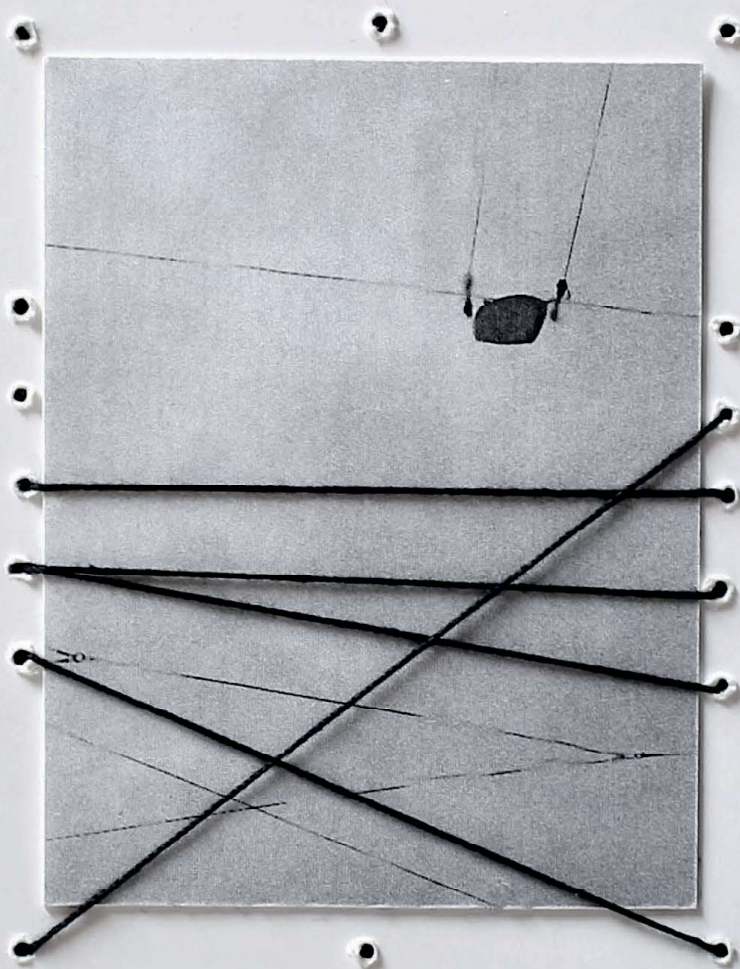


Trame sottili

Voci diverse per un vestiario sentimentale

a cura di Emanuela Mancino



Educazione e politiche della bellezza

FrancoAngeli

Con o senza vestiti. Il ruolo degli abiti nelle arti visive tra Rinascimento e modernità

di Ornella Castiglione

Il presente contributo intende proporre un'analisi del ruolo che gli abiti hanno assunto all'interno della storia delle arti visive in Occidente a partire da quella *Dea dei serpenti* ritrovata nel Palazzo di Cnosso. La nota statuetta, modellata nel periodo in cui si preconizzava la cultura figurativa occidentale, ha anticipato il ruolo fondamentale che la moda, soprattutto femminile, ha assunto in ambito scultoreo e pittorico, nonché cinematografico, poi. Il Rinascimento ha celebrato l'importanza dell'abito sia nella ritrattistica, dove le nobildonne sfoggiavano i costumi tipici dell'epoca, sia nelle raffigurazioni allegoriche, in cui l'abito era *pattern* floreale simbolo del personaggio che lo indossava. Al primo caso si può ascrivere la bellissima Cecilia Gallerani nella sua posa per Leonardo a Milano (*La dama con l'Ermellino*) mentre, per il secondo, il riferimento va al Botticelli della medicea villa di Castello (*Primavera* e *La nascita di Venere*). Il parallelo tra la *Venere di Urbino* di Tiziano e la *Olympia* di Édouard Manet introduce il tema dell'abito mancante e di quando, alle soglie della modernità, Parigi rifiuta quel nudo considerato ancora oltraggioso. I personaggi femminili interpretati dalla giovane modella Victorine Meurent assumono il corpo dello scandalo poiché, nel caso della *Olympia*, gli unici accessori indossati richiamano lo stile tipicamente adottato dalle prostitute, mentre in *Colazione sull'erba* risulta inaccettabile l'accostamento tra una ragazza nuda e due uomini vestiti. Pochi anni prima, il Realismo aveva ammesso tra i soggetti degni di essere rappresentati anche i lavoratori. Gustave Courbet decide così di ritrarre una categoria tra le più umili, gli spaccapietre, indagando il loro mondo ma soprattutto i loro abiti consunti dalla fatica e istituendo il dettaglio del calzino strappato in evidenza come metonimia di una condizione. Abiti e accessori hanno raccontato la propria epoca, come sottolineato dall'approccio di due esponenti dell'Impressionismo, Edgar Degas e Pierre-Auguste Renoir, che con l'espedito dello studio dei fiocchi (il

