹²⁵ CD, p. 571.

¹²⁶ Sulla «lorette» si veda SUSAN WALLER, *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830-1870*, Burlington, Ashgate, 2006.

¹²⁷ «A very simple and plausible way to settle the question of the original motive that cause ma to add to his natural covering is to see what monkeys will do when given material with which they can adorn themselves. It has been found

illustrazioni di Gavarni, dove le pose amplificate delle donne, e l'ingombro del loro costume, appaiono in perfetta simbiosi con la dissacrante descrizione gaddiana (**Fig. 105**).

E Gonzalo? Doveva esser stato lui a vedere tali «scimmie» con i propri occhi misogini, fino a maturarne un'irrevocabile insofferenza. D'altronde, «lo hidalgo reluttava ai salotti, alle opinioni delle signore patriottarde. Al tè lungo, come non bastasse, preferiva la strada solitaria della Recoleta»¹²⁸. Allora si capisce che, se c'è un dandismo in Gonzalo, si tratta pur sempre di un dandismo ascetico, radicalizzato, baudelairiano: ma non era già questa l'occorrenza di Perelà? E tuttavia, il *dandy* palazzeschi non rifiuta il tè (cui è dedicato un lungo capitolo del romanzo) con le sue care dame, quelle stesse che, ad eccezione di una, lo ripudieranno infine come baccanti inferocite. Gonzalo è antitetico a Perelà, ma solo nella misura in cui ha superato quel trauma, cristallizzandosi in uno *status* di consapevole, riflettuto dolore: la nevrosi. Ma di Perelà, Gonzalo ha preso l'unico lascito, quel paio di bellissimi stivali neri, appunto le scarpe lucidissime e nere di capretto: da quel lascito è ripartito, sia pur consapevole, stavolta, del pericolo celato nell'orpello degli uomini.

that when given pieces of ribbon they will pull them around themselves and prance up and down as if they were deriving the greatest possible pleasure from the performance. As Professor Köhler has said, “the objects hanging about the body serve the function of adornment in the widest sense. The trotting about of apes with objects hanging around them not only looks funny, it also gives them naïve pleasure.”». Cfr. ELIZABETH B. HURLOCK, *The Psychology of Dress: An Analysis of Fashion and Its Motive*, cit., p. 22.

¹²⁸ CD, pp. 291-292.

III.4 Moda nera

L'ex nazionalista Gadda si era iscritto al partito fascista nel dicembre del 1921¹²⁹. Un anno dopo, a pochi giorni dall'avvenuta Marcia su Roma, rientrando a Milano da Legnano notò lo «sbarco di numerosi contingenti di fascisti, in ordine e tranquillità perfetta, alla Stazione Centrale». La visione doveva riuscirgli irresistibile; se non altro, soddisfaceva la sua costante, patologica lotta al «disordine» del mondo. Ma ciò che lo scrittore aveva osservato sopra tutto, in quell'occasione, era la maniera di vestire dei giovani fascisti:

Vi erano abbigliamenti di tutte le fogge da quello del gaucho, a quello del boy-scout, dall'elmetto tedesco all'americano. Chi aveva fucile, chi doppietta, chi gamba di tavola, chi contorta radica. Una sentinella alla stazione era costituita da snello giovanotto in camicia e fez neri, pallido, e con la gamba destra attorcigliata al suo manganello spiraloide. Il tutto nella più rigida immobilità. Eleganze e povertà mescolate, e il sorriso della fiorente giovinezza, tram e mitragliatrici. Le cose mi sono passate davanti agli occhi come l'incrocio dei veicoli dei carrefours; ho potuto poco seguirle perché intento al lavoro frettoloso di questi... ultimi giorni.¹³⁰

Il brano, tratto da una lettera a Ugo Betti, è tutt'altro che «il superficiale resoconto di alcune cose passatemi innanzi» che Gadda inviava con falsa modestia all'amico: anzi, meriterebbe di esser letto con puntuali rimandi all'arte figurativa, non foss'altro che per tracciarne l'atto di sutura che lo scrittore suggeriva tra un primo paragrafo scritto all'insegna della pittura metafisica («Il tutto nella più rigida immobilità») e un secondo modulato come un'aggiornata *ekfrasis* di un quadro futurista di dieci anni prima, nella linea delle varie «risse», «baruffe» o «rivolte» cittadine di Carrà, Russolo o Boccioni: con la precisazione che nel contesto fascista metropolitano dei primi anni Venti si vedranno, appunto, «tram e mitragliatrici». Gli

¹²⁹ Cfr. la sua lettera a Betti del 31 dicembre 1921: «Adesso ti do una brutta notizia: preparati: potevi pensarci già prima: ero iscritto al partito nazionalista! Adesso sono iscritto al partito fascista». Cfr. IF, p. 58.

¹³⁰ Ivi, p. 79. Lettera a Betti del 2 novembre 1922.

abiti, ad ogni modo, restano il vero *focus* dell'intera citazione, grazie peraltro a una lungimirante intuizione sul ruolo che, nel Ventennio, l'«uniforme» avrebbe assunto nella pianificazione sociale del regime. Ma ancora all'altezza di questi anni, quando Gadda è *convintamente* fascista, sembra impossibile avvertire un qualsivoglia sostrato polemico, una pur minima sfumatura grottesca: gli abiti e le uniformi sono anzi osservati con incantato interesse. Non così, però, sarà con la lenta maturazione dell'antifascismo, che dovrà datarsi per Gadda alla metà degli anni Trenta, se è vero che cenni sarcastici o critici al regime, come si è visto, si riflettevano già nella *Cognizione*. Ma quel che interessa notare è la continuità del discorso gaddiano sulla moda, che passa da un segno di fascinazione per il fascismo alla sua completa, e distruttiva, negazione. Del resto, una sovversiva dissezione della moda imperante nel fascismo caratterizza anche le due opere di Gadda più direttamente dedicate al tema, o con quel tema compromesse: *Eros e Priapo*, e la prima redazione del *Pasticciaccio* comparsa a puntate su «Letteratura», opere entrambe maturate tra gli ultimi anni fiorentini (1944 – 1946) e l'intermezzo dello sfollamento romano nel campo profughi di Cinecittà (agosto 1944 – marzo 1945). La prima, a dire il vero, era rimasta inedita fino al 1967, quando vide la luce in un'edizione talmente usurpata e manomessa da risultare oggi del tutto inattendibile, specialmente ora che, dopo almeno un quindicennio di eccellente lavoro filologico, è stata pubblicata la versione manoscritta originale di *Eros e Priapo*, scritta tra il 1944 e il 1945: l'unica che valga la pena non soltanto di rileggere, ma anche di riabilitare. Assai poco di «stucchevole», com'era stato detto dell'edizione 1967¹³¹, sopravvive infatti nell'autografo: e anche se si tratta della dichiarazione di un antifascismo tardo e troppo declamato (appunto, il risultato di un fascismo deluso), è certo che la scrittura del politico *pamphlet*, così accanita in un lessico cinquecentesco toscaneggiante e machiavelliano, fosse

¹³¹ Cfr. MAURO BERSANI, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2000, p. 91.

anche la personale contribuzione dell'autore «al riscatto e alla resurrezione dell'Italia»¹³², secondo l'attitudine simile che in quello stesso giro di tempo aveva assunto anche Palazzeschi con la pubblicazione della sua invettiva sul fascismo, i *Tre imperi mancati* del 1945. Ma a differenza del metodo palazzeschiano, quello del Gadda di *Eros e Priapo* resta assai innovativo nel contesto italiano, se non altro perché disvela il primo approccio freudiano col quale si sia tentata un'interpretazione globale della parabola fascista.

In *Eros e Priapo*, Gadda non ha abbandonato il gusto per la rappresentazione dell'abito; anzi lo ha incentivato, sia pure in direzione caricaturale. Ma l'insistenza con cui descrive i suoi due maggiori bersagli, il duce da un lato e le donne fascistizzate dall'altro, è ancora tutta incentrata sul lessico sartoriale. Si rilegga, ad esempio, la celebre pagina d'esordio riservata al ritratto di Mussolini, e interamente modellata sul paradigma dell'apparizione, anzi si direbbe su quello dell'agnizione, se è vero che il nome del duce non è mai fatto (né qui, né altrove nel libro), bensì lasciato intendere al lettore, che viene dunque coinvolto dall'autore in un gioco di sottaciuto «riconoscimento»:

Pervenne alle ghette color tortora, che portava con la disinvoltura d'un orango; ai pantaloni a righe, al tight, | al tubino, ovverosia bombetta, ai guanti bianchi del commendatore uricemico: dell'odiato ma pazzamente invidiato borghese. Con que' du' grappoloni di banane delle du' mani che non avevano mai conosciuto un lavoro: e gli pendevano giù dai fianchi senza sapere che fare, davanti il fotografo, come i ditoni dieci di certi negri inguantati. Pervenne. Alla feluca, pervenne. Di tamburo maggiore della banda. Pervenne agli stivali del cavallerizzo, agli speroni del batrace: le gambe ad arco ce le aveva di suo, come ce le hanno i rospi: e gli oranghi. Pervenne, pervenne! Pervenne al pennacchio dell'emiro, – (in napoletano pennacchio è 'u pernacchio) – del condottiere di quadrate legioni in precipitosa ritirata. (Non per colpa loro poveri morti, poveri vivi!) Sulla trippa, al cinturone, il coltello: il simbolo e, più, lo strumento della rissa civile: il vecchio coltello italiano de' chiassosi tenebrosi e insidiosi e de' pisciosi mal cantoni, la meno militare e la più abietta dell'armi universe. Il coltello del principe Maramaldo: argentato, dorato: perché sul trippone figurasse, e rifulgesse: come s'indorano radianti ostensorî. | Sui morti, sui mummificati e risecchi dalle orbite nere contro il cielo, di due rattratte mani irraggiano scarafaggi al deserto. Sui poveri morti lui ci aveva già presto il caval bianco, il pennacchio, la spada dell'Islam. Per la pompa e la priapata alessandrina. E la differenza che passa la

¹³² EP, p. 350.

sapete benissimo, la differenza tra l'Alessandro Magno e codesto sanguinolento porcello: che Alessandro è arrivato (sic) ad Alessandria col cocchio, e lui c'è arrivato col cacchio.¹³³

Davvero sorprende che nessuno studioso abbia finora tracciato una mappatura delle fonti visive di questa pagina: tanto più che non sarebbe stato difficile riscontrarle, puntualmente, nel prezioso libro del disegnatore caricaturista Enrico Gianeri (GEC), intitolato *Il Cesare di cartapesta. Mussolini nella caricatura*, e apparso in Italia nel luglio del 1945¹³⁴. I riferimenti visivi di Gadda sono così tanti e così precisi, che si dovrà trarre una prima conclusione sulla gestazione di *Eros e Priapo*: almeno per quanto riguarda questa sezione del primo capitolo, infatti, è pacifico che l'autore l'avesse scritta soltanto dopo la lettura o consultazione del libro (e dunque il nostro termine *post quem* sarà il 4 luglio 1945, data di stampa della prima edizione di Gianeri). Del resto, la prima comparsa che faceva questa pagina, con lievissime varianti, era nel testo intitolato *Il bugiardone* e corrispondente al capitolo primo di *Eros e Priapo*, che Gadda inviò (datandolo Roma-Firenze, 1944-1946) per la pubblicazione alla rivista romana «Prosa», diretta da Gianna Manzini, la quale però, in un mese, gli rispedì indietro il manoscritto: impubblicabile, perché «intollerabilmente osceno». Dopo il rifiuto, ad ogni modo, il manoscritto circolò soltanto tra amici, e fu letto in casa dello scrittore fiorentino Piero Santi; da parte sua, Gadda si scusò sia con la traumatizzata Manzini che con il marito Enrico Falqui, al quale peraltro aveva mandato una lunghissima lettera apologetica che tentava un primo ragguaglio sulle fonti utilizzate per quel testo. A sentir Gadda, ad esempio, per la «caricatura e il sarcasmo a sfondo erotico» aveva usato «precedenti letterari molteplici e di prim'ordine»: da Aristofane a Plauto, da Catullo a Giovenale, passando per il «Cicerone polemico» e, soprattutto, per

¹³³ Ivi, p. 19.

¹³⁴ Riesce quasi incredibile constatare come il recentissimo contributo di PAOLO GERVASI, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in «Eros e Priapo» di Carlo Emilio Gadda*, in «Between», IV 12 (novembre 2016), abbia del tutto ignorato le fonti visive del Mussolini di Gadda, pur citando il libro di Gianeri come testo di generale informazione sulla caricatura. Sulle fonti visive del Mussolini gaddiano è in uscita, su «Paragone», un mio articolo intitolato *Gadda, Mussolini e l'orango. Una fonte visiva per «Eros e Priapo»*.

l'*Apocalisse* biblica e per «una reminiscenza inconscia del D'Annunzio di “*Laus Vitae*”»¹³⁵. Ma davvero? Strano che, almeno per il ritratto esordiale di Mussolini, si fosse servito di una meno illustre sequela di vignette satiriche. Sia pure.

Se è interessante riconfermare l'uso che Gadda faceva della letteratura popolare e di altrettanto popolari fonti visive (come si è notato all'inizio del capitolo, è alla grafica pubblicitaria e ai giornali umoristici che spesso dobbiamo rivolgerci per registrare i saccheggi gaddiani), importerà maggiormente dissezionare il *patchwork* che lo scrittore aveva seguito nel tagliare, riconfigurare e incollare le vignette mussoliniane, accuratamente descritte a parole. La caricatura che funge da matrice, anzitutto, è quella di un disegnatore che, nel 1925, aveva parodiato il cartellone della campagna abbonamenti di «Il Popolo d'Italia» (il quotidiano mussoliniano), pubblicando sul giornale umoristico romano «Il Becco Giallo» il ritratto di Mussolini nelle sembianze dello «scimmione Consul col cilindro in testa e le famose ghette ai piedi, tale quale il Mussolini della prima cafonesca maniera»¹³⁶ (**Fig. 106a**). Ma Gadda non si era fermato a questa prima caricatura, peraltro descritta con dovizia di dettagli («que' du' grappoloni di banane delle du' mani che non avevano mai conosciuto un lavoro: e gli pendevano giù dai fianchi senza sapere che fare»). Infatti, aveva insistito sulle sembianze scimmiesche di Mussolini inglobando un'ulteriore caricatura, allo stesso modo riprodotta da Gianeri che la derivava dal giornale newyorkese «Ken», e che così la descriveva: «La caricatura di Mussolini, opera di Burter, era intitolata “Ritorno all'antropoide”. Si vedeva un rassomigliantissimo Benito che sembrava un rospo gracidante e che proiettava per ombra uno scimmione!»¹³⁷ (**Fig. 106b**). A

¹³⁵ Cfr. EP, p. 356. La lettera era stata inclusa assieme alle pagine del contributo, inviate il 10 luglio 1946.

