

# Violetta o Diavolessa?

## Metamorfosi della donna fatale tra *coquetterie* e seduzione

Francesca Cagianelli

*Io sono sempre l'invitta [...] ed io mi vestirò delle menzogne che senza fine produrrà il tuo desiderio. Che mi fa la tua perspicacia? Io posso in un attimo ritessere il velo che tu hai lacerato [...] sono più forte del tuo pensiero*<sup>1</sup>.

Nel 1876 Jules Claretie inneggia all'affermazione delle *femmes-coquettes*: "Et ces femmes qu'elles sont coquettes et charmants avec leurs toilettes élégantes, leurs jupes de velours, leurs retroussis garnis de fourures, ces paletots serrés à la taille, ces larges boucles et ces boutons scintillants. Depuis Louis XV, la Parisienne n'a jamais été habillée avec autant de goût qu'aujourd'hui. Cela est coquet et pourtant simple, ces modes qui donnent ainsi aux frileuses de M. de Nittis les silhouettes de femmes du dix-huitième siècle, battant gentiment la semelle au bord du Lac"<sup>2</sup>. Il termine *coquette*, dunque, diventa a partire dagli anni settanta sinonimo di donna abbigliata alla moda, interprete di leziosità neosettecentesche: insomma, della moderna Parigina.

Specifico obiettivo di tale *coquetterie* sembra quello di garantirsi una graduatoria esclusiva presso il pubblico dei salotti alla moda, con l'avallo di un giudice inappellabile, quel "pittore della vita moderna" che Charles Baudelaire aveva additato quale testimone della sopraggiunta dittatura femminile: "Se una moda, un taglio d'abito, è stato appena modificato, se i fiocchi, le fibbie sono stati cacciati e sostituiti dalle coccarde, se la cuffia si è fatta più ampia e la crocchia è scesa di un riccio sulla nuca; se la cintura si è alzata e la gonna allargata, è certo che da una distanza grandissima il suo occhio d'aquila ha già colto tutto". Nell'instaurare l'equazione tra "la modernità" e "il transitorio, il fuggitivo, il contingente"<sup>3</sup>, Baudelaire non aveva esitato a individuare nell'universo femminile il momento privilegiato dell'elaborazione della modernità. Il pittore moderno è dunque l'unico in grado di decifrare l'enigma di una bellezza perfettamente coincidente con l'involucro, e di esaltare tale connubio tramite un raffinato tessuto di corrispondenze: "Ma soprattutto è un'armonia generale, non solo nel gesto e nell'armonia delle membra, ma anche nelle mussole, nei veli, negli ampi e cangianti nemi di stoffe in cui si avvolge, che sono come gli attributi e il fondamento della sua divinità; nel metallo e nel minerale che le serpeggiano intorno alle braccia e al collo, aggiungendo le loro scintille al fuoco dei suoi sguardi, o tintinnando dolci alle sue orecchie. Quale poeta mai, nel ritrarre il piacere prodotto dall'apparizione di una bellezza, oserebbe disgiungere la donna dal suo abito?"<sup>4</sup>.

E se negli anni ottanta De Nittis assesta nella serie delle opere dedicate al salotto della contessa Matilde un vero campionario della più aggiornata eleganza Belle Epoque, non manca chi, come James Tissot, mette in scena la tipologia della moderna Parigina nelle diverse evenienze della mondanità, con l'obiettivo di organizzare un vero ciclo, quello di *La femme à Paris*, esposto nel 1885 alla Sedelmeyer Gallery di Parigi: si tratta di quindi ci tele collegate ad altrettanti racconti di autori contemporanei, del genere di *La femme*

*la plus jolie de Paris* di Ludovic Halévy (1885)<sup>5</sup>, ricollegabile a *Le bal*, dove l'ingresso nel salone da ballo della signora Derline, avida mantenuta di uomini benestanti<sup>6</sup>, consacra l'effigie della *coquette* in termini di *femme fatale*.

Proprio alle soglie degli anni ottanta molteplici rivoli confluiscono nello sconfinato serbatoio iconografico della Parigina, accreditato dall'editoria della moda illustrata<sup>7</sup>, finanche l'impegno di De Nittis per il frontespizio destinato al primo fascicolo di "L'Art de la Mode", dell'agosto 1880, quello stesso dove Stevens presenterà *Sa Majesté la Parisienne*: formula trionfante tra le pagine della rivista sembra dunque quella proposta da Arsène Houssaye delle "donne-coloriste", che combinano "teintes principales" e "teintes sympathiques"<sup>8</sup>, proprio come nella coeva produzione denittissiana; basti pensare a quel manifesto di combinazioni cromatiche che intende essere *Giornata d'inverno* o *Ritratto della signora De Nittis*, commentato da Edmond de Goncourt nel suo *Journal* del 21 gennaio 1882 nei termini di "symphonie de la blancheur". In quest'occasione il contrappunto instaurato tra "le fond d'un paysage d'hiver, joliment neigeux" e la "robe couleur d'une rose *gloire de Dijon*" di Madame De Nittis diventa una sorta di teorema cromatico in merito alle armonie disponibili all'acuta immaginazione dell'artista moderno, mentre giocano un ruolo fondamentale le *nuances* comprimarie, se è vero che "les épaules et les bras nus, balayés de dentelles, dont le tuyautage est de ce blanc, de ce rose, de ce jaune qui ne sont, pour ainsi dire, pas des couleurs"<sup>9</sup>.

All'attenzione della compagine della "nouvelle peinture" il tipo della Parigina doveva incarnare comunque, oltre alla perfetta simbiosi tra vocazione alla *coquetterie* e *toilette* alla moda, quella scattante fragranza che Edmond Duranty nel 1876 aveva ben fotografato

1. Federico Zandomenighi,  
*Violettes d'hiver*,  
1879

2. Giuseppe De Nittis,  
*Figura di donna*,  
1880

3. Giovanni Boldini,  
*Ritratto di Mademoiselle Lantheleme*,  
1907

4. Vittorio Matteo Corcos,  
*La Maddalena*,  
1896

nell'immagine di *La parigina* di Pierre-Auguste Renoir (1874), dedicata a una Madame Henriot "dal nasino all'insù, dagli occhi piccoli, sottile, leggera, viva"<sup>10</sup>.

Alla stessa stregua *Violettes d'hiver* di Federico Zandomeneghi, presentata alla Quarta Esposizione Impressionista del 1879, sorprende Diego Martelli in quanto si trattava indubbiamente di "un ritratto di parigina di una giustezza di carattere straordinario; figura di giovane donna che ride, mostrando con una franca civetteria due file di bei denti, movente il corpicciolo isterico in un abito corazzato di primissimo rango"<sup>11</sup>. La svolta parigina di Zandomeneghi avviene, a giudizio di Martelli, proprio con questa "figura di donna spensierata e galante, benissimo riuscita per carattere"<sup>12</sup>.

Un'inedita malizia, denunciata innanzitutto dalla capacità di agghindare sapientemente il proprio corpo, sottolineandone quella sinuosità e snellezza consentanee a un modernissimo guizzo vitale, giungevano a smentire decenni di iconografia femminile: "Adieu le corps humain, traité comme un vase, au point de vue du galbe décoratif; adieu l'uniforme monotonie de la charpente, de l'écorché saillant sous le nu; est ce qu'il nous faut, c'est la note spéciale de l'individu moderne, dans son vêtement, au milieu de ses habitudes sociales, chez lui ou dans la rue"<sup>13</sup>.

Sono i ritratti boldiniani di Gabrielle de Rasty, "non ancora completamente *femme fatale*"<sup>14</sup>, realizzati a partire dal 1878, a evidenziare un nuovo corso dell'*imagerie* della Parigina, soprattutto in rapporto alla movimentazione dell'assetto compositivo per il tramite del ribassamento del punto di vista di gusto degassiano e il conseguente sbilanciamento del piano, senza contare il ricorso alle prime torsioni facciali, allusive a inediti nervosismi.

La stagione boldiniana che verrà a inaugurarsi con la partenza di Sargent per Londra nel 1886, destinata a favorire la consuetudine tra lo stesso Boldini e la famiglia cilena di Ramon Subercaseaux – in rapporti di parentela con le famiglie Errazuriz e Concha de Ossa –, coincide con la sempre più dilagante conversione al pastello, utilizzato dall'artista addirittura per i suoi ritratti più monumentali. Ulteriori evoluzioni compositive sopraggiungono tra il 1887 e il 1889 a complicare la tipologia femminile: il *Pastello bianco* (1888), dedicato a Emiliana Concha de Ossa, pur a figura intera e frontale, risulta comunque movimentato sia per il punto di vista ribassato che ne accentua la svettante *silhouette*, sia per il trattamento del *tulle* che ondeggia come pervaso di un'impalpabile brezza. D'ora in avanti nervosismo e vitalità, sug-

geriti da un viluppo di sete fruscianti che non cessano di contorcersi in un sempre rinnovato artificio di bizzarri spiegazzamenti, irridono alla consuetudine della posa e spesso traspaiono dal contrastante umore espresso dalla lieve torsione del collo e dall'intreccio delle mani. Non più, dunque, l'osmosi tra involucro e intima essenza della Parigina denittissima, ma un guizzo vitale che serpeggia tra gemme e stoffe per smentire la composta ortodossia del lusso aristocratico, denunciando al contempo una psicologia femminile autonoma e irriverente: è il trionfo di una *coquetterie* sempre più ambigua, che spesso sembra iscriversi nella parabola wildiana incentrata sul doppio, scivolando costantemente verso fantasie sensuali ed eccessi della psiche. Nel gioco di un incessante riflesso e di un atavico sdoppiamento, attestato peraltro nella più prestigiosa tradizione letteraria decadentistica, pronto a recuperare in sede iconografica anche un paradigma quale *Las Meninas* dell'amato Velázquez, *Donna in nero che guarda il Pastello Bianco* (circa 1889) esercita allora un'attrazione insuperabile, in quanto l'emblematico contrappunto del bianco e del nero sciorina i poli di una femminilità costantemente in bilico tra due estremi, in omaggio al *cliché* di un'ormai schizofrenica Parigina.

