



université
Paris Ouest
Nanterre La Défense

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

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

Corso di Dottorato di Ricerca in

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

XXVI Ciclo.

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

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

Volume I

(LART/03)

Tesi di dottorato di:

Dott. Valentina Vacca

22/04/2015

Coordinatore del corso:

Prof. Elisabetta Cristallini

Firma

Direttore di Tesi:

Prof. Patrizia Mania

Firma

Direttore di tesi

Prof. Fabrice Flahutez

Firma.....

Indice Volume I

INTRODUZIONE.....	4
1. TRIESTE: ALLE ORIGINI DELLA TEATRALITÀ FINIANA	
1.1 Premessa.....	15
1.2 Trieste città cosmopolita agli inizi del XX secolo.....	17
1.3 La formazione nella biblioteca dello zio Ernesto Braun.....	24
1.4 Leonor Fini nel circolo culturale triestino.....	40
1.5 Memoria triestina: generatrice della materia finiana.....	67
2. LA SPETTACOLARIZZAZIONE DEL SÈ NEL TRAVESTITISMO	
2.1 Premessa.....	72
2.2 L'identità di Leonor Fini nel dibattito critico italiano.....	73
2.2.1 <i>Il caso Nantas Salvalaggio</i>	85
2.2.2 <i>Il peso del pregiudizio</i>	88
2.3 Sul palcoscenico della vita tra balli, maschere e fotografie.....	93
2.3.1 <i>I balli in maschera</i>	94
2.3.1.1 <i>Il ballo di Palazzo Labia: un'onta tutta italiana</i>	113
2.3.2 <i>Leonor Fini musa in costume per i grandi fotografi</i>	122
3. INIZIAZIONE AL COSTUME: LA MODA	
3.1 Leonor Fini e Christian Dior alla Galerie Bonjean.....	132
3.2 Leonor Fini ed Elsa Schiaparelli: una questione di dialogo alla fine degli anni Trenta.....	142
3.3 “Fantasia lunare” di Raffaele Carrieri.....	153
4. LEONOR FINI E IL COSTUME TEATRALE	
4. 1 L’approdo alla costumistica: un itinere ordinato.....	161
4.1.1 <i>Leonor Fini: il teatro e il suo doppio</i>	162
4. 2 Una panoramica nella costumistica teatrale finiana.....	166
4. 2. 1 <i>Stato dell’arte</i>	166
4.2. 2 <i>Excursus ragionato dei costumi di Leonor Fini</i>	173
4. 3 Le produzioni costumistiche italiane.....	186

4.3.1 Roma come centro creativo. Risoluzione di un ossimoro finiano.....	186
4.3. 2 1944: All'uscita e Carmen.....	197
4.3. 3 1945: Lo spettro della rosa e La dama delle camelie.....	209
4. 4 Le produzioni costumistiche francesi	226
4. 4. 1 Premessa metodologica.....	226
4.4.1.1 Il tesoro teatrale finiano nel Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque National de France.....	228
4. 4. 2 Jacques Audiberti: <i>Le mal court, La mégère approvoisée, La fête noire</i>	233
4. 4. 3 Jean Genet: <i>Les bonnes, Le Balcon</i>	253
4. 4. 4 Dialoghi con la moda: <i>Coralie et compagnie</i>	264
4. 4. 5 Dialoghi con la pittura: <i>La petite femme de Loth</i>	272
4. 4. 6 Dialoghi unitari: <i>Le concile d'amour</i>	281
CONCLUSIONI.....	292
RITRATTO DI UNA SFINGE. CENNI BIOGRAFICI SU LEONOR FINI.....	299
APPENDICE N. 1: Incontro con Gillo Dorfes.....	309
APPENDICE N. 2: Lettere di Anna Magnani a Leonor Fini (1948-1956).....	313
APPENDICE N. 3: Carteggio Leonor Fini a Mario Praz (1946-1955).....	324
APPENDICE N. 4: Carteggio Leonor Fini a Felicita Frai (1983-1984).....	331
APPENDICE N. 5: Un ritratto inedito di Pier Paolo Pasolini.....	346
BIBLIOGRAFIA.....	353
INDICE DEI NOMI.....	382

Introduzione

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

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

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

Nel campo degli studi sull'artista triestina, per quel che attiene il panorama italiano un apporto significativo ad una ricollocazione storica si deve alla recente pubblicazione del

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

Difatti, nel prezioso catalogo della mostra triestina, a fronte dei numerosi saggi miranti a ricostruire l'attività pittorica di Leonor Fini in molte delle sue infinite sfumature¹, solo uno di questi ha tastato il terreno dei suoi lavori per il teatro. D'altro canto però, «Il teatro sovvertito di Leonor Fini»², scritto da Vittoria Crespi Morbio e incluso nel già citato catalogo, risulta essere un *post* approfondimento dell'interessante studio *Leonor Fini alla Scala*³, condotto dalla stessa autrice nel 2005. In questo breve ma fondamentale libretto, la Morbio ha descritto le collaborazioni che Leonor Fini tenne con il celebre teatro milanese, riproponendole poi in un'ulteriore riflessione raccolta nel saggio per il catalogo triestino.

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

Riguardo gli studi internazionali invece, uno in particolare ha profilato un interesse di una certa rilevanza rispetto alla costumistica di Leonor Fini: trattasi di *Leonor Fini the artist as designer*⁴, catalogo questo di un'esposizione tenutasi alla CFM gallery di New

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

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

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

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

York nel 1992. Nelle pagine di questo testo, sono stati pubblicati alcuni bozzetti di costume⁵ realizzati dall'artista per il teatro francese e per il cinema, unitamente ad alcuni brevi scritti che manifestano un carattere più tendente al poetico che al critico.

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

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

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

Nell'ambito di queste preliminari annotazioni che anticipano la creazione costumistica vera e propria, un posto particolarmente significativo è occupato dalla moda, tematica questa affrontata nel terzo capitolo. Nel lavoro di ricerca, sono state esaminate in

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

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

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

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

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

Come si avrà modo di verificare nella lettura della tesi, per la parte italiana vi sono state non poche difficoltà nella raccolta del materiale di ricerca, dal momento che la documentazione rinvenibile è risultata dislocata fra vari centri italiani in maniera alquanto frammentaria. Ad aggravare il tutto, le numerosissime imprecisioni dei “registri” contenuti all'interno della letteratura finiana riportanti le date e i teatri che ospitarono gli spettacoli ai quali l'artista lavorò. Durante lo studio e nel proposito di trovare corrispondenze dei dati

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

rinvenuti, si è riscontrata una grande confusione in merito alla periodizzazione e localizzazione degli spettacoli romani e l'intento è stato quindi quello di cercare di conferire un ordine in questo senso.

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

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

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

Per lo sviluppo di questa parte della tesi, è stato soprattutto il *Département des Arts du Spectacle* della *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi a svolgere il ruolo di colonna portante, giacché all'interno di esso sono risultati conservati 103 bozzetti originali di

costume di Leonor Fini. L'esclusività di questo prezioso patrimonio, che porta inevitabilmente a designare questa parte come il fiore all'occhiello della ricerca condotta, è riflessa dal fatto che la maggioranza di questi bozzetti risulta ad oggi inedita.

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

Un notevole aiuto, è inoltre sopraggiunto dal Leonor Fini Archive di Parigi, all'interno del quale si è lavorato soprattutto sulla sfera privata dell'artista, in particolar modo sulle lettere scritte da Anna Magnani e qui conservate.

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

Riguardo la prima tipologia, si è fatto riferimento ai costumi elaborati per gli spettacoli che hanno portato in scena i testi di Jacques Audiberti e Jean Genet. Per Audiberti sono stati inseriti *Le mal court*, *La mégère approvoisée* e *La fête noire*, per la cui creazione

costumistica l'artista dimostrò di essere in possesso di una completa conoscenza non solo delle fonti letterarie, ma pure della storia del costume storico, peculiarità questa per la quale all'interno della tesi le è valso l'appellativo di "filologa del costume". Per Jean Genet invece, la Fini lavorò ai costumi destinati a *Les bonnes* e *Le balcon*; per la loro realizzazione l'artista triestina si trasformò ancora una volta in un'eccezionale filologa, capace comunque di accogliere le intenzioni –minuziosamente esplicitate nei copioni– dello stesso Genet.

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

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

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

A corollario di tale studio, vi sono cinque appendici inglobanti dei preziosi nonché inediti documenti reputati nodali per lo sviluppo della tesi di dottorato. La prima di queste, racchiude un'intervista allo storico dell'arte Gillo Dorfles –ultimo testimone vivente degli

anni Dieci e Venti di Trieste, nonché amico di Leonor Fini in età giovanile- registrata nella sua casa milanese nel gennaio 2014. Questo fondamentale approfondimento si riallaccia al primo capitolo, all'interno del quale è stata ricostruita la fase triestina dell'artista, scandita da esperienze colte ed educazione quasi ai limiti del modello παιδεία, travestimenti giocosi e fantasiosi ed ingresso nel mondo dell'arte.

Le appendici n. 2, 3 e 4 sono invece la trascrizione di corrispondenze inedite. La n. 2 è una raccolta di straordinarie lettere scritte da Anna Magnani a Leonor Fini; tale sezione racchiude del prezioso materiale che mette una nuova luce soprattutto sul periodo romano dell'artista, ma anche sugli anni Cinquanta francesi. Sempre in questa direzione va considerata la terza appendice, che riporta le lettere che Leonor Fini indirizzò all'intellettuale Mario Praz⁸: particolarmente raffinate, colte ed impregnate di spirito intellettualistico e pressoché illuminato, si pongono –come si avrà modo di notare- su un registro totalmente differente rispetto alle lettere della Magnani, le quali invece assumono dei toni più intimi ed informali. Nel raggio di quest'ultima frequenza tonale viaggia pure la quarta appendice, ove vengono restituite le lettere scritte da Leonor Fini alla pittrice Felicità Frai, sua fedele compagna di travestimenti durante gli anni triestini, con la quale l'artista stabilì inoltre una profonda amicizia perdurata fino agli anni Ottanta. In questa corrispondenza si alternano ricordi triestini a memorie frammentate e localizzate nel corso di tutta la sua lunga vita, critiche ad artisti vecchi e nuovi, unitamente a brillanti recensioni di film visti e spettacoli teatrali ammirati.

Nella quinta appendice vi è invece quello che è stato chiamato un “ritratto inedito”, che si pone come un funambolo tra esperienza romana e lievi ombre dell'artista nell'immaginario dell'intellettualità italiana del dopoguerra: trattasi di una parte di sceneggiatura di *La Dolce Vita* –soppressa poi nella sua versione definitiva destinata al grande schermo-, la cui stesura si deve a Pier Paolo Pasolini e per il cui personaggio di Dolores, lo scrittore ed il regista Federico Fellini si ispirarono proprio a Leonor Fini. Nelle letterature finiana del resto, si è spesso rintracciato un riferimento al personaggio di Dolores de *La Dolce Vita* come corrispettivo di Leonor Fini. In nessun testo fra questi però, si cita Pasolini quale creatore della sceneggiatura per tale episodio –poi tagliato- che la

⁸ Piccoli frammenti di questa corrispondenza sono stati pubblicati nel già menzionato catalogo della mostra triestina. All'interno del nostro studio invece, si riporteranno integralmente le lettere della Fini a Praz che hanno un carattere inedito.

vide protagonista. Compiendo un'indagine sulla letteratura pasoliniana, si è scoperto come queste scene con Dolores *alias* Leonor Fini, vennero scritte da Pasolini, personalità che con ogni probabilità l'artista triestina ebbe modo di conoscere a Roma.

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

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

Quanto all'impiego del termine “svestire”, esso nel suo stretto significato corrisponde ad una denudazione. Si riferisce ad un corpo che è stato privato di un qualsivoglia vestiario, quel necessario “imballaggio” che evita l'emersione degli angoli di pelle più celati ed intimi di ogni essere umano. Il denudare può però rammentare anche una condizione astratta, nella quale il soggetto che subisce o che si sottopone a quest'atto non è più il corpo, ma l'anima. Ed è questa la denudazione che incute più timore, perché espone e rivela paure e fragilità non dichiarate, spesso originatesi in un passato ormai lontano. E' l'affioramento di stati d'animo ed emozioni –intime alla pari *degli angoli di pelle più celati di ogni essere umano* - che improvvisamente sono rese manifeste ad una collettività non meglio specificata e della quale forse non si conosce l'esatta natura. Non si tratta però di una rivelazione causata da una *vis animo illata*, bensì di un affioramento necessario, volto ad estirpare o perlomeno a combattere, «*i fantasmi che si portano in sé*»⁹.

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

⁹ L. FINI, *Le Livre de Leonor Fini: peintures, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, avec la collaboration de José Alvarez, Clairefontaine-Villo, Paris 1975, p. 41

«Travestirsi è un modo per avere la sensazione di cambiare dimensione, specie e spazio. Significa sentirsi giganteschi, diventare vegetali, animali, sino a sentirsi invulnerabili e fuori del tempo, ritrovarsi, oscuratamente, in riti dimenticati. Travestirsi è un atto di creatività. [...] E' una rappresentazione di sé e dei fantasmi che si portano in sé»¹⁰

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

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

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

Concludiamo questa premessa, sottolineando come tale studio parli di poliedricità fra le

¹⁰ *Ibidem*

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

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

A questo punto della discussione non risulterà pleotorico compiere una digressione bergsoniana più profonda, vista e considerata l'introduzione dei concetti di "memoria e materia" e anche alla luce dell'impiego di tali lemmi per lo sviluppo del paragrafo su Felicità Frai¹¹. Difatti, nella sua opera cardine *Matière et mémoire* (1896), Bergson individua tre elementi importanti: il puro ricordo, il ricordo immagine e la percezione; quest'ultima: «non è mai un semplice contatto dello spirito con l'oggetto presente; essa è tutta impregnata di ricordi immagine che la completano interpretandola»¹². Applicando questo concetto bergsoniano all'arte finiana, potremmo dire che gli esiti della sua ricerca – sia essa in ambito costumistico come anche pittorico- possono essere identificati nella percezione bergsoniana. L'atto creativo finiano dal quale nasce l'opera d'arte ma anche l'artista stessa, equivale alla percezione bergsoniana nel momento in cui lo spirito finiano «attira un oggetto», ossia seleziona dalla sua memoria le percezioni passate, sinonimi dei *souvenirs* triestini, e li relaziona a una tela o ad un qualunque suo esito artistico. Questi "prodotti" del mondo finiano collimano, nell'universo bergsoniano, col mondo esterno con il quale l'essere umano si rapporta per mezzo della percezione.

Il ricordo puro è invece per il filosofo una reminiscenza del passato che accompagna l'essere umano in maniera perpetua senza che egli se ne renda conto; al contrario, il ricordo-immagine consiste nel ri-sovvenire in un tempo presente un'esperienza passata, sia

¹¹ Per approfondimento, Cfr. 1.4 Leonor Fini nel circolo culturale triestino

¹² H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Laterza, Bari, 1996, p. 113

essa il più delle volte frammentata e variata per via dello stesso ricordo puro rielaborato. La coscienza artistica finiana effettuò dunque, come enunciato da Bergson, un'analisi della memoria seguendo il movimento stesso della memoria che lavora¹³, ripercorrendo un cammino entro tutti i ricordi passati ma anche fra gli stimoli del presente, e generando, alla fine di tale *iter*, l'opera d'arte. Nell'istante in cui essa vide la sua alba, nutrita di colori vecchi e nuovi appartenenti al passato e al presente, significò che il ricordo passato si trasformò: «*dallo stato virtuale a quello attuale e, via via che i suoi contorni prendono forma e che la sua superficie si colora, tende ad imitare la percezione. Ma esso resta attaccato al passato per le sue radici profonde...*»¹⁴.

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

E' in questo senso pertanto, che vanno letti tutti gli *input* culturali e intellettuali nonché tutti gli elementi che sembrano essere prove testamentarie della triestinità dell'artista: dal timore di invecchiare del personaggio di *Senilità*, rielaborato in chiave finiana con la paura di un decadimento corporeo –il quale però, abbiamo visto, altro non è che un sinonimo della paura nei confronti di una passività verso gli eventi, risolta in Leonor Fini con la

¹³ Ivi, p. 114

¹⁴ *Ibidem*

continua ricerca artistica-; dall'impiego delle teorie junghiane, conosciute per il tramite di Bazlen, che altro non sono che il punto di partenza per la generazione di esiti più complessi verificatisi anche grazie agli stimoli dell'allora presente; dalla teatralità giocosa di Felicità Frai, che in Leonor Fini assunse però una sfaccettatura tragica e drammatica proprio per via di altre esperienze vissute.