¹³⁶ GEC (ENRICO GIANERI), *Il Cesare di cartapesta. Mussolini nella caricatura*, seconda edizione [agosto 1945], Torino, Vega, 1945, p. 17.

¹³⁷ Ivi, p. 24.

questa descrizione, nonché alla caricatura stessa, si dovrà la nota gaddiana sugli «stivali del cavallerizzo» e «le gambe ad arco» di Mussolini, come appunto le avevano «i rospi: e gli oranghi» (chiarissimo, dunque, l'assemblaggio di immagine e parola, derivato in parte dall'affermazione di Gianeri relativa al «rospo gracidente», e in parte dal disegno delle gambe ad arco e degli stivali mussoliniani). Di più: quest'ultima caricatura, infatti, aveva anche supplito a Gadda l'idea dell'accessorio simbolo del duce («Sulla trippa, al cinturone, il coltello»). Non è infatti proprio la pinguedine di Mussolini ad essere ingigantita dal caricaturista statunitense? E, oltre a quella, vediamo il «cinturone», e «il vecchio coltello italiano». Tuttavia, nell'ultima parte del suo ritratto, Gadda accennava invece alla spada dell'Islam, che nel marzo del 1937 Mussolini esibiva in Libia, dopo averla ricevuta in dono da un notevole del luogo. L'immagine dell'evento fece presto il giro d'Italia, e ancora oggi restano numerose testimonianze visive in proposito (**Fig. 107**): fotografie di gruppo in cui, come per una legge del contrappasso, il «*punctum*» (cioè il punto di istintivo interesse visivo) di cui parlava Barthes in *La chambre claire*¹³⁸ sembra quasi sempre cadere su altre figure, fuorché su quella del duce (e certo Barthes, nella fotografia qui proposta, avrebbe identificato il *punctum* nel giovane uomo all'estrema destra che sorregge il simbolo del fascio, guardando sensualmente nell'obbiettivo). Ma Gadda non aveva visto alcuna fotografia; anzi, si era di nuovo affidato a una delle caricature riprodotte nel libro di Gianeri, stavolta derivata dal «Daily Mail» londinese (**Fig. 108a**). È qui che infatti vediamo Mussolini sul cavallo bianco (che era invece scuro nella realtà restituita dalle fotografie) esibire la spada dell'Islam in pieno deserto, sopra le ossa calpestate di cadaveri scheletrici: appunto, su quei «poveri morti», «sui mummificati e risecchi dalle orbite nere contro il cielo» richiamati da

¹³⁸ Come noto, Barthes distingueva tra lo *studium* (il punto di vista “educato” dal fotografo, ovvero la sua studiata composizione dell'immagine) e il *punctum* (ciò che sfugge al controllo del fotografo ma che nel risultato finale della fotografia risulta primariamente d'impatto per chi guarda, talora peraltro trattandosi di un particolare minore e apparentemente senza importanza). Cfr. ROLAND BARTHES, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, translated by RICHARD HOWARD, foreword by GEOFF DYER, New York, Hill and Wang, 2010, pp. 25 ssg.

Gadda, che peraltro aggiungeva l'inciso sulle «due rattratte mani» che «irraggiano scarafaggi al deserto», e che però derivavano, ancora per assemblaggio, da un'ulteriore caricatura riproposta da Gianeri, nella quale si osservano le «piattoline di Benito», ovvero i giovani balilla trasformati in scarafaggi, che si irradiano dalle mani rattratte del dittatore (**Fig. 108b**).

Al di là del *patchwork* visivo-letterario appena ricostruito, dovremmo chiederci dove risieda l'importanza di questa pagina-ritratto di Mussolini. Senza dubbio, nella scelta gaddiana di raffigurare il duce primariamente per mezzo dei suoi abiti: ma quali? Anche una veloce ricognizione della ritrattistica mussoliniana confermerà infatti che il duce passò attraverso diverse fasi stilistiche, per lo più in assonanza con quelle politiche. Se nella prima metà degli anni Venti restava fedele a un abbigliamento dandistico e postromantico, intenzionalmente vistoso per la sovrabbondanza di accessori (come le celebri ghette sulle scarpe o la bombetta), a partire dall'insediamento della dittatura nel 1925 il suo guardaroba comincerà a variare, alternando diverse uniformi militari e di rappresentanza. Il fez del cappello alla turca, retaggio degli arditi¹³⁹, è osservabile soprattutto a partire dal 1930, mentre l'alta uniforme da primo ministro, corredata dalla feluca, fu indossata da Mussolini già nell'anno del delitto Matteotti, per essere ripresa decisamente nel 1927, durante le apparizioni pubbliche. Dopo la proclamazione dell'Impero nel 1936, l'abbigliamento mussoliniano si stabilizzerà sulla divisa militare, sempre più fascistizzata o addirittura convergente con quella nazista, a partire, com'è ovvio, dal 1938¹⁴⁰. Curioso notare, tuttavia, come a questa seconda fase del *dress code* mussoliniano, Gadda resti

¹³⁹ Per un veloce riassunto della descrizione del fez proposta dall'ufficiale *Commentario dizionario italiano della moda* (1936) di Cesare Meano, cfr. EUGENIA PAULICELLI, *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*, New York, Berg, 2004, p. 77.

¹⁴⁰ Sul guardaroba mussoliniano cfr., in particolare, SERGIO ROMANO, *Mussolini. Una biografia per immagini*, iconografia di Eileen Romano, Milano, Longanesi, 2000, p. 86; e STEPHEN GUNDLE, *Mass Culture and Cult of Personality*, nell'opera collettiva *The Cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester, Manchester University Press, 2013, pp. 78-81.

del tutto indifferente. Questo per dire che la sua caratterizzazione di Mussolini non era indirizzata a una riflessione politica, bensì si risolveva nella caricatura letteraria (di matrice visiva), insistendo sulla psicologia dell'abito della prima fase mussoliniana, che è sempre un abito eccedente, carnevalesco, esasperato. Il primo Mussolini rappresenta, agli occhi di Gadda (come a quelli già saggiati di Gonzalo), l'emblema di un pericoloso decoro, sia pure l'esplicazione immorale del narcisismo, se è vero che «l'esibizione (in genere) è l'atto fondamentale della psicosi narcissica»¹⁴¹. E se in *Eros e Priapo* la figura di partenza restava quella ottocentesca delle ghette e del *tight*, nella prima redazione del *Pasticiccio* Gadda poteva lievemente spostarsi, in coerenza con l'anno in cui è ambientato il romanzo (ovvero il 1927), alla comparsa della grottesca feluca, dopo aver comunque riconfermato (e lessicalmente rielaborato) la prima caricatura: «Ereno i primi boati, i primi sussulti, a palazzo, dopo n'anno e mezzo de novizzio, del Testa di Morto in stiffelius, o in tight: ereno de già l'occhiatacce, er vomito dello gnocchi: l'epoca della bombetta, delle ghette color tortora, stava se può di' pé cconchiudersi: co' quei braccini corti, de rospo, e quelli dieci ditoni che je cascaveno sulli fianchi come du grappoloni de banane, come a 'n negro colli guanti. [...] Lui s'era provato in capo la feluca, cinque feluche. Gli andavano a pennello»¹⁴².

Ma l'insistenza gaddiana sul guardaroba mussoliniano ha, in ultima sede, un altro significato, radicalmente correlato alla teoria esposta in *Eros e Priapo*, dove finalmente, persino scavalcando il proprio rifiuto della «semiologia», Gadda paragonava il duce a un «Priapo-Imagine», che aveva agito sugli «apparati ovarici» di molte donne attraverso la «distribuzione

¹⁴¹ EP, p. 184.

¹⁴² QP, p. 324-325.

reale di doni, oltrech  di priapeschi per quanto mendaci sorrisi»¹⁴³. Ecco, dunque, l'origine del *transfert* mussoliniano che Gadda teorizzava nell'analisi del fascismo: gli eccessi decorativi del duce si erano trasferiti sulle donne, che diventarono in massa l'incarnazione stessa del temuto narcisismo, modificandone il *gender* maschilizzante che l'autore tradizionalmente associava ad esso. Grazie al duce, ormai cristallizzato in una lussuosa ed erotizzata «immagine» di potere, le donne ricercarono a loro volta lusso e potere, magari abbandonandosi «a uno spioncello del Guf, a un avvocatonzolo delle corporazioni grattapalle», magari a un qualche «traffichatore del ferrame» allineato al partito. Cos , «venute da gentucola in ciabatte», le «femine» si videro improvvisamente «addobbate di vesti, pelli, scarpette, calze e perfino mutande. Riuscirono ad avere mutande di ricambio»: non solo, cominciarono a indossare osceni costumi da bagno (sulla fattura dei quali Gadda gi  si informava negli anni Venti¹⁴⁴), se   vero che «il triangoluzzo metafisico de le mutandine se ne liberarono ai lidi, da esibir la riga al sole di Romagna e di Tuscia nel triangoluzzo metafisico teso teso del costume da bagno»¹⁴⁵. Siamo, com'  chiaro, alla precoce formazione di un'immagine critica di donna fascista vampiresca, che tuttavia combaciava anche, ambigualmente, con tanta parte della retorica moralistica di regime contro il lusso femminile. Questo per dire che il conservatore Gadda finiva per salvare, di contro alla massa isterizzata femminile e alla individualistica *femme fatale*, soltanto una donna vista come «fiore singulo e splendido, desiderato per s : ove l'amore vostro si plachi, ne' baci e nelle braccia della disiderata persona»¹⁴⁶: il che era, se non del tutto, certo parzialmente in linea con la

¹⁴³ EP, p. 51.

¹⁴⁴ Lo chiedeva nella gi  citata lettera a Betti del 25 agosto 1922: «Sei stato ai bagni quest'anno? Hai fatto il bravo? Hai nuotato? Hai guardato ragazzette, energiche o svogliatelle? Com'erano i costumi? Fanno progressi?». Cfr. IF, p. 66.

¹⁴⁵ EP, pp. 52-53.

¹⁴⁶ Ivi, p. 63.

celebrazione fascista del passivo, domestico angelo del focolare. L'attacco di Gadda al lusso femminile si appoggiava peraltro alla teoria sul feticismo elaborata da Freud (il cui nome non era richiamato) nel primo dei *Tre saggi sulla teoria della sessualità* (1905), dedicato alle *Aberrazioni sessuali*. Se Freud confermava che nel feticista in sostituzione dell'«oggetto sessuale» si trovava in genere una parte del corpo (i capelli o i piedi) oppure un elemento vestimentario (ad esempio la biancheria intima o un accessorio)¹⁴⁷, Gadda puntava ad individuare proprio nella borsetta femminile l'oggetto che più di ogni altro fungesse da sostituto dell'organo genitale femminile, in una delle pagine più agguerrite e lessicalmente edulcorate del trattato¹⁴⁸. Ma per Gadda la borsa era oggetto non già di un feticismo eterodiretto, bensì di un'auto-feticismo, il «prolungamento» della persona stessa, che provava un piacere sessuale nel possedere gli oggetti vicini al proprio corpo («vestito: mutande, camicia: scarpe, cravatta, orologio, penna stilografica, gemelli da polso, ecc.»). Ciò che Gadda non tollerava era la forma stessa dell'accessorio femminile (da verificare, invece, se non ci fosse in questo un'eco di un episodio della propria infanzia, che al solito Freud suggeriva come origine pressoché certa del feticcio): «Nella borsa di pelle (detta borsetta, ma in realtà borsona e ficona, spropositata vulvacciona) delle donne dette “signore” si distinguono delle grandi “labbia” non dico serrate ma trapunte da un nottolino-clitoride: dentro, all'aprir quelle, te tu vi scorgi delle piccole-labbia o labbia interne: dentro ancora una seconda borsetta, come un feto di due mesi, e dentro la borsetta il borsellino, con reparti vari, quasi i budellini e i ventricoli e le orecchiette cardiache del

¹⁴⁷ Leggo il saggio in traduzione inglese. Cfr. SIGMUND FREUD, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, with a foreword by NANCY J. CHODOROW, with an introduction essay by STEVEN MARCUS, translated and edited by JAMES STRACHEY, New York, Basic Books, 2000, pp. 19-21.

¹⁴⁸ Già in una nota al racconto eponimo dell'*Adalgisa*, Gadda si esprimeva così sulla borsetta: «La borsetta o borsa o borsona, oggi (1943) organo del sesso per le categorie eleganti, o paraeleganti, allora non usava. Ma nella stagione frigida il manicotto di velluto o di pelliccia teneva le veci della borsa: talché non avevi a stupire ne fuoriuscissero l'una dopo l'altra quelle medesime cianfrusaglie e moccichini assortiti che oggi sono domiciliati nella detta». Cfr. AD, p. 283.

feto»¹⁴⁹. L'orridica, insostenibile rappresentazione di una borsa-feto a scatole cinesi, più in là nel testo descritta come «di pelle rossa» (**Fig. 109**), era anche l'estremo tentativo di Gadda di esplicitare la propria repulsione per il corpo femminile.

È proprio nella sezione del secondo capitolo di *Eros e Priapo*, dedicata alle *Latenze e non latenze della erotia normale eterosessuale*, che Gadda cerca di dare una risposta al perché una moltitudine intera di «femine» avesse acconsentito al farsi governare dal duce, che ormai era entrato a sostituire la figura del marito nell'immaginario erotico collettivo. L'accusa gaddiana al genere femminile era quella di aver scelto di sostenere selettivamente e passivamente le posizioni assunte dal «mastio dei masti», cioè dal capo, dall'uomo di comando, dall'«elemento euristico» della specie, laddove per contrasto la «femina» era da intendersi come mero «elemento cicatrizzante»: appunto, in senso vagamente bergsoniano, come «materia» da offrire alla maschile «forma». La reclamata inferiorità biologica della donna («Il maschio sembra essere “più in là” nel cammino della specie»¹⁵⁰) non era tuttavia giustificabile con il ricorso all'*élan vital* di Bergson, mistificatoriamente rimpastato: anzi, stava lì a smascherare, ancora una volta, la fede positivista di Gadda nella mentalità ottocentesca dei vari Sighele, Lombroso e Mantegazza, altrove magari declassati: una mentalità arrancante e fuori stagione, rispolverata con stanca fede. Ma quel che piuttosto interessa notare è la rappresentazione che Gadda fa della «folla», come si sarebbe detto nella *Belle époque*, o sia pure della «massa», certo termine più adatto all'età dei totalitarismi. Una massa che per lo scrittore è sempre femminile, e peraltro identificabile con una volgare, sessuologica «vulveria collettiva»¹⁵¹: visione che esclude vistosamente il maschio, e con ciò forse anche le responsabilità di esso. Ma era anche, mi sembra, una strategia che consentiva a Gadda di

¹⁴⁹ Ivi, p. 120.