Non è un caso che di fronte alle opere, prevalentemente di assetto monumentale, presentate all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, Paolo Bernasconi indulgesse proprio nella citazione di *Signora con l'abito profilato di boa* (1888), *Il pastello bianco (Emiliana Concha de Ossa)* (1888), *Ritratto di signora in abito bianco* (1889): "Tre pastelli, tre ritratti di signore e signorine, alte, slanciate, tre lavori squisiti, di suprema eleganza, molto apprezzati dai conoscitori e dagli artisti francesi. Il primo ritratto è di una signora, bella per la strana espressione della fisionomia, ritta come una statua, immobile, lo sguardo fisso, il pensiero incerto: sembra la Donna Bianca di Wilkie Collins; tutta bianca nel vestito da ballo scollacciato, coi lunghi guanti neri e ampio ventaglio nero. Il secondo ritratto è pure di una signora, magra, di quelle finte magre che poi vi fanno delle sorprese graditissime. È calma, guarda di fianco, porta un abito di mussolina verde pallido, col boa nero al collo, ricadente fino a terra. Terzo ritratto: sul fondo bianco d'una sala, si distacca una figura di giovinetta, d'una distinzione senza pari, vestita di mussola bianca quasi trasparente, con largo nastro di velluto nero al collo; il volto sorridente, il mento sottile che finisce in punta, con una leggiadria dolce e spiritosa; le spalle un po' alzate, le braccia distese in basso sul davanti, colle mani appena congiunte dalla punta delle dita; il piede destro sporgente; figura d'angelo o di fidanzata o semplicemente di una signorina che accorda il sospirato waltz"<sup>15</sup>.

Traspaiono, cioè, sempre più impudicamente dalla corazza distintissima di una moda intessuta di nastri, mussole e boa, quella "strana espressione" e quel "pensiero incerto" che celebrano l'insorgere di una dissociazione ormai insanabile tra l'istanza di un'appartenenza sociale tramite lo sfoggio di una *toilette* consacrata e il fremito di una sensualità dilagante: "Parlo della femminilità suprema, irresistibile, *capiteuse*, e in pari tempo ingenuamente corretissima e pudica, della vera signora, della dama"; tale il segreto dell'egemonia boldiniana in sede ritrattistica sul palcoscenico del Salon parigino, a giudizio di chi vi poteva scorgere l'avvento di un "nuovo ideale artistico", consistente nel "sorprendere sulla tela quegli atomi fuggevoli, quelle linee guizzanti, quel profumo di distinzione che ti affascina carezzevole e ti tiene coll'animo sospeso per la minaccia perenne d'uno scatto di nervi"<sup>16</sup>.

E se la fuoriuscita dalla cifra virtuosistica di Fortuny e Meissonier doveva dunque avvenire, nell'opinione dell'amico caricaturista Sem, in concidenza dell'impatto con i quadri dello svedese Anders Zorn, sempre più fitto si faceva l'intreccio tra la ritrattistica tradizionale europea filtrata attraverso Sargent da una parte, e la rilettura della stagione italiana dai Primitivi al Settecento dall'altra, senza contare l'aggiornamento sui capisaldi della modernità, da Manet a Degas, da Stevens a Tissot. Proprio in virtù di una così serrata ricognizione, il campionario delle *trouvailles* ritrattistiche si arricchisce incessantemente, forzando certa staticità di Sargent in direzione di un'accentuazione virtuosistica della posa che incute curiosità e scatena polemiche: di fronte a *Ritratto della signorina Errazuriz (Mlle. E.)*,

presentato all'Exposition Nationale des Beaux-Arts di Parigi del 1892, Gustave Geffroy non ha dubbi che “se il sig. Boldini, dovendo fare il ritratto di una bambina, ha mostrato le sottovesti e un po' di coscia tra le calze nere e il pantalone bianco, è proprio per far vedere la carne e perché se ne parli”<sup>17</sup>. A tal punto doveva germogliare la fortuna critica riguardo a tale declinazione psicologica oltre la *coquetterie*, che più tardi ci si domanderà della Errazuriz: “Una bambina o una *demi-mondaine*?”<sup>18</sup>. Lo stesso Vittorio Pica non esitava a cogliere in tale esito ritrattistico non solo la capacità boldiniana di trascrivere “la vibrante nervosità dei suoi contemporanei”, ma anche la conclusione di un processo per così dire metamorfico della psiche femminile, che vide l'artista impegnato ad “accentuare la sorridente civetteria di una bimba decenne da farla apparire come una non incosciente *cocotte* in preparazione”: nella disanima del critico il *Ritratto della signorina Errazuriz (Mlle. E.)*, al pari di *Donna Franca Florio*, testimonierebbe, proprio per le comuni prerogative di “una non so quale mal contenuta sovraccitazione od ascoso morbo”, la vocazione di Boldini quale “ritrattista della moderna nevrosi”<sup>19</sup>.

L'exasperata indagine della posa flette continuamente verso inattese e arditissime soluzioni, fino al ritratto di *Madame Charles Max* (1896), teorema di avvolgenti trasversalità e serpentine anatomiche, tale da indurre Sem al ricorso alla metafora animale: “[...] Le sue donne contratte, inarcate, ripiegate sui divani di seta bianco madreperla, come ventri di pesci, si torcono come trote che escono dall'acqua [...]. Boldini era il pittore della sua epoca; dipingeva le donne coi nervi a pezzi, affaticate da questo secolo tormentato. Le sue prostitute amreggianti, attorcigliate in guaine di seta dalle increspature fosforescenti, dai corsetti infiorati, le gambe impazzite, epilettiche, le braccia allungate, terminanti con mani frangiate come l'uva, queste visioni folgoranti e zigzaganti come emanazioni di calore, tutti questi brividi, questi tremori, queste contrazioni sono in sintonia con quest'epoca di nevrosi”<sup>20</sup>.

Non mancava chi, come Robert de Montesquiou, coglieva nella produzione ritrattistica boldiniana l'equazione con il Pariginismo: “Pariginismo, Modernità, sono le due parole scritte dal maestro ferrarese su ogni foglia del suo albero di scienza e di grazia”<sup>21</sup>, anzi quel connubio di contorsioni dell'anima e spiegazzamento di stoffe incarnato dalle dame boldiniane indusse il critico a coniare l'epiteto di “Femmes-Fleurs”<sup>22</sup>, mentre l'eccesso di movimentazione del tessuto pittorico con cui quest'ultime furono delineate destarono lo stupore di Carlo Placci che parla di “quadri a fuoco d'artificio” ed esclama: “Ma che diabolismo nelle sue strambe linee”<sup>23</sup>. Perfino la committenza retrocedeva interdotta al cospetto dello stravolgimento della *silhouette* femminile, come testimonia l'indignazione di don Ignazio riguardo al *Ritratto di Donna Franca Florio* (1901), “ritratta [...] in una posa serpentina, più adatta a una delle *demi-mondaines* con cui Boldini era solito trastullarsi a Parigi”<sup>24</sup>.

E la commistione tra dama aristocratica e *demi-mondaine* sfocia in episodi quali *Ritratto di Mademoiselle Lantheleme* (1907), e ancora i due ritratti della marchesa Casati; *Ritratto della Marchesa Luisa Casati con un levriero* (1908), e *Ritratto della Marchesa Casati con penne di pavone* (1911-1913), dove cresce l'insistenza nella bellezza di profilo, le serpentine, l'effetto di “fuoco d'artificio”, la sinuosità delle “femmes-fleurs”, e soprattutto il dettaglio alla moda di riferimento animale, in questo caso non più semplicemente i son tuosi boa di martora o i candidi ermellini, ma le più rare e suggestive penne di pavone: la dannunziana Coré di *Forse che si forse che no*, Luigia Adele Rosa Maria Amman, incarna infatti compiutamente la parabola della *femme fatale* boldiniana, tanto per l'elitaria emancipazione culturale, quanto per l'eccentricità dell'abbigliamento e, infine, per la spregiudicatezza della condotta sessuale.