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

1.5 Memoria triestina: generatrice della materia finiana.

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

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

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

«Coloro che conoscono e vedono chiari i fattori che hanno dato origine a Trieste, città moderna, libera federazione di popoli; coloro che sono in grado di seguire nel tempo i movimenti di fondo, psicologici, di questa comunità, di penetrare nella sua complessa *forma mentis*, che insomma sentono Trieste nelle segrete pieghe dei suoi sentimenti e delle sue aspirazioni, non possono fare a meno di pensare che un Roberto Bazlen non poteva nascere che triestino»¹⁵

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

¹⁵ A. PITTONI, *La città di Bobi*, Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1966, p. 91

quasi atavici, che conducono il suo spirito a muoversi entro certe coordinate.

Del resto, le pagine iniziali del testo *Le livre de Leonor Fini* scritto dall'artista nel 1975, sono dedicate proprio a Trieste. La Fini difatti pensò di partire proprio dalla sua città per introdurre il lettore nel difficile cammino di lettura della sua arte, o, come scrisse lei stessa nella prefazione, nel *mezzo ideale che corrisponde alla mia pittura*. Piccola e grande città dominata dal vento e dal mare¹⁶, Trieste ci viene illustrata da Leonor Fini attraverso i suoi monumenti e le sue bellezze; non si tratta però di un semplice elenco di siti con valore artistico, bensì di una preziosa carrellata di tutti quei luoghi che rimasero impressi nella mente dell'artista tanto da introdurli nella sua pittura: troviamo così non a caso, la sfinge in porfirio rosa di Chateau de Miramar, le maschere slave dei Panduri, le due statue allegoriche alla base della statua di Maximilien d'Autriche, descritte dall'artista come *due immagini della femminilità trionfante di una città*¹⁷. Ora tutto risulta chiaro: ecco dove nascono le sfingi finiane, ecco dove probabilmente ha origine l'amore dell'artista per le maschere, ecco quando rimase colpita per la prima volta dalle possenti immagini femminili trionfanti. Sarebbe errato nonché riduttivo pertanto considerare l'importanza di Trieste nell'arte e nella formazione di Leonor Fini solo in termini di mitteleuropeismo e multiculturalità della personalità dell'artista, poiché la città giuliana, con i suoi scrittori, la sua letteratura, i suoi monumenti, incise soprattutto nella definizione della poetica dell'arte finiana. Ovviamente è sempre valido il concetto antropologico secondo il quale ogni essere umano riflette spesso le caratteristiche dell'ambiente in cui è cresciuto, e di conseguenza Trieste assume un valore inestimabile per quel che concerne l'interesse della Fini riguardo gli ambienti culturali di un certo livello, la mondanità, la moda e il costume, la libertà sessuale e l'apertura mentale.

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

¹⁶L. FINI, op. cit. p. 8

¹⁷Cfr. L. FINI, *Le Livre*. ..op. cit. p. 41

un autre tableau, qui attire une ville»¹⁸.

¹⁸ Ivi, p. 5

2. La spettacolarizzazione del sé nel travestitismo

2.1 Premessa

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

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

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

3. Iniziazione al costume: la moda

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

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

A questo scopo, sarà utile soffermarci su una triade di eventi, tutti sviluppatasi lungo il decennio degli anni Trenta: l'esposizione di Leonor Fini alla Galerie Bonjean di Parigi nel 1932, i figurini realizzati per le illustrazioni di un articolo di Raffaele Carrieri sul periodico «La Lettura» nel 1938¹⁹, e, da ultimo, le proficue collaborazioni con Elsa Schiaparelli sul finire degli anni Trenta.

¹⁹ R. CARRIERI, *Fantasia lunare*, in «La Lettura», n° 2, 1 febbraio 1938, p. 10

4. Leonor Fini e il costume teatrale

4.1 L'approdo alla costumistica: un *itinere* ordinato

Fino a questo momento, sono state tracciate delle direttrici che si ritiene abbiano condotto, in maniera piuttosto precisa, verso il fulcro della problematicità: la *creatio* costumistica finiana. Sembrerebbe difatti, che nulla, mai e in nessun momento, sia stato assegnato dall'artista alla casualità. Invero quel che emerge è la delineazione di un *iter* rigoroso, caratterizzato dalla presenza di molteplici traguardi ai quali, di volta in volta, seguirono nuovi obbiettivi sempre finalizzati al raggiungimento di una materializzazione costumistica.

Si è infatti notato come, fin dall'infanzia, l'inclinazione della Fini propendesse verso fenomeni travestitivi generatisi entro la cornice triestina la quale, già di per sé, storicamente vantava radici ben ancorate entro territori teatrali. Tale inclinazione, è stata scandita e nutrita da *input* colti e raffinati quali i libri consultati nella biblioteca dello zio, unitamente alla frequentazione di un'élite triestina raffinatamente intellettualistica. Questa fase triestina sembrerebbe aver determinato nell'artista un *modus operandi* teorico, seppur talvolta scandito da tentativi pratici di mascheramento messi in atto per le strade di Trieste, anche in compagnia della sua amica pittrice Felicita Frai. Questo percorso alla scoperta del proprio "io teatrale", avviato nella città ove crebbe, condusse la Fini alla sperimentazione performativa governata dal travestimento, inscenata, ad esempio, con i balli in costume o nelle foto d'autore che la videro protagonista indiscussa. Il punto di svolta, abbiamo visto, lo si riscontra nella moda, primo terreno d'indagine del costume materiale propriamente detto ove l'artista si mosse, seppur collateralmente alla creazione vera e propria del costume stesso.

Il bilancio che ne deriva è quello di un percorso organico, impostato su una vera e propria preparazione propedeutica, e declinatosi poi in varie esperienze –vedi i balli in maschera, vedi la moda-, tutte profondamente ancillari a quella che sarà poi la sua carriera da costumista.

Avventurandoci entro uno scenario critico, potremmo affermare come sia piuttosto bizzarro che un'artista da sempre etichettata come non ordinaria in termini soprattutto

comportamentali, nel corso del tempo abbia mostrato un rigore notevole e -benché nel nostro discorso questo arrivi come punto secondario-, sia stata una tradizionalista, pittoricamente parlando. E' come se tutta la sua arte, fosse dominata da un ossimoro ininterrotto dettato dalla sua stessa personalità. Tuttavia, dopo esserci dimenati entro le voci critiche italiane degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, si è avuto modo di constatare come la percezione stessa degli allora scriventi, fosse in realtà annebbiata dal fatto che disconobbero l'unitarietà artista-personaggio, relegando a quest'ultimo un ruolo di primordine entro filoni più o meno scandalistici. Questa superficialità d'osservazione, ha fatto sì che anche lo stesso rigore del quale la Fini fu indubbiamente una bandiera artistica, sparisse a favore di una visione confusionaria e sommaria.

Di contro, nella ricerca si è avuto modo fino a questo istante, di rilevare la capacità di Leonor Fini di riuscire a tracciare un itinerario ben preciso, il cui punto di approdo fu la costumistica teatrale. Difatti, le direttrici delle quali si è accennato all'inizio di tale capitolo, sono due: una è rappresentata dal senso per il travestitismo e il mascheramento; l'altra dall'inclinazione al teatro. Dopo lo sconfinamento nella moda durante gli anni Trenta, l'artista si imbatté in un crocicchio stimolante, che vedeva da una parte la prosecuzione del tocco trasversale costumistico già avviato, mentre dall'altra la *creatio* vera e propria del costume. L'intersecarsi delle direttrici travestimento-teatro, non poté tuttavia che condurla inesorabilmente verso un punto di conversione creativo fruttuoso, costituito per l'appunto dalla costumistica teatrale propriamente detta.

Siamo nel 1944, anno di creazione per mano di Leonor Fini dei primi costumi teatrali; quasi trent'anni dunque, erano trascorsi da quei primi esperimenti costumistici, spettacolarizzati nel palcoscenico stradale triestino. Si può asserire che furono anni di intensa preparazione propedeutica alla costumistica. Di questi vedremo, l'artista non obliò nessun elemento: ogni ricordo, ogni insegnamento assorbito, ogni esperienza vissuta ai confini del travestitismo, si rivelò indispensabile per la sua lunga carriera da costumista, che la vide lavorare nei palcoscenici più importanti del mondo in compagnia dei più celebri drammaturghi e i più eclettici coreografi del tempo.

4.2. 2 Excursus ragionato dei costumi di Leonor Fini

Prima di affacciarci verso una prospettiva di tipologia analitica riguardo i costumi teatrali realizzati da Leonor Fini, è doveroso offrire alcune precisazioni di tipo cronologico. Queste ultime, nonostante il suddetto lavoro si sia focalizzato sull'analisi di alcuni dei costumi teatrali ideati dall'artista, riguarderanno invece l'intera produzione della Fini. È importante infatti, comprendere innanzitutto l'ampio arco temporale durante il quale l'artista si mosse nel bacino creativo costumistico; in questo senso, si dimostra notevole il fatto che la Fini risulti possedere una tentacolare capacità di lavorare in egual misura e nel balletto, e nella commedia e nell'opera.

Come riferito precedentemente, alcuni testi della letteratura artistica finiana²⁰ non dimenticarono di riportare dei registi cronologici riguardo gli spettacoli ai quali l'artista lavorò. Detto ciò, la redazione della cronologia degli spettacoli potrebbe apparire banale e semplicistica, se non fosse che nel corso del suddetto studio sono state rilevate molteplici inesattezze in questo senso²¹, specie per quel che ha riguardato le produzioni in territorio italiano.

Iniziamo col dire che la ricerca ha rintracciato i primi lavori di Leonor Fini costumista nel 1944 -non senza difficoltà come vedremo-, mentre l'epilogo di tale attività lo si situa nel 1971. Già da queste prime battute, notiamo pertanto un ampio interstizio temporale fra i due estremi cronologici, ragion per cui è possibile reputare l'attività da costumista di Leonor Fini come di primaria importanza non solo nell'ambito degli studi sull'artista, ma bensì anche di quelli teatrali²².

Al rafforzamento di tale affermazione, contribuisce inoltre il fatto che nel corso dei ventisette anni dedicati fervidamente al teatro, la vulcanica ed eclettica personalità della

²⁰ Fra questi, ricordiamo V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala..op cit.*, pp. 64-73

²¹ Lo smascheramento degli equivoci cronologici come vedremo, è stato possibile soprattutto raffrontando le date riportate dai testi su Leonor Fini con un gran numero di spogli desunti dai quotidiani del tempo. In particolare, si sono rivelate particolarmente valide in questo senso le rubriche di spettacolo le quali quotidianamente riportavano i dati dei teatri.

²² Un trentennio è difatti ben più che sufficiente per localizzare un'artista entro una sfera operativa, ed ecco dunque che, ancora una volta, ci imbattiamo in un dato antitetico rispetto a quello che invece traspare dalla critica tradizionale. Oltre infatti all'ormai nota *damnatio memoriae* di Leonor Fini in territorio italiano, abbiamo anche rilevato nel precedente paragrafo la miopia che ha afflitto la critica internazionale rispetto al riconoscimento della Fini come costumista, essendo essa celebre soprattutto per la sua pittura. Su questa tematica, cfr. pp. 174-175.

Fini catalizzò su di sé l'attenzione di nomi di tutto rispetto facenti parte di questa sfera professionale. All'interno di tale esperienza artistica difatti, l'artista triestina si trovò a lavorare fianco a fianco di acclamati e geniali attori quali Suzanne Flon e Anna Magnani, raffinati drammaturghi come Jean Genet e Jacques Audiberti e, conseguentemente, i suoi costumi furono accolti entro i palcoscenici più autorevoli del mondo. Non è di minor conto inoltre il fatto che con un considerevole numero di queste personalità autorevoli appartenenti al mondo teatrale l'artista si ritrovò anche a coltivare dei rapporti di amicizia particolarmente profondi²³, un dato questo che –come vedremo- è stato di fondamentale importanza anche per la scelta dei costumi da analizzare all'interno del presente lavoro.

Alla luce di tali constatazioni, è possibile asserire pertanto che la produzione costumistica finiana fu particolarmente vasta.

Le produzioni degli spettacoli ai quali l'artista lavorò, appartennero fondamentalmente a due nazioni rappresentate da Italia e Francia, benché un ingente novero di tali messe in scena venne replicato pure presso palchi stranieri²⁴. Vi fu tuttavia un quartetto di spettacoli ai quali la Fini lavorò, che non venne attuato entro tale localizzazione territoriale: trattasi dei balletti *Les cinq dons de la fée* (1948) e di *Sebastien* (1958), entrambi della compagnia del Marchese de Cuevas²⁵ portati in scena a Montecarlo. Il terzo spettacolo che non rientra entro le traiettorie franco-italiane è *Casa de muñecas* (1961)²⁶, una produzione spagnola

²³ Una su tutte, l'amicizia con Anna Magnani della quale è d'importanza fondamentale la corrispondenza che riportiamo negli apparati. Oltre questa, ve ne sono molte altre: Jacques Audiberti ad esempio, ma anche Suzanne Flon, Jean Genet, Jean Cocteau.

²⁴ Fra questi, sono degni di nota *Le palais du cristal*, replicato a Washington nel 1948, *Les demoiselles de la nuit* e *Le rêve de Leonor*, entrambi ripresi presso il Princess Theatre di Londra nel 1949 e infine *Lucrece Borgia*, replicata a Bruxelles nel 1964

²⁵ La compagnia del Grand Ballet del Marchese de Cuevas, conosciuta anche come compagnia del Gran Ballo di Montecarlo, venne formata dal coreografo cileno George de Cuevas (1885-1961). Inizialmente conosciuta come compagnia del Ballet International (1944), deve il suo nome al fatto che, nel 1946, il marchese de Cuevas rilevò la direzione del Nouveau Ballet di Montecarlo, trasformandolo poi in Ballet de Montecarlo e infine, nel 1950, in Grand Ballet du Marchis de Cuevas. Egli nel 1953 organizzò inoltre un gran ballo in costume a Biarritz, al quale con tutta probabilità prese parte anche Leonor Fini.

²⁶ Una curiosità sullo spettacolo: nel testo autobiografico di Hector Bianciotti -citato nel secondo capitolo del presente lavoro-, l'autore che poi divenne assistente di Leonor Fini e ne rivelò le debolezze chiamandola col nome di Domenica, raccontò di come conobbe l'artista proprio durante l'allestimento di *Casa de muñecas* al quale ad egli era stato offerto di lavorare. Scrisse Bianciotti: «Per le scene e i costumi l'incarico andava a un pittore parigino di chiara fama. [...] Nel momento in cui Juan mi annunciò che il pittore in questione era Domenica, quella Domenica che io conoscevo attraverso le riviste mondane, e la sua pittura minuziosa attraverso le riproduzioni, sentii venir meno la mia sicurezza; per di più, sarebbe arrivata soltanto qualche giorno prima della prova generale». L'autore scrisse anche che lo spettacolo non ebbe successo, e riportò inoltre il disappunto della Fini nella scoperta, ad esempio, che la fodera di uno dei suoi costumi era stata realizzata in nylon anziché con materiali esistenti all'epoca in cui era ambientato *Casa de muñecas*. Cfr. H. BIANCIOTTI, *Il passo lento dell'amore*, op. cit. pp. 264-266

basata sul celebre testo teatrale *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, portata in scena al Teatro Esclava di Madrid e infine *The Triumph of chastity* (1954), la cui produzione americana²⁷ fece sì che la prima si svolgesse al St Alphonsus Theatre di Chicago.