¹⁵⁰ Ivi, p. 48.

¹⁵¹ Ivi, p. 63.

liquidare il problema della «omoerotia» (e non certo quello della più complessiva «omosessualità», termine che Gadda non impiega mai nella propria letteratura, com'è noto), problema del quale in *Eros e Priapo* si parlava per lo più in relazione al singolo, la cui attrazione per il duce poteva sfociare, se non trattenuta, nell'ammirazione imitatoria¹⁵². Omosessuale (probabilmente), negatosi più per nevrosi originaria che per freudiana «perversione»¹⁵³, Gadda non vedeva comunque nella massa fascista quel carattere di «fantasia maschile» che assai più intelligentemente rilevava il sociologo tedesco Klaus Theweleit (anche lui, ad ogni modo, attratto quanto Gadda dalla caricatura e dalla letteratura di consumo), quando parlava dell'«orgasm of oratory» che gli uomini raggiungevano nel contatto tra di loro consentitogli dall'associazione fisica del ritrovo in piazza, durante il comizio fascista o nazista: una sublimazione – l'unica legittima – dell'amore tra uomini che si esplicava nel compito stesso della massificazione («men must join together with men, phallus with phallus»), se è vero che «in the fascist context, persuasion is an exclusively male procreative process»¹⁵⁴. Non così per Gadda, per il quale esistevano solo «battaglioni di gonnelle nere, calze e giubbetti bianchi, neri fezzuoli e scarpaccini a tacco bebè, con occhioni roteanti e d'avorio denti in un isciocchissimo aere di vispoteresia»¹⁵⁵. E anzi di fronte a tale «pluralità ecolalica» di donne, gli uomini sembravano emergere a dandistiche vittime, disorientate e in fondo disinteressate, poiché difficile era percepire la femminilità sotto l'ingombro fagocitante dell'uniforme: «I maschi, insonnoliti, rattratto un labbro,

¹⁵² Cfr. *ivi*, pp. 143 ssg.

¹⁵³ Sull'omosessualità di Gadda, assai poco documentabile, rimando a FRANCESCO GNERRE, *L'eroe negato: omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, pp. 91-105, e a ELIO GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 221-236. Gioanola scambia per un *lapsus* la seguente affermazione sul narcisismo in *Eros e Priapo*: «Tu persuadi agli altri, mi sbaglio, alle altre, se prima hai persuaso a te stesso». Ma il narcisismo è in Gadda sempre maschile: nel caso del fascismo si verificò un *transfert*, per cui l'auto-narcisismo del duce si era trasferito appunto alle donne fascistizzate.

¹⁵⁴ EP, p.127

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 62.

isguardavano con un volto pien di tedio a quelle “inquadrate” creature. Si studiavano di scoprire, da sotto l’abito della modesta uniforme, quanto ancora potesse esprimere e caratterizzare la singularità d’ogni femmina persona: di sopra i tacchi sciatti bebè tutta quella ciccia ovarica naneggiava incontro alle ruinoso altitudini dell’anfiteatro»¹⁵⁶. Per Gadda, dunque, l’uniforme femminile, sia politica che sportiva, era condannabile al pari delle vesti più morbide e lussuose, se è vero che i vestiti uniformati avevano un effetto deleterio persino sulla donna giovane, qualora «la si succinga, ai dì ventotto, nei panni ufficiali ed obbligati: per la ginnastica streppona»¹⁵⁷, ovvero l’atletica leggera, che produceva strappi muscolari. E si pensi alle numerose illustrazioni della stampa del tempo, in cui le giovani fasciste erano ritratte (o fotografate) in atti sportivi: magari, come nel caso di una tavola a colori di Bramante Buffoni, poste di fianco, in un surreale fotomontaggio, a una statua femminile della Roma antica, che osservava e religiosamente «protegeva» l’atletismo fascista della fanciulla (**Fig. 110**)¹⁵⁸.

La polemica vestimentaria di Gadda sul fascismo riguardava un ulteriore aspetto, ovvero la mistificazione propagandistica che il regime aveva imposto alla rappresentazione, così come alla funzione, dell’abito. Notevole è, anche per rimandi inter-testuali, l’invettiva gaddiana contro la celebre immagine propagandistica della trebbiatura del grano nell’Agro Pontino (1935), allorché Mussolini si esibì per i fotografi nell’atto di usare la trebbiatrice, circondato dalle «donne de’ cinquecento birri travestite da ciociarine, o pometine villanelle, con cappelli di paglia ondulanti ne

¹⁵⁶ Ivi, p. 63.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Sulla propaganda fascista dello sport femminile, e della relativa moda di settore, cfr. le osservazioni di SOFIA GNOLI, *The Origins of Italian Fashion (1900-1945)*, cit., pp. 68-70. Restava comunque contraddittoria la posizione del regime che, da un lato, promuoveva l’ideale della donna confinata alla sfera domestica e, dall’altro, quello dell’educazione sociale attraverso lo sport nelle organizzazioni fasciste. Su questo punto, peraltro, il regime doveva scontrarsi con la Chiesa, che si dichiarava contraria allo sport, condannandolo come uno dei principali avversari sia della famiglia che della donna, perché promotore della sterilità.

l'efimero spiro del mare [...] e un nastro o banda di velluto-Como tutt'attorno il cocuzzolo», esattamente come testimoniato dai reperti fotografici (**Fig. 111**). L'iperbolica, vocativa esclamazione di Gadda nell'ironica celebrazione del cappello di paglia (per il quale peraltro, nel 1928, il regime aveva promosso una «campagna nazionale», coinvolgendo lo stilista futurista Thayat¹⁵⁹) e delle «lievi gonne [...] di mussolina stampata» (e ancora si osservi la fedeltà all'iconografia pervenutaci) è seguita dal brutale ritorno alla realtà delle cose: «Mentre sappiamo tutti, in Italia, che cosa è la gonna, la povera gonna, e quali sono i piedi e il ventre e il fazzoletto annodato! delle mature mietitrici e delle falciatrici sull'Alpe o sul bruciato monte a Pennino, qual è la incurva e dolce e stupenda povertà delle mondine in risaia sotto al canale Cavour o al canale Villoresi o a' Navigli. Lo sa il Patini e lo sa il Verga e lo sa il Fattori e lo so io»¹⁶⁰. Il che era, a ben vedere, un'autocitazione, quando si pensi che sull'argomento Gadda aveva scritto lo straordinario articolo *Dalle mondine in risaia*, comparso dapprima sulla «Gazzetta del Popolo» del 19 luglio 1936 e poi raccolto nelle *Meraviglie d'Italia* del 1939, articolo in cui si toglieva ogni dubbio sulla potenzialità estetizzante della mondina, costretta invece a una vita di solitudine e miseria, e dotata di un guardaroba minimo, preservato insieme a quello delle compagne in «bauli a parallelepipedo, color marrone, col lucchetto», e semmai corredato da pochi «panni, scialli, vesti» per rivestirsi a festa. E certo Gadda sapeva cosa fossero i piedi delle mondine, che lui aveva visto «larghi, dai diti aperti, che parevano ignorare la calzatura, quasi come zampe terrose. Bruscoli vi erano appiccicati: e segnato, ai polpacci, il livello della melma»¹⁶¹.

Ma del fascismo Gadda finiva per rifiutare anche il nero, il colore d'ordine che ancora per tutti gli anni Trenta aveva prediletto. E si pensi ai molteplici, insofferenti riferimenti alle donne vestite a lutto, che popolano sia *Eros e Priapo* che la prima redazione del *Pasticciaccio*,

¹⁵⁹ Cfr. su questo *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, cit., pp. 90-94.

¹⁶⁰ EP, pp. 60-61.

¹⁶¹ Ivi, pp. 170-171.

richiamando così un punto nevralgico della propaganda del regime, che esaltava la dedizione della donna nel piangere la morte di un soldato. Gadda smascherava però un lutto avvertito come «manifestazione narcissica», grottescamente esibito da «certe vedovone d'un quintale, con fontana di Trevi giù dal capo di veli neri insino alle scarpe nerissime, e palle nere al collo», veli e perle che sarebbero stati «una riproiezione della pelle e delle palle del cadavere a scopo pubblicitario»¹⁶². D'altra parte, il regime fascista aveva massicciamente imposto un «sistema di classificazione» corporativa basato sull'adozione di un particolare modello vestimentario da parte di ciascun membro della società italiana. In questo contesto, anche l'abito da lutto femminile aveva la sua distintiva funzione categoriale, e veniva promosso nell'intento «modernizzante» di soppiantare i vari «costumi regionali» con una nuova uniforme nazionalista: in tale ottica, la figura folklorica della «prefica» era così riabilitata a livello più vasto, nonché sottratta alle realtà locali¹⁶³. Intelligente, dunque, l'attacco di Gadda alla strumentalizzazione «pubblicitaria» del lutto, che in fondo voleva dire strumentalizzazione di propaganda, in direzione nazionalistica. Ma la polemica gaddiana contro il «nero» raggiungeva l'apice nell'indimenticabile, e volutamente scandalosa, nota a piè di pagina apposta nel *Pasticciaccio*, dove si condannava la moda fascistizzante delle «mutande nere»:

In anni che si ponno collocare tra il 1924 e il 1928 si diffuse in Europa la moda della non dirò biancheria ma lingerie color nero: femminile è garantito: e direi anche maschile: (in accezione satànico-cineèastico-razionalistico-amletico-necrofila). Detta moda cadde quant'altre opportuna sulla bambinesca totalitarità dei *razionali* e dei *fedelissimi* di provincia nostra: inquantoché le mutande nere: primo le ti confermano e le ti bollano la fede nera su i' ddietro ed eventualmente su qualche altro pezzo di pelle, cooperandovi gli estivi essudati: e poi ancora: quegli che s'è dato a credere, obbedire, combattere, non deve mutarsele a ogni piè sospinto, come accade fare delle

¹⁶² Ivi, pp. 190-191. E si pensi anche alle «lunghe teorie di nerovestite» che compaiono nel *Pasticciaccio*, in processione «p'annaje a bacià aa pantofola a Papa Ratti». Cfr. QP, p. 346.

¹⁶³ Sul passaggio voluto dal regime da un costume popolare a un abito nazionale si veda NELLO BARILE, *Sistema moda. Oggetti, strategie e simboli: dall'iperlusso alla strategia low cost*, Milano, Egea, 2011. Echi di una polemica anti-funerea di Gadda si leggono anche in CD, p. 273.

liliali, ma può con gran risparmio di detersivi obdurarvi ed insistervi dentro per tutta la durata d'una... stagione politica.¹⁶⁴

La nota, meno scontata di quel che sembra, veniva anche a suggellare l'annosa avversione di Gadda verso la biancheria femminile, che in *Eros e Priapo* era stata da lui interpretata come un indecente feticcio¹⁶⁵. Ma l'origine del tema risale al già ricordato racconto della Grande Guerra *Imagine di Calvi*, nel quale il narratore riferiva di aver visto un compagno soldato in abbigliamento grottesco, rivestito soltanto di una camicetta e di biancheria femminile che aveva trovato tra i rimasugli di una casa bruciata e saccheggiata, e che aveva quindi indossato essendo rimasto senza cambio d'abito per due settimane durante la ritirata. Proprio quella visione aveva provocato la satira gaddiana, modulata sui toni della vignetta ma anche su quelli di una terminale decadenza¹⁶⁶. D'altronde, che Gadda non tollerasse la vista di una persona in biancheria intima, specialmente femminile, è confermato dalle confessioni private¹⁶⁷; ma quel che importa rilevare, per la nota del *Pasticciaccio*, è l'intelligenza dello scrittore nel soffermarsi su un nodo cruciale della storia vestimentaria del Novecento. Paola Masino ricordava nell'autobiografia pubblicata postuma, e non a caso intitolata *Album di vestiti*, l'importanza che la biancheria di cotone bianco cominciò a ricoprire per la «piccola borghesia impiegatizia» già a partire dal 1914, sostituendo così quella «di bordatino a colori», fatta a mano e passata di generazione in generazione tra donne di classi sociali meno elevate. Il passaggio fu tanto più importante quanto più correlato a una progressiva

¹⁶⁴ QP, p. 422.

¹⁶⁵ Cfr. EP, p. 123.

¹⁶⁶ «Ritto all'impiedi sulla cuccetta, due sbuffi di pizzo campaniformi gli infioravano i ginocchi, come a una damigella d'onore della Regina Vittoria. Erano mutande magnifiche. [...] La camicia da donna era scollata, con dei pizzini nella regione mammellare: e lo scollo denudava lo sterno e le costole, una a una: la tosse esalava da quella povera gola». Cfr. CU, p. 170.

¹⁶⁷ Ecco cosa scriveva il 7 aprile 1934 all'amico Gobbi: «Come vita privata, passo da una pensione all'altra, preda delle spettinate megere. Delle orde di pellegrini capitano di tanto in tanto a sloggiarmi, girano per casa in mutande in cerca dell'introvabile cesso». Cfr. GIAN CARLO ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila*, cit., p. 229.

diminuzione delle disparità tra i due sessi, se è vero, come ricordava Masino, che le mutande, frutto di una storia assai breve cominciata nel XIX secolo, erano «tanto rapidamente evolute da essere il primo e solo indumento ormai uguale per l'uomo e per la donna»¹⁶⁸. Ma le gaddiane «mutande nere» sembravano tutto ciò che l'Italia fascista, «paese di non molte risorse»¹⁶⁹ come si suggeriva nella *Cognizione*, poteva lasciare in via di reperto archeologico della propria storia.

