

Introduzione

Knossos-Fortuny: sapete perché? Perché il Fortuny non s'è ispirato né a Parigi né a Vienna, ma all'isola di Minosse. Quest'isola misteriosa, dove Angelo Mosso ha scoperto le radici della civiltà europea, è capace di tutte le sorprese, anche d'insegnare coi frammenti di una coltura dieci secoli anteriore al Cristo, l'arte di vestirsi alle signore del ventesimo secolo dopo Cristo.

G. Antonio Borgese, *La Stampa*, 24.11.1907

È questa l'intuizione che ebbe Antonio Borgese dopo aver assistito all'inaugurazione degli «scialli Knossos» prodotti da Mariano Fortuny y Madrazo (Granada 1871 – Venezia 1949) e presentati nel corso di una *matinée* tenutasi a Berlino il 24 novembre del 1907. Il giornalista italiano colse l'originalità di questo pittore spagnolo d'origine, ma veneziano d'adozione, che a partire dal 1906 decise di dedicarsi alla produzione di veli impressi con motivi ripresi dall'arte minoica, un'arte talmente «moderna» da rendere *à la mode* i suoi scialli. L'innovazione di Fortuny, riconosciutagli al tempo della sua produzione artistica, andò poi assolutamente perduta nell'ultimo secolo, nel quale risulta a dir poco curiosa la scarsa attenzione che gli studiosi hanno rivolto all'interesse dell'artista per la civiltà minoica. È solo con l'inaugurarsi del XXI secolo che si assiste a un proliferare di studi indirizzati ai processi di fruizione o *consumption* della cultura minoica innescati agli inizi del Novecento, ossia in concomitanza con la sua scoperta, avvenuta nel 1900. La contemporaneità fra la scoperta della civiltà di Creta e l'affermarsi del gusto *Art Nouveau* in Europa ha, inoltre, condotto molti studiosi a riconoscere analogie e somiglianze tra l'arte minoica e quella moderna, e quindi a tentare di individuare il rapporto esistente fra le due espressioni artistiche.

La letteratura archeologica degli ultimi anni ha pertanto acceso la mia curiosità di archeologa, interessata alla ricezione dell'antico, e mi ha spinto a verificare se quelle voci veneziane che riferivano di opere esposte al Museo Fortuny ornate con motivi minoici, fossero corrispondenti al vero. Mi è parsa quindi invitante la prospettiva che mi si è profilata nell'autunno del 2009 di addentrarmi nell'atelier di Fortuny, l'attuale Museo Fortuny, per constatare l'effettiva presenza di motivi di ispirazione minoica nella sua produzione tessile. I risultati sono stati fin dal principio entusiasmanti, dal momento che Fortuny si è da subito rivelato un artista partecipe della temperie culturale del suo tempo, talmente affascinato dalla cultura minoica, al punto da innescare un processo del tutto consapevole e originale di reimpiego di arte minoica sui suoi «scialli Knossos». A discapito di tante discussioni che hanno infervorato i recenti dibattiti sull'effettiva consistenza di un'influenza dell'arte minoica nelle arti figurative del primo Novecento, con questo lavoro si può finalmente asserire che l'arte di Creta dell'Età del Bronzo non fu solamente adottata come fonte di ispirazione per la produzione di *Art Nouveau*, ma che divenne un veicolo espressivo di arte «moderna».

L'eccezionalità di Fortuny risiede innanzitutto nel fatto che fu l'unico personaggio del panorama artistico italiano del primo Novecento, finora noto, a interessarsi alla civiltà preistorica di Creta, laddove la maggior parte degli artisti italiani del tempo si rivolsero per lo più al solo patrimonio culturale presente in Italia.

In secondo luogo, è di notevole rilevanza il fatto che Fortuny rivelò il suo intento di produrre capi d'abbigliamento con motivi minoici, che egli stesso denominò «Knossos». Essi sono ottimi esempi di ricezione consapevole di arte minoica da parte di un artista moderno, che ha infatti lasciato testimonianze scritte del suo interesse per il mondo cretese, nonché di alcune delle fonti di cui si servì per la ripresa dei motivi da stampare sui suoi scialli.