Volendoci però concentrare sulle sole produzioni italiane e francesi, questo è lo schema cronologico che ne deriva in base ai dati estrapolati nel corso della ricerca. Per l'Italia, l'artista lavorò a:

1944

30 MAGGIO: *All'uscita* di Luigi Pirandello, compagnia Giovanni Grasso Junior, Teatro Quirino, Roma

15 NOVEMBRE: *Carmen* di Prosper Mérimée, compagnia Magnani-Ninchi, con Anna Magnani, Teatro Quirino, Roma

1945

06 NOVEMBRE: *Lo spettro della rosa*, compagnia di balletto Alanova, coreografia Mikael Fokine, Teatro La Fenice, Venezia

20 NOVEMBRE: *La dama delle camelie*, compagnia dei balletti romani di Millos, coreografia Aurel M. Millos, Teatro Quirino, Roma

1951

19 SETTEMBRE: *Orfeo*, cantata coreogr. su musica di Roberto Lupi, coreogr. Janine Charrat, Teatro La Fenice, Venezia

26 DICEMBRE: *Il credulo* di Domenico Cimarosa, regia di Giorgio Strehler, teatro alla Scala, Milano

2 APRILE: *Il ratto del serraglio*, regia Ettore Giannini, con Maria Callas, scene di Gianni Ratto, Teatro alla Scala, Milano

1953

7 OTTOBRE: *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni, regia Giorgio Strehler, compagnia del Piccolo Teatro di Milano, scene di Fabrizio Clerici, Teatro la Fenice, Venezia

Chi è di scena? Regia Michele Galdieri, con Anna Magnani, costumi realizzati insieme

²⁷ Il soggetto e la coreografia di tale spettacolo erano dell'americana Ruth Page. L'incontro durante il quale le due donne discussero della messa in scena di tale balletto, fu probabilmente quello riferito da Giovanni Arpino su «Il mondo», unitamente a quello di cui parlò la Fini nella lettera di risposta al giornalista. Di tale scambio di battute, si è discusso ampiamente nel secondo capitolo del presente lavoro, vedi pp. 84-86. Cfr. G. ARPINO, *Visita a Leonor*, in «Il mondo», n° 28, 13 luglio 1954, p. 7; L. FINI, *Chiarimento con Leonor Fini*, in «Il mondo», n° 33, 17 agosto 1954, p. 4.

a Stanislao Lepri, Teatro Alfieri, Roma

[.....]

Chiusa questa iperbole, riallacciamoci alla questione degli spettacoli francesi ai quali la Fini lavorò. Nel corso della risoluzione di tale interrogativo, non si è mancato giustamente di eseguire una ricerca incrociata sugli scritti della Fini - tra cui la corrispondenza con Mario Praz²⁸ -, sulle cronologie proposte nelle pubblicazioni sull'artista, sui database online sopraccitati -ove è stato possibile consultare numerosi libretti di sala nonché locandine e spogli di riviste-. I riscontri che ne sono derivati hanno condotto dunque, oltre che ad una verifica delle datazioni già proposte, anche ad ulteriori precisazioni le quali si sono riflesse, in taluni casi, nel rinvenimento pure del giorno esatto della prima messa in scena relativa ad alcuni spettacoli. Così ad esempio è accaduto per *Le roi pêcheur*, per il quale *Les Archives du Spectacle* riporta come prima il giorno 25 aprile 1949 sulla base dell'ausilio di tre fonti²⁹; anche *Été et fumées* si è arricchito grazie alla consultazione del database sopraccitato³⁰, del giorno della prima, avvenuta il 16 dicembre del 1953. Con l'ausilio di tale metodologia, è stato possibile pertanto far luce su un quadro temporale pressoché completo, il quale ci restituisce l'idea di quanto vasta e cospicua ma soprattutto continua e costante, dovette essere la produzione costumista per gli spettacoli francesi.

Si contano infatti, ben trentacinque spettacoli di produzione francese snodati all'interno di un arco cronologico che va dal 1947 al 1971. Tra questi, si evidenzia la presenza di un'estrema poliedricità, la quale si riflette nella partecipazione a balletti, opere e spettacoli di prosa. Tale fattore, sinonimo pure della caleidoscopicità finiana, era stato già precedentemente sottolineato poiché presente anche nelle produzioni italiane.

Alla luce di tali dati, l'elencazione completa delle produzioni francesi alle quali la Fini lavorò in qualità di costumista, risulta essere la seguente:

1947

28 LUGLIO: *Le Palais de Cristal*, musiche di George Bizet, coreogr. George Balanchine,

²⁸ All'interno degli apparati, è stata inserita una parte – inedita – della corrispondenza Fini-Praz. L'intera raccolta consta di una cartolina postale, otto lettere dell'artista a Praz, una lettera di risposta dello studioso e un biglietto d'auguri di Leonor Fini e Stanislao Lepri a Praz. Tale materiale è catalogato e archiviato presso la Fondazione Primoli di Roma.

²⁹ BN Opale FRBNF41471394; Archives Théâtre Montparnasse 1948/1949; Revue du théâtre «Acteurs», mai-juin 1991n°90-91. Cfr. http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=14597

³⁰ http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=15207

comp. dell'Opéra, Paris Opéra

1948

21 MAGGIO: *Les demoiselles de la nuit*, musiche di Jean Françaix, coreogr. Roland Petit, comp. Balletti di Paris, prima ballerina Margot Fonteyn, Paris Marigny, rappresentato poi il 14 dicembre del 1963 al Teatro alla Scala di Milano con prima ballerina Carla Fracci

1949

25 APRILE: *Le roi pêcheur* di Julien Gracq, regia Marcel Herrand, Théâtre Montparnasse, Paris

Le rêve de Leonor, balletto su musica di B. Britten, soggetto Leonor Fini, coreogr. Frederick Ashton, compagnia balletti di Paris di Roland Petit, Princess Theatre, Londra poi Théâtre Marigny di Parigi

El vergonzoso en palacio di Tirso de Molina, Théâtre Gramont, Paris

1953

DICEMBRE: *Une visite de noces* di Alexandre Dumas figlio, regia Jean Mercure, Théâtre Saint George, Paris

DICEMBRE: *La volupté de l'honneur (Il piacere dell'onestà)* di Luigi Pirandello, regia Jean Mercure, Théâtre Saint George, Paris

16 DICEMBRE: *Été et fumées* di Tennessee Williams, regia Jean Le Poulain, con Silvia Montfort, Théâtre de l'Œuvre, Paris

1954

1 APRILE: *Un nommé Judas* di Claude André Puget e Pierre Bost, regia Jean Mercure, Comédie Caumartin, Paris

Balsameda di Maurice Clavel, regia Marguerite Jamois, Théâtre Hébertot, Paris

29 OTTOBRE: *Il est important d'être aimé (The importance of being Earnest)* di Oscar Wilde, regia Claude Sainval, Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées, Paris

1955

8 GENNAIO: *Bérénice* di Jean Racine, regia Jean Louis Barrault, Théâtre Marigny

Roméo et Juliette, balletto su musica di Hector Berlioz, regia Jean Pierre Grenier, coreogr. Vladimir Skouratoff, Serge Golovine, John Taras e George Skibine, Cour Carrée du Louvre, Paris

15 DICEMBRE: *Le mal court* di Jacques Audiberti, regia George Vitaly, con Suzanne Flon, Théâtre La Bruyère-Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

Penthésilée di Heinrich von Kleis (costumi commissionati dalla Comédie Française e mai realizzati)

1956

13 MARZO: *Les amants puérils* di Fernand Crommelynck, regia Tania Balachova, Théâtre des Noctambules

20 SETTEMBRE: *Requiem pour une nonne* di William Faulkner, regia di Albert Camus, Théâtre des Mathurins Marcel Herrand

1957

10 OTTOBRE: *La mégère apprivoisée (The taming of the shrew)*, di William Shakespeare, adattamento di Jacques Audiberti, regia George Vitaly, con Suzanne Flon, Théâtre de l'Athénée Edouard VII, Paris

27 NOVEMBRE: *La petite femme de loth* di Tristan Bernard, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

1958

Le système ribadier di Georges Feydeau, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

Le serment d'Horace di Henry Murger, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

Penthésilée di Heinrich von Kleis (costumi commissionati dalla Comédie Française e mai realizzati)

1959

Les taureaux di Alexandre Arnoux, regia Georges Vitaly, Théâtre La Bruyère, Paris

1960

3 FEBBRAIO: *La parisienne* di Henry Becque, regia Raymond Gérôme, La Comédie Française, Paris

18 MARZO: *Un garçon d'honneur* di Antoine Blondin e Paul Guimard, da una novella di Oscar Wilde, regia Claude Barma, Théâtre Marigny, Paris

1961

8 MAGGIO: *Les Bonnes*, di Jean Genet, regia di Jean-Marie Serreau, Théâtre de France-Odéon

1 OTTOBRE: *Le chandelier* di Alfred de Musset, regia Raymond Gérôme, La Comédie Française, Paris

1 OTTOBRE: *Une visite de nocces* di Alexandre Dumas figlio, regia Raymond Gérôme, La Comédie Française, Paris

16 DICEMBRE: *Coralie et Cie* di Valabrègue e Hannequin, regia Jean Le Poulain, Théâtre Sarah Bernhardt, Paris

1962

OTTOBRE: *Le misanthrope* di Molière, regia René Dupuy, Théâtre Gramont, Paris

1963

21 GIUGNO: *Tannhauser* di Richard Wagner, regia Jean Le Poulain, coreogr. Michel Descombey, Théâtre National de l'Opéra, Paris

1964

11 GIUGNO: *Lucrèce Borgia* di Victor Hugo, regia Bernard Jenny, Festival du Marais, Hotel de Soubise e Théâtre la Bruyère

1965

Holiday on ice (sequenza finale Paris la nuit 1900), regia Raymond Rouleau, Palais des sports, Paris

1966

20 GIUGNO: *La fête noire* di Jacques Audiberti, regia Georges Vitaly, compagnia del Théâtre la Bruyère, Festival du Marais, Paris

1969

05 FEBBRAIO: *Le concil d'amour* di Oskar Panizza, regia Jorge Lavelli, Théâtre de Paris, Paris

21 NOVEMBRE: *Le balcon* di Jean Genet, regia Antoine Bourseiller, Nouveau Gymnase-Théâtre de Marseille, Marsiglia

1971

Zizi je t'aime, mise en scene della medesima rivista di Roland Petit, Casino de Paris, Paris. (Leonor Fini fece i bozzetti ma poi ritirò la sua partecipazione, i costumi vennero quindi realizzati da Yves Saint Laurent, Erté e Hector Pascual)

[.....]

Conclusioni

«Se costumer, se travestir est un acte de créativité. Et cela s'applique sur soi-même qui devient d'autres personnages ou son propre personnage. Il s'agit de s'inventer, d'être mué, d'être apparemment aussi changeant et multiple qu'on peut se sentir à l'intérieur de soi. C'est une –ou plusieurs- représentation de soi, c'est l'extériorisation en excès de fantasmes qu'on porte en soi, c'est une expression créatrice à l'état brut»³¹

Il breve ma esplicativo passo tratto dal *Livre* di Leonor Fini, ben rappresenta l'idea che l'artista ebbe del travestimento e del costume. Grazie alla continua evocazione di straordinarie immagini non di rado riportate nei capitoli quivi trattati, tale testo si pone come una sorta di codice commentato della poetica finiana. Le citazioni finiane che esso contiene, risultano infatti un fondamentale accompagnamento snodatosi lungo tutto il percorso dell'arte di Leonor Fini in tutte le sue infinite sfumature. La stessa dinamica si ritrova del resto pure in tutto lo studio affrontato e, per questo motivo, anche l'epilogo della tesi vedrà la sua essenza costitutiva fra le pagine del *Livre*. Esse infatti, talvolta si pongono proprio come didascalie, eloquenti queste ultime per la messa in atto di alcune scelte adottate per la costruzione dell'infrastruttura della tesi stessa.

Ad innescare la battuta d'avvio per il dispiegamento della questione affrontata, è il titolo stesso: *l'arte del tras(s)vestire* fa riferimento –come si è detto nell'introduzione- alla poetica finiana travestitiva e svestitiva allo stesso tempo. In particolare ora che il dado è tratto, è possibile confermare che il titolo prescelto per la tesi rinvenga il suo corrispondente nella *représentation de soi, extériorisation en excès des fantasmes qu'on porte en soi*, rammentativa propriamente della prassi finiana secondo la quale il travestimento praticato dall'artista vide le sue origini nella necessità di far trapelare l'interiorità la sua più intima interiorità, spesso colma di turbe e fantasmi del passato. Questa frase evocata dall'artista dunque, si pone in maniera del tutto didascalica a supporto della scelta del titolo della tesi: un doppio significato, ambivalente e allo stesso delucidante sulla poetica finiana riflessa sistematicamente sulla pratica costumistica.

E poiché «*Un souvenir attire un tableau, qui attire un objet, qui attire un autre*

³¹ L. FINI, *Le Livre...* op. cit. p. 41

tableau, qui attire un ville»³² si è percorsa una lettura di tipo etnografico che nella ricostruzione di determinate prassi artistiche e culturali, ha preso necessariamente il via dall'analisi del contesto triestino. Si è sintetizzata *in primis* la storia della città di Trieste, riscontrandone in particolare il carattere d'eccezionalità rispetto alle altre città italiane, in primo luogo per la sua matrice mitteleuropea. Talune peculiarità, come lo spiccato interesse per il teatro e per il cinema unite ad una domestichezza profonda con alcuni complessi testi letterari, contribuirono a renderla culturalmente analoga a città come Parigi e Vienna. A questo si collega indissolubilmente la presenza nella città di un colto gruppo di intellettuali e scrittori come Svevo, Bazlen, Stuparich, Saba che contribuirono a far nascere nella Trieste del primo Novecento un vero e proprio circolo culturale. Quest'*intelligentia* fu frequentata da Leonor Fini e contribuì ad instillare in lei la curiosità e la vividezza di spirito. Il filo rosso che la collegò a questo tipo di ambienti, fu quello teso dallo zio Ernesto Braun, il quale può essere considerato il pigmalione della sua iniziazione artistica. Uomo di grande cultura, detentore di un numero di libri talmente cospicuo da creare all'interno della sua casa una vera e propria biblioteca, fece assaggiare alla Fini la filosofia della maschera e *l'ebrezza del divenire e dell'apparenza* predicata da Nietzsche, testi che secondo la ricerca condotta furono acquistati nella celebre libreria Stuparich. Queste piccole dosi nietzschiane–unitamente ad *input* schopenauriani, rimbaudiani, etc- hanno costituito secondo il nostro studio, la base per lo sviluppo della personalità dell'artista rispetto alle poetiche travestitive e costumistiche e, proprio per questa ragione, si è ritenuto opportuno identificare tale luogo come una vera e propria biblioteca d'artista, che si rivelerà di importanza capitale nel generare una futura *forma materialis* ossia l'impegno nel costume.

Entro questo terreno preparatorio per la pratica costumistica, Leonor Fini iniziò a sentire il bisogno di travestirsi. Lo fece spesso in compagnia della pittrice Felicità Frai, ed il loro rapporto, supportato e analizzato anche grazie al ritrovamento della corrispondenza Fini-Frai trascritta in appendice, sembrò essere l'occasione per dare vita a spettacoli performativi inscenati per le strade di Trieste e proprio qui la *performance* stessa trovava la sua ragion d'essere in straordinari costumi creati dalla Fini per mezzo di stoffe e materiali rinvenuti fortuitamente a casa. A coronamento dell'analisi del panorama triestino, la ricerca

³² Ivi, p. 5

ha poi introdotto un'intervista a Gillo Dorfles –registrata nel 2014–, ultimo testimone vivente della fase adolescenziale finiana.

E, visto che si è parlato di *souvenirs* quindi di memoria, immediato è stato il richiamo al saggio *Memoria e Materia* di Henri Bergson, con il quale si è svolto un parallelismo all'interno dell'ultimo paragrafo del primo capitolo, giacché si è rilevato come questi ricordi possano essere identificati i progenitori dell'universo materiale finiano. Se infatti, basandoci sulle stesse parole della Fini, *un souvenir attire un tableau*, è più che plausibile che *un souvenir attire un costume* o un travestimento. Si è trattato quindi di ritrovare le origini, di capire secondo quali dinamiche un qualunque elemento dell'arte di Leonor Fini abbia rinvenuto la sua primaria esistenza in *une ville*, ossia a Trieste. Ed è in quella *ville* che la Fini iniziò a travestirsi, primo passo questo per l'avvio della pratica costumistica.