primo) e dei cappellini (il secondo) hanno reso in immagine l'eterogeneità della Parigi del tempo. Nel Terzo Millennio, quando la pittura sembra aver perso il suo *appeal* artistico e il suo ruolo sociale, il cinema di Sofia Coppola ne eredita la tradizione. In *Maria Antonietta*, infatti, l'attenzione alla scelta degli abiti non solo è un fattore stilistico ma un percorso filologico, creativo e museale.

La metodologia utilizzata in questo saggio ha l'impronta della critica d'arte di matrice novecentesca basata sui livelli di lettura stilistico-formale e di analisi iconografica e iconologica (Warburg, Panofsky, Gombrich) con uno sguardo ai più innovativi metodi quali quello della ricerca antropologica e quello paradigmatico delle arti visive (Sciolla, 2001).

Gli albori della cultura figurativa occidentale

Tra le prime immagini femminili occidentali vi sono le statuette di terracotta colorata raffiguranti la *Dea dei serpenti* (1650-1550 a.C.). Tale scultura, seppur arcaica nel suo modellato sintetico e nelle fattezze caricaturali, è opera ritenuta particolarmente significativa di «un mondo in cui l'idea del divino si associa alla realtà della vita e tocca, col tema dominante della Dea Madre, i sentimenti popolari (la fecondità della donna e della terra; i costumi cittadini; i giochi)» (Argan, 2002, p. 28). In effetti, la Dea ritrovata nei depositi del Tempio del Palazzo di Cnosso dall'archeologo inglese Sir Arthur Evans agli inizi del secolo scorso pare aderire ai “costumi cittadini”, in quanto i suoi abiti sontuosi ed elaborati la collocano immediatamente in un ambito tipicamente urbano. La lunga gonna a falde ricadenti, tenuta ferma da un grembiule di stoffa decorata più pesante e dalla forma, peraltro, ricorrente nella cultura minoica, detta “a sella”, insieme al corpetto stretto sul busto e completo di maniche sono da considerarsi indumenti tipici della moda seguita all'epoca dalle ragazze cretesi.

In questa figurina, ancora testimonianza di un radicamento nelle religioni antiche, poiché mutua dalla simbologia egizia alcuni elementi (il gatto sulla testa) e nasce con intento divinatorio (la dea cretese della vita e, al contempo, della morte), l'abbigliamento assume un ruolo analitico di rilievo. La *Dea dei serpenti*, infatti, attraverso l'adozione di alcuni indumenti di moda a quel tempo «appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi» (Simmel, 1985, p. 13).

Il Rinascimento

Il regno di Venere rappresentato da Sandro Botticelli nella *Primavera* (1479-1482), sulla base dell'iconografia neoplatonica suggeritagli dal filosofo Marsilio Ficino, colloca Flora vestita di fiori tra la ninfa che era prima del rapimento da parte di Zefiro e la Venere stessa (Warburg, 1966). La botticelliana Flora nasce dall'iconografia antica diffusa sia in pittura che nella statuaria dell'Ora della Primavera e dai versi usati da Poliziano nella *Giostra* per l'apparizione di Simonetta Vespucci a Giuliano: «Candida è ella, e candida la vosta, l ma pur di rose e fior dipinta e d'erba; [...]» (Warburg, 1966). Il tessuto dell'abito di Flora è decorato con elementi floreali che richiamano il personaggio stesso in quanto divinità che «presiede alla fioritura e alla vita di tutta la vegetazione» (D'Anna, 1996, p. 62) e non è certo casuale in un contesto, quale quello del neoplatonismo fiorentino, carico di allusioni, simboli, emblemi dove «i grandi enigmi della natura, della morte e della risurrezione aleggiano attorno alle forme trasognate della giovinezza, dell'amore, della beltà, fantasmi di un Olimpo ideale» (Sez nec, 1980, pp. 139-140).