Una complessità muliebre di non minore modernità viene formulata a partire dal nono decennio dell'Ottocento dal livornese Vittorio Matteo Corcos, pariginizzato fin dal 1880 e, quindi, senz'altro motivato in tale direzione all'unisono con il formulario denittisiano e boldiniano: a partire dalla declinazione idillica, venata di *coquetterie*, di opere quali *Nous verrons* (1883), *Dis-moi tout* (1883), *Idillio al mare* (1884), *Mezzogiorno al mare* (1884), in cui l'*imagerie* tis-

5. Serafino Macchiati,  
*Scena spiritica*,  
1905

6. Aroldo Bonzagni,  
*Donna allo specchio con cagnolino*,  
1911-1912

sottiana lo sostiene nell'elaborazione del genere alla moda in voga nella scuderia Goupil, entro i confini del quale la moderna Parigina, colta nelle fasi rituali della *rêverie*, del corteggiamento e della ricreazione balneare, si limita all'adempimento di un codificato ruolo sociale. Si tratta di una femminilità ancora solidale con le previsioni di una borghesia appagata e trionfale, destinata comunque a indirizzarsi verso campionature di più ampia suggestione, riferibili tra l'altro al dilagare di quelle mitologie letterarie consacrate dalle eroine di Guy de Maupassant che lo stesso Corcos riconosceva nelle Parigine boldiniane<sup>25</sup>. E se negli anni ottanta un'opera quale *La passeggiata* continua a testimoniare l'adesione all'ortodossia denit-tissiana, nel corso degli anni novanta lo slabbramento rispetto a tale ortodossia appare evidente nell'elaborazione di tipologie femminili sempre più ambigue e contraddittorie, in quanto "creature che hanno in sé qualcosa del fantasma e del fiore"<sup>26</sup>: un diafano languore e una serica levigatezza, distintivi della maniera di Bonnat, qua e là venati di un settecentismo alla Watteau che le interfaccia con le *coquettes* denittissiane e le *demi-mondaines* boldiniane, indurranno Goupil a etichettarlo quale pittore "chastement impur"<sup>27</sup>.

Di contro al perdurare, ancora negli anni ottanta, in *Ritratto della figlia di Jack La Bolina* (1888), della tradizionale icona Belle Epoque, prevarrà negli anni novanta una nuova genia di eroine: non più *demi-mondaines*, le effigi femminili coniate da Corcos, bensì *demi-vierges*, secondo la convizione di Marcel Prévost: "Innocente o perversa, riservata o provocante, la fanciulla, soprattutto per chi l'ama è una sfinge"<sup>28</sup>. In quest'ottica la *Contessa Frankenstein Soderini* (1889) preconizza quel dualismo tra bianco e nero, tra l'imperturbabilità della "donna-Sfinge" e la convulsa frenesia della mitica creatura faunesca protesa emblematicamente verso di essa, in una straordinaria anticipazione, di tutt'altro sentore ritrattistico, della soluzione iconografica adottata nella *Maddalena* del 1896.

Infatuato dal "classicismo [...] *fin de siècle*"<sup>29</sup>, in virtù del quale la tradizione si intreccia alla modernità, Corcos mette in scena in *Mademoiselle Leprince*<sup>30</sup> una Loulou "mezza sepolta in una nuvola di veli celesti", che trascorre in carrozza al fianco dell'acquafortista Jean-Paul Leroux, combinando in tale episodio l'*allure* angelicata di un'eroina femminile comunque afflitta da un "doloroso destino di degenerata", e pervasa da "infernali o paradisiaci fantasmi", con il frenetico scenario degli eleganti mezzi di trasporto urbani. Epifania di tale polivalente femminilità diventa allora *La Maddalena*, come si è visto, tratteggiata quale icona d'impeccabile eleganza Belle Epoque e, al tempo stesso, torbida e frigida Sfinge, della quale l'immota frontalità in nero contraddice la candida torsione marmorea del Crocifisso di Formilli.

Un enigma che trapassa in epoca coeva – è il caso di *Sogni* – dalla sacrale inalterabilità dei marmi dell'*atelier* al mutevole incanto di un parco, e mentre la ricercata acconciatura della Maddalena si sfalda nel viluppo di un'“arruffata capigliatura”<sup>31</sup>, l'algida fissità dello sguardo di un tempo volge verso una voluttuosa malinconia venata da “i caldi desideri e i torbidi pensieri”<sup>32</sup>: insomma, la moderna Parigina perde, negli enigmatici allestimenti di Corcos degli anni novanta, ogni identità di creatura unilaterale, calandosi in un ruolo di mutevole indecifrabilità; in sostanza diventa “un impasto di qualità e difetti come quando sembra bellissima e non lo è, come quando sembra perfida ed è buona”. Proprio in omaggio alle nevrotiche aristocratiche di Boldini, Corcos interpreta “l'anima” della Parigina come in bilico tra “sprazzi di passione, di vizio, di febbre, di tormento”, da una parte, e “la grazia, la duttilità, la dolcezza”<sup>33</sup> dall'altra. E se, a conferma di quel viluppo di frangenti stilistici e sensibilità letteraria che si addensa nell'ultimo decennio dell'Ottocento intorno all'effigie femminile Belle Epoque, Enrico Montecorboli leggeva nell'eroina di *Sogni* “una fusione felicissima di varie scuole”<sup>34</sup>, non vi è dubbio che in quest'ultima, “pensosa non si sa se di un amore morto o di un nascente amore”<sup>35</sup>, venisse a travasarsi tutta la più ambigua e tormentata psicologia muliebre, erede del pariginismo boldiniano e dei miti del decadentismo europeo.

D'altra parte, già con *La morfinomane* (1899), vera *femme damnée* di baudelairiana memoria, Corcos aveva concluso la sua indagine sul terreno dell'evoluzione della moderna Parigina, smentendo definitivamente quell'icona di *femme-coquette* avvalorata da Ojetti nei termini di “tutto zucchero e rosolio”<sup>36</sup>; e anzi, neutralizzando i dettagli di una *toilette* ancora inequivocabilmente alla moda, grazie all'indulgere nel lascivo torpore della posa, nel vampiresco pallore del volto, nella cupa ipnosi dello sguardo e, infine, nella negligenza dell'interruzione della lettura, proprio mentre la pelle di un orso si protende sul primo piano a ribadire la ritrovata simbiosi dell'animo femminile con un regressivo *status* animale.

Analoghe pose di lasciva passività tenteranno di lì a poco artisti quali Eugenio Scomparini in *Margherita Gauthier* (1890), e Filadelfo Simi in *Bice o iridescenza di una perla* (1895), in omaggio a quel paradigma di femminilità *fin de siècle* coincidente con la “donna languente” e “collassante”, già sperimentato in età preraffaellita e riproposto da Whistler in *Sinfonia in bianco n. 3* (1867)<sup>37</sup>.

Accasciate languidamente sui divani del casinò in procinto di confidenze, o più spesso nevroticamente puntellate sul tavolo da gioco in attesa della sorte, anche le *chanteuses* di Pompeo Mariani reclamano certamente una partita essenziale nella parabola appena delineata della Belle Epoque al femminile.

Il tragitto evolutivo, variamente delineato tra *coquetterie* e seduzione, prende avvio con quella sigla fortuniana che Ugo Ojetti riscontra nelle tipologie aristocratiche tratteggiate da Mariani nell'ambito di una rigorosa osservanza dei luoghi deputati della modernità, dal teatro al casinò, dal parco all'ippodromo, dalle spiagge ai caffè<sup>38</sup>, e in omaggio a una costantemente rinnovata alchimia di note cromatiche.

Sono il porto di Genova, le spiagge tra Cornigliano e Nervi, i palchi teatrali della Scala e del Dal Verme, lo stadio di San Siro e il casinò di Montecarlo a trasformarsi in veri palcoscenici per le apparizioni della protagonista Belle Epoque, proprio come la stessa consorte di Mariani, la cantante lirica Marcellina Caronni, che si manifesterà quale diva teatrale nelle sue orchestrate composizioni ritrattistiche.

Per quel che riguarda i ruoli, si è in grado di scorrere una campionatura che spazia dall'icona simbolista della fanciulla sospesa nella *rêverie*, attestata da *L'innamorata del mare* o *La sposa del mare* (1897), fino al mito della “donna-Violetta” declinato negli anni settanta da Zandomeneghi e ripreso da Mariani all'alba del Novecento in *Figure a passeggio* o *La Violetta* (1906), nel diversamente evocativo scenario notturno della metropoli, senza contare l'estrema versione della *femme-perdue*, che nel ciclo dedicato alle sale da gioco – si pensi a *Le perdute* (circa 1909), *La chanteuse acclamata* (1911), *La sala dei passi perduti (Montecarlo)* (1913) – subisce una mutazione della resa ambientale, dai simbolici orizzonti marini,

7. Giuseppe Cominetti,  
*Mademoiselle J. (Coco Chanel)*,  
1914

tratteggiati con intuizione luminosa di registro impressionista, e dai frenetici ritmi della multicolore vita urbana, restituiti grazie ai progressi fortuniani, fino appunto all'*allure* claustrofobica dei locali notturni. È qui che la *femme fatale* perde la sua proverbiale grazia per contorcersi in guizzi scomposti e quasi caricaturali, allusivi a uno stato emotivo sovraccarico, suscitando il gradimento di Maurizio Rava che vede riflessi nel ciclo di Montecarlo “tutti gli aspetti della vita, tra superficiale e febbrile, tra sorridente e nascostamente tragico che passa e si rinnova”<sup>39</sup>.