La polemica gaddiana contro il lutto e il vestire fascista era probabilmente memore del celebre articolo su *La moda nera*, scritto dall'allora poco più che esordiente Camilla Cederna per «Pomeriggio del Corriere», l'edizione pomeridiana del «Corriere della Sera», e pubblicato il 7 settembre 1943, alla vigilia dell'armistizio¹⁷⁰. Accusata di aver insultato le «matri dei martiri», Cederna fu arrestata in Valtellina e condannata al carcere per sette anni dal Tribunale speciale di Sondrio, scontando infine un solo mese di reclusione grazie all'intervento di un abile avvocato¹⁷¹. La pubblicazione, tuttavia, le era anche costata gli insulti dei giornali di regime: «arpia», l'aveva definita la «Voce repubblicana» dei fasci milanesi, «svergognata», «cervellino di femmina»¹⁷². Testo strepitoso e potente, tra i più alti esempi di un giornalismo colto e sovversivo, *La moda nera* cominciava con un'ipotesi: «Se verranno conservate certe fotografie ufficiali negli *albums* di famiglia potrà capitare che i bambini un giorno, sfogliandoli, si domandino come mai la nonna o la mamma in quei tempi vestissero a lutto, e perché si fossero messa la cravatta del babbo, e, sulla

¹⁶⁸ PAOLA MASINO, *Album di vestiti*, a cura di MARINELLA MASCIA GALATERIA, Roma, Elliot, 2015, p. 143.

¹⁶⁹ CD, p. 5.

¹⁷⁰ Curioso tuttavia è constatare come gli studi più accurati su moda e fascismo, come quelli già citati e più recenti di Paulicelli e Gnoli, non facciano alcuna menzione del caso Cederna.

¹⁷¹ Cfr. EUGENIO MARCUCCI, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, presentazione di GAETANO AFELTRA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, p. 155.

¹⁷² Come riferiva Oreste Pivetta nella sua prefazione a CAMILLA CEDERNA, *Il mio Novecento*, prefazione di ORESTE PIVETTA, Milano, BUR, 2011. Non che nell'Italia democratica gli insulti a Cederna, dotata di un'invidiata brillantezza, sarebbero mancati – come informava sempre Pivetta.

testa, un bizzarro cappellino a barchetta che le rendeva davvero assai brutte»¹⁷³. Da questa incursione incipitaria sulle «funebri fotografie» di una femminilizzata gerarchia fascista, Cederna proseguiva a discutere la grossolana, disturbante *silhouette* che l'uniforme aveva attribuito alla donna (**Fig. 112**):

Grossi insetti parevano infatti, viste da lontano, le donne dentro all'opaca uniforme fascista, che con la lunga giacca, irrazionale modello da deserto in lana nera e il cinturone in vita, ingoffiva ogni figura nascondendole le grazie e svelandone gli occulti difetti. Confezionata con ruvida stoffa, tale divisa aveva soprattutto il compito di apparire austera, ma riusciva sovente a suscitare sorrisi nei circostanti: le graduate di qualche importanza, chi sa perché, erano quasi sempre signore di forme opulenti, e massicce risultavano allora certe vaste schiene in pendenza, prepotentissimi certi petti invano frenati dal taglio maschile della sahariana, il tutto sormontato dalla bustina, pensile e incerta su masse di ricci di permanente, su dovizia di trecce arrotolate. Malamente trattenuto da un'armatura di mollette, questo baldanzoso complemento d'un abito cupo stava in bilico sopra svariate forme di cranio e minacciava di precipitare al minimo soffio di vento o allo scatto metallico del saluto romano, assolutamente rifiutandosi di aderire ai capelli, di adattarsi in modo congruo ai molteplici capricciosi profili.¹⁷⁴

La digressione su queste «sacerdotesse d'una setta senza sorriso» (dove appunto si noterà il rimando al totalitarismo governativo, in un'immagine oggi così consolidata dalla letteratura distopica), eppure orgogliose e superiori nell'indossare la loro uniforme, potrebbe anche rileggersi a fianco delle più tarde annotazioni di Gadda sopramenzionate, quelle sulla «cicca ovarica» delle «“inquadrate” creature» sparite nell'ingombro della «modesta uniforme». Ma già al tempo in cui Cederna scriveva, quei «tristi» abiti erano ormai decaduti nell'uso e confinati chissà «a quale ufficio»¹⁷⁵. Se non che, la giornalista aveva veduto, poco dopo i bombardamenti milanesi dell'agosto 1943, una di quelle uniformi giacere sulle macerie di una casa crollata: era ancora «rigida e gonfia, con le spalline imbrattate di polvere e i fasci resi alquanto opachi dal fumo». La proprietaria cercava di recuperarla insieme ad altri vestiti superstiti, ma la sua

¹⁷³ CAMILLA CEDERNA, *La moda nera*, in *Giornalismo italiano*, Volume terzo (1939-1968), a cura e con un saggio introduttivo di FRANCO CONTORBIA, Milano, Mondadori, 2009, p. 195.

¹⁷⁴ Ivi, p. 196.

¹⁷⁵ Ivi, p. 198.

cameriera le aveva consigliato di abbandonarla, datane l'inservibile funzione anche in caso si volesse ricavarne dei pantaloncini per i bimbi (d'altronde, quella stoffa grezza pungeva la pelle). Ma la signora, «per antico affetto, ostinazione o senso d'economia, la sollevò spolverandola, e si accinse a portarla sulle braccia insieme agli altri abiti salvati»¹⁷⁶. Tuttavia, trasportare per le strade di guerra un abito così simbolico e inequivocabile, aveva i suoi rischi:

Prima d'uscire dal portone però ebbe un attimo d'esitazione, quindi, constatato il notevole traffico per via Borgonuovo, tornò in cortile e fasciò stretta la divisa dentro a una tenda fiorita, occultandola con ogni cura alla vista dei passanti, ché non ne sporgesse neanche un angolino, e parve allora trasportare una spoglia inanimata di cui, per pudore o rispetto verso il pubblico, si volessero nascondere le fattezze. Un rumore metallico segnò a un certo punto la caduta d'una piccola aquila di latta, che più che a un'aquila somigliava a un piccione arrostito, ma nessuno si chinò a raccattarla: solo per un momento luccicò sul selciato, poi un piede frettoloso la spinse tra i cocci e i rottami, ove si celò.¹⁷⁷

Allegorica ancor più dell'uniforme, la caduta dell'aquila romana giocattolo, così svilita e bruciacchiata dall'esplosione, sigillava meravigliosamente il più fecondo articolo di moda che l'ormai declinante Ventennio aveva partorito.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 198-199.

Bibliografia

Avvertenza: I testi sono indicati nell'edizione effettivamente consultata e seguono un ordine alfabetico per cognome. Sulla scelta dei testi da includere nella sezione dei primari ha influito, quando non il ruolo dell'autore, l'uso che se ne è fatto nel corso dello studio.

Testi primari

Aleramo, Sibilla, *La Moda*, in «Nuova Antologia», n. 226, 1909, pp. 688-689.

-----, *Andando e stando*, cura di Rita Guericchio, Milano, Feltrinelli, 1977.

Arbasino, Alberto, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1972.

-----, *Le Materassi siamo noi*, in «Galleria», 2-4, marzo-agosto 1974.

-----, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

-----, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.

Barilli, Bruno, *Il paese del melodramma*, a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985.

Baudelaire, Charles, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996.

-----, *Il pittore della vita moderna*, a cura di Gabriella Violato, Venezia, Marsilio, 2001.

Benjamin, Walter, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986.

-----, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben et. al., Vicenza, Neri Pozza, 2015.

Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974.

-----, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, introduzione di Alessandra Iadiccio, Macerata, Liberilibri, 2005.

Giulio Bragaglia, Anton, *Ritratti del nostro tempo. Lo psicoanalista*, in «Critica fascista», 15 novembre 1932.

Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

Cangiullo, Francesco, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Pozzuoli, Editrice Tirrena, 1930.

- Cecchi, Emilio, *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997.
- Cederna, Camilla, *La moda nera*, in *Giornalismo italiano*, Volume terzo (1939-1968), a cura e con un saggio introduttivo di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 2009.
- , *Il mio Novecento*, prefazione di Oreste Pivetta, Milano, BUR, 2011.
- Christie, Agatha, *Murder on the Orient Express*, New York, Dodd, Mead & Co., 1960.
- Corra, Bruno – Filippo Tommaso Marinetti, *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, prefazione di Sergio Lambiase, Capri, La Conchiglia, 2003
- de Pisis, Filippo, *Adamo o dell'eleganza. Per una estetica nel vestire*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, Milano, SE, 1998.
- Ferragamo, Salvatore, *Shoemaker of Dreams*, London, Harrap & Co., 1957.
- Fogazzaro, Antonio, *Eden Anto*, in *Fedele e altri racconti*, XI edizione, Milano, Baldini, Castoldi & Co., 1905.
- Foscolo, Ugo, *Saggio sul gazzettino del bel-mondo*, in *Opere edite e inedite*, volume 4, *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1883.
- , *Lettere scritte dall'Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)*, a cura di Edoardo Sanguineti, Milano, Mursia, 1978.
- Freud, Sigmund, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Nancy J. Chodorow, with an introduction essay by Steven Marcus, translated and edited by James Strachey, New York, Basic Books, 2000.
- Gadda, Carlo Emilio, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, con una nota di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1973.
- , *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, Garzanti, 1984.
- , *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti (1919-1930)*, a cura di Giulio Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984.
- , *La cognizione del dolore*, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.
- , *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario (1934-1967)*, Milano, Garzanti, 1988.
- , *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991.
- , *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991.

- , *«Per favore, mi lasci nell'ombra». Interviste (1950-1972)*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993.
- , *Giornale di guerra e di prigionia*, con il «Diario di Caporetto», Milano, Garzanti, 2002.
- , *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 2007.
- , *La Madonna dei Filosofi*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 2007.
- , *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (redazione di «Letteratura», 1946-47), in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 2007.
- , *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.
- GEC (Enrico Gianeri), *Il Cesare di cartapesta. Mussolini nella caricatura*, seconda edizione [agosto 1945], Torino, Vega, 1945.
- Genoni, Rosa, *Per una moda italiana*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1909.
- , *Storia della Moda attraverso i secoli a mezzo dell'immagine*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1925.
- Gozzano, Guido, *Opere*, a cura di Giusi Baldissone, Torino, UTET, 2006.
- James, Henry, *Henry James: A Life in Letters*, edited by Philip Horne, New York, Penguin Books, 1999.
- Leopardi, Giacomo, *Dialogue between Fashion and Death*, in «The Ausonian», 2 (1830), pp. 17–19.
- , *Operette morali*, introduzione e note di Saverio Orlando, con un breve dizionario ideologico, Milano, BUR, 2000.
- Mackenzie, Compton, *Vestal Fire*, new introduction by Sally Beauman, London, The Hogarth Press, 1985.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Gabriele D'Annunzio intime*, Milano, Edizioni del giornale «Verde e Azzurro», 1903.
- , *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, dessins a la plume du peintre italien Valeri, Parigi, Sansot, 1908.
- , *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, prefazione di Giansiro Ferrata, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1969.

- , *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983.
- , *Taccuini (1915-1921)*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, il Mulino, 1987.
- , *Scatole d'amore in conserva*, illustrazioni di Pannaggi, coperta e fregi di Carlo A. Petricci, Roma, Edizioni d'arte Fauno, 1927. Ristampa anastatica, Firenze, Vallecchi, 2002.
- , *Come si seducono le donne*, prefazione di Carmen Llera, Firenze, Vallecchi, 2003.
- , *Mafarkà il futurista*, edizione 1910, a cura di Luigi Ballerini, traduzione dal francese di Decio Cinti, Milano, Mondadori, 2003.
- , *Novelle colle labbra tinte*, a cura di Domenico Cammarota, Firenze, Vallecchi, 2003.
- , *L'Alcova d'acciaio*, prefazione di Gino Agnese, Firenze, Vallecchi, 2004.
- , *Teatro*, a cura di Jeffrey Schnapp, Milano, Mondadori, 2004.
- , *Venezianella e Studentaccio*, a cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio, Milano, Mondadori, 2013.
- Masino, Paola, *Album di vestiti*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2015.
- Moretti, Marino – Aldo Palazzeschi, *Carteggio (1904-1925)*, vol. I, a cura di Simone Magherini, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.
- Palazzeschi, Aldo, *L'Incendiario. Col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, Milano, Edizione futuriste di «Poesia», 1910.
- , *Usanze d'oggi: Finanza, Moda*, «Corriere della Sera», 2 luglio 1961, p. 3.
- , *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964.
- , *Ieri oggi e... non domani*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1967.
- , *Lanterna*, a cura di Adele Dei, Parma, Zara, 1987.
- , *Il Re bello*, a cura di Rita Guerricchio, Milano, La vita felice, 1995.
- , *Sorelle Materassi*, a cura di Francesca Serra, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.
- , *Stampe dell'800*, a cura di Enrico Ghidetti, Milano, Mondadori, 2003.
- , *Il Doge. Stefanino. Storia di un'amicizia*, a cura di Anna Nozzoli, Milano, Mondadori, 2004.

- , *Bestie del 900. Il buffo integrale*, a cura di Maria Carla Papini, Milano, Mondadori, 2006.
- , *Scritti sulle arti figurative*, a cura di GIOVANNI CAPECCHI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- , *Parco dei divertimenti: scritti sparsi (1906-1974)*, a cura di Sara Gelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- , *Ritratti nel tempo: interviste (1934-1974)*, a cura di Giorgina Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- Panzini, Alfredo, *Dizionario moderno: supplemento ai dizionari italiani*, seconda edizione rifulsa ed ampliata, Milano, Hoepli, 1908.
- , *La penultima moda (1850-1930)*, a cura di Luca Scarlini, con una nota di Alberta Ferretti, Rimini, Raffaelli, 1996.
- Papini, Giovanni, *L'esperienza futurista (1913-1914)*, introduzione di Luigi Baldacci, Firenze, Vallecchi, 1981.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori, 1988.
- Poe, Edgar Allan, *Edgar Allan Poe: The Dover Reader*, edited by Janet B. Kopito, Mineola, Dover, 2014.
- Poiret, Paul, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1930.
- , *Art et Phynance*, Paris, Editions Lutétia, 1934.
- Praz, Mario, *La casa della vita*, con 24 illustrazioni fuori testo in nero e a colori, Milano, Mondadori 1958.
- Prezzolini, Giuseppe, *Consigli del libraio. Futurismo. Il vestito antineutrale*, «La Voce», 13 ottobre 1914.
- , *La Tuta*, in Id., *Io credo*, Torino, Pittavino & c., 1923, pp. 85-88.
- Savinio, Alberto, *Torre di guardia*, a cura di Leonardo Sciascia, con un saggio di Salvatore Battaglia, Palermo, Sellerio, 1977.
- Severini, Gino, *La vita di un pittore*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965.
- Schiaparelli, Elsa, *Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*, London, V&A Publications, 2007.
- Soffici, Ardengo, *Primi pincipî di una estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- Valera, Paolo, *Mussolini [1924]*, a cura di Enrico Ghidetti, presentazione di Rosario Villari, Milano, Longanesi, 1975.