Fortuny è inoltre tra i pochi moderni ad aver riprodotto l'arte minoica su prodotti tessili, laddove la maggior parte degli artisti di inizio Novecento, per lo più mitteleuropei, che si sono ad essa ispirati, hanno adottato la cultura minoica nelle arti pittoriche. Fino ad ora, invero, era nota la riproduzione di motivi minoici nella pittura e in minor modo nella scultura, ma non nelle arti considerate «minori» come quella tessile.

I recenti studi condotti sulla *consumption of Minoan past* hanno creato le basi per soddisfare l'esigenza di un approccio scientifico e sistematico adeguato all'importanza della ricezione del minoico nell'opera di Fortuny. Con questo lavoro si intende comprendere non solo le ragioni per cui l'artista adottò l'arte minoica sulle sue creazioni tessili, ma anche le interpretazioni che a quest'arte e soprattutto ai suoi produttori furono assegnate agli inizi del Novecento, nel momento in cui fu portata alla luce.

In questo volume (Capp. I-II), la prima parte è dedicata alla scoperta della «nuova» civiltà minoica, avvenuta agli inizi del Novecento con gli scavi inglesi, italiani e americani, e alla definizione che gli archeologi diedero di questa cultura, con particolare riferimento alle attribuzioni «indebite» ad essa assegnate. L'idea che gli artisti moderni, così come il grande pubblico, recepirono dell'arte minoica fu infatti condizionata dalle interpretazioni degli archeologi del tempo, che talora attribuirono all'arte e alla cultura minoiche significati che essa non possedeva o non intendeva trasmettere. Si tratta di etichette che si tramandano dagli inizi del Novecento tra studiosi di generazioni diverse, e che purtroppo ancora impiastrano l'archeologia minoica.

Un secondo passo (Capp. III-IV) vede l'inquadramento della cultura europea del Primo Novecento, col fine di delinearne i tratti salienti, a partire dalla nascita di un nuovo gusto, identificato come *Art Nouveau*, fino alle innovazioni che hanno condotto ad una rivalutazione delle arti «minori». In questo contesto viene introdotto il personaggio di Fortuny, una personalità eclettica ed esperta delle tecniche più varie: è pittore, scultore, fotografo, innovatore teatrale, ma è soprattutto un genio dell'abito e della stoffa.

Nell'ultima sessione (Capp. V-VII), la più incisiva, si indaga, per la prima volta in modo sistematico, l'approccio di Fortuny alla civiltà minoica, cercando di cogliere quali influenze e condizionamenti possa aver subito dal contesto che lo circondava negli anni tra 1900 e il 1906, ossia dalla scoperta della civiltà minoica al momento della sua produzione tessile ad essa ispirata. Il lavoro condotto nell'ar-

chivio del Museo Fortuny e nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia mi ha permesso di constatare che agli albori del Novecento Fortuny non si recò in Grecia per visitare siti archeologici, piuttosto che musei dai cui manufatti avrebbe dovuto ispirarsi per le sue produzioni «minoiche». La sua conoscenza della cultura minoica si forma, invece, tramite la lettura delle pubblicazioni degli archeologi che si stavano cimentando con le vestigia di questa civiltà. Si è pertanto proseguito ad una identificazione dei testi, e quindi dei manufatti che Fortuny adottò quali fonti di ispirazione per la decorazione a stampa dei suoi «scialli Knossos». La cultura minoica viene qui rivista con gli occhi di un artista moderno, il quale trasferì nell'arte minoica il riflesso di quello spirito europeo, intriso di elementi orientali e «primitivi», che si respirava nella Venezia del Primo Novecento. Un'arte minoica, divenuta per Fortuny, veicolo espressivo di quell'arte «moderna» che gli permise di creare degli scialli adatti alla nuova idea di donna affermatasi agli albori del Novecento. Una donna alla ricerca di libertà di esprimersi diverse, svincolate dalle convenzioni moralistiche del secolo precedente, e ben rappresentata dall'emblematica figura di Ruth Saint Denis, la ballerina cui Fortuny affidò la presentazione ufficiale dei suoi «scialli Knossos».