Si potrebbe addirittura formulare l'ipotesi che con tale rapidità l'artista intenda emulare la sempre più precaria disposizione psichica dell'eroina moderna, che da Violetta muta, sull'onda di un'inarrestabile sequenza metamorfica, in *femme fatale*, di volta in volta scaltra cortigiana o fremente giocatrice, mentre le esili braccia un tempo protese sensualmente verso il partner in un leggiadro passo di danza o languidamente composte sotto il mento nel corso di una frivola maldicenza tra amiche, si protendono ora rapaci sul tavolo verde, in un'estrema dedizione all'illecita passione del gioco.

D'ora in avanti l'ebbrezza di fremiti anomali e una sempre più spiccata consuetudine col vizio, indagate proprio negli anni novanta nella sede dei più accreditati studi antropologici, del genere dei trattati lombrosiani, in primis *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*<sup>40</sup>, diverranno terreno ambitissimo per tutti coloro che manifestano la volontà di intrattenersi con le tematiche della borghesia *fin de siècle*: si pensi a Serafino Macchiati, partecipe nella Roma dannunziana dell'elaborazione di “una nuova arte di idee, realistica e moderna al tempo stesso”: quella stessa coniugata da personalità quali Giacomo Balla, Alessandro Marcucci, Duilio Cambellotti, Giovanni Prini, Giovanni Cena<sup>41</sup>, destinata ad arricchirsi di linfa internazionale nel corso dell'avventura parigina.

Chiamato a Parigi nel 1898 dall'editore Alphonse Lemerre, l'artista poteva fregiarsi di prestigiose credenziali in sede di illustrazione libraria, soprattutto quelle di Treves e Sonzogno, in virtù delle quali amava avventurarsi con non comune capacità narrativa su terreni tematici alquanto scabrosi – in particolare l'esistenza dei morfinomani e le condizioni dei quartieri più malfamati della città moderna –, attingendo al repertorio della coeva letteratura mondana: da Paul Bourget a Marcel Prévost, da Jules Claretie a Guy de Maupassant.

E se negli anni dieci l'originaria tensione divisionista maturata nell'orbita di Vittore Grubicy sembra acquietarsi rispetto alle necessità narrative indotte dall'osservazione della vita contemporanea, in una crescente dedizione all'impegno illustrativo, pastelli quali *Uomo in primo piano* 1899 e *Uomo con cilindro* (1899) ripropongono in un più complesso tessuto pittorico pleinairistico la parabola del *dandy*, già tratteggiata nelle vignette altrimenti ambientate nel lusso ovattato dei salotti *à la page*. In epoca ormai novecentesca, ecco due pastelli concepiti per una novella di Paul Bourget<sup>42</sup> a confermare l'indagine sempre più unilaterale dell'artista verso quelle manifestazioni paranormali della psiche, tra spiritismo e stati di assuefazione, incarnate prevalentemente da coppie di amanti colte in una degenerazione emotiva ai limiti dell'alienazione, o ancora da creature perdute nel vortice di orgiastici veglioni; mentre *Le Visionnaire* (1904), presentato alla VII Biennale di Venezia nella Sala del Sogno, celebra gli esiti di un desiderio sessuale borghese divenuto fatalmente sorgente di allucinazione perversa e di fantasia mortuaria.

Già sulle pagine di “La Tribuna Illustrata”, tra il 1892 e il 1896, Macchiati aveva perfezionato la sua iconografia femminile, non ancora in direzione peccaminosa e addirittura patologica, ma già comunque protagonista di una vita urbana disinvolta e frivola, senza escludere neppure, nel caso di *Ofelia*<sup>43</sup>, certe tipologie ai limiti della passionalità estrema, finché, già nelle illustrazioni per *La casa del vento* di Italo Mario Palmarini<sup>44</sup> (1894), portava a compimento quella fusione tra l'icona alto-borghese e l'ormai seduttiva *femme fatale*, che diventa poi tramite di un erotismo sabbatico. Con le illustrazioni per *Un crime d'amour* (1898) vengono infatti a scandirsi le tappe di una sequenza amorosa dipanata tra illecite vertigini, trasgressioni, rimorsi e più irreparabili misfatti, laddove la tragedia conclusiva allude al destino

8. Adriana Bisi Fabbri,  
*Autoritratto*,  
(1911)

di una creatura tarata e autodistruttiva: dalla seduzione dei preliminari, al fremito del primo appuntamento, dalla fase totalizzante della *rêverie*, fino alla *vertige* e, quindi, alla colpa e all'espiazione finale, attraverso interni sontuosi e parchi sognanti, dove gli amanti moderni, comunque abbigliati con dovizia di accessori alla moda, procedono verso la perdizione secondo i crismi di un rituale sociale che non rifugge dalla prassi di un'estenuata eleganza e ben lo intuisce Vittorio Pica, proprio riguardo alle illustrazioni per "La Tribuna Illustrata", consapevole che in esse "[...] la personalità caratteristica del Macchiati si affermò nella grazia attraente della sua virtuosità di elegante riproduttore, col bianco e col nero, delle scene e delle figure della movimentata esistenza della città moderna ed apparvero già tutte le doti di disinvolto illustratore, che col passare degli anni diventarono di essenza sempre più elegantemente squisita"<sup>45</sup>.

Dopo le imprese per Lemerre e per Arthème Fayard, sono le illustrazioni eseguite per Pierre Lafitte a costituire un nodo di ispirazione ulteriore per l'artista: da *La maison des dames Renoir* a *L'obsession* e *Moi et l'autre* di Jules Claretie.

L'epoca di *Moi et l'autre*, il 1905, coincide infatti con l'ideazione delle *Morfinomani* e vede Macchiati alla ricerca di soluzioni illustrative adeguate alla temperie letteraria di Claretie: nell'occorrenza di accompagnarne le parole "je deviens un autre homme, qui a sa vie différente de la mienne"<sup>46</sup>, diverse gli appaiono le possibili risposte – da *Uomini in salotto* (1905) a *Scena spiritica* (1905) –, tutte emblematiche di un'estenuazione della psiche ormai non più riconducibile alla fattiva operosità borghese, laddove neppure l'ambientazione domestica, che pure conserva le vestigia di un gusto antiquariale *à la page*, riesce a confermare l'integrità della vocazione morale e l'ortodossia delle consuetudini comportamentali; anzi, proprio in *Scena spiritica*<sup>47</sup>, è intorno all'illusorio candore della mensa che si consuma il dramma di una perdita dell'identità esemplificata dall'ipnosi e dall'occultismo, che in quegli anni segnavano la fine delle tradizionali certezze: "l'educazione ipnotica ci mostra – suggeriva negli anni ottanta Cesare Lombroso – fino a che punto l'educazione comune può trasformare un uomo nato morale in un criminale e viceversa"<sup>48</sup>.

Grazie alla capacità di tradurre nel sintetico tratto illustrativo da una parte e tramite le morbide *nuances* del pastello dall'altra le labili tracce della consunzione morale della borghesia tra gli anni novanta e il primo decennio del Novecento, Macchiati giustifica, a giudizio di Pica, "il favore non comune con cui fu accolta all'estero la leggiadrissima sua produzione di evocatore della modernità"<sup>49</sup>. Nessuna pecca di lezioso artificio viene a intaccare l'autonomia dell'artista rispetto all'eventuale suggestione dei coevi illustratori francesi; al contrario, aggiunge lo stesso Pica, a partire dalla collaborazione per "La Tribuna Illustrata", fino alle illustrazioni per i romanzi di Bourget e Prévost, Macchiati non distoglie lo sguardo dall'"agitata esistenza contemporanea". La formula adottata dall'artista conquista allora il pubblico, soprattutto in quanto rifugge dal *cliché* femminile della *coquetterie*: "Non sono i soliti uggiosi figurini di moda e le solite insulse pupattole, con cui gl'illustratori da dozzina sogliono denigrare i personaggi degli autori a essi affidati, che Macchiati ci mostra, ma ciascuna delle minuscole figure, che compaiono nelle sue vignette, spesso aggruppate con senso acuto della realtà o disposte nei vari piani con singolare maestria di proporzioni, presenta un atteggiamento diverso e pur sempre spontaneo, il quale giova sopra tutto a fare risultare l'eleganza snella e slanciata dei corpi femminili, abbigliati con lusso e buon gusto; ma ciascuna di esse ha sul volto un'espressione ben definita ed efficace, che ci rivela ora le moine della civetteria, ora l'esaltazione della passione, ora l'amarezza dell'amore deluso, ora il corrugamento della gelosia e ora sfumature meno percettibili di sentimento, quale l'interrogazione dello sguardo nella curiosità, lo stringere delle labbra nell'invidia, l'arrestarsi concentrato d'ogni moto facciale nella sorpresa"<sup>50</sup>.

Se Macchiati dunque aveva finalizzato le sue imprese illustrative ai romanzi pubblicati da editori quali Lemerre, Fayard, Lafitte e a riviste del genere di "Figaro Illustré" e "Je sais tout", non sembra inutile citarne la partecipazione al clima di effervescenza che investe negli anni

novanta la grafica parigina e che assiste al trionfo di Leonetto Cappiello, con il quale l'artista condividerà nel 1908 l'impegno per *Les lauriers académiques*.