Di contro però, la ricerca ha anche evidenziato come queste pratiche travestitive siano state alla base della *damnatio memoriae* di Leonor Fini in territorio italiano. Nel momento in cui l'artista scelse di mostrarsi in pubblico con determinati travestimenti, andò anche incontro al peso del pregiudizio. Per comprendere ciò, nel secondo capitolo si è compiuta un'analisi incrociata su quotidiani e riviste del tempo, si sono seguiti i ritmi dei violenti diverbi scoppiati fra l'artista e i giornalisti italiani, fra i quali il nome di Nantas Salvalaggio figurò all'apice della sua lista nera. Si sono lette le recensioni, osservate le fotografie apparse sulla stampa. Si è constatato come, davanti ad una indubbia intolleranza epidermica della Fini rispetto al panorama critico italiano, vi sia anche da parte della stampa dell'epoca un frequente riconoscimento –in negativo– del personaggio, e di contro una rara designazione come artista. E' il personaggio Fini, quello dei balli in maschera – con particolare riferimento a quello di Palazzo Labia di Venezia–, quello delle foto di Bresson e Brofferio ad occultare l'artista, a far ammalare di cecità la stampa italiana. Impossibile in questo contesto sembra essere infatti il riconoscimento dell'una e dell'altra accezione come parte di un tutto, mentre in realtà il personaggio Fini è fondamentale per l'esistenza dell'artista e viceversa. Nessuno di questi due aspetti può essere scisso dall'altro, ed è questa la chiave di lettura che lo studio ha specificato soprattutto nell'ambito del secondo capitolo. A dar ancor più fondamento a quest'immagine, sono state le cosiddette *pratiche performative della vita* –balli in maschera e fotografie nello specifico–, nelle quali la Fini apparve straordinariamente travestita. E fu proprio il costume indossato di volta in volta, a giustificare la partecipazione ad un determinato ballo o all'essere il

soggetto di una specifica fotografia; del resto, proprio nell'affrontare il tema della fotografia, l'artista nel *Livre* scrisse che: «*Depuis on m'a toujours photographiée: costumée, déguisée, quotidienne. [...] On me dit: Vous auriez du être actice. Non –pour moi-, seule l'inévitable théâtralité de la vie m'intéresse*»³³. Il solo ed unico interesse della Fini fu quindi la teatralità della vita, reputata da lei inevitabile e per tale motivo orchestrata nel corso della sua continua *spettacularizzazione del sé*. Il suo universo gravitò intorno al travestimento, che inesorabilmente è capace di azionare un gioco teatrale capace di farle espellere turbe e fantasmi.

Risolta quindi la questione delle origini della pratica travestitiva contemporaneamente all'individuazione di quest'ultima come la causa di una *damnatio memoriae* scatenatasi dalla mancata comprensione dell'unitarietà artista-personaggio, la tesi di dottorato si è focalizzata sulla pratica costumistica *tout court*. Lo studio condotto l'ha reputata come un punto di approdo a lungo perseguito dalla Fini e pressoché inevitabile per lo sviluppo della sua ricerca, sebbene si sia notato come questa venne abbracciata non prima di aver toccato il mondo della moda. Necessario quindi, è risultato esplorare pure quest'ulteriore orizzonte, di cui lo studio ne ha colto tre aspetti importanti: il rapporto con Christian Dior, generatosi grazie all'esposizione della Fini presso la galleria di proprietà del futuro designer; le collaborazioni con Elsa Schiaparelli e, infine, i figurini eseguiti dalla Fini a corredo di un articolo su di lei scritto da Raffaele Carrieri nel 1938.

Riguardo il primo punto, si è scoperto come numerose siano le affinità fra l'arte finiana e quella di Dior, in primo luogo per via della conoscenza che ambedue dovettero possedere del saggio sul *fashion* scritto da Walter Benjamin. In relazione alla Schiaparelli invece, il discorso risulta molto più complesso ed articolato: la ricerca infatti ha messo in luce come in numerose pitture finiane vi sia un richiamo alle collezioni schiaparelliane. Per arrivare a tale constatazione, si sono sviluppati dei confronti incrociati fra le varie fonti e si è inoltre compiuta un'analisi dei figurini per *Harper's Bazaar* eseguiti dall'artista triestina per Schiap. Inoltre, rapportando qualche abito della designer con alcuni elementi della poetica finiana, si è scoperto come ambedue possiedano le medesime peculiarità, ad esempio la predilizione per la resa mascolinizzata della donna o la descrizione della morte in chiave seduttiva. Riguardo Carrieri e i figurini di Leonor Fini apparsi sul suo articolo, nello studio

³³ Ivi, p. 32

si è riscontrato come questi risultino essere quasi degli schizzi ispirati alla collezione *Circus* di Schiaparelli, la quale del resto fu più o meno coeva all'apparizione di tale articolo. Per arrivare e accertare tale deduzione, lo studio ha confrontato questi figurini con foto ed immagini dei giornali dell'epoca, unitamente ad alcuni abiti tutt'ora esistenti e conservati al Metropolitan di New York. I richiami a *Circus* sono notevoli e apertamente dichiarati dalla Fini in tali disegni, ad esempio nell'adozione dei capellini a forma di cono.

Come già precedentemente asserito, perimetrare l'ambito della moda è risultato propedeutico alla descrizione della pratica costumistica affrontata nel quarto ed ultimo capitolo.

In questo ultimo capitolo, la trattazione ha avuto avvio con la necessaria descrizione dello stato dell'arte, e si è rilevato come prima d'ora, nessuno specifico studio fosse stato effettuato a tal proposito. La costumistica, affrontata dalla Fini dal 1944 al 1971, coprì un arco cronologico abbastanza ampio; la tesi di dottorato ha deciso di analizzare, da una parte, i costumi realizzati in seno a produzioni italiane, dall'altra, quelli –di numero nettamente superiore- di produzione francese. Eseguendo il confronto incrociato fra varie fonti –programmi di sala, locandine, spogli di giornale- è stato possibile fissare un termine ben preciso per l'inizio della pratica costumistica, datazione questa che, fino ad oggi, era stata vittima di numerosi errori da parte della stessa letteratura finiana.

Si è potuto verificare che il 30 maggio del 1944 la Fini entrò nel panorama teatrale col ruolo di costumista per lo spettacolo *All'uscita* al teatro Quirino di Roma e a partire da questo dato, si è proseguito con l'analisi dei costumi realizzati nel corso del breve ma intenso soggiorno romano, per la cui comprensione è risultata fondamentale l'inedita corrispondenza con Mario Praz inserita in una delle appendici. Da tali lettere emerge come la Fini nutrisse un astio profondo per la capitale italiana, nonostante fosse stata proprio Roma a dare i natali alla costumistica di Leonor Fini. Il motivo dell'inizio romano si è ipotizzato risieda nella presenza in quegli anni nella città, di alcune sartorie che sembrarono sposare l'ideologia costumistica finiana. Si è rintracciata in particolare, la presenza della SAFAS dove operò anche il sarto Umberto Tirelli, al quale si è scoperto che la Fini dedicò tre disegni oggi conservati presso la Donazione Tirelli a Gualtieri, in provincia di Reggio Emilia.

All'interno del panorama costumistico italiano, particolarmente rilevante ai fini dello studio è stato il rinvenimento del bozzetto di costume disegnato per Anna Magnani per il

ruolo di *Carmen*, rintracciato all'interno del lascito di Elsa de Giorgi al Comune di San Felice Circeo. Il rapporto con l'attrice italiana fu particolarmente intenso nel corso di tutta la vita di Leonor Fini e difatti in una delle appendici, si è potuta trascrivere l'inedita corrispondenza intercorsa fra la Magnani e l'artista triestina. Importante anche il contributo che ha dato per la ricognizione sui costumi realizzati per il balletto *Lo spettro della Rosa*, andato in scena presso La Fenice di Venezia il 6 novembre del 1945. Oltre al rinvenimento in un catalogo d'aste del probabile bozzetto di costume per il personaggio dello spettro, lo studio ha consentito di determinare con certezza il luogo della prima messinscena per questo spettacolo, alternativamente assegnato in precedenza al Quirino, all'Opera di Roma, alla Scala di Milano e alla Fenice.

Relativamente invece alla parte francese, com'è stato già precedentemente sottolineato, il *Département des Arts du Spectacle della BNF* si è rivelato essere il tempio della ricerca grazie alla presenza di ben 103 bozzetti di costume originali ed inediti, realizzati da Leonor Fini. La tesi di dottorato si è focalizzata in particolare su quelli inerenti alle produzioni collegate ad intellettuali dipinti in suggestivi ritratti dalla stessa artista. Jacques Audiberti e Jean Genet hanno costituito le due personalità cardine in questo senso, e difatti sono stati analizzati i bozzetti legati agli spettacoli di loro paternità o comunque da loro rielaborati. Si è scoperto come la Fini lavorò sempre strettamente a contatto con le antiche fonti iconografiche e, soprattutto, raffrontando i bozzetti con la storia del costume,. In tal senso è trapelato come l'artista possa essere definita *in toto* una filologa del costume, dal momento che realizzò i bozzetti sempre tenendo in conto del contesto geografico o storico al quale i costumi dovevano corrispondere.

In aggiunta a questi contesti sono stati inseriti anche costumi ritenuti esemplari nel dialogo con la pittura finiana –ad esempio nella messa in atto di creazioni nelle quali la resa femminile è mostruosa o comunque mascolinizzata-, e con la moda. Ma particolare importanza è stata assegnata all'analisi dei costumi per *Le Concile d'Amour*, i quali sono stati reputati secondo lo studio condotto, come i fautori di un dialogo unitario di tutta l'arte di Leonor Fini, specialmente per l'emergere in essi di *input* propri del travestimento, che in maniera totalizzante si fonde qui con la costumistica. E, non casualmente, l'artista nel suo *Livre* scelse delle immagini di scena e dei disegni desunti proprio da questo spettacolo, che risultano essere la quintessenza dell'arte del tra(s)vestire.

Il contributo che questo studio tenta di conferire alla letteratura finiana ed in particolare

in seno alla poco esplorata arte costumistica, è dunque di tipo interpretativo come anche cronologico e ricognitivo. L'intento è di proporre un tassello in più non solo per gli studi prettamente finiani, ma anche per quelli teatrali.

Sperando, ad ogni modo, che questo sia solo il primo passo per studi futuri che mirino ad esplorare l'universo finiano sotto la nuova luce del tra(s)vestire.

Ritratto di una sfinge: cenni biografici su Leonor Fini

Eleonora Fini³⁴ nacque a Buenos Aires il 30 agosto 1907³⁵ da Malvina Braun Dubich, triestina di nascita, ma con origini tedesche, slave e veneziane, ed Herminio Fini, nativo di Sarajevo, ma appartenente ad una famiglia originaria di Benevento che si trasferì alla fine del XIX secolo in Argentina³⁶ (Fig. 1). Come si può evincere da queste prime notizie biografiche, le origini dell'artista sono quindi molteplici³⁷. Nonostante Herminio Fini fosse un uomo di bell'aspetto e con una buona carriera avviata, si rivelò ben presto tirannico e con delle idee religiose estremamente radicali³⁸. Nel 1908, poco dopo la nascita di Leonor, la famiglia si recò a Trieste dai parenti di Malvina Braun e nel corso di quest'occasione Herminio Fini fu costretto a lasciare la città per motivi di lavoro. Questa in realtà fu l'ultima volta che Leonor, Malvina ed Herminio furono insieme poiché poco dopo i rapporti si incrinarono, e la bambina rimase con la madre a Trieste nella casa della famiglia Braun (Fig. 2). Herminio Fini, all'inizio della rottura con Malvina Braun, fece molti tentativi per ottenere l'affidamento della figlia, e in generale per mantenere i rapporti con lei: una fotografia inviata all'artista il 6 aprile 1919 mostra ad esempio lo yacht che il padre chiamò Leonor in onore di sua figlia. A questo punto della sua vita vi fu un fatto

³⁴ Il diminutivo Leonor fu creato dall'artista stessa, ma in realtà il suo nome di battesimo era Eleonora e la troviamo citata così anche nell'articolo di Raffaello Giolli su "Emporium" in occasione della mostra alla Galleria Milano nel 1939.

³⁵ In realtà l'anno di nascita dell'artista è avvolto dal mistero poiché la Fini non volle mai rivelare la sua vera età. Peter Webb pone come anno di nascita il 1907, mentre Gauthier Xavier e Hélène Marquié propongono il 1918. Il mistero dell'anno di nascita viene svelato nel film documentario del 2009 di Giampaolo Penco intitolato "*Mais où est Leonor?*"; qui vengono mostrati due documenti d'identità dell'artista: in uno l'anno di nascita è il 1907, nell'altro il 1918. Come viene spiegato nel film, Leonor Fini era talmente ossessionata dalla sua età che si fece cambiare dal console italiano a Monaco Slanislaio Lepri l'anno di nascita nella carta d'identità spostandolo al 1918, ma in realtà era nata nel 1907.

³⁶ P. WEBB, *Métamorphoses d'un art*, Imprimerie National Edition, Paris, 2007, pag. 7

³⁷ A questo proposito risulta interessante una dichiarazione dell'artista contenuta nel testo di L. Bloch-Morhange e D. Alpert, *Artiste et métèque a Paris*, Paris, 1980 <<Riguardo me, non mi sento particolarmente italiana, certo l'italiano fu la mia lingua madre, come anche il tedesco. Penso di formare uno spazio tutto mio. Mi piace molto non appartenere>>, p. 124

³⁸ P. WEBB, op. cit., p. 8

importante che segnò per sempre l'esistenza di Leonor Fini e del quale sicuramente troviamo degli echi anche nella sua arte, ossia i tentativi di rapimento architettati da Herminio per riprendersi sua figlia. Il ricordo di questo triste episodio si mantenne vivo nell'arco degli anni:

«Me lo ricordo molto bene. Stavo camminando per la strada in perfetta posizione verticale con i movimenti di una bambina, quando all'improvviso mi sentì presa tra le braccia di qualcuno e mi ritrovai in posizione orizzontale. Questo mi spaventò molto e la paura non mi abbandonò per molti anni. Da bambina mi sono sentita costantemente sotto l'ombra di qualche oscura minaccia»³⁹.

Dopo la separazione dei genitori la Fini si stabilì a Trieste e visse insieme alla madre, ai nonni, allo zio e una governante. Da bambina passava tante ore a disegnare gli oggetti che trovava in giardino: insetti, lumache, formiche e fiori. Un quaderno scolastico, datato 1912, contiene molti disegni rappresentanti bambine realizzate con le matite colorate, firmati Lolò Fini, nome con il quale l'artista amava chiamarsi a Trieste. Nel 1920 la madre le regalò una piccola tela e alcuni colori; il suo primo olio su tela, intitolato *Ma dov'è?* ha come soggetto un albero da giardino e si intravede l'estremità di un cappello. Dello stesso periodo è anche un autoritratto realizzato in acquerello firmato Lolò e intitolato *Pittore in erba* dove l'artista con addosso un gran cappello viene raffigurata mentre ritrae se stessa (Fig. 3)⁴⁰. Nonostante si tratti di lavori infantili, è interessante notare come già dalla tenera età l'artista si mostri affascinata dalla riproduzione di se stessa con addosso stravaganti ed eccentrici cappelli, caratteristica questa che contraddistinguerà la Fini per tutta la sua vita; un *outfit* quello del cappello che troviamo presente oltre che in parecchie tele, anche in molte fotografie che le furono scattate.

Nella giovane Leonor Fini rivestì un ruolo molto importante suo zio Ernesto Braun, giurista e uomo di grande cultura, il quale possedeva una fornita biblioteca all'interno della quale l'artista ancora adolescente ebbe modo di leggere gli scritti di Freud, Proust, Hoderline, Eichendorff, Lewis Carrol, Nietzsche, nonché di rimanere affascinata dai libri d'arte, in particolar modo quelli che trattavano i manieristi, i preraffaelliti, Beardsley e

³⁹ N. WINTER, *Interview with the Muse: Remarkable women speak on creativity and power*, Berkeley, 1978, p. 54

⁴⁰ P. WEBB, op. cit., p. 15

Böcklin, Munch, Klimt⁴¹. Lo zio era, inoltre, un grande amante della musica e spesso ospitava all'interno della sua dimora performance e concerti di quartetti. In questo ambiente ricco di stimoli culturali, cresce Leonor Fini, la quale nel 1923, dopo una congiuntivite che la costrinse a rimanere bendata per due mesi e mezzo, decise di abbandonare gli studi di diritto ai quali i parenti la volevano indirizzare, per dedicare la sua vita all'arte.

Nel 1923 Leonor Fini si recò per la prima volta a Parigi; di questo viaggio ci resta un quaderno di schizzi eseguito per le vie della capitale francese e aventi come soggetti uomini e donne alla moda intitolato *Paris 1923*⁴². Citò inoltre in quest'occasione alcuni artisti di cui aveva visto o voleva vedere le opere; tra questi Van Gogh, El Greco, Delacroix, Millet, Daumier, Corot, Hodler, Böcklin, Monet. A Trieste visitò la Galleria d'arte dove ebbe modo di vedere le pitture di Von Stuck, Previati, Böcklin, Klimt, Mackart e Schiele. Da adolescente visitò insieme alla madre Firenze, Roma, Torino e Venezia e rimase affascinata soprattutto dai manieristi, mentre a Vienna la colpirono Arcimboldo, Klimt e Schiele.