Sulla veste di Flora nella *Nascita di Venere* (1484) – e sul «manto purpureo» (Daverio, 2014, p. 19) che la dea le offre – i fiori sono ancora schiusi mentre nell'allegoria sono maturi e prosperi, elemento che sottende il processo in divenire di Venere – e di ciò che le sta attorno – messo in atto nella sequenzialità dei due dipinti (Warburg, 1966). La similitudine tra le stoffe dei due abiti, inoltre, sottolinea il tratto ideativo comune della *Primavera* e della *Nascita di Venere*, dipinti nati sotto l'alveo della corte medicea per la villa di Castello (Warburg, 1966) e parti di un programma elaborato dal Ficino per l'educazione del giovane Lorenzo di Pierfrancesco (Gombrich, 1979; Sez nec, 1980).

Di che ti adiri? A chi invidia hai Natura
Al Vinci che ha ritratto una tua stella:
Cecilia! sì bellissima oggi è quella
Che a suoi begli occhi el sol par ombra oscura¹.

Alla più prosaica corte ducale milanese, Leonardo, in una data ancora incerta tra il 1488 e il 1490, esegue per Ludovico Sforza il ritratto di una giovane donna che risiede al Castello pur non essendo – in quegli anni, ancora – nobile ma vantando molti talenti: *La dama con l'ermellino*. Nel

1. Prima parte del sonetto che Bernardo Bellincioni compose di fronte al dipinto nel 1493.

ritratto, la bellissima Cecilia Gallerani è colta in una duplice torsione che presagisce un certo rinnovamento iconografico, inaugurato proprio dall'artista fiorentino, e che, al contempo, diviene figura della triangolazione tra il Moro fuori campo, Leonardo e la città che li vede protagonisti: Milano. Proprio qui la giovane dama, influenzata dalle tendenze internazionali, adotta un abbigliamento elegante ma moderno, come chiaramente descritto dalle parole di Daniela Pizzigalli:

La dama con l'ermellino è una pagina importante della storia del costume: per la prima volta è raffigurato il nuovissimo abbigliamento delle nobili milanesi sul finire del Quattrocento. L'atteggiamento compiaciuto e disinvolto di Cecilia lascia trasparire l'intima soddisfazione di farsi effigiare con quegli abiti che lanciavano una moda e valorizzavano la sua innata eleganza (1999, p. 19).

L'abito che la Gallerani indossa nel dipinto, infatti, è elegante e prezioso pur senza ricadere negli eccessi tipici delle corti europee. Esso aderisce alla moda rinascimentale che metteva in evidenza le maniche con arricciature a sbuffo coniugando, però, alcuni elementi di novità provenienti dagli ambienti spagnoli, come la fascetta nera in testa. I materiali usati sono ricchi e tra questi figura la seta, presente in Lombardia per via dei primi allevamenti di bachi. Anche per quanto riguarda gli accessori valgono gli stessi principi di gusto e di stile all'insegna della morigeratezza, pertanto, l'unico gioiello che Cecilia indossa è una collana di perle, elemento di ricercatezza ma anche simbolo di fedeltà.

In quegli stessi anni, Leonardo era molto attivo alla corte sforzesca anche in qualità di ideatore di costumi e macchine teatrali. La circolazione di modelli di provenienza spagnola, ad esempio, è attestata dai costumi confezionati per una festa organizzata in onore di Isabella d'Aragona, così come è frequente il ricorso a tessuti preziosi, soprattutto seta e broccato (Bignami, 2005, p. 55).

L'importanza assegnata agli abiti va, così, contestualizzata in un paradigma culturale e artistico di privilegiata rinascenza che quella società stava vivendo e nella quale «l'abbigliamento partecipava al linguaggio del potere: lo stesso orgoglioso senso di affermazione che arricchiva le città di nuovi monumenti, le biblioteche di testi antichi, le gallerie di splendidi dipinti [...]» (Pizzigalli, 1999, p. 20).