Con l'obiettivo di una sempre più accattivante e aggiornata icona femminile, il seducente campionario Belle Epoque forgiato dal livornese sulle pagine di "Le cri de Paris", "Nos actrices", "Le rire" e "Le Figaro" dilaga nell'immaginario moderno, decretando l'ascesa di dive quali la Belle Otero, Réjane, Sarah Bernhardt, Lina Cavalieri, Cléo de Mérode, Polaire, ritratte in fogge sintetiche e addirittura caricaturali, ottenute tramite la riduzione della *toilette* a guizzante *trouville* cromatica, mentre gli espressivi tratti fisiognomici si atteggiano in guisa di sapide maschere da Commedia dell'Arte. Sarà inevitabile che in sede di *affiche* la tipica *silhouette* Belle Epoque, già esaltata dagli altri Italiani di Parigi, De Nittis e Boldini in primis, muti l'originaria snellezza e la raffinata sinuosità in sorprendenti e acrobatiche parvenze di arabesco.

Nell'orbita della rivoluzione grafica divulgata da "Assiette au Berre" e "Le Rire" l'anatomia femminile acquista movenze sintetiche e insieme fogge di seduzione sempre più articolate, se è vero che artisti quali Aroldo Bonzagni, suggestionati da tali vicende, si distanziano dalla versione della *femme fatale* elaborata in sede lombarda dal pur amato Cesare Tallone<sup>51</sup>, per sostenerne una declinazione stilisticamente innovativa e diversamente evoluta: "modernità, cromatismo, concettosità, senso della decorazione"<sup>52</sup> si possono infatti cogliere, già in data 1913, nella produzione cartellonistica di Bonzagni, segnata da episodi quali *Campari* (1910-1913), dove pure deve riconoscersi l'apporto di quella complessa temperie indicata da Umberto Boccioni, in cui si intrecciano "lo Jugend bizzoso e l'indigesto Simplicissimus", nonché "l'austriaco Klimt"<sup>53</sup>.

In seno alla Famiglia Artistica e al fianco di alcuni dei più significativi adepti di quest'ultima, dallo stesso Boccioni a Carlo Carrà e Romolo Romani, Bonzagni manifesta fin dal 1908 l'esclusiva vocazione per una tipologia femminile elegante e al tempo stessa perversa, creatura ulteriormente evoluta rispetto alla *femme fatale* finora indagata, al punto che, come ricorda lo stesso Carrà, "le *cocottes* fornivano a Bonzagni gli argomenti più attraenti procurandogli presto buon nome fra la gente mondana e nell'ambiente degli artisti milanesi"<sup>54</sup>: addirittura "donne di madreperla", secondo la definizione dello stesso Bonzagni<sup>55</sup>, quelle osservate con vorace disposizione nei locali del lussuoso Caffè Cova e ritratte con felicità di provocazione in sede pittorica e grafica.

E se con Boccioni, Carrà, Russolo e Romani, Bonzagni, ancor prima della fatale congiuntura marinettiana, dibatte sulle opportunità del rinnovamento pittorico, ne derivano per tutti loro esiti che non sembra disdicevole proporre a un'indagine comparativa, al punto che non stona il raffronto tra *Il Veglione alla Scala* di Bonzagni (1912) e il precedente di *Uscita da teatro* di Carlo Carrà (1909), due diverse risposte, pure a distanza di qualche anno, all'esigenza di rappresentare i palcoscenici di un'ormai consunta o almeno sempre più contraddittoria Belle Epoque, così come *Danzatrice* o *Moti del ventre* dello stesso Bonzagni (1912) colloquia con il boccioniano *Idolo Moderno* (1911), nell'ostentazione di una femminilità orgiastica che irride al paradigma borghese.

La recessione di Bonzagni, e insieme di Romani, dall'ufficialità futurista conferma vocazioni e aspirazioni di diverso indirizzo stilistico, anche se entrambi accoglieranno parzialmente quella declinazione programmatica della *femme fatale* confinante con il paradigma della *cocotte*, che è da ricondursi proprio al futurismo: solo che ci si attesta su prospettive di rinnovamento linguistico non così radicali, basti pensare a un'opera quale *Las niñas* del 1914, dove Bonzagni mantiene il suo osservatorio sulla *femme fatale* ricorrendo stavolta al cromatismo spagnoleggiante; e ancora a *Ritratto di Dina Galli*, presentata da Romani all'Esposizione del Ritratto alla Permanente di Milano del 1909 e alla Biennale di Venezia del 1910, che appare una sorta di opalescente fantasia liberty sul tema della diva teatrale Belle Epoque, con l'evidente determinazione di frenare le altrimenti attestate curiosità futuriste in evocative sinuosità floreali. Proprio mentre Boccioni propen-

de definitivamente verso la dissoluzione divisionista, accingendosi alla virata futurista, Bonzagni abbandona in proposito ogni velleità, concentrandosi invece sulla declinazione del *cliché* femminile mondano; a Venezia, nel 1910, preferisce sprofondarsi nella contemplazione delle donne del Lido, che gli “sembrano frutti maturi caduti nell’acqua da cogliere a volontà”<sup>56</sup> e, sempre nello stesso anno, pur nell’ambito di una mostra che lo vede nuovamente riunito con i colleghi futuristi, ovvero l’Esposizione Nazionale di Belle Arti, Biennale di Brera, prosegue la sua ossessiva indagine sulla *femme fatale* calata nello scenario multicolore della metropoli contemporanea, se è vero che Guido Marangoni evidenzia il raffinato intendimento di colui che “si ispira alle dame notturne e ne schizza le figure imbellettate sotto la luce elettrica in una piccola genialissima tela”<sup>57</sup>.

Non manca poi il più fluido reparto espressivo di tempera e acquarello a suffragare la lena di Bonzagni nel proseguire l’estro di distorsioni fisiognomiche e azzardi cromatici, atti a irridere alla saga della compassata eroina borghese, come nel caso della *Donna allo specchio con cagnolino* (1911-1912), mentre sui palcoscenici notturni di teatri e tabarins sfilano vere parodie della diva Belle Epoque, anzi, le interpreti di *Il Ragno azzurro* (circa 1910), *Ballerina* (1914) e *Canzone oscena* (1914) incarnano la devastazione psicologica della donna moderna, ormai preda dell’ebbrezza orgiastica indotta dai convulsi ritmi musicali.

Sempre più spesso eletti a oggetto di riflessione privilegiata da parte dei protagonisti delle avanguardie artistiche di inizio Novecento, i nuovi balli, dal can can al tango, dilagano nell’iconografia pittorica di molti Italiani a Parigi: è il caso di Giuseppe Cominetti, che a partire dal soggiorno parigino del 1909, dove firma dietro suggerimento di Gino Severini la prima stesura del manifesto futurista per poi distaccarsene nelle fasi successive, declinerà la tipologia della *femme fatale* riorganizzando le filamentosità divisioniste in dissonanze di ascendenza *fauve*.

Accessoriata e *à la page* come una vera dama Belle Epoque, ma al contempo febbrilmente convulsa come un’indemoniata, l’eroina proposta da Cominetti è poliedrica per intima vocazione e scelte di divertimento: mondana, ma socialmente ancora consapevole in *La grande farandole* (1911); claudesca e irriverente in *Can Can* (1911); seducente e satanica in *La danse endiablée* (circa 1912); raffinata e sensuale in *Nel giardino. Donna con pavone* (1912); emancipata e sportiva in *Tennis* (1914).

Allusive al dualismo di amore e morte, le danze *endiablées* di Cominetti ripropongono il vortice di una femminilità colta sul crinale di un’inarrestabile alterazione psichica: ecco che la borghese elegantemente abbigliata di *A passeggio per Parigi* (circa 1912), *Figure* (circa 1911), *Donne* (circa 1912), è pronta a colorarsi di ambigue simbologie erotiche in opere quali *Nel giardino. Donna con pavone* (1912), *Mammiferi di Lusso* (circa 1911), riferibili quest’ultime all’indole metamorfica, collusa addirittura col regno animale, delle *femme fatale*.

Emblema di una femminilità azzardata e versatile, tramite tra la più vezzosa Parigina e la creatura animalesca, o ancor meglio satanica, deve considerarsi l’icona Belle Epoque dedicata nel 1914 a *Mademoiselle J. (Coco Chanel)*: nella sua esemplare parabola di *femme fatale*, da indigente orfanella, e quindi modesta commessa, ad amante di Étienne Balsan, magnate nel settore delle industrie tessili, Gabrielle Bonheur Chanel, detta Coco Chanel, viene a incarnare la *réclame* delle infinite possibilità della seduzione.

Serrato tra la *redingote* mascolina e l’essenziale cappellino, il volto di Mademoiselle Coco, siglato dalla smorfia civettuola, si offre al desiderio maschile con inedita sfrontatezza, mentre gli occhi, oltremodo dilatati e ammiccanti, sembrano voler promuovere un *cliché* di donna emancipata, la cui miscela vincente risiede senz’altro nel binomio tra seduzione e affermazione professionale.

In epoca pressoché coeva, la *femme fatale* è destinata a manifestarsi addirittura nelle vesti di “sirena” e “sultana” tra le fantasmagoriche tele presentate nel 1913 alla “Galerie Bernheim-Jeune”<sup>58</sup> da un altro Italiano a Parigi: Camillo Innocenti.