Viviani, Alberto, *Giubbe Rosse: il caffè fiorentino dei futuristi negli anni incendiari 1913–1915*, a cura di Paolo Perrone Burali d'Arezzo, Milano, Nuove Edizioni Culturali, 2007.

Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, edited with an introduction and notes by Joseph Bristow, Oxford, Oxford World's Classics, 2006.

-----, *Oscar Wilde on Dress*, edited by John Cooper, Philadelphia, CSM Press, 2013.

Woolf, Virginia, *Women and Writing*, edited and with an introduction by Michèle Barrett, New York, Harcourt, 1980.

Testi secondari

Abbate, Fulvio, *Pasolini raccontato a tutti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.

Abbott, Reginald, *Birds Don't Sing in Greek: Virginia Woolf and «The Plumage Bill»*, nell'opera collettiva *Animals and Women: Theoretical Explorations*, edited by Carol J. Adams and Josephine Donovan, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 263-286.

Adams, James Eli, *Dandyism and Late Victorian Masculinity*, nell'opera collettiva *Oscar Wilde in Context*, edited by Kerry Powell and Peter Raby, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, translated from the German by E. F. N. Jephcott, London, NLB, 1974.

-----, *Aesthetic Theory*, newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

Agnese, Gino, *Vita di Boccioni*, Milano, Camunia, 1996.

Aindow, Rosy, *Dress and Identity in British Literary Culture (1870-1914)*, Burlington, Ashgate, 2010.

Aldrich, Robert, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*, London, Routledge, 1993.

Anderson, Mark M., *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Angelucci, Gianfranco, *Segreti e bugie di Federico Fellini. Il racconto dal vivo del più grande artista del Novecento: misteri, illusioni e verità inconfessabili*, Cosenza, Pellegrini, 2013.

[Anonimo], *Il «Tristano e Isotta» alla Scala*, in «La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea», a. II, fasc. I, vol. IV, 1° gennaio 1901.

[Anonimo], *What Is to Be the Future of Futurism?*, in «Current Opinion», vol. LV, n. 6, dicembre 1913.

Antonioutti, Arianna, *Il tessuto Liberty: dalla tradizione al «nuovo stile»*, in *Il Liberty in Italia*, a cura di Fabio Benzi, Milano, Motta, 2001.

Aspesi, Natalia, *Il lusso e l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana (1930-1944)*, Milano, Rizzoli, 1982.

Balbi, Adriano, *Elementi di geografia generale, ossia Descrizione compendiata della Terra secondo gli scompartimenti politici coordinati colle grandi sue naturali divisioni in seguito alle ultime transazioni e le più recenti scoperte*, Torino, Pomba, 1844.

Baldacci, Luigi, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.

-----, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000.

Baldini, Costanza (a cura di), *Sociologia della moda*, Roma, Armando, 2008.

Baldissone, Giusi, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 1986.

-----, *Beatrice e Marinetti: da Dante a «Venezianella»*, in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, a cura di Franco Marengo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

Ballerini, Luigi, *Marinetti incongruo, iperbolico, inaffidabile*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, edizione 1910, a cura di Luigi Ballerini, traduzione dal francese di Decio Cinti, Milano, Mondadori, 2003.

-----, «*Isole in collaborazione col caso*»: appunti per una lettura delle scritture “minori e maggiori” di Filippo Tommaso Marinetti, in «il verri», n. 42, febbraio 2010, pp. 35-49.

Barblan, Guglielmo – Eugenio Gala, *Toscanini e la Scala*, Milano, Edizioni della Scala, 1972.

Barile, Nello, *Sistema moda. Oggetti, strategie e simboli: dall'iperlusso alla strategia low cost*, Milano, Egea, 2011.

Baroncini, Daniela, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

-----, *Artifici del piacere. Donne e seduzione nella modernità letteraria*, Roma, Carocci, 2014.

Barthes, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967.

-----, *Dandyism and Fashion*, in *The Language of Fashion*, translated by Andy Stafford, edited by Andy Stafford and Michael Carte, London, Bloomsbury, 2005.

-----, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, foreword by Geoff Dyer, New York, Hill and Wang, 2010.

Beaton, Cecil, *The Glass of Fashion*, New York, Doubleday, 1954.

- Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 19, «La moda», Torino, Einaudi, 2003.
- Belfanti, Carlo Marco, *La civiltà della moda*, Bologna, il Mulino, 2008.
- Bell, Quentin, *On Human Finery*, London, The Hogarth Press, 1947.
- Bellonci, Maria. *Costumi e vestiti di Eleonora Duse*, in *Mostra Eleonora Duse*, a cura di Gerardo Guerrieri e Piero Nardi, Venezia, La Biennale di Venezia, 1969, pp. 75-77.
- Belting, Hans, *Art History After Modernism*, translated by Caroline Saltzweid and Mitch Cohen with additional translation by Kenneth Northcott, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
- Bennet, Francis W., *Malta*, in *Leaves from My Log: A Naval Officer's Recollections of Personal Adventures in Various Parts of the World*, Londra, Cassel, Petter & Galpin, 1869.
- Benzi, Fabio, *Balla e la fotografia: lo sguardo della modernità*, in *Balla: dipinti, moda futurista, arti applicate*, Milano, Leonardo Arte, 1996, pp. 29-50.
- , *Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità*, nel catalogo della mostra *La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla «belle époque» agli anni folli*, Milano, 24Ore Cultura, 2014.
- Berger, John, *About Looking*, London, Writers and Readers, 1980.
- Berghaus, Günter, *The Genesis of Futurism: Marinetti's Early Career and Writings (1899-1909)*, Leeds, The Society for Italian Studies, 1995.
- Bernardelli, Francesco, *Stampe dell'800*, «La Stampa», 1° giugno 1932.
- Bersani, Mauro, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bertasio, Danila, *Disarmonie: il caso del 'kitsch'*, introduzione di Alberto Oliverio, Napoli, Liguori, 2012.
- Bertini, Simona, *Marinetti e le «eroiche serate»*, con antologia di testi e sezione iconografica, presentazione di Giusi Baldissone, Novara, Interlinea, 2002.
- Bertoni, Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.
- Besso, Beniamino, *Le grandi invenzioni antiche e moderne*, settima edizione, Milano, Treves, 1879.
- Bettarini, Rosanna, *Palazzeschi e Moretti*, in «La Rassegna della letteratura italiana», fasc. 2, vol. 448-450, 2002.
- Biagini, Enza, *Con sguardo di donna: i «racconti di costume» di Anna Banti*, nell'opera collettiva *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di Silvia Franchini e Simonetta Soldani, Milano, Angeli, 2004, pp. 276-294.

- Billeter-Benuzzi, Manuela, *Spregiudicatezza e caricatura in Gadda traduttore*, Zurigo, ADAG Administration & Druck AG, 1980.
- Biondi, Marino, *Frammenti di un discorso amoroso in «Sorelle Materassi»*, nell'opera collettiva *La difficile musa di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, a cura di Gino Tellini, in «Studi italiani», XI, 21-22, 1999.
- Boccardo, Gerolamo, *Il negoziante italiano. Manuale degli uomini d'affari. Trattato teorico-pratico della scienza commerciale ad uso specialmente dei commercianti del Regno d'Italia*, Genova, Pellas, 1863.
- Boddy, Kassia, *Pugilistic Aesthetics*, in *Boxing: A Cultural History*, Londra, Reaktion Books, 2008.
- Boneschi, Marta, *Da pioniera della moda a militante pacifista: Rosa Genoni*, nell'opera collettiva *Donne nella Grande Guerra*, introduzione di Dacia Maraini, Bologna, il Mulino, 2014.
- Bonfiglio, Bonfiglio, *L'utilità della moda*, «La Stampa», 26 aprile 1932.
- Bowles, Hamish, *Fashioning the Century*, in «Vogue», May 2007, pp. 236-250.
- Beward, Christopher, *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life (1860-1914)*, Manchester, Manchester University Press, 1999
- , *The Suit: Form, Function, and Style*, London, Reaktion Books, 2016.
- Bronfen, Elizabeth, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- Brosio, Valentino, *Ritratto segreto di Aldo Palazzeschi*, Torino, Piazza, 1985.
- Brown, Stephanie, *On Kitsch, Nostalgia, and Nineties Femininity*, in «Studies in Popular Culture», vol. 22, no. 3, April 2000.
- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002.
- Bulgarella Westerman, Mary, *The Burial Attire of Eleonora di Toledo*, in *The Cultural World of Eleonora di Toledo, Duchess of Florence and Siena*, edited by Konrad Eisenbichler, London, Routledge, 2004, pp. 207-224.
- Burstein, Jessica, *Cold Modernism: Literature, Fashion, Art*, University Park, The Pennsylvania State University, 2012.
- Butazzi, Grazietta, *Moda. Arte / storia / società*, ricerca iconografica di Marilea Somarè, Milano, Fabbri, 1981.
- Cain, Julien (préface de), *Poiret le magnifique*, Institut de France Musée Jacquemart-André, Paris, 1974.
- Calahan, April – Cassidy Zachary, eds., *Fashion and the Art of Pochoir: The Golden Age of Illustration in Paris*, London, Thames & Hudson, 2015.

- Calefato, Patrizia, *Moda e società di massa*, in *Gabriele d'Annunzio, padre dello stile italiano*, a cura di Paola Sorge, Atti del convegno di studi (Pescara, 8 luglio 2011), Milano, Silvana Editoriale, 2012, pp. 11-21.
- Calabrese, Maria, *Psicologia della moda. L'abbigliamento come linguaggio*, prefazione di Gillo Dorfles, Milano, Igos, 1990.
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- Calò, Giorgia, – Domenico Scudero, *Moda e Arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno*, Roma, Gangemi, 2009.
- Cammarota, Domenico, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Ginevra-Milano, Skira, 2002.
- Casetti, Francesco, *La nascita del cinema e l'ambiente della metropoli*, nell'opera collettiva *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Torino, Lexis, 2002.
- Castellana, Renato, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45.
- Casto, Marilyn, *Fashion Reform: Aesthetic Movement in Dress and Interiors*, in *Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film, and Television*, edited by Peter McNeil et al., Oxford, Berg, pp. 127-135, 2009.
- Catricalà, Maria, *Il linguaggio della moda*, in *Lingua e identità: una storia sociale dell'italiano*, a cura di Piero Trifone, Roma, Carocci, 2009.
- Cattaneo, Giulio, *Il gran lombardo*, Milano, Garzanti, 1973.
- Ceccagnoli, Patrizio, *Marinetti e Venezia: dal Romanticismo al feticismo*, in *Filippo Tommaso Marinetti, Venezianella e Studentaccio*, a cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio, Milano, Mondadori, 2013.
- Celant Germano (edited by), *Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics Italia (1918-1943)*, Milano, Fondazione Prada, 2018.
- Chang, Natasha V., *The Crisis-Woman: Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- Clerici, Leonardo, *Glossa Marinetti, elementi critici*, nell'opera collettiva *Milano «caffèina d'Europa». Marinetti e il Futurismo a Milano*, a cura di Gino Agnese e Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1999.
- Coen, Ester (a cura di), *Boccioni a Venezia*, Milano, Mazzotta, 1985.
- Colombo, Diana, *La persona di moda nell'epoca moderna*, in «La società degli individui», a. VII, 20, 2004.

- Cortellessa, Andrea – Giorgio Patrizi (a cura di), *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, vol. 1. «Catalogo», Roma, Bulzoni, 2001.
- Cortenova, Giorgio, *Picasso in Italia*, in *Picasso in Italia*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 10-28.
- Corti, Maria, *Nuovi metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 2001.
- Cottini, Luca, *The Art of Objects: The Birth of Italian Industrial Culture (1878-1928)*, Toronto, University of Toronto Press, 2018.
- Crispoliti, Enrico, *Storia e critica del futurismo*, Roma, Laterza, 1986.
- (a cura di), *Futurismo (1909-1944)*, Roma, Mazzotta, 2001.
- Cunningham, Patricia A., *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent, The Kent State University Press, 2003.
- Curcio, Annamaria, *La moda: identità negata*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- , *Introduzione*, in *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*, Milano, Franco Angeli, 2000.
- D'Ambrosio, Matteo, *Le «Commemorazioni in avanti» di F. T. Marinetti. Futurismo e critica letteraria*, Napoli, Liguori, 1999.
- Dall'Orto, Giovanni, *Leggere omosessuale: bibliografia*, Milano, Gruppo Abele, 1984.
- Davanzo Poli, Doretta, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, nel catalogo *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001.
- , *Il fondo tessile nell'Archivio Duse*, in *Voci e anime, corpi e scritture*, a cura di Maria Ida Biggi, Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 539-555.
- Davis, Mary E., *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*, Los Angeles, University of California Press, 2006.
- , *Styling «Le sacre»: «The Rite»'s Role in French Fashion*, nell'opera collettiva *The Rite of Spring at 100*, edited by Severine Neff, et. al., Bloomington, Indiana University Press, 2017.
- Day, Carolyn A., *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*, London, Bloomsbury, 2017.
- De Maria, Luciano, *Introduzione*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Milano, Mondadori, 1983.
- De Michelis, Eurialo, *Due sorelle fuori dal tempo* [1951], poi come *Serio e buffo in Palazzeschi*, in *Narratori antinarratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

Dei, Adele, *Nell'aria di Parigi: poesie (1914-1915)*, in *L'arte del saltimbanco: Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, a cura di Luca Somigli e Gino Tellini, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Toronto, 29-30 settembre 2006), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 55-67.

-----, *Le case di Palazzeschi*, in «Studi italiani», n. 21-22, 2009, pp. 239-259.

Del Buono, Oreste (a cura di), *Eia, Eia, Eia, Alalà! La stampa italiana sotto il fascismo (1919-1943)*, prefazione di Nicola Tranfaglia, Milano, Feltrinelli, 1971.

Deslandres, Yvonne – Dorothee Lalanne, *Poiret: Paul Poiret (1879-1944)*, introduction by Didier Grumbach, photographs by Jacques Boulay and Jean-Michel Tardy, picture research and captions by Anne Bony and Florence Muller, project co-ordinator Jérôme Jullien-Cornic, translated by Paula Clifford, New York, Rizzoli, 1987.

Dolan, Marion, *Astronomical Knowledge Transmission Through Illustrated Aratea Manuscripts*, Berlino, Springer, 2017.

Dombroski, Robert S., *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Donnarumma, Raffaele, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.

-----, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012.

Dorfles, Gillo, *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York, Bell Publishing Company, 1968.

-----, et. al. *Psicologia del vestire*, Milano, Bompiani, 1972.

Eco, Umberto, *La struttura del cattivo gusto*, in Id., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

Ernest-Charles, Jean, *La vie littéraire*, in «La Grande Revue», n. 51, 10 ottobre 1908.