Tra le opere di tematica profana nella produzione di Tiziano negli anni Trenta del Cinquecento vi è quella *Venere di Urbino* acquistata da Guidobaldo II della Rovere nel 1538 e vista da Vasari, che nella vita dedicata al maestro veneziano scrive: «Sono nella guardaroba del medesimo Duca di mano di Tiziano [...] una Venere giovanetta a giacere con fiori e certi pan-

ni sottili attorno, molto belli e ben finiti» (Vasari, 1568). Ecco che la figura femminile del dipinto si caratterizza immediatamente per le sue vesti, anche quando queste non ci sono.

La Venere, infatti, approcciando «una seduzione più scoperta e invitante» (www.uffizi.it), ci racconta un mondo scarsamente mitologico ma di – lussuosa – quotidianità. Il momento immortalato da Tiziano è quello che precede la vestizione di una giovane patrizia veneziana prima di uscire per partecipare alla cerimonia domestica in voga in città del “toccamano”. In secondo piano si scorgono due fantesche, di cui quella dalla corporatura più minuta, forse una fanciulla, inginocchiata a terra e intenta a rovistare nel baule alla ricerca degli abiti che la ricca padrona indosserà e quella più adulta in piedi, con adagiato sulla spalla un indumento già scelto, che si scorge essere un abito piuttosto sontuoso nei colori tra l’azzurro e l’oro (www.uffizi.it).

La modernità

Ispirata alla Venere di Tiziano, la *Olympia* realizzata da Édouard Manet nel 1863 presenta una figura femminile nuda e distesa su un letto che guarda lo spettatore e, anche in questo caso, non si tratta di una dea ma di una donna della contemporaneità che in quel torno di tempo a Parigi significava anche vita notturna e rapporti mercenari. Rispetto al soggetto codificato dalla tradizione, si tratta di una palesemente oltraggiosa «interpretazione in chiave moderna» (d’Ayala Valva, 2003, p. 44), come usava fare Manet.

La professione della protagonista di questo dipinto è resa evidente da alcuni riferimenti quali la posa, tipicamente assunta nelle fotografie a sfondo erotico come quelle di Julien Vallou de Villeneuve che ebbero un certo mercato in quegli anni, e il titolo, nome d’arte diffuso presso le prostitute d’alto bordo forse per richiamare l’antagonista di Marguerite in *La signora dalle Camelie* di Alexandre Dumas figlio (Denvir, 1992, pp. 23-24). Tuttavia, l’elemento visivo in grado di catturare lo sguardo dello spettatore è l’unico indumento che la ragazza indossa: quel nastrino nero legato al collo usato dalle ballerine, spesso accomunate dalla morale borghese alle prostitute, e presente in varie opere attinenti a quel mondo, come nel noto *La Goulue che arriva al Moulin Rouge* (*La Goulue arrivant au Moulin Rouge*, 1892) di Henri de Toulouse-Lautrec in cui è ritratta proprio la star del can-can Louise J. Weber.

La modella, pittrice e amica di Manet Victorine Meurent poserà anche per l’altrettanto celebre quanto discusso *Colazione sull’erba* (*Le déjeuner*

sur l'herbe, 1862-1863). Anch'esso ispirato ai modelli mitologici classici e idealizzati della tradizione accademica – il *Concerto campestre* attribuito in seguito a Tiziano e il *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi su tutti – ma che, tuttavia, «raffigura prosaicamente una donna senza vestiti [...]» (Denvir, 1992, p. 22) a cui mancano, quindi, gli ornamenti delle dee. E, infatti, «il nudo di Manet appariva attuale: gli abiti moderni buttati per terra e lo sguardo rivolto agli spettatori facevano pensare non a una dea ma a una prostituta» (Denvir, 1992, p. 23). Lo stesso si dica per i due uomini che, privi degli elmi degli dèi dell'Olimpo, indossavano un abbigliamento diffuso presso i giovani parigini del tempo.

Non a caso, nello scalpore generale suscitato sia nel pubblico che nella critica, alla vista della *Colazione sull'erba*, Philip J. Hamerton così tracciava il parallelo con l'illustre fonte, attribuita ancora a Giorgione:

Giorgione aveva concepito l'idea felice di una *fête champêtre* dove gli uomini sono vestiti e le signore no, ma la dubbia natura del soggetto si perdona per amore del bel colore [...]. Ora un disgraziato francese lo ha tradotto nel moderno realismo, su scala assai maggiore e negli orribili panni francesi moderni in luogo dell'elegante costume veneziano. Eccoli qui, sotto gli alberi, la donna in primo piano completamente svestita [...] un'altra donna in camicia esce da un torrente che scorre nei pressi, e due francesi in berretto di feltro siedono su un'erba molto verde con un'aria di beatitudine ottusa (cit. in d'Ayala Valva, 2003, p. 43).