9. Adriana Bisi Fabbri,  
*La civetta*,  
1911

10. Alberto Martini,  
*Un lent reveil après  
de métempsycoses*,  
1912

Dapprima “donna-Violetta”, fremente e accattivante, nella stringata versione fornita da Zandomeneghi all’alba del penultimo decennio dell’Ottocento, quindi *femme-fleur* sbocciata subito dopo tra i boldiniani fuochi d’artificio, la Parigina torna ora, in odor di Secessione, a incarnarsi in una nuova generazione: accesa di bagliori modernisti sfila nuovamente sul proscenio delle avanguardie, stavolta non più soltanto quale protagonista di un elitario salotto aristocratico di cui esprime la più raffinata miscela culturale ed estetica, bensì quale “sultana” di un fantastico harem, dove regna incontrastata, al di là di qualsivoglia consuetudine sociale e noncurante di restrizioni morali. L’incantesimo della voluttà emana ora non più esclusivamente dal sontuoso, ma pur sempre previsto, assortimento di tessuti e arredi, quanto soprattutto sull’onda di “harmonies complexes” e “accords raffinés de nuances et de tons”, orchestrati con inesauribile intuizione dall’artista: una sorta di messinscena atta a far riflettere “la passagère et ensorcelante séduction”. Opere quali *La Sirène* e *Soir de Paris*, presentate appunto alla Galerie Bernheim-Jeune, riassumono l’estremo aggiornamento della tipologia femminile di ambito Belle Époque in piena avanguardia *fauve*, laddove un’incessante trama di sorprese cromatiche consente il perpetuarsi del travestimento, grazie al quale si rinnova il sortilegio di una metamorfosi sempre più azzardata, da flessuosa sirena a bistrata cortigiana, se è vero che proprio *Sultana* è il titolo di una delle opere presentate alla Seconda Esposizione Internazionale d’Arte della Secessione di Roma del 1914.

Come in una sorta di epilogo, Innocenti, “pittore europeo, maestro *in ritardo* di intimismi inquietanti, pittore della *belle époque* che si avvia al tramonto”<sup>59</sup>, non si avventura, come già Boldini, nella trascrizione di rocambolesche pose allusive agli isterismi della moderna Parigina, ma si limita a diventare il confidente della “segreta pena” o del “capriccio” svelatole da “ognuna delle cortigiane imbellettate, delle *chanteuses*, delle ballerine da lui colte nello splendore delle luci artificiali del palcoscenico e dei ritrovi notturni”<sup>60</sup>: insomma, non si tratta più di aristocratiche dai nervi infranti, ma semplicemente di donne insoddisfatte, afflitte da una sorta di mania del travestimento, nella consapevolezza della transitorietà di un ruolo e della fine della bella stagione.

E se in un’intervista del 1908 Innocenti aveva affidato alla magica combinazione delle “disarmoniche armonie”<sup>61</sup> le moderne ragioni di una messinscena attagliata alle sue demotivate *chanteuses*, vi era chi come Ugo Ojetti mostrava di apprezzare la modernità di un artista che riusciva a formulare una rinnovata tipologia di *femme fatale*, in particolare “nel rendere le piume, le sete, le batiste, i gioielli, il carminio delle labbra dipinte, l’ombra degli occhi fatali, la morbidezza dei capelli lucenti, l’opaco delle spalle incipriate”<sup>62</sup>.

A chiudere il cerchio, sempre in epoca secessionista, di un artificio femminile, divenuto ormai spettacolarizzazione di effetti luminosi e di sempre più inattesi travestimenti, non resta che decifrare la stratificata seduzione della *Violette* di Enrico Lionne, presentata alla Secessione Romana del 1913. Giova a tal proposito ripercorrere l’alterna fortuna critica di quest’opera, che ha inizio con la fase dell’allestimento espositivo durante la quale venne inserita in un contesto d’arredo interamente giocato, per volontà dell’artista, sui toni argentei e viola, al punto da indurre Carlo Tridenti a definire l’artista “un po’ malato della malattia del violetto”<sup>63</sup>: parrebbe, cioè, che nel recupero del mito ottocentesco della “donna-Violetta”, Lionne, interamente assorbito dai frangenti della transizione divisionista, trascuri ogni volontà di resa volumetrica in omaggio al mirabolante artificio cromatico consentito da tale tecnica. È Enrico Prampolini a cogliere appieno la densità psicologica di quest’aggiornata icona di *femme fatale*, citandola quale “ritratto efficace per l’ariosità e suggestivo per espressione”<sup>64</sup>, mentre Luigi Callari apprezza l’“elegante figura muliebre”, notandovi “una inconsueta e robustissima espressione e colorazione”<sup>65</sup>. Tra gli altri sarà Fortunato Bellonzi a evidenziare l’inedita malìa di *Violette* nel percorso artistico di Lionne, reduce dall’impatto col divisionismo e con la secessione romana, decifrandone addirittura certa contiguità con il “traguardo espressionistico dei pittori della Brücke”<sup>66</sup>.

Sembrava ora inevitabile che la riflessione sempre più articolata sulle molteplici anime della *femme fatale* sfociasse finanche sul terreno della ricognizione ironica: come nel caso della ferrarese Adriana Bisi Fabbri che, motivata agli esordi da una controversa adesione alla compagine futurista, parteciperà nel 1910 alla mostra organizzata dalla Società per l'Incoraggiamento delle Belle Arti di Bergamo con tre opere dal titolo variamente evocativo: *Una madre*, *Seduzione* e *Civetteria*.

Grazie all'intercessione del cugino Umberto Boccioni, Bisi Fabbri verrà inoltre coinvolta nel 1911 tra le fila dei partecipanti alla Prima Esposizione Libera: risultano dunque emblematiche, in tale contesto, alcune delle opere esposte, tra le quali *Donna civetta*, *Pavonessa* e *Lucertola* appaiono senz'altro allusive alle infinite possibilità della metamorfosi al femminile, a partire proprio dalle diverse campionature di *toilettes* Belle Epoque, che finiscono con l'assumere parvenze caricaturali e perfino mostruose.

Collocate per volontà dello stesso Boccioni accanto alla sala futurista, tali tempere segnano l'approdo a un ripensamento graffiante e stilisticamente innovativo della tradizionale eleganza femminile, al quale concorrono formule decorative di gusto liberty, un immaginario simbolista sulla scia di Munch, certa scarnificazione preraffaellita, senza contare la sorgiva vena caricaturale.

Se nello stesso 1911 Bisi Fabbri allestisce un *atelier* presso il Grand Hotel di Bergamo, dove realizza un ciclo di ritratti dedicati alle dame del *beau-monde*, con *Primissimo bacio* o *Bacio allo specchio* confezionerà di lì a poco, in occasione del concorso bandito in seno alla Permanente di Milano del 1913, l'icona di una vera *femme-damnée*, riconducibile al serbatoio letterario delle "vergini folli"<sup>67</sup> e trasformata in un'allucinata divagazione *noir* di ascendenza munchiana.

L'oscillazione della tradizionale *imagerie* seduttiva di ambito Belle Epoque tra ritratto e caricatura rivela d'altra parte tutte le conseguenze di una transitoria illusorietà nella *Lusingatrice* (1911), che viene a smentire ogni semplicistica ipotesi di collusione con il gusto corrente, fino a irridere all'enfatico *cliché* dell'acconciatura alla moda, facendo campeggiare quest'ultima su un volto distorto da un ghigno beffardo.

Non è un caso che il 1 ottobre 1916 la rivista "Lo Sport Illustrato e la Guerra" commissioni alla Bisi Fabbri un'illustrazione destinata a testimoniare gli eccessi della moda femminile in tempo di guerra: il disegno inviato dall'artista contrappone gli abiti sfarzosi di due dame aristocratiche alla semplice linearità della divisa di un soldato, sullo sfondo di una tipica scena urbana, ad anticipare le tappe conclusive di un percorso verso la stigmatizzazione del campionario Belle Epoque che troverà di lì a poco esiti efficaci in una serie di bozzetti di abiti sempre meno attinenti alle consuete movenze liberty e piuttosto acclamanti l'essenzialità decò.

A conferma di tale proiezione verso tipologie di un'eleganza più emancipata, i numerosi autoritratti eseguiti a olio e a pastello tra il 1911 e il 1913 intendono senz'altro eternare quell'opzione verso una moda definitivamente mascolina, dichiarata ufficialmente dall'artista sulle pagine di "Il Secolo Illustrato" del 1917: "Penso alla donna che nella vita civile sostituisce l'uomo e non posso fare a meno di immaginarla sempre attiva. Così me la figuro nel costume semplice, pratico, economico che rappresento col modello qui accennato"<sup>68</sup>.

La soluzione proposta appare ormai in linea con la moda europea divulgata in Francia da Paul Poiret e Jacques Doucet, ma anche inequivocabilmente densa di asserzioni italiane.

E se le ingegnose invenzioni grafiche della Bisi Fabbri segnavano l'esito caricaturale di una metamorfosi femminile senz'altro avviate a partire dalle sfarzose *toilettes* Belle Epoque, non mancavano, soprattutto sul versante simbolista, svariati interpreti di tale metamorfismo, stavolta però con intendimenti affatto drammatici.