Verso la metà degli anni Venti eseguì alcuni ritratti di famiglia, ma la prima vera commissione arriva nel 1927: si tratta del *Ritratto del Giudice Mario Alberti* (Fig. 4), per la cui esecuzione Leonor Fini passò alcuni mesi a Milano. Successivamente prese parte ad alcune mostre Sindacali: alla II, nel 1928 svoltasi nel Giardino Pubblico a Trieste, dove espose il *Ritratto di Italo Svevo*, il *Ritratto del gallerista Michelazzi* e di *Angelo Missionario*; alla III nel '29 con due disegni e le tele *Fanciulla selvatica* e *Statua che offre dolci* (Fig. 5), nel '30 con due paesaggi e un olio intitolato *Voleur d'enfants* (Fig. 6)⁴³

Quest'ultimo risulta particolarmente importante poiché vi viene raffigurata la mano di un uomo mentre, con fare furtivo, solleva il velo di una culla nella quale riposa un neonato: il ricordo che assalì l'artista al momento dell'esecuzione di questo dipinto fu chiaramente quello del tentato rapimento da parte del padre quando lei era bambina.

L'artista dichiarò per gran parte della sua vita di avere una formazione autodidatta e di non aver mai frequentato scuole di pittura. In realtà, come poi affermò in un'intervista, a Trieste frequentò artisti importanti, dei quali si avvertono gli echi durante il suo periodo

⁴¹ Ivi, p. 16

⁴² *Ibidem*

⁴³ E. CRISPOLTI (A cura di), *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra, Skira, Trieste, 1997, p. 254

giovanile; tra questi si possono citare Carlo Sbisà, Edmondo Passauro, il quale la ritrasse nel 1925 (Fig. 7)⁴⁴, e soprattutto Arturo Nathan, artista che la introdusse all'interno del Gruppo Novecento, con il quale espose nel 1929 il *Ritratto di Vecchia Signora* alla *II Mostra del Novecento Italiano* presso il Palazzo della Permanente di Milano. Questa partecipazione scatenò le ire di Margherita Sarfatti, la quale dichiarò che nessuno l'aveva interpellata riguardo l'inclusione di Leonor Fini all'importante manifestazione artistica; per questo motivo la Sarfatti chiese subito di rimuovere l'opera dall'artista, ma la Fini si rivolse ad un avvocato e ottenne la riammissione⁴⁵.

Nel capoluogo lombardo Leonor Fini, grazie all'aiuto economico dello zio, visse dal 1929 al 1931; questi furono anni preziosi e fecondi durante i quali la pittrice ebbe modo di entrare in contatto con i maggiori pittori dell'epoca: Sironi, Carrà, che in realtà non conquistò molto la sua simpatia a causa di alcune affermazioni riguardo le donne pittrici⁴⁶, De Chirico, Tosi e soprattutto Achille Funi, la cui vicinanza è testimoniata da opere come un disegno datato 1929 avente come soggetto il pittore stesso e un ritratto femminile conservato al Museo Revoltella⁴⁷. E' in questo periodo che la pittrice rimase affascinata dalla scuola ferrarese e in particolar modo da Cosmè Tura, del quale la colpirono il segno forte, il grafismo esasperato e la forza espressionistica della sua pittura, caratteristiche queste che si possono ritrovare nell'arte finiana soprattutto dopo il 1933⁴⁸. Nel 1930 la Fini partecipò alla Biennale di Venezia con un dipinto che viene citato nel relativo catalogo col titolo *Figura*. Nel 1932, dopo una breve permanenza a Roma insieme a Funi e alcuni giorni a Parigi in compagnia di Tosi e sua moglie, Leonor Fini decise di partire per la capitale francese, in compagnia del principe italiano Ercole Lanza Vasto di Trabia, con cui ebbe una relazione.

Gli anni parigini dal '32 al '39 furono cruciali per l'arte di Leonor Fini: furono gli anni in cui l'artista frequentò l'aristocrazia francese, in cui insieme a Filippo de Pisis, trascorse i pomeriggi presso lo storico *Cafè aux deux magots*, dove fece la conoscenza di grandi personaggi come Max Jacob e Christian Dior, il quale organizzò presso la Galerie Bonjean

⁴⁴ M. MASAU DAN (a cura di), *Leonor Fini l'italienne*, op. cit, p. 285

⁴⁵ P. WEBB, op. cit, p. 22

⁴⁶ Ivi, p. 19

⁴⁷ M. MASAU DAN, op. cit., p. 285

⁴⁸ E. CRISPOLTI, op. cit. p. 244

di cui era direttore la sua prima personale svoltasi dal 24 novembre al 7 dicembre 1932⁴⁹. Nel 1933 grazie a Dior la Fini conobbe la stilista Elsa Schiaparelli, con la quale iniziò una collaborazione culminata nel 1938 con la realizzazione della boccetta del profumo *Shocking*, caratterizzata da un busto di sartoria arricchito dai caratteri fisionomici di Mae West (Fig. 8-9)⁵⁰. La Fini in questi anni inoltre lavorò anche per lo stilista Cristobal Balenciaga e le riviste “Vogue” e “Harper’s Bazar” (Fig. 11)⁵¹. Nel 1933, dopo aver conosciuto Max Ernst ad una festa, entrò in contatto con il surrealismo, movimento che già aveva conosciuto in precedenza mediante le riviste italiane e la figura di De Chirico; Ernst però la mise in contatto diretto col gruppo e grazie a lui Leonor Fini fece la conoscenza di Breton, Paul Eluard e Gala, futura moglie di Salvador Dalì. Nello stesso anno partecipò con De Chirico, Carrà, Severini e Campigli alla mostra *La peinture italienne contemporaine* al Musèe du Luxemburg, a *Comme ils se voient, comme ils sont* presso la Galerie Bonjean e a *Le portrait contemporain* nella Galerie de Paris. In perfetto accordo con la linea surrealista, emerse in questo periodo la sua natura artistica irrazionale e fantastica e nelle sue tele diede libero sfogo ai suoi sogni.

Nel 1936 l'artista partecipò a Londra alla mostra *Surrealismo*, nel '37 tenne una personale a New York alla Galleria Julian Levy, presentata da Giorgio de Chirico e Paul Eluard. In questo periodo Leonor Fini venne influenzata soprattutto dal colorismo di Millais e Burne Jones, mentre stilisticamente appare legata agli stilemi della Scuola di Fontainebleau e alle sognanti visioni di Fuessli.

Emerge anche un interesse verso l'arte italiana, in particolar modo nei confronti dei Manieristi toscani e più specificatamente di Pontormo: il suo stile maturo si definì quindi sulle orme della grande tradizione pittorica, riscritta e rielaborata dall'artista con grande eleganza e raffinatezza⁵². Tra il '37 e il '39 si collocano alcuni dei suoi dipinti più celebri, tra i quali *Operation I* (Fig. 12) e *La chambre noire* (Fig. 13).

Nel 1940 Leonor Fini si stabilì a Montecarlo dove dipinse soprattutto ritratti, e nel 1942 a Monaco conobbe il console italiano Stanislao Lepri, il quale non smise mai di incitarla a

⁴⁹ Non si tratta della prima occasione espositiva parigina di Leonor Fini: nel mese di marzo dello stesso anno infatti, l'artista partecipò ad una collettiva organizzata presso la Galerie Bernheim.

⁵⁰ Nel 1993 lo stilista Jean Paul Gautier lanciò la linea di profumi femminili *Classique*, la cui boccetta, caratterizzata da un busto di donna, prende spunto proprio dal design finiano di *Shocking*.

⁵¹ M. MASAU DAN, *Leonor Fini...*, op. cit. p. 286

⁵² M. MASAU DAN, *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, Trieste, 1999

dipingere (Fig.14)⁵³. Contemporaneamente all'incontro con Lepri, il quale rappresenterà per lei non una passione fugace ma un compagno di vita, si aprì per la pittrice un periodo straordinario della sua produzione artistica; nel 1942 si colloca un'opera capitale della sua carriera artistica: si tratta di *Sphynx Almaburga* (Fig. 15), la quale costituisce il primo esempio di rappresentazione dell'artista sotto forma di sfinge⁵⁴, un'immagine questa che risulterà poi costantemente presente nelle sue opere. *Sphynx Almaburga* venne esposta quello stesso anno all'interno di una sua personale inaugurata a Zurigo, presso la Galleria Indermayer. La prefazione del catalogo venne redatta dall'accademico Edmond Jaloux, il quale paragonò Leonor Fini a Füssli, mettendo in evidenza come l'artista riuscisse a coniugare nelle sue opere l'interesse per la mitologia classica con le ispirazioni artistiche più moderne⁵⁵. A *Sphynx Almaburga* seguì, sempre nel 1942, *La bergère des Sphynx* (Fig. 16), una delle sue tele più celebri.

Proprio durante gli anni passati a Monaco, gli interessi di Leonor Fini si ampliarono, e troviamo l'artista impegnata anche in altri lavori che prescindono dalla pittura: nel 1942 realizzò due disegni rappresentanti due figure femminili alate caratterizzate da un busto di sfinge per il libro di poesie di Sarno di Teia intitolato *Uscito da un mondo perduto*; del 1943 sono i tre disegni per il primo libro di André Pieyre de Mandiargues intitolato *Dans les années sordides*, ai quali seguiranno le illustrazioni per opere letterarie di grandi autori come Shakespeare e Baudelaire, Petronio Arbitro, Poe.

Tra il '42 e il '44 Leonor Fini fu affascinata dagli elementi della natura, come i fiori e le piante, e le sue composizioni si fecero particolarmente analitiche e ricche di richiami ad Arcimboldo. Esempi di questa tendenza sono offerti dal *Ritratto di Mrs Hasellter* (1942), dal *Ritratto di Stanislaw Lepri* (1942), e da *La petite fille de Giglio* (1943). In tutti e tre i casi i personaggi raffigurati appaiono attornati da rovi, arbusti e foglie e talvolta gli elementi naturali sono utilizzati come sostituenti dei vestiti, come nel caso di Mrs Hasellter, o per rendere acconciature, come nel caso de *La Petite fille de Giglio*, nella quale i capelli della protagonista sono ornati da un fiocco azzurro la cui estremità è caratterizzata da delle foglie secche.

Nel 1944 l'artista si stabilì a Roma con Lepri, con il quale condivise la sua abitazione

⁵³X. GAUTHIER, *Leonor Fini*, Le Musée de Poche, Paris, 1973, p. 97

⁵⁴P. WEBB op. cit. p. 99

⁵⁵Ivi, p. 101

vicino a Palazzo Altieri, nel cuore della Roma barocca. Tra i primi visitatori vi fu Alberto Savinio, il quale il 17 gennaio del 1945 dedicò un articolo del suo giornale alla visita che egli fece alla Fini e a Lepri. Lo stesso Savinio mise in evidenza in questo scritto come fosse proprio la sua dimora ad ispirare in questo periodo le tele finiane, le quali si fecero ricche di richiami ai mobili, alle stoffe, agli oggetti contenuti nella sua casa⁵⁶. Altro genere al quale si dedicò durante il soggiorno romano fu quello dei ritratti⁵⁷, tra i quale costituisce un importante esempio proprio l'effigie di Lepri (Fig. 18; figg. 20-21).

Nel 1946 tornò a Parigi con Lepri nel suo vecchio appartamento di rue Payenne; il dirimpettaio della coppia era Mandirgues. In questo periodo fece la conoscenza di Jean Genet⁵⁸, con cui instaurò una lunga amicizia e per il quale eseguì, nel 1947, le illustrazioni del poema *La Galère*. Nello stesso anno espose alla Galerie Vendôme e nella Hugo Gallery a New York. Sono questi gli anni in cui Leonor Fini partecipò ai balli in maschera, dei quali divenne l'assoluta protagonista e dal 1947 iniziò anche a collaborare con il mondo teatrale: realizzò in quell'anno le decorazioni e i costumi per *Le Palais de Cristal*, balletto di Georges Balanchine messo in scena all'Opéra di Parigi, del 1948 sono i decori e i costumi per *Les demoiselles de la nuit* di Roland Petit per il teatro Marigny mentre nel 1950 si dedica a quelli per *Le roi Pêcheur* di Julien Gracq per il teatro di Montparnasse e al balletto *Le rêve de Leonor*, presentato dal Balletto di Parigi e portato in scena sia a Londra che nella capitale francese⁵⁹.

Dal punto di vista pittorico, un tema sul quale l'artista si interrogò in questo periodo fu il rapporto tra la vita e la morte, dal quale scaturirono una serie di opere impressionanti, enigmatiche e criptiche. Tra queste la più celebre è sicuramente *Le bout du monde*⁶⁰ (1949, Fig. 7), che rappresenta una donna voluttuosa immersa in una sorta di palude primordiale. Si tratta di un'opera ricca di valenze simboliche, il cui significato generale è stato oggetto di studio da parte di molti storici dell'arte. In realtà proporre un'interpretazione generale dell'opera è impossibile, anche se all'interno de *Le bout du monde* possono essere evidenziati parecchi simboli dell'universo finiano: l'acqua, gli scheletri e i crani, gli

⁵⁶A. SAVINIO, *La civilisation finienne*, 1945 testo pubblicato in *Leonor Fini*, monografia collettiva, Roma, 1945 cit. in *Leonor Fini*, Paris, 1981, p. 41.

⁵⁷ Si veda il cap. 3.

⁵⁸ A. SOUHAMI, R. OVERSTREET *Leonor Fini*, Galerie Minski avec references biographiques et bibliographies etablies par Richard Overstreet, Paris, 2001, p. 169.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰L'opera ha ispirato nel 1994 il video *Bedtime stories* della cantante pop Madonna, la quale appare immersa, come la donna finiana, in una palude sulla quale galleggiano degli scheletri.

elementi vegetali che nascono e quelli che muoiono⁶¹. L'acqua è il simbolo della vita, gli scheletri della morte: ma per ogni elemento che muore ce n'è sempre uno che nasce, sia nel mondo animale che in quello vegetale.

Nel 1951 esce un film basato sull'opera di Leonor Fini intitolato *La legende cruelle*, diretto da Gabriel Pommerand, che ottenne il premio francese per i cortometraggi. Nello stesso anno la Fini prese parte alla Quadriennale di Roma e ad una serie di esposizioni in svariate città del mondo: Il Cairo, Alessandria, Venezia.

Nel 1952 un altro uomo entrò nella vita di Leonor Fini: si tratta dello scrittore polacco Costantin Jelenski, chiamato affettuosamente Kot, con il quale l'artista ebbe un rapporto molto coinvolgente nonostante non volle mai rinunciare all'amore di Lepri. I tre iniziarono un *ménage à trois* che durò per tutta la loro vita e che culminò nel 1962 quando andarono a vivere sotto lo stesso tetto in Rue Vrilliere⁶². Nel 1954 Leonor Fini acquistò un vecchio monastero francescano in rovina situato a Nonza, in Corsica. In questo luogo l'artista passò tutte le sue estati in compagnia di Lepri e Kot; Nonza divenne il posto prediletto per lavorare e rilassarsi in compagnia dei suoi due uomini, ma anche per accogliere le visite che i suoi amici le facevano. Tra coloro che si recarono a Nonza durante questi suoi soggiorni estivi si possono citare Fabrizio Clerici, Rafael Martinez, Yves Klein, Max Ernst, Dorothea Tanning, Elsa Morante, Susanne Flon⁶³.

Per quanto riguarda la sua attività pittorica, negli anni Cinquanta Leonor Fini si dedicò ai ritratti, tra i quali può essere citato l' *Autoritratto con Kot e Sergio* (1955, Fig. 25), ad alcuni scorci di realtà trattati in maniera molto vicina agli stilemi surrealisti, come *L'escalier dans la tour* (1952, Fig. 26), arrivando poi, intorno al 1958, quasi all'Informale nel trattamento di soggetti ispirati ai meandri della psiche umana, come ad esempio *Lieu de naissance* (1958, Fig. 27) o la *Garde du dragon* (1958, Fig. 28). Il periodo in questione venne chiamato periodo minerale, sul quale l'artista nel *Livre de Leonor Fini* si espresse in questa maniera:

«C'è stato quel periodo chiamato dagli altri “periodo minerale”, dove io ho voluto cercare di muovere, rovesciare, tormentare, questa materia ordinata. Fu una tentazione dettata dal

⁶¹S. GAGGI, *Leonor Fini, a mythology of feminine*, in “Art International” no. 5-6, settembre 1979, p. 34

⁶²M. MASAU DAN, V. STRUKELJ, *Leonor Fini*, Art e dossier n° 265, Firenze, 2010, p. 24

⁶³A. SOUHAMI, R. OVERSTREET, op. cit. p. 170

tachisme? Io non credo, perché ero già passata al di là, gettando sulla carta o sulla tela posta per terra della pittura liquida e camminandoci sopra. Questi graffi e striature a me non sembravano “minerali”, ma quasi le impronte nascoste del periodo precedente»⁶⁴.