La dicotomia tra chi mantiene gli abiti addosso e chi li ha gettati rende il gruppo immortalato da Manet in quella radura fuori Parigi non privo di equivoche allusioni. O, quanto meno, presso i visitatori del Salon des Refusés, dove venne esposto nella prima celebre edizione del 1863. «Quel quadro poneva troppe domande» (Scorranese, 2012) dando il benvenuto nella modernità.

Dopo più di un decennio e nel pieno della stagione impressionista, Pierre-Auguste Renoir con il *Moulin de la Galette* (*Bal au moulin de la Galette*, 1876) ed Edgar Degas con *La lezione di danza* (*La classe de danse*, 1873-1875) dimostrarono la loro grande attenzione alla cura dei dettagli di accessori e abbigliamento.

Renoir, attraverso la raffigurazione del patrimonio umano della Parigi tardo-ottocentesca, «si entusiasma nel rendere con poetica leggerezza l'atmosfera gioiosa di un ballo piccolo-borghese e, attraverso di essa, la società svagata del proprio tempo, la «vie moderne» (d'Ayala Valva, 2003, p. 108). In *Moulin de la Galette*, egli fa posare amici, conoscenti o semplici passanti che «indossano abiti decorosi e portano cravatte sobrie e stivali di vernice» (d'Ayala Valva, 2003, p. 108). Benché la scena sia affollata,

ogni personaggio, così come assume posture o comportamenti diversi, si caratterizza per una sua personale declinazione della moda parigina del tempo.

Anticipando ciò che sarà maggiormente sviluppato in *La colazione dei canottieri* (*Le déjeuner des canotiers*, 1881), Renoir per la realizzazione della scena del famoso ballo dedicò molto tempo allo studio dei cappelli. Infatti, dopo aver visto alcuni dipinti della tradizione pittorica italiana, giunse all'elaborazione di vari modelli sia per le donne che per gli uomini.

Tra gli amici di Renoir riconoscibili nel dipinto vi è, seduta in primo piano, la modella Estelle che, con ogni buona probabilità, è la stessa signora che spicca in *La pergola* (*Au jardin - Sous la tonnelle au moulin de la Galette*, 1876) poiché indossa il medesimo appariscente abito lungo a fondo bianco con righe verticali azzurre.

In quegli anni, infatti, Renoir aveva trasferito il suo *atelier* in rue Cortot a Montmartre, quartiere dove si trovava l'ex mulino, e di quell'atmosfera aveva cominciato a scandagliare luci, vegetazione, fisionomie così da consolidarne la rappresentazione grazie anche al supporto di un gruppo di persone del suo *entourage*.

Il ballo, che in Renoir assumeva la forma dello svago, in Degas, con la stessa assidua ricorrenza, era visto essenzialmente come lavoro, come accade per *La lezione di danza*. Nel *foyer* del teatro dell'Opéra di Parigi, ancora nella vecchia sede di rue le Peletier, Degas coglie un attimo, come se fosse un'istantanea, di un gruppo di giovani ballerine e del loro maestro alla conclusione di una lezione (www.musee-orsay.fr/it).

Le ballerine sono il soggetto preferito dal pittore francese per il lungo lavoro di preparazione che caratterizza le loro *performance* ma soprattutto in quanto lavoratrici che modificano il proprio corpo attraverso gli sforzi compiuti negli estenuanti esercizi. Tuttavia, in questo dipinto non è lo studio dell'anatomia a impegnare maggiormente Degas ma quello per i fiocchi e per i tutù delle danzatrici.

Contravvenendo a una delle più salde regole impressioniste, che vedeva il divieto dell'uso del bianco e del nero, classificati come colori-non colori dalle teorie sulla cromatica che si stavano diffondendo in quegli anni, Degas ammantava la parte sinistra del dipinto del bianco candido del tulle dei tutù e cinge il collo delle giovani danzatrici con il nastrino nero. Esse portano alla vita un ulteriore nastro che si chiude con un fiocco sulla schiena dalla forma e dal colore diverso per ognuna di loro: giallo, rosso, blu. Forse un pretesto per attingere alla tavolozza dei colori puri.