Nel clima di fervida misoginia dilagata nei circuiti del decadentismo europeo veniva a essere indubitabilmente l'uomo il responsabile di una rinnovata *imagerie* femminile tra Ottocento e Novecento: come nel caso della *Diavolessa* di Alberto Martini (1906), dove l'aristocratico intellettuale con il cilindro raffigurato di spalle, abbandonato estaticamente sul divano tra

11. Giovanni Boldini,  
*Ritratto della Marchesa Casati  
con penne di pavone,*  
1911-1913

le spirali del fumo, assapora come davanti a un palcoscenico teatrale l'ebbrezza di un'effigie femminile definitivamente esonerata dai consueti vincoli morali.

Nell'ambito del trittico comprendente anche *Notturmo* e *Nel sonno*, questa *Diavolessa* sembra sciorinare l'enigma di una moderna femminilità, partorita da una sorta di Belle Epoque in nero, ormai pervasa da quel binomio di amore e morte dipanato da tanti interpreti del Simbolismo europeo, da Füssli a Von Stuck, da Rops a Beardsley<sup>69</sup>.

Tra il 1905 e il 1907 data l'avvio della frequentazione della Marchesa Casati, vera icona della Belle Epoque, così come del ciclo di dipinti, disegni e incisioni a lei dedicato da Alberto Martini, mentre proliferano le testimonianze grafiche intitolate a farfalle, danzatrici, occhi, a conferma del nesso inscindibile tra l'*imagerie* Belle Epoque e l'origine di tante invenzioni metamorfiche dell'artista.

Nell'ambito di una concezione femminile che incarna dualità inconciliabili, si libra dunque la visione della "donna-farfalla" che, alla stregua di una creatura mascherata in fuga nell'incantato intrigo delle calli veneziane, si protende effimera e irriducibile nello spazio incommensurabile di un luminosissimo giorno, come in *Farfalla gialla* (1912), o altrimenti tra le penombre di *Farfalla crepuscolare* o *Farfalla notturna* (1912). Sortilegio di seduzione, trascritto sotto forma di iperbole decorativa di gusto redoniano, ci appare dunque l'esito estremo della riflessione di Martini su di una femminilità embrionale e al contempo in perenne stato di rigenerazione, coniugata sulla scorta di un evocativo linguaggio modernista.

Risiede allora nella possibilità inesauribile di riproporsi alle soglie dell'immaginario maschile il malioso pericolo della metamorfica effigie femminile, diavolessa notturna e al contempo farfalla iridescente: "Simile alla dea dagli impulsi primitivi, la donna cercava di distogliere l'uomo dal suo compito divino, di trascinarlo verso un'esistenza basata su bisogni materiali [...]. Divenne, per l'uomo, l'incubo del suo lontano passato, una creatura sempre pronta a usare il fascino della sua bellezza fisica per perderlo proprio mentre era intento a raggiungere la sua perfezione spirituale. Niente più di una farfalla dorata, una forza cieca della natura, il cui stesso modo di agire palesava il suo intimo legame con il mondo animale"<sup>70</sup>.

In omaggio a un'estetica della bipolarità, Martini dipana le fasi di una femminilità che appaga estasi diurne e incubi notturni, al punto che la "donna-farfalla", giunta all'apice del suo

ciclo metamorfico in coincidenza col crepuscolo, rivendica addirittura l'oscura simbiosi con mostruosi insetti, il cui camaleontico sguardo diffonde i bagliori di una sensualità perversa e occulta che si dispiega adeguatamente attraverso un raffinato ordito Art Nouveau, i cui arabeschi sembrano degni della più scaltrita arte orafa modernista<sup>71</sup>.

E se in *Un lent reveil après bien de métempycoses* (1912) la marchesa Casati, “icona assoluta del travestimento esibizionistico”<sup>72</sup>, ovvero una sorta di “marchesa-Metamorfofi”<sup>73</sup>, diventa nell’immaginario martiniano una “vampiresca falena notturna”<sup>74</sup>, a chiudere in chiave ancora squisitamente liberty il ciclo delle alternanze della *femme fatale*, sullo sfondo di una Belle Epoque ormai ridotta a funebre riesumazione di trascorsi fasti aristocratici, anche Giovanni Boldini non esiterà, come si è visto, ad acclamare la stessa marchesa con non minore impegno di suggestione metamorfica. Solo che stavolta, al culmine di una galleria di creature “contratte, inarcate, ripiegate sui divani di seta bianco madreperla, come ventri di pesci”<sup>75</sup>, Boldini ricorre addirittura all’evocazione della “donna-Pavonessa”, candidandosi autorevolmente nella nutrita schiera dei ritrattisti della marchesa, a conferma di quanto l’evoluzione del mito Belle Epoque della *femme fatale* fosse destinata a percorrere una molteplicità di stili, finanche verso le avanguardie, dal simbolismo al futurismo, dal novecento al surrealismo.

<sup>1</sup> G. D’Annunzio, *Il trionfo della morte* (1894), Milano 1977, p. 310.

<sup>2</sup> J. Claretie, *L’art et les artistes français contemporains*, Paris 1876.

<sup>3</sup> C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris 1863, in G. Raboni, G. Montesano, *Charles Baudelaire. Opere*, Milano 1996, pp. 1272-1319, in part. 1283-1286.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1307.

<sup>5</sup> Riguardo a tali questioni si veda M. Rizzi, *Tissot e l’arte della moda*, in E. Angiuli, K. Spurrel (a cura di), *De Nittis e Tissot. Pittori della vita moderna*, catalogo della mostra (Bartolotta, Palazzo Della Marra, Pinacoteca G. De Nittis, 12 marzo-2 luglio 2006), Milano 2006, pp. 59-73.

<sup>6</sup> L. Halévy, *The most Beautiful Woman in Paris*, in *Parisian Points of View*, New York-London 1984.

<sup>7</sup> Vedi F. Tétart-Vittu, “L’Art de la mode”. *La parigina degli anni Ottanta*, in E. Angiuli, K. Spurrel (a cura di), *De Nittis e Tissot. Pittori della vita moderna*, cit., pp. 75-79.

<sup>8</sup> Ivi, p. 79

<sup>9</sup> C. Farese Sperken, in E. Angiuli, K. Spurrel (a cura di), *De Nittis e Tissot. Pittori della vita moderna*, cit., p. 191, n. 51.

<sup>10</sup> E. Duranty, *La Nouvelle Peinture - A propos du groupe d’artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris 1876, in D. Riout (a cura di), *Les écrivains devant l’Impressionisme*, Paris 1989, p. 114.

<sup>11</sup> D. Martelli, *I pittori Impressionisti francesi. Quarta Esposizione*, in “Roma Artistica”, V, 23, 5 luglio 1879.

<sup>12</sup> D. Martelli, *Gli Impressionisti*, conferenza 1979 (Livorno, Circolo Filologico), in A. Boschetto (a cura di), *Diego Martelli. Scritti d’arte*, Firenze 1952, pp. 98-110, in part. 109.

<sup>13</sup> E. Duranty, *La Nouvelle Peinture - A propos du groupe*

*d’artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris 1876, cit., p. 24.

<sup>14</sup> A. Villari, in F. Dini, F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *Boldini*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 15 gennaio 2004 - 29 maggio 2005), Venezia 2005, p. 205.

<sup>15</sup> P. Bernasconi, *Le Belle Arti Italiane all’Esposizione*, in “Parigi e l’Esposizione Universale del 1889”, 12, luglio 1889, p. 53.

<sup>16</sup> Vittore, *L’arte italiana a Parigi. Giovanni Boldini*, in “La Riforma”, XXIII, 166, 15 giugno 1889, poi in *Gli artisti italiani premiati*, in “Parigi e l’Esposizione Universale del 1889”, Milano, 12, luglio 1889, p. 91.

<sup>17</sup> G. Geffroy, *La vie artistique*, vol. II, Parigi 1893, pp. 304-305.

<sup>18</sup> D. Cecchi, *Giovanni Boldini*, Torino 1962, p. 146.

<sup>19</sup> V. Pica, *L’arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905, pp. 125-126.

<sup>20</sup> Sem, *Jean Boldini*, in “L’Illustration”, 89, n. 4586, Parigi, 24 gennaio 1931, p. 107, in P. e F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931*, catalogo ragionato, vol. I, Torino-Londra-Venezia 2002, p. 108.

<sup>21</sup> Cfr. R. de Montesquiou, *Les Peintres de la Femme. Boldini*, in “Les Modes”, poi in P. Mauriès, *Boldini*, Milano 1987, p. 136.

<sup>22</sup> R. de Montesquiou, *Altesses Sérénissimes*, in *Les Ortensias bleus*, poi in P. Mauriès, *Boldini*, cit., p. 136.

<sup>23</sup> M.J. Cambieri Tosi, *Carlo Placci, maestro di cosmopoli nella Firenze tra Otto e Novecento*, Firenze 1984, p. 318.

<sup>24</sup> D. Cecchi, *Giovanni Boldini*, cit., p. 174.

<sup>25</sup> V. Corcos, *La Parigina di Boldini*, in “Il Marzocco”, 12 aprile 1931, p. 2.