Esposito, Elena, *The Imation of Originality in Fashion*, nell'opera collettiva *Fashion Body Kult*, edited by Elike Bippus and Dorothea Mink, Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2007.

Evans, Caroline, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America (1900-1929)*, New Haven, Yale University Press, 2013.

Fabio Pierangeli, *Carlo Emilio Gadda. Biografia per immagini*, con testimonianze di Piero Bigongiari e Pietro Citati, Torino, Gribaudo, 1995.

Falaschi, Giovanni, *Interventi di editing negli anni Trenta*, in «Belfagor», fasc. V, 30 settembre 1985; poi nel suo *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993.

Fanelli, Giovanni e Rosalia, *Il tessuto Art Nouveau. Disegno moda architettura*, Firenze, Cantini, 1986.

Feder, *Gli scenari del «Tristano e Isotta» alla Scala*, in «La Lettura», a. 1, n. 1, gennaio 1901.

- Fergonzi, Flavio, *Gianni Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-Garde*, Milano, Skira, 2003, pp. 117-130.
- Ferri, Enrico, *La persecuzione giudiziaria del romanzo «Quelle Signore» e la psicologia della magistratura*, in «La scuola positiva nella dottrina e nella giurisprudenza penale», a. XVII, n. 1, gennaio 1907.
- Ferrone, Siro, *Aldo Palazzeschi: mostra bio-bibliografica*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1976.
- Fillin-Yeh, Susan, *New Strategies for a Theory of Dandies*, in *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*, edited by Susan Fillin-Yeh, New York, New York University Press, 2001, pp. 1-34.
- Fiorentini, Aurora. *L'ornamento di 'pura arte italiana': la moda di Rosa Genoni*, in *Abiti in festa: l'ornamento e la sartoria italiana*. Catalogo della mostra (Firenze 30 marzo – 31 dicembre 1996), Livorno, Sillabe, 1996, pp. 40-59.
- Flügel, J. C., *The Psychology of Clothes*, London, Hogarth Press, 1930.
- Fossati, Paolo, «*Valori plastici*» (1918-22), Torino, Einaudi, 1981.
- , *Il senso della distanza*, nell'opera collettiva *I tedeschi e l'Italia*, a cura di Giorgio Cusatelli, Milano, Scheiwiller, 1996, pp. 211-223.
- Franchi, Raffaello, recensione a *Stampe dell'800*, in «Solaria», a. VII, n. 6, giugno 1932.
- Franck, Dan, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, translated by Cynthia Hope Liebow, London, Weidenfeld & Nicolson, 2001.
- Fresnault-Deruelle, Pierre, *Marcello Dudovich: entre poésie et publicité*, in «Étapes: design graphique et culture visuelle», n. 228, 5 novembre 2015.
- Frosali, Antonio, *I caffè*, nell'opera collettiva *Firenze d'oggi*, Firenze, Ariani, 1896.
- Garb, Tamar, *Masculinity, Muscularity and Modernity in Caillebotte's Male Figures*, nell'opera collettiva *In Visible Touch: Modernism and Masculinity*, edited by Terry Smith, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- Geczy, Adam, *Fashion and Orientalism: Dress, Textiles, and Culture from the 17th to the 20th Century*, London, Bloomsbury, 2013.
- Gervasi, Paolo, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in «Eros e Priapo» di Carlo Emilio Gadda*, in «Between», IV 12, novembre 2016.
- Ghidetti, Enrico, *Piaceri e dispiaceri della memoria*, in Aldo Palazzeschi, *Stampe del'800*, Milano, Mondadori, 2003.
- Gnerre, Francesco, *L'eroe negato: omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

- Gnoli, Sofia, *Un secolo di moda italiana (1900-2000)*, Roma, Meltemi, 2005.
- , *The Origins of Italian Fashion (1900-1945)*, London, Victoria & Albert Publishing, 2014.
- , *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017.
- Gordon, Jennifer Farley - Colleen Hill, *Sustainable Fashion: Past, Present and Future*, London, Bloomsbury, 2015.
- Gramsci, Antonio, *Marinetti rivoluzionario?*, ora in Dino Mengozzi, *Gramsci e il futurismo (1920-1922) (Marinetti e una mostra all'«Ordine Nuovo»)*, presentazione di Lorenzo Badeschi, Carrara, Quaderni della «FIAP», 1980,
- Grandi, Silvia – Alessandra Vaccari, *Vestire il ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Bononia University Press, 2004.
- Greenberg, Clement, *The Avant-Garde and Kitsch*, in Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York, Bell Publishing Company, 1968.
- Greenblatt, Stephen, *Towards a Poetics of Culture*, in *The New Historicism*, edited by Harold Veesser, New York, Routledge, 1989, pp. 14-21.
- Griffo, Laura, *Sono tornate a Certaldo le pantofole del Boccaccio*, «La Nazione», 25 febbraio 197.
- Guaita, Cesare, *Giotto: nel nucleo della cometa di Halley*, in *L'esplorazione delle comete: da Halley a Rosetta*, Milano, Hoepli, 2015.
- Guerricchio, Rita, *Il corpo dei re*, nell'opera collettiva *Il Re bello*, musica di Roberto De Simone, libretto di Siro Ferrone dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, pp. 113-120.
- Guffey, Elizabeth E., *Retro: The Culture of Revival*, London, Reaktion Books, 2006.
- Gundle, Stephen, *Mass Culture and Cult of Personality*, nell'opera collettiva *The Cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester, Manchester University Press, 2013, pp. 78-81.
- Harari, Yuval Noah, *Sapiens: A Brief History of the Humankind*, New York, Harper, 2015.
- Harborough Sherard, Robert, *The Life of Oscar Wilde*, New York, Mitchell Kennerley, 1906.
- Henty, Richmond, *Australiana, or My Early Life*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1886.
- Holland, Vyvyan, *Son of Oscar Wilde* [1954], Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Holland, Merlin, *The Wilde Album*, New York, Holt & Co., 1997.

- Hurlock, Elizabeth, B. *The Psychology of Dress: An Analysis of Fashion and Its Motive*, New York, The Ronald Press Company, 1929.
- Janes, Dominic, *Oscar Wilde Prefigured: Queer Fashioning and British Culture (1750-1900)*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- Koda, Harold – Andrew Bolton, *Poiret*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poisedon Press, 1993.
- König, René, *A la Mode: On the Social Psychology of Fashion*, New York, Seabury Press, 1973.
- Koppen, Randi S., *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Kudrivtseva, Katy, *Indecent, Decent, Chic: Marketing Orientalism Fashion in France (1907-1914)*, nell'opera collettiva *Fashion and Transgression*, Los Angeles, Fisher Gallery, 2003
- Kunzle, David, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*, Totowa, Rowman and Littlefield, 1982.
- Lambiase, Sergio, *Dandismo a Capri*, nell'opera collettiva *Capri (1905-1940). Frammenti postumi*, a cura di Lea Vergine, ricerche e testi di Elisabetta Fermani e Sergio Lambiase, Milano, Skira, 2003, pp. 71-86.
- , *Prefazione*, in Filippo Tommaso Marinetti – Corra, Bruno, *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, prefazione di Sergio Lambiase, Capri, La Conchiglia, 2003.
- Lanzardo, Liliana, *Immagine del fascismo. Fotografie storia memoria*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- Lapini, Lia, *Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana*, nell'opera collettiva *Abiti e costumi futuristi*, a cura di Lia Lapini et al., Catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo comunale, 25 maggio – 30 giugno 1985), Pistoia, Comune di Pistoia, 1985, pp. 5-9.
- Laubner, Ellie, *Fashions of the Roaring '20s*, Atglen, Schiffer, 1996.
- Lauritsen, John – David Thorstad, *The Early Homosexual Rights Movement (1864-1935)*, New York, Times Change Press, 1974.
- Lehmann, Ulrich, *Tigersprung: Fashion in Modernity*, Cambridge, The MIT Press, 2000.
- Leiter, Sharon, *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Fact On File, 2007.
- Lemaire, Gérard-Georges, *Mario Schifano, proprio come nelle sue opere: il gioco di sfigurare & trasfigurare*, nell'opera collettiva *Mario Schifano Tutto*, Milano, Electa, 2001.

- Lemire, Beverly, *Shifting Currency: The Culture and Economics of the Second Hand Trade in England, c. 1600-1850*, nell'opera collettiva *Old Clothes, New Looks*, a cura di Alexandra Palmer e Hazel Clark, New York, Berg, 2005.
- Leporello, «*Tristano e Isotta*» *alla Scala*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 1, 6 gennaio 1901.
- Levi Pisetzky, Rosita, *Il costume e la moda nella società italiana* [1978], introduzione di Grazietta Butazzi, Torino, Einaudi, 1995.
- Lipparini, Micaela, *Il «Cinema» di Gadda*, in Id., *Le metafore del vero: percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.
- Lippi, Donatella, *Illacrimate sepolture. Curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*, Firenze, Firenze University Press, 2006.
- Lisanti, Francesco, *Expo 1906: una storia e qualche documento*, con un intervento di Armando Torno, Milano, BookTime, 2015.
- Lista, Giovanni, *Futurismo e fotografia*, Milano, Multhipla, 1979.
- Loschek, Ingrid, *When Clothes Become Fashion: Design and Innovation Systems*, New York, Berg, 2009.
- Lowndes Vicente, Filipa, *Altri orientatismi. L'India a Firenze (1860-1900)*, traduzione di Mario Ivani, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- Lupano, Mario – Alessandra Vaccari, *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Milano, Damiani, 2009.
- Luperini, Romano, *La "costruzione" della «cognizione» in Gadda*, ora in Id., *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 259-278.
- , *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-34.
- Lybarger, Dan, *Spreading the Wrong Gospel: An Interview with Franco Zeffirelli*, in «Pitch Weekly», March 13, 1999.
- Mack Smith, Denis (presentazione di), *Mussolini il duce. Quattrocento immagini della vita di un uomo e di vent'anni di storia italiana*, Milano, Fabbri, 1983.
- Mackrell, Alice, *Paul Poiret*, New York, Holmes & Meier, 1990.
- , *Art and Fashion*, London, Batsford, 2005.
- Magherini, Simone, e Gloria Manghetti, a cura di, *Scherzi di gioventù e d'altre età: Album Palazzeschi*, prefazione di Gino Tellini, Firenze: Polistampa, 2001.

- Magherini, Simone, 1925: «*Due italiani a Parigi*». *Appunti di viaggio dal carteggio Moretti-Palazzeschi*, in «*Revue des études italiennes*», 48 1-2 (gennaio-giugno 2002), pp. 91-103, poi col titolo *Moretti e Palazzeschi: due «provinciali» a Parigi*, in Id., *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*, Firenze, SEF, 2012.
- Mancini, Ernesto, «*Tristano e Isotta*» *alla Scala*, in «*L'Illustrazione Italiana*», a. XXVIII, n. 2, 13 gennaio 1901.
- Mango, Lorenzo, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, Napoli, La città del sole, 2001.
- Mann, Paul, *The Theory-Death of the Avant-garde*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Marchi, Marco, *Palazzeschi, Teresa e Carolina. Lettura di «Sorelle Materassi»*, in Id., *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 60-85
- , *La parabola di Perelà*, in Aldo Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, Milano, Mondadori, 2001.
- Marchioni, Nadia (a cura di), *Primo Conti. Un enfant prodige all'alba del Novecento*, Pisa, Pacini, 2016.
- Marcovitch, Heather, *The Art of Pose: Oscar Wilde's Performance Theory*, New York, Peter Lang, 2010.
- Marcucci, Eugenio, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, presentazione di Gaetano Afeltra, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998
- Marshik, Celia, *At the Mercy of their Clothes: Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture*, New York, Columbia University Press, 2017.
- Martin, Richard, *Cubism and Fashion*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Masi, Stefano, *Sophia Loren*, filmografia e ricerche di Enrico Lancia, Roma, Gremese, 2001.
- Masiola, Rosanna. *Il fascino nel tradurre: The Tusks of the Translator...in a China Shop*, Milano, Morlacchi, 2009.
- Mecacci, Andrea, *Il kitsch*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Mendelssohn, Michèle, *Making Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- Menichi, Carlo V., *Il futurismo nel vestire. Colori, asimmetrie, dinamismo*, nell'opera collettiva *Abiti e costumi futuristi*, a cura di Lia Lapini et al., Catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo comunale, 25 maggio – 30 giugno 1985), Pistoia, Comune di Pistoia, 1985, pp. 17-19.
- Merlo, Elisabetta, *La fiera del cuoio*, nell'opera collettiva *La Provincia di Varese negli anni Trenta: Istituzioni, società civile, economia*, Atti del Convegno (Varese, 21-22 gennaio 1999), a cura di Renzo Paolo Corritore e Enzo Rosario Laforgia, Milano, Angeli, 2002.
- , *Moda italiana: storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio, 2003.

- Money, James, *Capri: Island of Pleasure*, London, Hamish Hamilton, 1986.
- Montagni, Benedetta, *Donne in grigio. Anna Banti scrittrice di costume*, in «Paragone», 29, 500, ottobre 1991, pp. 17-34.
- Municchi, Anna, *Homo in pelliccia*, Modena, Zanfi, 1988.
- Muzzarelli, Federica, *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Torino, Einaudi, 2013.
- Napolitano, Gian Gaspare, *Troppo grano sotto la neve, un inverno nel Canada: con una visita a Ford*, Milano, Ceschina, 1936.
- Natta, Marie-Christine, *Le vêtement dandy et la mode: deux cas, Barbey d'Aurevilly et Baudelaire*, in *Vêtement et littérature*, sous la dir. de Frédéric Monneyron, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2001, pp. 39-62.
- Nazzaro, Gian Battista, *Da «Come si seducono le donne» a «Novelle colle labbra tinte»: la disfatta dell'ideologia e le nuove emergenze del testo*, nell'opera collettiva *F. T. Marinetti futurista: inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, a cura di «ES», Napoli, Guida, 1977.
- Nielsen, Marjatta, *Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses od a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neoclassicism*, in *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast*, edited by Tobias Fischer-Hansen and Birte Poulsen, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2009, pp. 455-496.
- Notari, Umberto, *Quelle signore*, introduzione di Riccardo Reim, Milano, Lombardi, 1993.
- Novak, Daniel A., *Sexuality in the Age of Technological Reproducibility: Oscar Wilde, Photography, and Identity*, nell'opera collettiva *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend*, edited by Joseph Bristow, Athens, Ohio University Press, 2008.
- Ojetti, Ugo, *L'arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano, Treves, 1906.
- Oppo, Cifriano Efisio, *Moda francese: Pablo Picasso*, in «Lo Spettatore italiano», 15 giugno 1924.
- Orsi Landini, Roberta, *L'abito come ornamento e l'ornamento dell'abito*, in *Abiti in festa: l'ornamento e la sartoria italiana*, Catalogo della mostra (Firenze 30 marzo – 31 dicembre 1996), Livorno, Sillabe, 1996, pp. 10-39.
- Panicali, Anna, *La voce della moda*, Firenze, Le Lettere, 2005.
- Panteo, Tullio, *Chi è l'autore di «Quelle signore»*, Milano, Società editrice milanese, 1907.
- , *Il poeta Marinetti*, Milano, Società Editrice Milanese, 1908.
- Patriarca, Fabrizio, *Leopardi e l'invenzione della moda*, Roma, Gaffi, 2008.
- Paulicelli, Eugenia, *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*, New York, Berg, 2004.