Alla fine dei capitoli si riportano due Appendici, rispettivamente dedicate a due articoli di giornale usciti in occasione della presentazione ufficiale degli «scialli Knossos» di Fortuny, avvenuta a Berlino il 24 Novembre del 1907. Seguono due cataloghi, il primo (Catalogo n. 1) è dedicato alla descrizione delle 33 creazioni tessili a noi note, che Fortuny impresse con motivi di derivazione minoica, mentre il secondo (Catalogo n. 2) riporta la descrizione dei 42 motivi decorativi che Fortuny ricopiò da prodotti minoici, e in minor misura da manufatti greci. All'interno del testo scritto si fa riferimento agli abiti di Fortuny descritti nel primo catalogo mediante la semplice indicazione del numero di catalogo corrispondente (es. n. 16), laddove per il riferimento ai motivi decorativi riportati nel secondo catalogo si utilizza l'abbreviazione md (motivo decorativo), seguita dal corrispondente numero di catalogo (es. md n. 15). L'apparato illustrativo, inserito in fondo al volume, si compone di 52 figure in bianco e nero, indicate con numeri arabi (es. Fig. 2), e di 16 tavole a colori indicate con numeri romani (es. Tav. XVI).

Il presente volume è l'esito di un lavoro condotto principalmente a Venezia, città ideale per trovare il rapporto con un passato che si ripresenta sempre con l'eterno fascino del «paradis perdu».

Il primo ringraziamento va al mio maestro Filippo Carinci per aver creduto in questo progetto e averne seguito con partecipazione tutte le fasi, fin dalla nostra prima visita al Museo Fortuny di Venezia in cerca di arte minoica.

Ringrazio Anna Margherita Jasink per aver accolto con fiducia ed entusiasmo la pubblicazione di questo lavoro nella collana Periploi, Pietro Militello e Maria Chiara Monaco per le critiche e i preziosi consigli elargitimi nel corso dello sviluppo della ricerca e della stesura del libro.

Questo volume viene pubblicato grazie al sostegno finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, di cui ringrazio la ex Direttrice Anna Marinetti e l'attuale Direttore Paolo Eleuteri, dell'Università degli Studi di Firenze, e del Gruppo Banco Popolare, del quale ringrazio in special modo

Andrea Lo Bianco (Banco San Marco, Venezia) e l'amica Annalisa Spezia (Banca Popolare di Verona, S. Geminiano e S. Prospero, Verona).

La mia più sincera riconoscenza va a Claudio Franzini, responsabile d'archivio del Museo Fortuny di Venezia, a Daniela Ferretti, Direttrice del Museo, a Monica Vianello e a tutti i collaboratori che hanno favorito la mia ricerca all'interno del museo veneziano. Un ringraziamento a Walter Hartsarich, Presidente della Fondazione dei Musei Civici Veneziani, di cui il Museo Fortuny fa parte.

Sono grata a Rafael García Serrano, Direttore del Museo del Traje di Madrid, oltre che a Sylvia Montero, Eloy Martinez e Juan Carlos Rico per aver agevolato la cooperazione col museo madrileno. Un ringraziamento va a Marcello Brusegan della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia per la preziosa collaborazione.

Sono particolarmente riconoscente a Emanuele Greco, Direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene, e al personale per aver facilitato lo svolgimento della mia ricerca all'interno della scuola.

Un ringraziamento speciale a Vincenzo La Rosa e a Nicoletta Momigliano, così pure a tutti coloro che mi hanno aiutato in vario modo nel corso del lavoro svoltosi negli ultimi due anni, in particolare Giorgia Baldacci, Manuel Brunelli, Nicola Cucuzza, Elisa De Concini, Sonia Finzi, Barbara Montecchi, Stephan Neumann, Franco Ruzzenenti, Simona Todaro.

Il più affettuoso ringraziamento va al mio compagno Mattia Zantedeschi per l'insostituibile appoggio con cui ha favorito la riuscita di questo lavoro.

Dedico il presente volume ai miei genitori cui riconosco lo straordinario merito di avermi sempre sostenuto in tutte le tappe importanti della mia vita.