Negli anni Cinquanta si dedicò anche ai decori e ai costumi per il mondo del cinema, tra i quali il più importante è costituito dalla realizzazione dei costumi per il film *Romeo e Giulietta* del 1953 diretto da Renato Castellani. Dalla metà degli anni Sessanta la sua pittura si fece ricca di luce e acquisì un'energia quasi giovanile; nelle tele di questi anni la Fini introdusse un colore delicato, i fiori divennero protagonisti delle sue opere insieme ai personaggi rappresentati come in *Heliadora* (1964, Fig. 29); le linee art nouveau dominarono la composizione, ad esempio in *Vesper express* (1966, Fig. 30), facente parte della famosa serie dei treni all'interno dei quali le figure femminili si dedicano ad attività non sempre ben comprensibili. Sotto il segno di questo rinnovamento coloristico nasceranno negli anni seguenti opere come *Narcisse incomparable* (1971, Fig. 32) e *L'essaysage II* (1972, Fig. 31). Ma dal 1977 ripassò nuovamente ai toni della penombra, che lei definì una sorta di notte che si anima spesso di luci acute⁶⁵. Tra le fonti a cui si ispirò per questo tipo di trattamento citò l'arte gotica, Caravaggio, i pittori romantici tedeschi⁶⁶. Tra le opere eseguite con questo tipo di trattamento si possono citare *Extreme nuit* (1980, Fig. 33), nella quale vi è un chiaro riferimento alla Medusa addormentata del pittore simbolista Fernand Knophff, e la *Grange Batelière* (Fig. 62), molto vicina per la composizione al *Le Bout du monde* (Fig. 7).

Dopo la scomparsa di Lepri avvenuta nel 1980, la pittrice ebbe numerose difficoltà a lavorare, e si attaccò sempre di più a Kot. Nel 1986 si aprì al Musée du Luxembourg una sua grande retrospettiva curata da Arlette Souhami, nella quale vennero esposte circa settanta tele, più di cento acquerelli e disegni, quattordici libri d'artista, cinque maschere e circa ottanta disegni di costumi per il teatro. L'esposizione fu un grande successo e attirò circa quindicimila visitatori⁶⁷. Ma, appena un mese dopo questo trionfo, la vita inflisse un altro duro colpo a Leonor: il suo amato Kot morì, e iniziò per lei un periodo di esilio volontario. Si rimise a lavorare solo dopo il 1987, dedicandosi alla famosa serie dei

⁶⁴L. FINI, *Le livre de Leonor Fini*, Clairefontaine, Paris, 1975, p. 4

⁶⁵P. WEBB, op. cit. p. 255

⁶⁶*Ibidem*

⁶⁷Ivi p. 264

Passangers: si tratta di visi immaginari, ciascuno dei quali contraddistinto da un numero romano dato dall'artista (Figg. 34-37). La serie dei *Passangers* accompagnò Leonor Fini fino alla sua morte, avvenuta il 18 gennaio del 1996. Tutti i giornali francesi dedicarono almeno un articolo alla scomparsa della pittrice triestina: “Le Figaro” a febbraio salutò Leonor Fini appellandola come “la signora dei gatti”; anche “Elle” a gennaio con l'articolo dal titolo *Leonor Fini e la sua ultima critica* mise in evidenza l'amore dell'artista per i gatti, per i quali addirittura aveva acquistato una limousine destinata al loro trasporto da Parigi alla campagna⁶⁸. *Le monde* il 20 gennaio del 1996 pubblicò un articolo riassuntivo della sua carriera e della sua vita. Ma fu soprattutto il mondo dell'arte francese e americano a renderle omaggio: nel 1997 presso la Galerie Dionne si aprì la retrospettiva *I Sonnambuli. In memoria di Leonor Fini*, mentre gli Stati Uniti la celebrarono nel 1999 presso la Cfm Gallery di New York con la mostra *Celebrando Leonor Fini*.

Nel 2007 esce la prima biografia su Leonor Fini scritta da Peter Webb ed intitolata *Métamorphoses d'un art*, pubblicata poi anche negli Stati Uniti col titolo *Sphinx. The life and art of Leonor Fini*.

⁶⁸ F. DUCOUT, *Leonor Fini son dernier coup de patte*, in «Elle», gennaio 1996, p. 12

Bibliografia

Bibliografia di carattere generale

Monografie

AAVV, *Christian Dior l'homme du siècle*. catalogue de l'exposition, Musée Christian Dior, Granville 15 mai-25 septembre 2005, Versailles: Editions Artlys, 2005.

AAVV, *Dior, le bal des artistes*. Versailles: catalogue de l'exposition, Granville, Musée Christian Dior, 14 mai-25 septembre 2011, 2011

AAVV, *Felicità Frai*, Milano: Silvana Editoriale d'arte, 1973

AAVV, *Friuli Venezia Giulia. Storia del '900*, Gorizia: Libreria editrice goriziana, 1997

AAVV, *Giorgio De Chirico: "Le retour de l'enfant prodige: œuvres 1960-1978"*, . Paris: catalogue de l'exposition, Centre d'art plastiques contemporaine, mars-avril 1983

AAVV, *Trieste, 1900-1999. Cent'anni di storia*, Vol. I. 1900-1914, Trieste: Publisport, 1997

AAVV, *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*. Roma, catalogo della mostra, novembre 1955-aprile 1956

Aguer, Montse; Mattarella, Lea (a cura di), *Dalì un artista un genio*, catalogo della mostra, Milano: Skira, 2012

Angelini, Franca. *Il teatro di Jean Genet, dagli specchi ai paraventi*. Palermo: Palumbo, 1975

Apih, Elio, *Trieste*, Bari: Laterza, 1988

Ara, Angelo, e Claudio Magris, *Trieste, un'identità di frontiera*, Torino: Einaudi, 1982

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

Artaud, Antonine. *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi, 1968.

Bartolena Simona, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Electa, Milano, 2003

- Bazlen, Roberto, *Scritti*, a cura di Roberto Calasso. Milano: Adelphi, 2008
- Beaton, Cecil. *Lo specchio della moda*. Milano: Garzanti, 1955.
- Beaton, Cecile. *The Glass of fashion*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1954.
- Bell, Yung. *Cantonese opera: performance as creative process*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Benbow Pfalzgraf, Taryn. *Contemporary fashion*. Detroit: St. James Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi*. a cura di Rolf Tiedemann, Torino: Giulio Einaudi Editore, 2000
- Bergson, Henri, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Bari: Laterza, 1996
- Bianchino, Gloria, et al. *Sorelle Fontana*, Parma: CSAC dell'Università di Parma, 1984.
- Biagi, Enzo, *Ascoltando Felicità*, Padova: Mastrogiacomo edizioni, 1984
- Bianciotti, Hèctor, *Il passo lento dell'amore*, Milano: Bandini e Castoldi, 1996
- Bignami, Paola, e Charlotte Ossicini. *Il quadrimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale*. Torino: Utet Università, 2010.
- Bizjak Vinci, Elena; Vinci, Stelio, *La libreria del poeta*. Trieste: Hammerle, 2008
- Bloch-Morhange, Lise; Alper, David, *Artiste et métèque à Paris*. Paris: Buchet-Chastel, 1980
- Boucher, François. *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion, 1965.
- Boudot, François. *Elsa Schiaparelli*. Firenze: Octavo, 1998.
- Briest, Francis. *L'art, le music hall et le theatre. 27 projects de costumes par Romain de Tirtoff dit Erte*. Nouveau Drout, Paris, catalogue de vente, 19 octobre 1985.
- Calò, Giorgia; Scudero, Domenico. *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno*. Roma: Gangemi, 2009.
- Campailla, Sergio (a cura di). *Pirandello, i romanzi, le novelle, il teatro*. Roma: Newton,

2009.

Cantatore, Lorenzo, e Giuliano Falzone. *La signora Magnani*. Roma: Edilazio, 2001.

Capella, Massimiliano. *Il teatro degli artisti. Da Picasso a Calder, da de Chirico a Guttuso*. Milano: Silvana Editoriale, 2007.

Carrieri, Raffaele, *Felicità Frai*, Milano: Alfieri e Lacroix, 1963

Carroll, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano: Rizzoli, 1966

Cavaglioni, Alberto. *Italo Svevo*. Milano: Mondadori, 2000

Cavalluzzi, Raffaele. *Pirandello: la soglia del nulla*. Bari: Edizioni Dedalo, 2003.

Chadwick, Whitney. *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris: Chêne, 1986

Ciarletta, Nicola. *Presentazione della Mostra dei pittori Stanislao Lepri e Antonio Vangelli*. Roma: Studio La Finestra, 1945.

Colaiacomo, Paola (a cura di). *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy*. Roma: Meltemi editore, 2006

Costantini, Costanzo, *Le regine del cinema*, Gremese Editore, Roma, 1997

Crispolti, Enrico (A cura di). *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*. catalogo della mostra, Trieste: Skira, 1997.

D'Amico de Carvalho, Caterina, Gabriella Pescucci, e Dino Trappetti. *Vestire la scena: l'atelier Tirelli*. Milano: catalogo della mostra, Electa, 1993.

D'Amico, Alessandro (a cura di). *Opere di Luigi Pirandello, Maschere nude*. Nuova edizione diretta da Giovanni Macchia, vol. I, I Meridiani, IV edizione, Milano: Arnoldo Mondadori, 1997.

D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. vol. II, Milano: Garzanti, 1970 .

Daufresne, Jean Claude, *Fêtes à Paris Au XXème Siècle - Architectures Éphémères De 1919 À 1989*, Bruxelles: Editions Mardaga, 2001

Daufresne, Jean Claude, *Le Louvre et les Tuileries : architectures de fêtes et d'apparat: architectures éphémères*, Paris: Menges, 1994

De Faucigny-Lucinge, Jean Louis, *Fêtes mémorables, bals costumés, 1922–1972*, Paris: Herscher, 1986

De Savorgnani, Giulia, *Bobi Bazlen sotto il segno di Mercurio*, Trieste: Lint, 1998

Delahunty, Gavin; Schulz, Christoph Benjamin, *Alice in wonderland through the visual arts*, London: Tate publishing, 2011

Dior, Christian. *Christian Dior et moi*. Paris: Dumont, 1956.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, Le biografie. Vol. V, Torino : Utet, 1988.

Donnanno, Antonio. *Modabolario. Parole e immagini della moda*. Milano: Ikon Editrice, 2011.

Dorfles, Gillo. *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*. Bologna: Editrice Compositori, 2007.

Dumas, Alexandre. *La dama delle camelie*. Milano: Mondadori, 1932

Eliade, Mircea. *Il mito della reintegrazione*. Milano: Jaca Book, 1989.

Enciclopedia dello spettacolo /diretta da Silvio d'Amico. vol. I, Roma: Le maschere, 1954.

Faloppa, Federico. *Enrico Colombotto Rosso. Vite in Mostra. Venti maestri piemontesi si raccontano per i dieci anni di Sala Bolaffi (1998-2008)*. Torino: Giulio Bolaffi Editore, 2009

Fellini, Federico. *Intervista sul cinema*. a cura di Giovanni Grazzini, Roma/Bari: Laterza, 1983.

Ferrara, Paola. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944): la storia, l'archivio, l'inventario*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2004.

Ferrari, Anna. *Dizionario di mitologia greca e latina*. Torino: Utet, 1999.

Fimiani, Filippo. *Gaston Bachelard Lautréamont*. Milano: Jaca Book, 2009

Fogg, Marnie. *Moda. La storia completa*. Bologna: Atlante srl, 2014.

Frai, Felicita. *Mi racconto un po' da me*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1996.

Fukai, Akiko. *Fashion: a history from the 18th to the 20th century. The collection of the*

Kyoto Costume Institute. Koln: Taschen, 2002.

Gage, John; Joll, Evelyne; Wilton, Andrew. *J. M. W. Turner: catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 octobre 1983-16 janvier 1984*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1983

Garcia Marquez, Gabriel. *Cent'anni di solitudine*. Milano: Feltrinelli, 1967

Gardonio, Matteo. *"Arte e industria" Stock: una memorabile invasione della pubblicità nel mondo dell'arte negli anni Sessanta*. Trieste: Fondazione CR, 2010.

Gatta, Massimo (a cura di). *Libreria antiquaria Umberto Saba: catalogo primo (1923) e altri scritti sulla libreria*. Macerata: Bibliohaus, 2011.

Gatti, Carlo. *Il teatro La Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963, cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*. Milano: Ricordi, 1964.

Genet, Jean, *Tutto il teatro / Jean Genet*. traduzione di Giorgio Caproni e Rodolfo Wilcock ; introduzione di Franca Angelini, Milano: Mondadori, 1989.

Giordani Aragno, Bonizza. *Lo stile dell'Alta Moda italiana: Sorelle Fontana*. Roma: Logart Press, 2005.

Giordani Aragno, Bonizza, *Sorelle Fontana, 1907-1992: storia di un atelier*. Roma: Logart Press, 1992.

Girardi, Michele. *Il teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1938-1991*. Venezia: Albrizzi, 1992.

Giroud, Michel. *Jacques Audiberti*. Paris: Ed. universitaires , 1967.

Gnoli, Sofia. *Un secolo di moda italiana 1900-2000*. Roma: Meltemi editore, 2005.

Guérin, Jean Yves. *Le théâtre d'Audiberti et le baroque*. Paris: Klincksieck, 1976

Hochkofler, Matilde. *Anna Magnani. La biografia*. Milano: Bompiani, 2013

Hochkofler, Matilde, *Anna Magnani. Lo spettacolo della mia vita*. Roma: Bulzoni, 2005

Hubert, Renée Riese, *Surrealism and the book*, Berkeley: California Press, 1988

Jacobi, Jolande, *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C.G. Jung*, Torino: Boringhieri, 1971

- Jones, Alan. *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America. Introduzione di Gillo Dorfles*. Roma: Castelvechi Editore, 2007.
- Jung, Carl Gustave. *Mysterium coniunctionis: Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*. Vol. XIV tomo II, in *Opere*, di Carl Gustave Jung. Torino: Boringhieri, 1990
- Jung, Carl Gustave, e Károly Kerényi. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino: Einaudi, 1948.
- Levi Pisetzky, Rosita. *Il costume e la moda nella società italiana*. Torino: Einaudi, 1978.
- Levi Pisetzky, Rosita. *Storia del costume in Italia*. vol. III, Milano: Istituto editoriale Italiano, 1966.
- Levy, Julien. *Memoir of an art gallery*. New York: Putnam, 1977.
- Lionel Marie Annick, *Paul Eluard et ses amis peintres*, catalogo della mostra, Centre George Pompidou, Paris, 1982
- Mancini, Andrea (A cura di). *Teatro da quattro soldi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- Manotta, Marco. *Luigi Pirandello*. Milano: Bruno Mondadori editore, 1998.
- Marri, Franca. *Il teatro di Vito Timmel*. Gorizia: Consorzio culturale del Monfalconese, 2008.
- Masau Dan, Maria, *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, Trieste: Museo Revoltella edizioni, 1999
- Merimée, Prosper. *Carmen*. Namur: Candide et Cyrano, 2012.
- Micacchi, Dario (A cura di). *Felicità Frai*, catalogo della mostra, Roma: Italarte, 1984.
- Möbuß, Suzanne, *Il mondo come volontà e rappresentazione di Arthur Schopenhauer, guida e commento*, Milano: Garzanti, 1999
- Montale, Eugenio; Montale Marianna. *Lettere da casa Montale, 1908-1938*. A cura di Zaira Zuffetti. Milano: Ancora, 2006.
- Morante, Elsa. *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. A cura di Daniele Morante con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi, 2012.