- , *Fascism and Literature*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, edited by Gaetana Marrone, vol. 1, New York, Routledge, 2007.
- Pautasso, Guido Andrea (a cura di), *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Milano, Abscondita, 2016.
- Pellini, Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Peri, Piero, *La trama della sua vita*, in *Fortuny nella Belle époque*, Milano, Electa, 1984, pp. 61-72.
- Pesci, Ugo, *Firenze capitale (1865-1870): dagli appunti di un ex-cronista*, Firenze, Bemporad, 1904.
- Pettinato, Concetto, *Mode, piume, novità*, «La Stampa», 27 marzo 1924.
- Pinkus, Karen, *Bodily Regimes: Italian Advertising Under Fascism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Poggi, Christine, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962.
- Pommier Vincelli, Daniel, *Fashion and Fascism*, in *Fashion Through History: Costumes, Symbols, Communication*, vol. II, edited by Giovanna Motta and Antonello Biagini, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2017.
- Potvin, John, *Homosexuality/Modernism/Nationalism: Between Excess and Exile in 1920s Europe*, in *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010*, edited by Julia Skelly, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 183-204.
- Quarantotto, Giovanni, recensione a *Il poeta Marinetti*, in «Pagine istriane periodico scientifico letterario-artistico con particolare riflesso alla provincia dell'Istria», annata VI, n. 8-9, agosto-settembre 1908.
- Quintavalle, Arturo Carlo, *Ma il critico non è di moda*, in «Art e Dossier», n. 5, settembre 1986.
- , *Mario Schifano. America Anemica*, Milano, Skira, 2008.
- Recine, Francesca, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb, 2006.
- Reynolds, Ann, *Minimalism's Situation*, nell'opera collettiva *Varieties of Modernism*, edited by Paul Wood, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Ricci, Stefania, *Salvatore Ferragamo: The Art of the Shoe (1927-1960)*, London, Victorian and Albert Museum, 1987.
- (edited by), *Across Art and Fashion*, Firenze, Mandragola, 2016.

- Rinaldi, Rinaldo, *Miracoli della stupidità. Discorso su Marinetti*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1986.
- Roe, Sue, *In Montmartre: Picasso, Matisse, and the Birth of Modernist Art*, New York, Penguin, 2014.
- Romano, Sergio, *Mussolini. Una biografia per immagini*, iconografia di Eileen Romano, Milano, Longanesi, 2000.
- Roscioni, Gian Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969.
- , *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.
- Rose, Clare, *Art Nouveau Fashion*, London, V&A Publishing, 2014.
- Salaris, Claudia, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- Samuel, Horace B., *The Future of Futurism*, in «The Fortnightly Review», n. 99, aprile 1913.
- , *Modernities*, New York, Dutton, 1914.
- Sanford Marden, Philip, *Egyptian Days*, Londra, Fisher Unwin, 1912.
- Satsuki Milhaupt, Terry, *Kimono: A Modern History*, London, Reaktion Books, 2014.
- Scaraffia, Giuseppe, *Dizionario del dandy*, Bari, Laterza, 1981.
- Schnapp, Jeffrey T., *The Fabric of Modern Times*, in «Critical Inquiry», vol. 24, n. 1 (Autumn), 1997.
- , *Politics and Poetics in Marinetti's «Zang Tumb Tuuum»*, in Id., *Modernitalia*, edited by Francesca Santovetti, Oxford, Peter Lang, 2012.
- , *The Statistical Sublime*, nell'opera collettiva *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, edited by Gueert Buelens et. al., Plymouth, Lexington Books, 2012.
- Schweickard, Wolfgang, *Deonomasticon Italicum: dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*. Volume IV. Derivati da nomi geografici: R – Z. Berlino: De Gruyter, 2013.
- Sergio, Giuseppe, *Parole di moda: il «Corriere delle Dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- Serra, Francesca, *Introduzione*, in Aldo Palazzeschi, *Sorelle Materassi*, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Galleria Palazzeschi*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- , *La morte ci fa belle*, Milano, Bollati Boringhieri, 2013.
- Shep, R. L. (edited by), *Corsets: A Visual History*, Mendocino, Shep, 1993.
- Simons, John, *Rossetti's Wombat: Pre-Raphaelites and Australian Animals in London*, Londra, Middlesex University Press, 2008.

- Smith, Michael Stephen, *The Emergence of Modern Business Enterprise in France (1800-1930)*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- Soffici, Ardengo, *Bilancio dell'arte francese contemporanea: Picasso*, in «Rete mediterranea», n. 4, 1920.
- Somigli, Luca *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism (1885-1915)*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- , *Dagli "uomini del 1914" alla planetarietà. Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011.
- Somigli, Luca and Mario Moroni (eds.), *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Sommi Picenardi, Guido, *Esumazione e ricognizione delle ceneri dei principi medicei fatta nell'anno 1857. Processo verbale e note*, in «Archivio Storico Italiano», quinta serie, tomo I, 1888.
- Sorge, Paola, *D'Annunzio «Arbiter elegantiarum» tra Ottocento e Novecento*, in *Gabriele d'Annunzio, padre dello stile italiano*, a cura di Paola Sorge, Atti del convegno di studi (Pescara, 8 luglio 2011), Milano, Silvana Editoriale, 2012, pp. 65-81.
- Spackman, Barbara, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Squillace, Fausto, *La Moda*, a cura di Anna Maria Leonora, Roma, Bonanno, 2010.
- Steele, Valerie, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1985.
- , *Retro Fashion*, in «Artforum», dicembre 1990, p. 24.
- , *The F Word*, in «Lingua Franca», no. 16, April 1991.
- , *The Corset: A Cultural History*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- , *Paris Fashion: A Cultural History*, London, Bloomsbury, 2017.
- Stern, Radu, *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge, The MIT Press, 2003.
- Svendsen, Lars, *Fashion: A Philosophy*, London, Reaktion Books, 2006.
- Syrimis, Michael, *War, Laughter, and the Mechanized Body in Italian Silent Film*, nell'opera collettiva *Italy and the Cultural Politics of World War I*, edited by Graziella Parati, Madison, Farleigh Dickinson University, 2016.
- Tapparo, Elena, *Fernanda Pivano e la letteratura americana*, Civitavecchia, Prospettiva, 2006.

- Todd, Pamela, *Pre-Raphaelites at Home*, New York, Watson-Guptill, 2001.
- Torricelli, Raffaello, *Firenze e i fiorentini*, Firenze, Polistampa, 2006.
- Troy, Nancy J, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, The MIT Press, 2003.
- Vaccari, Walter, *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, Milano, Omnia, 1958.
- , *Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, Milano, Editrice Omnia, 1959.
- Vannucci, Marcello, *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, Firenze, Bonechi, 1976.
- Vere, Bernard, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe (c. 1909-1939)*, Manchester, Manchester University Press, 2018.
- Volli, Ugo, *Contro la moda*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Waitt, Gordon – Kevin Markwell, *Gay Tourism: Culture and Context*, Binghamton, The Haworth Press, 2006
- Wardrop, Daneen, *Emily Dickinson and the Labor of Clothing*, Durham, University of New Hampshire Press, 2009.
- Whipple, F. L., *Il mistero delle comete*, traduzione di Lia Porta Cosmovici, Milano, Jaca Book, 1991.
- White, Palmer, *Poiret*, London, Studio Vista, 1973.
- Wilson, Elizabeth, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.
- Wollen, Peter, *Fashion/Orientalism/The Body*, in «New Formation», 1 (Spring), 1993.
- Woods, Gregory, *The Wilde Case (1895)*, nel suo *Homintern: How Gay Culture Liberated the Gay World*, New Haven, Yale University Press, 2016.
- Zampa, Giorgio, *Via Repetti 11. Gadda e Firenze, Gadda a Firenze*, in «Strumenti critici», IX 2 (75), maggio 1994.
- Zavaroni, Adolfo, *La natura abbigliata. Discorsi sull'abbigliamento femminile del XIX e XX secolo*. Reggio Emilia, Libreria Nuova Rinascita, 1985.

REPERTORIO ICONOGRAFICO SELEZIONATO

Avvertenza: Il presente repertorio rappresenta solo una selezione delle numerose immagini originariamente parte del progetto. Alcune immagini, soggette a diritti d'autore o non includibili per la pubblicazione, sono state rimosse.



Fig. 2 Dall'alto: abito e stivali appartenuti a Charlotte Brontë © Getty Images; abito bianco da casa appartenuto a Emily Dickinson © Getty Images; pantofole da uomo, appartenute a Giovanni Boccaccio e/o al fratello © Comune di Certaldo; abiti, calzature e accessori appartenuti a Gabriele D'Annunzio © Vittoriale degli Italiani.



Fig. 6 MARIO NUNES VAIS, Ritratto di Gabriele D'Annunzio alla Capponcina, 1906. © Archivi Alinari.



Fig. 9 MARIANO FORTUNY (att.), Mantello da sera a chimono con piccolo strascico, inizio XX secolo.
© Fondazione Cini.



FIG. 11 ROSA GENONI, *Manto da corte «Pisanello»*, 1906.
© Galleria del Costume e della Moda, Palazzo Pitti, Firenze.



FIG. 14 LEONARDO BISTOLFI, Cartellone per la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Moderna, Torino, 1902. Stampa litografica a colori. © Collezione privata.



Fig. 15 RAIMONDO D'ARONCO, Interno del salone centrale alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Moderna, Torino, 1902. © *L'Architettura alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino, 1902.*



FIG. 16 PRIMO CONTI, *Beghina*, 1914-1915 (a sinistra); *Prete e beghine*, 1914-1915 (a destra).
© Fondazione e Museo «Primo Conti» Onlus



Fig. 18 MARCELLO DUDOVICH, Cartellone pubblicitario per la ditta di moda «Mele & Co.», Napoli, 1910.
© Charta Editore.



Fig. 19 GIACOMO BALLA, Bozzetto di vestito da uomo per sera, 1914. © Collezione privata.



Fig. 22 Copertina originale di PAUL POIRET, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1930.

Fig. 23 PAUL IRIBE, da *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908. © Thames & Hudson.

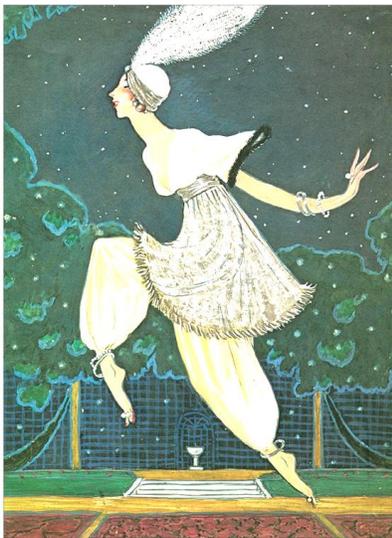


Fig. 24 GEORGES LEPAPE, *Denise Poiret alla 1002° Notte*, 1911. Pochoir. © Thames & Hudson.



Fig. 25 EDWARD STEICHEN. Abiti di Poiret fotografati per «Art et Décoration», aprile 1911. © Getty Images.



Fig. 26 La vestizione domenicale delle due *Sorelle Materassi* (Sarah Ferrati e Rina Morelli) nell'omonima riduzione televisiva RAI del 1972, diretta da Mario Ferrero. Costumi di PIERO TOSI e VERA MARZOT. © RAI.



Fig. 28 Le sorelle Materassi durante il matrimonio di Remo. © RAI.

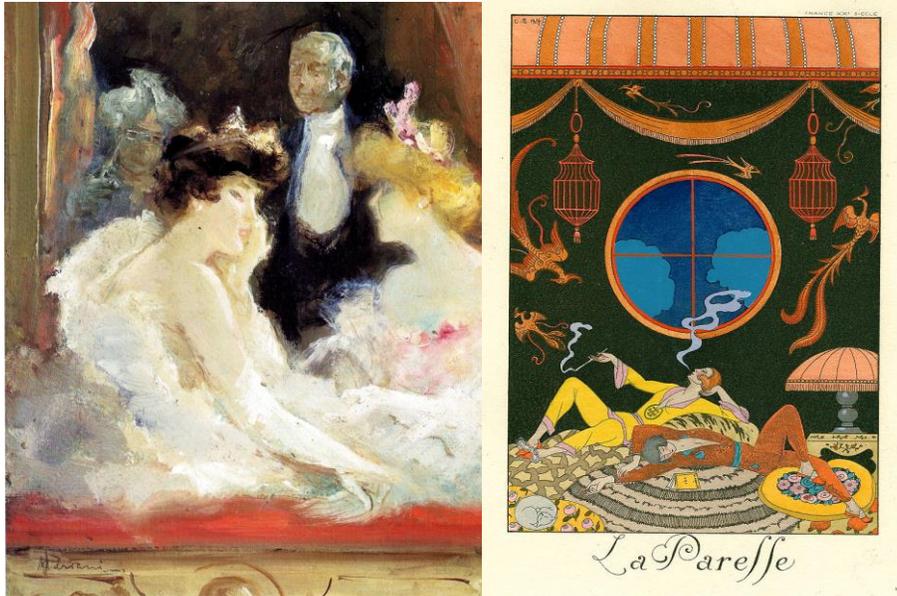


Fig. 41 POMPEO MARIANI, *Palco alla Scala*, 1900 circa. © Collezione privata.

Fig. 42 GEORGE BARBIER, *La Paresse*, 1924. © Collezione privata.



Fig. 43 F. T. Marinetti in smoking, nel 1908, al Grande Théâtre du Gymnase. © Società Editrice Milanese.



Fig. 44 UMBERTO BOCCIONI, *Caricatura di una serata futurista*, 1911.
Intero e particolare dell'autoritratto di Boccioni. © Studio Vista / Dutton.