Emblema delle istanze realiste, il tema del lavoro aveva cominciato a reclamare la dignità di essere rappresentato nelle arti figurative. Qualche tempo prima, infatti, un artista controverso e coraggioso come Gustave

Courbet con *Lo spaccapietre* (*Le casseur de pierres*, 1849) immortalò un soggetto umile, in quanto cittadino e non eroe mitologico o detentore di potere, tra i più umili. Benché di spaccapietre vi fosse una certa richiesta a causa delle molte costruzioni e strade che si andavano realizzando in quegli anni, le loro condizioni lavorative rimanevano durissime e la considerazione sociale di cui godevano era sempre molto bassa.

Del manovale raffigurato², Courbet intese mettere a nudo ogni risvolto della sua realtà impietosa, immergendolo in un ambiente in cui tutto è polvere ma soprattutto le sue vesti sono povere e lacere. Ogni indumento colloca inconfutabilmente il personaggio nel suo mondo con il panciotto strappato, la camicia e i pantaloni rattoppati. Soprattutto quel calzino bucato sul tallone, cui non è stato posto alcun rimedio, diviene metonimia di una condizione: la miseria. Assieme ai colori terrosi, alla luce soffocata, alla landa amorfa, l'iconografia del mondo della povertà è descritta e classificata, infatti, dagli indumenti consunti, così come aveva inaugurato Annibale Carracci nel *Mangiafagioli* (1583-1584) e proseguito Honoré Daumier con *Il vagone di terza classe* (1862-1865) o Vincent van Gogh con *I mangiatori di patate* (1885).

L'occhio del Novecento

Nel tratteggiare la società, sul volgere del XX secolo, il paradigma delle arti visive annovera una nuova musa: il cinema, definito da Francesco Casetti come “occhio del Novecento”³. Con l'intento di restituire un ritratto più autentico della famigerata regina di Francia, Sofia Coppola presenta nel 2006 l'inedito e particolare *biopic Maria Antonietta* (*Marie Antoinette*). Il film tende a evidenziare la forte dimensione estetica che ha caratterizzato la vita alla corte di Versailles che se, da un lato, con abiti sontuosi, parrucche, accessori e gioielli di pregio ha ispirato la moda presso le altre corti e le classi abbienti europee, dall'altro, ha inasprito i rapporti con il popolo, offeso da quel «vacuo sfoggio d'eleganza» (www.museodeltessuto.it).

I costumi di *Maria Antonietta* sono statati riconosciuti quale migliore reinterpretazione mai realizzata in ambito cinematografico dell'abbigliamento settecentesco⁴ e venti tra i modelli maschili e femminili sono dive-

2. Nello stesso anno, Gustave Courbet realizzò una versione del dipinto in cui gli spaccapietre sono due, intitolata *Gli spaccapietre*, andata distrutta a Dresda nel 1945 durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale.

3. Si veda in proposito F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005.

4. La costumista Milena Canonero nel 2007 vinse il premio Oscar per la produzione.

nuti oggetto della mostra *Il Capriccio e la Ragione. Eleganze del Settecento europeo* allestita al Museo del Tessuto di Prato in collaborazione con gli Uffizi agli inizi del 2018.

Si tratta, per lo più, di abiti confezionati per l'occasione a cui sono stati inseriti piccoli dettagli ricavati da costumi dell'epoca, disegnati dopo l'attento studio, non solo di vestiti e accessori originali, ma di tutto il corredo storico dell'ambiente delle corti settecentesche (testi, dipinti, disegni ecc.).

Conclusioni

Fin troppo evidente appare il rilievo dell'abbigliamento nell'ambito della conoscenza sistematica di un periodo storico e della moda come elemento di analisi specifica di una società. Sotto un profilo più meramente visivo, la storia dell'arte e degli stili è strettamente legata alla storia del costume in quanto quest'ultimo si configura come codice immediato. Come si è visto, la comunicazione del proprio *status* attraverso la scelta degli abiti ha coinvolto i ceramisti di Cnosso fin dagli albori della cultura figurativa occidentale.

A partire dal periodo di massimo splendore delle arti, il Rinascimento, il vestito sia quando era presente sia quando non c'era ha dichiarato appartenenze e sobillato animi.