- Morelli, Giovanni (A cura di). *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1996.
- Morini, Enrica. *Storia della moda XVIII-XXI secolo*. Milano: Skira, 2010.
- Muller, Florence; Jeuffroy-Mairet, Barbara. *Dior le bal des artistes*. catalogue de l'exposition, Villa Les Rhumbs, Musée Christian Dior, Granville 14 mai-25 septembre 2011, Versailles: Artlys, 2011.
- Nietzsche, Friederich. *Al di là del bene e del male*. Milano: Rizzoli, 1968.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaia scienza*. A cura di a cura di Fabrizio Desideri. Pordenone: Edizione Studio Tesi, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. *La volontà di potenza / Friedrich Nietzsche ; frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Forster-Nietzsche ; nuova edizione italiana a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobau*. Milano: Bompiani, 2001.
- Omero. *Iliade*. libro VI.
- Panizza, Oskar. *Le concile d'amour. Tragédie céleste; traduit de l'Allemand par Jean Bréjoux, préface de André Breton*. Paris: Pauvert, 1964.
- Perniola, Mario. *Del sentire*. Torino: Einaudi, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo, *Per il cinema / Pier Paolo Pasolini*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli; con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami; cronologia a cura di Nico Naldini, Milano: A. Mondadori, 2001
- Pistoiese, Rosana. *La moda nella storia del costume*. Bologna: Cappelli Editore, 1979.
- Pittoni, Anita. *La città di Bobi*. Trieste: Edizioni dello Zibaldone, 1966.
- Pochna, Marie-France. *Christian Dior: the man who made the world look new*. New York: Arcade Pub, 1996.
- Pochna, Marie-France, *Dior. Memorie di moda*. Firenze: Octavo Franco Cantini Editore, 1997.
- Reeder, Jean Glier. *High Style. Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art*. New York: MET Publications, 2010.
- Rendhell, Fulvio. *Lilith, la sposa di Satana nell'alta magia*. Padova: Mastrogiacomo-

Images 70, 1982.

Rewald, Sabine. *Balthus*. catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Nov. 5, 1983-Jan. 23, 1984, s.d

Rossi, Dalmazio. *Nietzsche: la verità dell'arte*. Padova: Cedam, 1994.

Rubin, William, e Wieland Schmied. *Giorgio De Chirico*. catalogue de l'exposition, Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982 - 30 janvier 1983; Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février - 25 avril 1983, s.d.

Rutteri, Silvio, *Trieste romantica: itinerari sentimentali d'altri tempi*, Trieste: edizioni Italo Svevo, 1972

Salina Borello, Rosalma, *La maschera e il vuoto, saggi su Savinio, De Chirico, Breton, Pirandello, Nietzsche, Freud, Jung, Canetti, Takano, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, Montale, Gozzano, Calvino e altri*, Roma: Aracne, 2006

Sartre, Jean Paul. *Saint-Genet comédien et martyr*. Paris: Gallimard, 1952

Scarpellini, Emanuela. *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*. Milano: Edizioni Universitarie di lettere, economia, diritto, 2004.

Schiaparelli, Elsa. *Shocking Life. Autobiografia di un'artista alla moda*. Padova: Alet, 2008

Seeling, Charlotte. *Moda: il secolo degli stilisti. 1900-1999*. Köln: Könemann, 2000.

Solmi, Sergio, *Il pensiero di Alain*, Milano: Scheiwiller, 1930

Stuparich, Giani, *Trieste dei miei ricordi*, Trieste: Garzanti, 1948

Testa, Alberto (a cura di). *Dizionario gremese della danza e del balletto*. Roma: Gremese, 2011.

Testa, Alberto. *100 grandi balletti. Una scelta del repertorio del miglior Teatro di danza*. Roma: Gremese, 2007.

Tintori, Giampiero. *Duecento anni di Teatro alla Scala. Opere, balletti, concerti 1778-1977*. Milano: Gorle, 1979.

Tirelli, Umberto. *Vestire i sogni: il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale*. Milano: Feltrinelli, 1981.

Tirelli, Umberto, e Maria Cristina Poma. *Donazione Tirelli: la vita nel costume, il costume nella vita*. Milano: catalogo della mostra, Mondadori, 1986.

Torresani, Sergio. *Invito alla lettura di Jean Genet*. Milano: Mursia editore, 1987.

Tosa, Marco. *Vestiti da sera*. Modena: Zanfi, 1988.

Vaccarella, Cristina; Vaccarella, Luigi. *Anna Magnani: la mia corrispondenza americana*. Roma: Edizioni Interculturali, 2005

Venturoli, Marcello. *Interviste di frodo*. Roma: Sandron, 1945.

Veroli, Patrizia. *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996.

Vigorelli, Giancarlo, *Felicita Frai*, Roma: Italararte, 1989

Voghera, Giorgio, *Gli anni della psicanalisi*, Trieste: Edizione Studio Tesi, 1980

Wilcox, Claire. *The golden age of couture. Paris and London 1947-57*. London: Victoria and Albert Museum Publication, 2007

Winter, Nina, *Interview with the Muse: Remarkable women speak on creativity and power*, Berkeley: Moon Books, 1978

Articoli

Abirached, Robert. «L'homme et la bête.» in *Nouvel m[...]*, 14-20 sept 1966.

Allais, A. «À propos de la Femme de Loth.» in *Le Journal*, n° 2829, 29 juin 1900.

Anonimo, «Le Bal des Oiseaux.» *L'officiel de la mode*, n. 321-322, nov-dèc. 1948.

Anonimo, «Venezia ha rivissuto una notte del Settecento.» in *Oggi*. 13 settembre 1951

Anonimo, «La mégère apprivoisée.» in *L'Avant Scène, Fémina théâtre*, n. 166 1956

Anonimo,. «Le Palais de Castellane ressuscite les fêtes de jadis, aux lueurs roses de bougies.» in *L'Officiel de la mode* n° 321 194

Bellonzi, Fortunato, «La stagione romana inaugurata al "Secolo" e allo "Zodiaco"» in *Domenica*, novembre 1944

Benco, Silvio, «La mostra regionale d'arte al Giardino. Una sala di pittura novecentista.» in *Il Piccolo*, ottobre 1928

- Berrutti, Roberto, «Le quattro effe», in *Il Piccolo*, 6 dicembre 1985
- Berti, Giorgio; Rendina, Massimo; Serra Franco, «"Gettate zecchini", gridava la folla sotto le finestre», in *La settimana illustrata Incom*, 8 settembre 1951
- Biasion, Renzo. «Il dolce Eden di Felicita Frai» in *Oggi*, febbraio 1965.
- Blum, E. Dilys. «Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli.» in *Woman's Art Journal*, Vol. 25, No. 1 (Spring - Summer, 2004)
- C.A. «La fête noire.» in *Les echos*, s.d
- Camilucci, Marcello. «La VII Quadriennale romana.» *Studi romani*, no. 1, gennaio-febbraio 1956.
- Cannel, Kathleen. «S.t.» *The New Yorker*, 12 february 1938.
- Chèrrounet, Louis. «Sous le signe de la voilette.» *L'Officiel de la mode*, n° 317, automne 1948
- Christout, Marie-Françoise. «Roland Petit Chooses His Painters.» in *Dance Chronicle*, Vol. 14, No. 2/3 (1991)
- Christout, Marie Françoise. «Les ballets des Champs Elisées: a legendary adventure.» *Dance Chronicle*, vo. 27, n. 2, 2004.
- Cocteau, Jean. «From worth to Alex.» in *Harper's bazaar*, march 1937.
- Craig Faxon, Alicia. «Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation by Whitney Chadwick .» in *Woman's Art Journal*, Vol. 20, No. 2 (Autumn, 1999 - Winter, 2000).
- Crisp, Clement. «Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas.» *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 23, No. 1 (Summer, 2005).
- Deharme, Lisa. «Chez Madame Schiaparelli.» in *Arts et style*, dècembre 1946.
- Di Tommaso, Luca. «Per una semio-energetica del teatro. Il sacro di Antonin Artaud» *Eic. Rivista online dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici*, n. 2, 17 gennaio 2005
- Dutourd, Jean. « Au théâtre avec Jean Dutourd, festival du Marais. La fête noire (un beau spectacle).» in [*Le Mauris???*], 23 octobre 1966.
- Ertel, Evelyne. «Les Bonnes, mises en scène par Jean-Marie Serrau.» in *Revue d'histoire*

du theatre, janvier 2001 n. 209

Flaiano, Ennio. *Risorgimento Liberale*, 17 novembre 1944.

Flon, Suzanne. «Le mal court.» *L'Avant-Scène*, n. 137, Le Mans, Paris, 16 octobre 1956.

François, Lucien. «Il était fatal que la mode revient au style après-guerre.» *L'Officiel de la mode*, n° 295 hiver 1947

Griffin, Alice. «Current Theatre Notes, 1957-1958.» in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 1 (Winter, 1959).

H.R. «Au théâtre le Bruyère La fête noire d'Audiberti.» [*La Pro??*], 17 septembre 1966.

Khera, Jacques, «La fête noire de Audiberti.» in *Cannes nulle midi*, 29 septembre 1966.

L.J. «La fête noire d'Audiberti.» in *Le Figaro littéraire*, 15 septembre 1966.

Lidova, Irène, «La nuit du panache.» in *L'Officiel de la mode*, n° 305, 1947

Lidova, Irène, «Le Palais de Castellane ressuscite les fêtes de jadis, aux lueurs roses de bougies.» in *L'Officiel de la mode*, n° 321, 1948

Lidova, Irène, «Venezia, prime gioie.» in *Balletto oggi*, n° 52, febbraio 1988

Lomas, David, «Artist-sorcerers: mimicry, magic and hysteria.» in *Oxford Art Journal*, n. 35, march 2012

Louvit, Raul. «La vie théâtrale de Paris. La fête noire.» in *France journal*, octobre 1966.

Macabru, Pierre. «Le mal court de Jacques Audiberti au Theatre La Bruyère.» in *Arts: spectacles*, 21-27 décembre 1955

Margonari, R. «Arte d'immaginazione in Italia dal 1900 ad oggi.» *Notizie d'arte*, n. 5, maggio 1973.

Mezio, Alfredo, «Le surrealisme pas mort.» in *Il mondo*, 18 marzo 1950

Pass, Victoria R. «Schiaparelli's dark circus.» in *Fashion, style & popular culture*, vol. 1, number 1, 2014.

Paulvé, Dominique. «Elsa Schiaparelli et la couture surréaliste.» in *Connaissance des Arts*, n. 602, 2003.

Petkanas, Christopher. «Fabulous Dead People: Millicent Rogers.» in *The New York Times*,

March 16, 2010.

Poirot Delpeche, B. « La fête noire d'Audiberti au festival du Marais.» in *Le monde* , 24-06-1966.

Rebay, Luciano. «Un cestello di Montale: Le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen.» *Italica*, Vol. 61, No. 2 (Estate, 1984).

Rigapoulou, Calliope. «Exhibitionnisme et masque.» in *L'écrit voir*, revue collectif pour l'histoire de l'art, 1982

Robison, Katherine. «Giorgio de Chirico-Julien Levy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa.» in *Metafisica*, n. 7-8, 2008.

Rocco Bergera, Niny. «Joyce, Trieste e una libreria.» in *Il Piccolo*, febbraio 1971.

Saisselin, Rémy G. «From Baudelaire to Christian Dior: the poetics of fashion.» in *The journal of aesthetics & art criticism*, september, 1959.

Savinio, Alberto. «Fine del festival.» in *Maschere. Lo spettacolo in Italia e nel mondo*, gennaio 1946.

Scardino, Lucio. «Oh come sarei Felicità.» in *Il Piccolo*, 15 gennaio 1987

Scott, Barbara. «Letter from Paris. Paris Pays Tribute to Christian Dior» in *Apollo*, July 1987.

Severi, G. «Lepri e Vangelli a "La Finestra".» in *Cosmopolita*, novembre 1945

Sighi, P. «Repertorio delle arti. Pittori italiani moderni a Parigi.» *Il Tevere*, dicembre 1932.

Silvant, Jean et al. «Balanchine.» *Revue chorégraphique de Paris*, Mai 1952.

Valsecchi, Marco, «Felicita Frai» in *Prospettive d'arte*, n. 39, ottobre 1980.

Verdone, Mario. «Maria Signorelli.» in *Strenna dei romanisti*, n° 54, aprile 1993.

Veroli, Patrizia. «The Choreography of Aurel Milloss, Part Four: Catalogue.» in *Dance Chronicle*, Vol. 14, No. 1 (1991).

Vitaly, Georges. «Pourquoi j'ai monté "Le mal court" incomparable divertissement de Jacques Audiberti» in *Arts: spectacles*, 7-13 novembre décembre 1955.

W.M., P. «Les ballets de Paris again.» *Ballet today*, vol. 2, n. 17, May-June 1949.

Zanetti, E. «I balletti di Millos.» *Cosmopolita*, 22 novembre 1945

Saggi

Bazlen, Roberto. «Lettere a Montale.» In *Scritti*, di Roberto Bazlen, a cura di Roberto Calasso. Milano: Adelphi, 2008.

Flahutez, Fabrice. «La bibliothèque de Victor Brauner et la bibliothèque d'André Breton. Surprises et limites du comparatisme.» in *Les bibliothèques d'artistes: XXe-XXI siècles*. A cura di Dario Gamboni, Jean-Roch Bouille et Françoise Levailant. Paris: Presses universitaires Paris Sorbonne, 2010.

Bibliografia su Leonor Fini

Monografie

AAVV, *Leonor Fini. Portraits*, Cannes: La malmaison, 2002

AAVV, *Leonor Fini l'italienne de Paris.*, a cura di Maria Masau Dan, Trieste: Museo Revoltella edizioni, 2009

AAVV, *Leonor Fini*. catalogo della mostra, Galleria civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 2 luglio-30 settembre 1983, Casalecchio del Reno: Grafis, 1983.

Audiberti, Jacques, Yves Bonnefoy, Victor Brauner, Alberto Moravia, Jean Cocteau et al, *Leonor Fini*, Paris: Editions Hervas, 1951

Frédéric Ballester, *Leonor Fini portraits*, catalogo della mostra, La Mailmaison, Cannes, 2002

Benco, Silvio, *Leonora Fini, Arturo Nathan, Carlo Sbisà: dal 1° al 15 gennaio 1929*, catalogo della mostra, Milano: Alfieri Lacroix, 1929

Bonnefoy, Yves. *Leonor Fini ou la profondeur délivrée*. Montpellier: Leo, 1965

Borgue, Pierre, *Leonor Fini ou le Théâtre de l'imaginaire: mythes et symboles de l'univers finien*, Paris : Lettres modernes, 1983

Brion, Marcel, *Leonor Fini et son oeuvre*, Montreuil: Pauvert, 1955

Carrieri, Raffaele. *Leonor Fini*. prefazione all'esposizione, Torino: Galleria Galatea, 1957.

Clerici, Fabrizio. *Leonor Fini alla Galleria dell'Ala Napoleonica*. prefazione all'esposizione, Venezia, 1951.

Brion, Marcel. *Leonor Fini et son oeuvre*. Montreuil: Pauvert, 1955.

Cassou, Jean. *Préface à l'exposition de Leonor Fini*. Paris: Galerie Bonjean, 1932.

Crespi Morbio, Vittoria. *Leonor Fini alla Scala*. Torino: Allemandi, 2005.

De Mandiargues, André Piéyre. *Masques de Leonor Fini*. Paris: La Parade Éditions André Bonne, 1951.

Dedieu, Jean-Claude, *Leonor Fini*, Paris: F. Bir, 1978

Dedieu, Jean-Claude, Jelenski, Constantin. *Leonor Fini*. catalogue de l'exposition: Galerie Dionne, 1997.

Dedieu, Jean-Claude, *Leonor Fini*, catalogue de l'exposition, Maison Fonpeyrouse, Cordes-sur-Ciel, 30 juin-30 août 2001, organisée par la Ville de Cordes] ; préf. de Jean-Claude Dedieu, Cordes-sur-Ciel : Éd. OMT, 2001

Ernst, Marx, *Préface à l'exposition de Leonor Fini*, London: Kaplan Gallery, 1960

Fierens, Paul. *Préface à l'exposition de Leonor Fini*. Bruxelles: Palais des Beaux Arts, 1948.

Galerie Dionne. *Leonor Fini. Oevres récentes*. Paris, 30 novembre 1994-28 febbraio 1995.

Gauthier, Xavière. *Leonor Fini*. Paris: Le Musée de Poche, 1973.

Genet, Jean. *Lettre à Leonor Fini*. Paris: Loyau, 1950.

Godard, Jocelyne. *Leonor Fini. Le realtà possibili*. Milano: Selene Edizioni, 1998.

Guibbert, Jean Paul. *Leonor Fini graphique*. Lausanne: La guilde du livre, 1976.