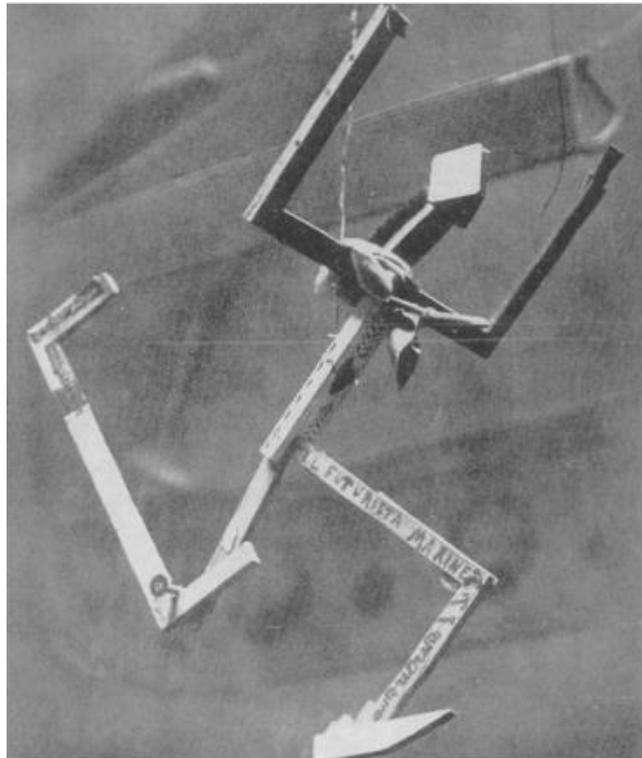


Fig. 45 FILIPPO TOMMASO MARINETTI. *Autoritratto*, pubblicato sulla copertina del londinese © «The Sketch», 13 maggio 1914.

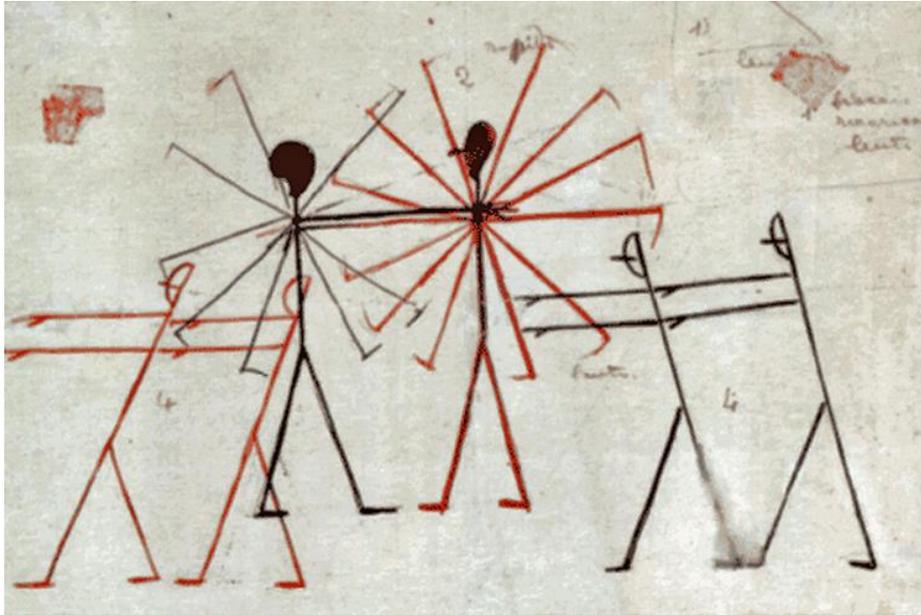


Fig. 46 GIACOMO BALLA, *Macchina tipografica*, 1914. © Collezione privata.



Fig. 47 I futuristi a Parigi, febbraio 1912. Da sinistra: Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini. Fotografia di Calasso, Parigi. © Collezione privata.



Fig. 50

AUGUST SANDER, *Giovani contadini che si recano a un ballo*, 1914. © Taschen.



Fig. 56

HENRY STEPHEN LUDLOW, *Athletics v. Aesthetics*, in © «Illustrated London News», 17 marzo 1883.



Fig. 57 Fotografia di soldato Britannic, circa 1914. Colorazione digitale. © Collezione privata.

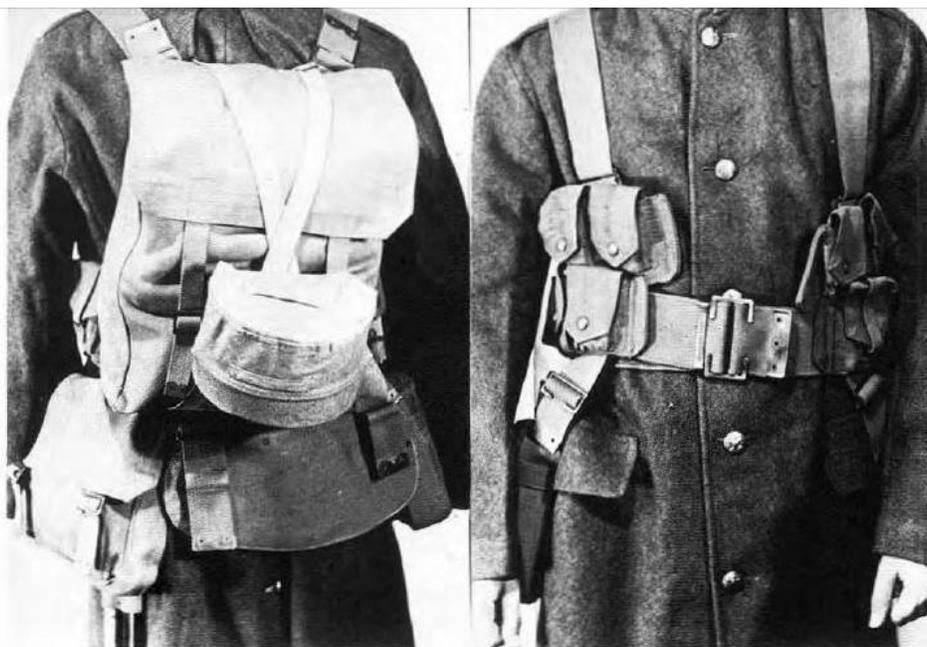


Fig. 58 Pattern 1908 Web Infantry Equipment. Uniforme britannica della Prima guerra mondiale.
© Collezione privata.



Fig. 64 LIBERTY & Co., Mantello da sera, circa 1910-1915. © Brooklyn Museum Costume Collection.



Fig. 66 JEANNE PAQUIN, Mantello da sera in seta nera con profilo infiorato in oro, 1900-1905 circa.
© Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 71 Fotografia di scena dalla rappresentazione di *Simultaneità. Compenetrazione*, 1915.
© Archivi Alinari.



Fig. 72
Fig. 73

Marinetti in divisa di accademico d'Italia, 1929. © Collezione privata.
LUCIANO BONACINI, *Maglierie Rayon*, 1934. © Collezione privata.

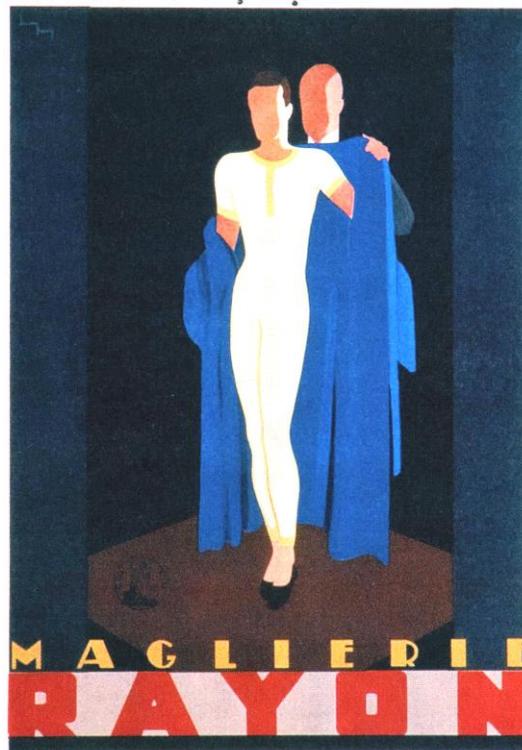




Fig. 74

Copertina di F. T. MARINETTI, *Il poema del vestito di latte*, grafica di BRUNO MUNARI.
© Milano, Esperia, 1937.



Fig. 77 Calzaturificio Di Varese. Manifesto pubblicitario di LEOPOLDO METLICOVITZ, 1914. Ristampato più volte ancora negli anni Venti. © Silvana Editoriale.



Fig. 85 ALBERTO SAVINIO, *Il matrimonio del gallo*, 1932, particolare. © Collezione privata.



Fig. 86 Il costume del soprano Maria Jeritza in una *Turandot* del 1926. © Collezione privata.



Fig. 89 ERNST LUDWIG KIRCHNER, *Due donne per strada*, 1914. © Wallraf-Richartz Museum, Colonia.



Fig. 90 *Négligé* a kimono in seta. Manifattura giapponese. Importato da «Babani», Parigi, 1921.

© Collezione privata.

Fig. 91 Enrico Thyat fotografato nel 1920 mentre indossa la *tuta* da lui disegnata. © Collezione privata.



Fig. 92 Fiera dell'uva ad Ascoli, 1931. © Collezione privata.



Fig. 93 Manifesto della IV Festa Nazionale dell'Uva, 1933. © Collezione privata.



Fig. 94 Scarpa femminile in pelle di pesce di SALVATORE FERRAGAMO, 1930. © Museo Ferragamo.



Fig. 95 Illustrazione di moda del 1925.

© *The Golden Age of Style* di Julian Robinson (London, Orbis, 1976, p. 94).



Fig. 96 Cappello in paglia tinta con piume applicate, metà degli anni Venti. © Collezione privata.
Fig. 97 Cappello in paglia tinta e applicazioni decorative in pelle, circa 1925. © Collezione privata.



Fig. 98 Il giocatore di tennis Bill Tilden, anni Venti. © Collezione privata.

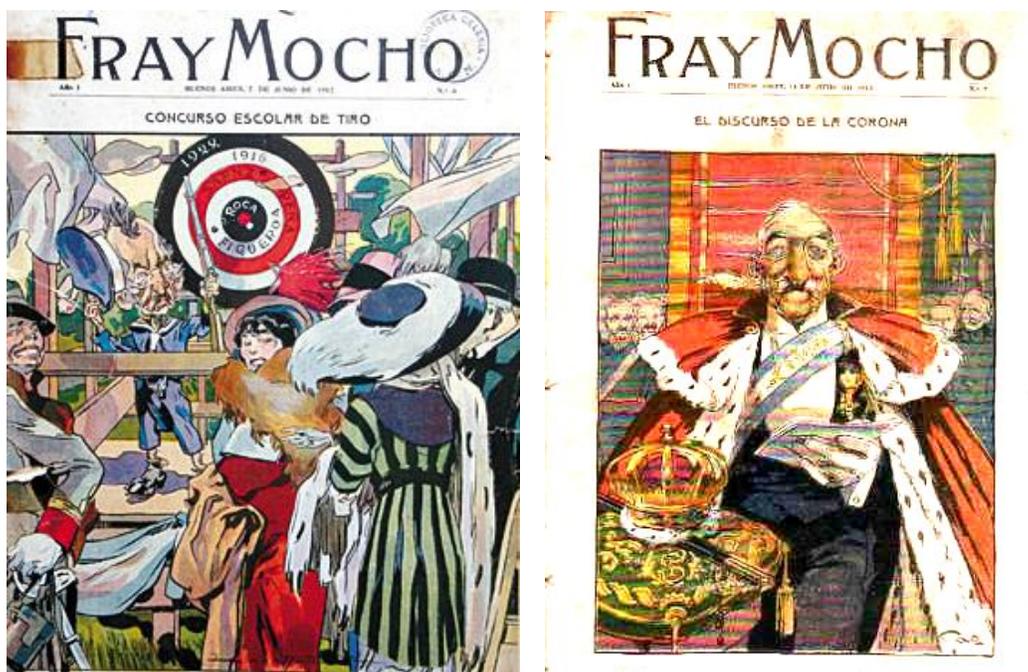


Fig. 100 Due edizioni del © «Fray Mocho», rispettivamente del 7 giugno 1912 e del 14 giugno 1912.
© Collezione privata



Fig. 102 Pelliccia da sera per uomo, sartoria Giorgiotti di Milano, inizio XX secolo. Colletto di astrakan.
© Collezione privata.



Fig. 103 Pellicce da uomo, stagione 1908-1909. © «Società Anonima Pellicce».



Fig. 104 Manifesto pubblicitario della confezione Pelliccerie «Brivio», Milano, inizio 1900. © Collezione privata.



Fig. 105 PAUL GAVARNI, *Travestimenti originali per le feste da ballo del 1834*.
© «Le Journal de Gens du Monde», marzo 1834.



Fig. 109 Borsetta femminile in pelle istoriata con chiusura a scatto e fermaglio, anni Venti.
© Collezione privata.

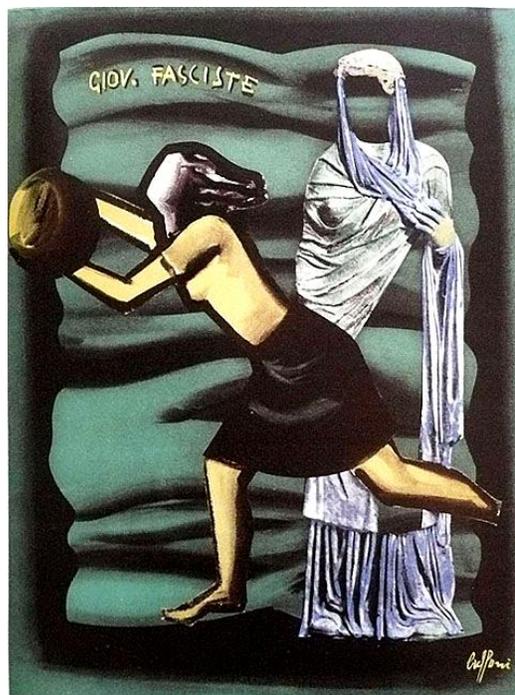


Fig. 110 BRAMANTE BUFFONI, *Giovani Fasciste*, in © «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. XVII, n. 10, novembre 1938, p. 47.



Fig. 111 Mussolini trebbia il grano nell'Agro pontino, 1935. Istituto Luce. © Fabbri Editore.



Fig. 112 Donne italiane in uniforme fascista. Disegno di UGO PERICOLI.
© Ugo Pericoli, *Le divise del duce*, Milano, Rizzoli, 1983.