Sul finire dell'Ottocento, la ricerca di una rappresentazione particolareggiata dei soggetti, anche attraverso la raffigurazione di dettagli differenti, tratteggiava quell'interesse per l'individuo come mai successo prima. Infatti, nel luogo moderno per eccellenza, la città, l'eterogeneità della vita mondana costituiva, finalmente, una ricchezza. Quella *élite* parigina ha anticipato, non solo nella moda ma anche nelle abitudini e negli stili di vita, quanto le classi sociali inferiori faranno nel corso del Novecento, secondo la teoria simmeliana (Simmel, 1985, p. 14).

Le ipotesi per ulteriori sviluppi di questo filone di analisi affermano l'imprescindibilità della storia delle arti visive all'interno dei percorsi di studio nel settore della moda e del costume al fine di garantire un orientamento significativo all'interno di un panorama iconografico organico. Infatti, se sul versante dell'interpretazione dell'opera d'arte, l'abbigliamento e gli accessori indossati sono elementi frequentemente partecipi dell'analisi, nella maggior parte dei casi non è vero il contrario.

L'interesse per tale argomento, tuttavia, dal settore disciplinare può essere esteso all'ambito trasversale degli studi sulla formazione del soggetto e sulla comunicazione riflessiva.

Riferimenti bibliografici

- Argan G.C. (2002), *Storia dell'Arte italiana, Vol. 1, Dall'antichità a Duccio [1968]*, Sansoni, Firenze.
- Bignami P. (2005), *Storia del costume teatrale*, Carocci, Firenze.
- Cieri Via C. (2006), *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Firenze.
- D'Anna G. (1996), *Dizionario dei miti*, Newton Compton, Roma.
- D'Ayala Valva M. (2003), *Museo d'Orsay, Vol. 2, L'Espresso*, Milano.
- Daverio P. (2014), *Botticelli. Nascita di Venere, Vol. 1*, Corriere della Sera, Milano.
- Denvir B. (1992), *Impressionismo*, Giunti, Firenze.
- Gombrich E.H. (1979), *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche [1945]*, Einaudi, Torino.
- Panofsky E. (1962), *Il significato nelle arti visive [1955]*, Einaudi, Torino.
- Pizzagalli D. (1999), *La dama con l'ermellino*, Rizzoli, Milano.
- Sciolla G.C. (2001), *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, UTET, Torino.
- Scorrane R. (12/05/2012), *Parigi 1863, benvenuti nella modernità*, Corriere della Sera.
- Seznec J. (1980), *La sopravvivenza degli antichi dei [1940]*, Boringhieri, Torino.
- Shearman J. (1995), *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano [1992]*, Jaca Book, Milano.
- Simmel G. (1985), *La moda [1910]*, Editori Riuniti, Roma.
- Vasari G. (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, Firenze.
- Warburg A. (1966), *La Rinascita del paganesimo antico [La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano, 1893]*, La Nuova Italia, Firenze.

Sitografia

- La classe di danza*, testo disponibile al sito: www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/cerca/commentaire/commentaire_id/la-classe-di-danza-3653.html?no_cache=1&cHash=9bb2faafdd 27/04/2021.
- Marie Antoinette. I costumi di una regina da Oscar*, testo disponibile al sito: www.museodeltessuto.it/maria-antoinetta-costumi-regina-oscar/ 27/04/2021.
- The Snake Goddess*, testo disponibile al sito: https://heraklionmuseum.gr/?page_id=1638&lang=en 27/04/2021.
- Venere di Urbino*, testo disponibile al sito: www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano 27/04/2021.



La foto mi ritrae da piccola, attorno ai cinque anni, un tardo pomeriggio d'estate nella strada antistante l'abitazione dei miei nonni fuori città. Sorrido allegra e spensierata sulla mia bicicletta «guardando in camera». Dall'altra parte dell'obiettivo c'era mio padre, che come me, era appassionato di biciclette e di fotografia.

L'abito ricordo fosse in cotone giallo chiaro con i bordini bianchi e rossi, sulla sinistra riproduceva il ricamo di una racchetta da tennis perché il modello, infatti, richiamava le divise delle tenniste. Questo vestitino è stato tra i miei preferiti per alcune stagioni, fino a quando ho potuto indossarlo.

Ornella Castiglione