Jelenski, Constantin. *Leonor Fini*. Milano: Editoriale Periodici Italiani, 1963.

Jelenski, Constantin. *Leonor Fini*. Lausanne: Clairefontaine, 1968.

Jelenski, Constantin, *Leonor Fini*, catalogue de l'exposition, Musée du Luxembourg, Paris, 17 juin -16 juillet 1986, Knokke-Le-Zoute : Guy Pieters, 1986

Marquié, Hélène, *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins: quêtes, seuils et suspensions : souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques :*

parcours dans les oeuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson, thèse de doctorat, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001

Masau Dan, Maria; Struckelj Vanjia. *Leonor Fini. Art e Dossier*, n° 265, aprile 2010.

Messadié, Gérald, *Leonor Fini*, traduzione di Raffaele Carrieri, Milano: Epi Editoriale Periodici Italiani, 1951

Moravia, Alberto; Praz, Mario; Jaloux, Edmond Jalouxet al. *Leonor Fini*. Roma: Edizioni Sansoni, 1945.

Overstreet, Richard; Sohuami, Arlette. *Leonor Fini, Galerie Minski avec references biographiques et bibliographies établies par Richard Overstreet*. Paris, 2001

Vigolo, Giorgio. *Prefazione all'esposizione di Leonor Fini alla Galleria la Finestra*. Roma: Galleria L.

Webb, Peter. *Métamorphoses d'un art*. Paris: Imprimerie national édition, 2007.

Zukerman, Neil. *Leonor Fini the artist as designer*. exhibition catalogue, February 13th-March 8th, New York: CFM Gallery, 1992.

Articoli

Antle, Martine, «Picto-Théâtralité dans les toiles de Leonor Fini.», in *The Frech Review*, vol. 62, no. 4, mars 1989

Anzellotti, Fulvio. «Trieste dal fondo del mio animo.» in *Paese sera*, 6 maggio 1986.

Arpino, Giovanni, «Lettera alla Fini.», *Il mondo*, agosto 1954

Arpino, Giovanni, «Visita a Leonor», *Il mondo*, luglio 1954

Audiberti, Jacques, «Leonor angelo nero»., *Epoca*, 22 settembre 1951

Bortolon, Liana, «Un tempo in Corsica la credevano una strega.» in *Grazia*, n° 1122, 19 agosto 1962

Arpino, Giovanni. «Visita a Leonor.» *Il mondo*, n. 28, 13 luglio 1954.

Arpino, Giovanni. «Lettera alla Fini.» *Il mondo*, agosto 1954.

Audiberti, Jacques. *Paru*, n. 53, septembre 1949.

- Audiberti, Jacques. «Leonor angelo nero.» *Epoca*, 22 settembre 1951.
- Audiberti, Jacques. «Leonor Fini contre le dernier cri.» *Arts: spectacles*, 30-03-1955 au 05-04-1955.
- Baistrocchi, Massimo. «La pittura di Leonor Fini permeata di surrealismo.» *Il giornale del Mezzogiorno-Roma*, 8 giugno 1967.
- Baldacci, Luisa, e Enrico Giuffredi. «La pittrice dei sogni.» *Gioia*, 1981.
- Bellonzi, Fortunato. «La stagione romana inaugurata al "Secolo" e allo "Zodiaco".» *Domenica*, novembre 1944.
- Benco, Silvio. «La mostra regionale d'arte al Giardino. Una sala di pittura novecentista.» *Il Piccolo*, ottobre 1928.
- Berrutti, Roberto. «Le quattro effe.» *Il Piccolo*, 6 dicembre 1985.
- Biancale. «Leonor Fini alla "Finestra".» *Ricostruzioni*, 19 giugno 1945.
- Bonjean Jacques; Berman, Roy. «Leonor Fini», in *Beaux Arts*, june 1938
- Bortolon, Liana. «Un tempo in Corsica la credevano una strega.» *Grazia*, n° 1122, 19 agosto 1962.
- Bouret, Jean. «Leonor Fini». *Arts*, 24 novembre 1950
- Br., G. «Le mostre alla Galleria "La Finestra".» *Libera stampa*, 13 giugno 1945.
- Bracchi, Luigi. «Galleria Iolas via Rossini.» *La Martinella*, dicembre 1967
- Brion, Marcel. «Nature et surnaturel dans l'oeuvre de Leonor Fini.» *Preuves*, novembre 1955.
- Brosse, Jacques. «Les fêtes secrètes de Leonor Fini». *Arts*, 19 mai 1965
- Brunelli, Betty. «Miti e incantesimi di Leonor Fini.» *Full*, 1 marzo 1970.
- Bucarelli, Palma. «Mostre d'arte. Leonor Fini alla "Finestra".» *L'indipendente*, 17 giugno 1945.
- Buscaroli Fabbri, Beatrice. «Leonor Fini, la furia italiana che stregò il bel mondo parigino». *Arte*, n. 433, 2009
- Calabrese, Michele. «Le magie di Leonor Fini.» *Il borghese*, 12 settembre 1982.

- Carluccio, Luigi. «I misteri di Leonor Fini escono alla luce del giorno.» *Gazzetta del Popolo. Torino*, 8 febbraio 1970.
- Carrieri, Raffaele. «Antologia di Leonor Fini.» *Epoca*, 14 marzo 1953.
- Carrieri, Raffaele. «In cielo a cavallo di un gatto.» *Milano sera*, 20 luglio 1950.
- Carrieri, Raffaele. «Fantasia lunare.» *La lettura*, 1 febbraio 1938
- Carter, Lucy Ashley. «Dipinge tra gatti e scheletri e guadagna come Picasso.» *Oggi*, 15 marzo 1951
- Cederna, Camilla. «Una pittrice.» *L'Espresso*, marzo 1964.
- Chastel, André. «Résurrection du Maniérisme.» *Une semaine dans le Monde*, novembre 1946.
- Chiaromonte, Nicola. «La triestina nostalgica ha battuto Picasso e Matisse.» *Voce Adriatica*, 21 ottobre 1952
- Ciarletta, Nicola. «Una pittrice alla "Finestra".» *Il Risveglio*, 20 giugno 1945.
- Clerici, Fabrizio. «Incontro con Leonor.» *Il Quadrante*, 6 gennaio 1945.
- Coppola, Luca. «Leonor Fini. Il mio regno è un mondo di sogni.» *S.t.*, 16 luglio 1986.
- Costantini, Costanzo. «Quando Fellini sognava l'America. Senza crederci più.» *Il Messaggero del Lunedì*, n. 205, 28 luglio 1997.
- De Angelis, R. M. «Incontro con la sfinge.» *Il lavoro illustrato*, 20 aprile 1952.
- De Chiurco, Manuela. «Teatralità e mistero nell'opera di Leonor Fini» in *Archeografo Triestino*, n. 58, 1998
- De Libero, Libero. «Magia di Leonor.» *La fiera letteraria*, 15 luglio 1946.
- De Mandiargues, André Pieyre. «Leonor Fini.» *Arts et style*, n. 4, avril 1946.
- De Marco, Giuseppe. «La poetessa dell'incanto.» *Corriere di Trieste*, 20 febbraio 1952.
- De Pisis, Filippo. «Leonor.» *Il Meridiano di Roma*, aprile 1938.
- De Pisis, Filippo. «Monsier Lolo», *L'Italia letteraria*, 22 settembre 1935
- Deharme, Lise, «Leonor». *Vogue*, été 1946

- Ducout, F. «Leonor Fini son dernier coup de patte.» *Elle*, Janvier 1996.
- Fabbri, Carlo. «Leonor Fini usa il pennello con la pazienza di un miniaturista.» *Il lavoro nuovo*, 4 novembre 1951.
- Florenne, Yves. «Leonor Fini, d'un jour plus clair que le jour.» *Quinta parete. Documenti del surrealismo*, n. 3, gennaio 1972.
- Funi, Achille. «Leonor Fini pittrice ferrarese.» *Il Corriere Padano*, 30 gennaio 1938.
- Gaggi, Silvio. «Leonor Fini, a mythology of feminine.» *Art Internation*, n. 5-6, settembre 1979.
- Giani, Renato. «I gatti di Leonor valgono un Picasso.» *Gazzetta padana-Ferrara*, 27 dicembre 1950.
- Gibierre. «Il raffinato misticismo della Fini.» *Tuttosport Torino*, 6 febbraio 1970.
- Giolli, Raffaello. «Cronache Milanesi.» *Emporium*, n° 410, febbraio 1929.
- Jaloux, Edmond. «Leonor Fini.» *Les Arts plastiques*, 9 octobre 1948
- Jouffroy, Alain. «Interview avec Leonor Fini.» *Arts*, 9 novembre 1955.
- Jouffroy, Alain. «Intervista con Leonor Fini.» *Quinta parete. Documenti del surrealismo*, n. 1, aprile 1971.
- Jouffroy, Alain. «Les expositions de la semaine. Leonor Fini.» *Arts: spectacles*, 30 novembre-6 décembre 1955.
- Lanoux, Armand. «Instant d'une psychanalyse critique. Leonor Fini» in *Le Table Ronde*, n. 108, décembre 1956
- Lauter, Estella. «Leonor Fini: Preparing to Meet the Strangers of the New World.» *Woman's Art Journal*, Vol. 1, No. 1 (Spring - Summer, 1980)
- Lo Duca, Giuseppe Maria. «Leonor Fini, Zocchi e Veronesi», in *Emporium*, n. 45, 1939
- Longanesi, Leo. «La pittrice surrealista.» *Il tempo*, 20 novembre 1951.
- Mahon, Alyce. «La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini.,» *Dada Surrealism*, vol. 19, issue 1, 2013.
- Mann, Klaus. «Leonor Fini e la vitalità nell'arte.» *Cosmopolita*, 14 giugno 1945

- Marinelli, Guido. «Leonor Fini.» *D'arts agency*, n. 5, 20-12-1965 a 10-03-1966, anno VI.
- Marmorì, Giancarlo. «La sfinge: Leonor Fini.» *Bellezza*, dicembre 1966.
- Milic, Carlo. «Dimensione storica della Fini. Il "bagaglio tecnico" di Sirena.» *Gazzettino di Venezia*, 12 marzo 1968.
- Montanelli, Indro. «Incontri. Leonor.» in *Corriere della Sera*, 13 settembre 1951.
- Morucchio, Berto. «Enigma la pittura di Leonor Fini?» *Le ultime notizie-Trieste*, 5 novembre 1952.
- Oberhuber, Andrea. «Écriture et image de soi dans Le Livre de Leonor Fini.» *Dalhousie French Studies*, Vol. 89, Voir le texte, lire l'image (Winter 2009).
- Pica, Agnoldomenico. «Discorso su Leonor.» *La patria-Milano*, 5 marzo 1953.
- Porcella, Toni. «Leonor Fini. Eros e Psiche» in *Cahiers d'arts*, n. 8, dicembre 1995-gennaio 1996
- Praz, Mario. «Leonor Fini pittrice gotica.» *Il mondo*, 4 agosto 1945.
- Premoli, Augusto. «Due mostre d'arte.» *Italia Nuova*, febbraio 1945.
- Reggente, Tullio. «L'ironia della Fini.» *Messaggero Veneto-Udine*, 16 marzo 1968.
- Reichardt, Jasia. «Leonor Fini.» *Apollo*, n. 28, ottobre 1960.
- Righi, Federico. «Lolò in vetrina.» *Il giornale del lunedì di Trieste*, 23 aprile 1951.
- Rodriguez Monegal, Emir. «La pittura come exorcismo.» *Mundo nuevo*, 16 ottobre 1968.
- Ruggeri, Giorgio. «Sesso, arsenico e merletti.» *Il resto del Carlino, Bologna*, 14 marzo 1970.
- Sala, Alberto. «Le sue donne sono idee.» *Corriere d'informazione Milano*, 28 dicembre 1961.
- Salvalaggio, Nantas. «La gazzella è responsabile dei molti turbamenti della leonessa.» *Il giornale d'Italia*, 19 agosto 1954.
- Sear, Fra. «Una mostra di Leonora Fini a Parigi.» *La Tribuna*, 12 giugno 1934.
- Severi, Gilberto. «Leonor Fini (Essai critique indirecte).» *Il risveglio*, 13 giugno 1945

Siniscalco, Carmine. «Le mitologie di Leonor Fini.» *La Fiera Letteraria*, 1° settembre 1966.

Sparti, Pepa. «Senza dubbio si tratta di Leonor Fini.» *Prometeo*, marzo 1984

Spinelli, Barbara. «Voci dalla gioiosa Apocalisse.» *s.t.*, 16 luglio 1986.

Strukelj, Vanja. «Nel segno di Polifilo.» in *Parole rubate*, rivista semestrale online, fascicolo 2, dicembre 2010.

Tozzi, Mario. «Esposizioni a Parigi. F. de Pisis e L. Fini.» *Il secolo XIX*, 4 gennaio 1933.

Trucchi, Lorenza. «Bellmer alla Senior, Leonor Fini alla Iolas-Galatea.» *Momento sera*, 9 febbraio 1968.

Valsecchi, Marco. «Leonor Fini.» *Oggi*, 19 ottobre 1947.

George, Waldemar. «L'art à Paris.» *Formes*, 26-27 novembre 1932.

Zahar, Marcel. «Leonor Fini.» *Beaux Arts*, october 1946

Zanusso, Lorena. «Eccentrica Leonor. Trieste, la Fini protagonista al Museo Revoltella» *Arte in*, n. 22, 2009

Saggi

Colombo, Nicoletta, «Achille Funi e Leonor Fini: un sodalizio nel solco della liason Trieste-Milano (anni venti e trenta). In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Colvile, Georgiana M. M. «Images et mots d'elles. Textes et hors-textes de femmes surréalistes». In *Regard d'écrivain*, 1994

Crespi Morbio, Vittoria, «Il teatro sovvertito di Leonor Fini». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Crusvar, Elisa, «Leonor Fini: simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguità». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

De Chirico, Giorgio. «Leonor Fini.» In *Max Ernst and Leonor Fini*, di Julien Levy Gallery. New York: catalogo della mostra, Julien Levy Gallery, 18 November-9 December 1936.

Eluard, Paul. «Le tableau noir.» In *Donner à voir*. Paris: Gallimard, 1938.

Fini, Leonor, Foucault, Michael et al. «L'autoportrait.» in *Corps écrit*, vol. V, Paris, 1983.

Pellegrini, Ernestina. «Vide à l'envers, ovvero il teatro intimo di Leonor Fini, fra pittura, scrittura e documenti d'archivio, in *Atti del convegno "Italia, Espana, Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones"*, XI congreso de la sociedad Espanola de Italianistas, vol. II, Publidisa, Arcibel, 2006

Pellegrini, Ernestina, «In maschera ovvero il festival dell'io di Leonor Fini». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan, Maria (A cura di), Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Pellegrini, Ernestina, «Leonor Fini e Leonora Carrington. Bestiari e travestimenti», in *Bestiari di genere*, di Pellegrini, Ernestina; Pinzuti Eleonora (A cura di), Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2012

Savinio, Alberto. «La civiltation finienne.» In *Leonor Fini*, di AAVV. Roma, 1945.

Strukelj, Vanja, «Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito». In *Leonor Fini l'italienne del Paris*, di Masau Dan, Maria (A cura di). Trieste: Civico Museo Revoltella, 2009

Libri di Leonor Fini

Le livre de Leonor Fini. Paris: Clairefontaine, 1975.

Leonor Fini. Oeuvres récentes, . catalogue de l'exposition, Paris: Galerie Dionne, 30 November 1994–28 February 1995.

Libri illustrati da Leonor Fini

Panizza. Oskar, with illustration by Leonor Fini. *The council of love*. a Richard Seaver Book, New York: The Viking Press, 1973.

Reage, Pauline. *Histoire d'O*. Paris: Cercle du livre précieux, 1962.

Réage, Pauline. *L'Histoire d'O*. Paris: Tchou, 1968.

Sheridan Le Fanu, Joseph. *Carmilla*. avec 8 sérigraphies, 15 lithographies, Paris: Éditions Ariane Lancell, 1983.

Articoli e scritti di Leonor Fini

«Critica ai critici.» *Domenica*, 1 luglio 1945.

«Lettere al direttore.» *il Tempo*, 27 ottobre 1951

«Chiarimento con Leonor Fini.» *Il mondo*, n. 33, 17 agosto 1954.

«Trois portraits de l'artiste.» in *Corps écrits*, vol. V, Paris, 1983.

«Mes théâtres.» *Corps écrit. Théâtres*, n° 10, 1984.