- <sup>26</sup> G. Menasci, *Vittorio Corcos, ritrattista*, in "Fanfulla della Domenica", 18 febbraio 1894, p. 3.
- <sup>27</sup> I. Taddei, *Vittorio Corcos: la realtà e il sogno*, in I. Taddei (a cura di), *Vittorio Corcos. Il fantasma e il fiore*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico G. Fattori, 26 giugno-7 settembre 1997), Pisa 1997, p. 30.
- <sup>28</sup> M. Prévost, *Les demi-vierges*, 1894, p. 12.
- <sup>29</sup> V. Corcos, "L'ultima cena" di Dagnan-Bouveret, in "Fanfulla della Domenica", 17 maggio 1896, p. 2.
- <sup>30</sup> V. Corcos, *Mademoiselle Leprince*, in "Fanfulla della Domenica", 6 maggio 1894, p. 3.
- <sup>31</sup> G. Menasci, *La mostra d'arte fiorentina III. Le figure*, in "Fanfulla della Domenica", 31 gennaio 1897, p. 2.
- <sup>32</sup> V. Pica, *L'arte europea a Firenze IX. I pittori toscani*, in "Il Marzocco", 2 maggio 1897, p. 2.
- <sup>33</sup> V. Corcos, *La Parigina di Boldini*, cit., p. 2.
- <sup>34</sup> E. Montecorboli, *La Festa dell'Arte e dei Fiori (Esposizione di Firenze). Gli artisti italiani*, in "Natura e Arte", VI, 11, 1897, p. 881.
- <sup>35</sup> U. Ojetti, *Qualche quadro I. Fra gli Italiani*, in "Il Marzocco", 27 dicembre 1896, p. 1.
- <sup>36</sup> U. Ojetti (Tantalo), *Cose viste*, vol. VI (1934), Milano 1923-1939, p. 280.
- <sup>37</sup> *La donna languente: vizio solitario e tranquilla detumescenza*, in B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, Milano 1988, pp. 102-130.
- <sup>38</sup> U. Ojetti, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, in "Corriere della Sera", 28 dicembre 1912.
- <sup>39</sup> M. Rava, in M. Rava (a cura di), *Mostra Individuale del pittore Pompeo Mariani alla Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, catalogo della mostra (Roma, 1913), Roma 1913, p. 26.
- <sup>40</sup> C. Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, in collaborazione con G. Ferrero, Torino 1893.
- <sup>41</sup> G. De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*, Torino 1977, p. 6.
- <sup>42</sup> I due pastelli sono conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.
- <sup>43</sup> Si vedano le illustrazioni di Serafino Macchiati per *Ofelia*, di Luigi Capuana, in "La Tribuna Illustrata", IV, 5-6, 1893, pp. 139, 141, riprodotte in R. De Grada, S. Frezza Macchiati (a cura di), *Serafino Macchiati illustratore*, Torino 2003.
- <sup>44</sup> Si veda ad esempio l'illustrazione di Serafino Macchiati per *La casa del vento*, in "La Tribuna Illustrata", V, 11, 1894, p. 345, riprodotte in R. De Grada, S. Frezza Macchiati (a cura di), *Serafino Macchiati illustratore*, cit.
- <sup>45</sup> V. Pica, *I giovani illustratori italiani: Serafino Macchiati illustratore*, in "Emporium", XX, 118, ottobre 1904, p. 299.
- <sup>46</sup> Cfr. R. De Grada, S. Frezza Macchiati (a cura di), *Serafino Macchiati illustratore*, cit.
- <sup>47</sup> L'illustrazione è a p. 101 ed è riprodotta in R. De Grada, S. Frezza Macchiati (a cura di), *Serafino Macchiati illustratore*, cit.
- <sup>48</sup> C. Lombroso, *Ipnosi e spiritismo*, in D. Frigessi, F. Giaccanelli, L. Mangoni (a cura di), *Cesare Lombroso, Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, Torino 1995, pp. 305-324, in part. 310.
- <sup>49</sup> V. Pica, *I giovani illustratori italiani: Serafino Macchiati*, cit., p. 293.
- <sup>50</sup> Ivi, pp. 302-303.
- <sup>51</sup> Rispetto alla più generale convinzione critica che collega Bonzagni alle influenze francesi della Belle Époque, Paola Pallottino preferisce puntualizzarne il legame con l'area austro-ungarica: P. Pallottino, *Fiammate. Bonzagni illustratore 1909-1918*, in F. Gozzi (a cura di), *Aroldo Bonzagni. Pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, catalogo della mostra (Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni e Sale restaurate dell'Antica Rocca, 28 novembre 1998 - 28 febbraio 1999), Milano 1998, pp. 57-64, in part. 57.
- <sup>52</sup> G. Bisi, *La Mostra Umoristica a Bergamo*, in "Emporium", 222, giugno 1913, pp. 473-479, in part. 476.
- <sup>53</sup> Z. Birolli (a cura di), *Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti*, Milano 1971, p. 408.
- <sup>54</sup> C. Carrà, *La mia vita*, Roma 1943, in M. Carrà (a cura di), *Carlo Carrà - tutti gli scritti*, Milano 1978, pp. 607-756, in part. 639.
- <sup>55</sup> P. Bonzagni, *Ricordo di Aroldo Bonzagni nel quarantennio della sua dolorosa scomparsa*, dattiloscritto, 30 dicembre 1958, Cento, collezione privata, in F. Gozzi, *Bonzagni oggi, un artista europeo*, in F. Gozzi (a cura di), *Aroldo Bonzagni. Pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, cit., pp. 10-51, in part. 18.
- <sup>56</sup> *Aroldo Bonzagni*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 1980), Venezia 1980.
- <sup>57</sup> G. Marangoni, *L'Esposizione Nazionale di Brera*, in "Natura e Arte", ottobre, 1909-1910, fasc. 37, pp. 742-751, in part. 749.
- <sup>58</sup> G. Mourey, *Préface*, in *Exposition Camillo Innocenti*, catalogo della mostra (Paris, Bernheim-Jeune & C., 31 marzo - 12 aprile 1913), Paris 1913, in L. Djokic Titonel, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Camillo Innocenti 1871-1961*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiori, dicembre 1993), Roma 1993, pp. 14-18, in part. 15.
- <sup>59</sup> M. Fagiolo dell'Arco, *Parigi 1913. Camillo Innocenti nella galleria degli Impressionisti, dei Fauves, dei Futuristi*, in L. Djokic Titonel, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Camillo Innocenti 1871-1961*, cit., pp. 7-28, in part. 9.
- <sup>60</sup> A. Colasanti, *Camillo Innocenti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Geri, 1919), Roma-Milano 1919.
- <sup>61</sup> A. Labbati, *Il pittore della grazia femminile - Camillo Innocenti*, in "Il Secolo XX", Milano 1908, pp. 794-807.
- <sup>62</sup> U. Ojetti, *Presentazione*, in *VIII Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 1909.
- <sup>63</sup> C. Tridenti, *Alla "Secessione". La pittura italiana*, in "Rassegna Contemporanea", VI, 25 aprile 1913; si veda S. Gnisci, in G. Bonasegale (a cura di), *Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Roma 1995, pp. 350-352, n. 74.
- <sup>64</sup> E. Prampolini, *Secessione. I Esposizione Internazionale d'Arte. Roma 1913*, in "L'Artista Moderno", XII, vol. XII, pp. 149-155, in part. 152.
- <sup>65</sup> L. Callari, *Passeggiata al 'Salon romano' (Amatori e Cultori e Secessionisti)*, in "Noi e il Mondo", III, 6, giugno 1913, pp. 557-568, in part. 561.
- <sup>66</sup> F. Bellonzi, *La pittura italiana. Il 'Novecento'*, vol. V, Milano 1963, pp. 49-50.
- <sup>67</sup> A. Guglielminetti, *Le vergini folli*, Torino 1907.
- <sup>68</sup> Adri (Adriana Bisi Fabbri), in "Il Secolo Illustrato", 15 febbraio 1917.
- <sup>69</sup> M. Lorandi, *Alberto Martini*, Milano 1985, p. 76, n. 50.
- <sup>70</sup> *Fiori velenosi. Le menadi della decadenza e il lamento ardente delle sirene*, in B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, cit., pp. 355-403, in part. 361.
- <sup>71</sup> M. Lorandi, *Alberto Martini*, cit., p. 103.
- <sup>72</sup> Si veda l'interessante saggio di E. Bardazzi, *Pantomime e travestimenti tra Liberty e Déco*, in F. Cagianelli (a cura di), *La Maschera e l'Artista. Intermezzi, pantomime, acrobazie sul palcoscenico del Novecento*, catalogo della mostra (Marina di Pietrasanta, Villa La Versiliana, 21 luglio-31 agosto 2005), Firenze 2005, pp. 47-53, in part. 52.
- <sup>73</sup> A. Martini, *Una grande artista. Parigi, in Vita d'artista*, manoscritto autografo (1939-1940), in P. Bellini (a cura di), *Alberto Martini, mostra antologica*, catalogo della mostra (Comune di Oderzo, 1988), Susegana 1988, p. 166.
- <sup>74</sup> E. Bardazzi, *Pantomime e travestimenti tra Liberty e Déco*, cit., p. 52.
- <sup>75</sup> Sem, *Jean Boldini*, cit., p. 108.