



## ATTI DI CONVEGNO

Identità, potere e genere : percorsi interdisciplinari sull'abito dall'antichità al presente / a cura di Maria Adank e Alessandra Zamperini. - Pisa : Pisa university press, 2026. - (Atti di convegno)

391.009 (23.)

I. Adank, Maria II. Zamperini, Alessandra 1. Abbigliamento - Storia

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

# UPI

UNIVERSITY  
PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento  
University Press Italiane

© Copyright 2026

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504

Tel. +39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945

E-mail [press@unipi.it](mailto:press@unipi.it) · PEC [cidic@pec.unipi.it](mailto:cidic@pec.unipi.it)

[www.pisauniversitypress.it](http://www.pisauniversitypress.it)

ISBN 979-12-5608-300-8

*In copertina:* 1921, Fernand Siméon, Gazette du Bon Ton, 1921 - No. 4, Pl. 25, Au bal noir et blanc - Manteau du soir, RP-P-2009-1955-1.

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università degli Studi di Verona



UNIVERSITÀ  
di VERONA

Dipartimento  
di CULTURE E CIVILTÀ

Questo libro è stato finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea nell'ambito del grant agreement Marie Skłodowska-Curie n. 101109269, come parte del progetto *Objects, Spaces and Material Culture. Gender and Politics in Early Modern European Republics (Venice, Genoa, XV-XVIII centuries)*, ospitato dal Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.



Funded by  
the European Union

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it>



L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: [www.pisauniversitypress.it](http://www.pisauniversitypress.it)

# La migrazione in Occidente della moda orientale, tra suggestioni, rielaborazioni e invenzioni

*Stefania Cretella*

Tra Ottocento e Novecento vi fu una progressiva diffusione in Europa di elementi tratti dalla moda orientale, sia nell'abbigliamento maschile, sia soprattutto in quello femminile. Stilisti, modisti, orafi, ma anche artisti, attori e letterati, restarono sedotti dal ventaglio di opportunità e di sperimentazioni che le forme, i colori e i materiali derivati da un mondo slegato dalla propria quotidianità potevano offrire. Considerati capi di abbigliamento e accessori atipici, non destinati a una clientela generica, questi richiami a temi esotici spesso divennero uno strumento di distinzione sociale e un mezzo utile per acquisire nuove forme di potere culturale, artistico o economico, esaltato da moderne forme di comunicazione di massa, come le riviste di moda, i cartelloni pubblicitari e il cinema.

Sotto l'ampio ombrello del termine Oriente è però necessario distinguere almeno tre diverse macroaree – i paesi del bacino del Mediterraneo, la Cina e il Giappone – che con tempi e modalità differenti sono venute a contatto con il mondo europeo. Per tali ragioni, è bene analizzare separatamente i diversi fenomeni, che spesso si sono alternati o sovrapposti gli uni agli altri.

## **1. Dall'egittomania alla “Mode arabe”**

La storia degli scambi commerciali e delle influenze scientifiche e culturali tra Europa e Medio Oriente è lunga e articolata ed è strettamente connessa con i difficili rapporti politici ed economici da sempre intercorsi tra le due aree. Si pensi, ad esempio, alle eredità della dominazione



islamica in Spagna che conserva ancora luoghi simbolo come l'Alhambra di Granada o la Grande Moschea di Cordova. Terminata la fase di dominazione politica, l'Europa continuò per secoli a importare dai paesi islamici stoffe, tappeti, metalli lavorati, miniature, ceramiche e arredi, che entrarono anche a far parte dei dipinti di età rinascimentale e barocca.

La campagna napoleonica in Egitto del 1798 segnò l'inizio di una nuova fase di interesse per queste culture, grazie inoltre al nutrito gruppo di studiosi francesi, che ebbe la possibilità di compiere fondamentali esplorazioni archeologiche e rilevazioni dei monumenti e dei reperti antichi, e ai pittori Antoine-Jean Gros e Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, che realizzarono una serie di opere raffiguranti paesaggi, monumenti e scene di vita quotidiana. Da quel momento, in diversi paesi europei iniziò a diffondersi il fenomeno dell'egittomania, presto trasformatosi in un più ampio e generico orientalismo, strettamente connesso con il colonialismo e con le politiche di espansionismo territoriale<sup>1</sup>.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento, l'approccio enciclopedico della cultura di matrice eclettica mantenne viva la passione per il mondo turco, islamico e arabo-moresco: accanto agli arredi e agli accessori di gusto neogotico, neorinascimentale, neobarocco e neorococò, le case borghesi iniziarono ad arricchirsi di manufatti in stile egiziano, moresco e ottomano, e la moda per l'Oriente in tutte le sue forme coinvolse la letteratura, la musica e il teatro. Lo studio scientifico di queste realtà culturali fu reso possibile dalle continue campagne archeologiche, dalle mostre e dalle esposizioni internazionali che stimolarono la formazione di collezioni private e musei d'arti orientali, dalla diffusione della fotografia e dalla pubblicazione di repertori illustrati, realizzati da noti viaggiatori e architetti come Owen Jones, Émile Prisse d'Avennes e Auguste Racinet.

Se da un lato questi eventi contribuirono a stimolare studi sempre più rigorosi volti alla scoperta delle tradizioni e delle arti extraeuropee, dall'altro la letteratura e il teatro continuavano a proporre una visione pittoresca e seducente del mondo mediorientale, mettendo in risalto figure femminili reali o di fantasia che ammaliavano per il loro fascino conturbante ed esotico e che, al tempo stesso, divennero vere e proprie icone di stile, modelli di ispirazione per poeti, pittori e stilisti.

---

1. Per una panoramica sul fenomeno nel contesto italiano, resta ancora valido il catalogo della mostra R. Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, Venezia, Marsilio, 1998.

La regina di Saba, Cleopatra, Shahrazād, Salomè ed Erodiade divennero personaggi ricorrenti dell'immaginario del tempo, più volte descritte e ritratte da Joris Karl Huysmans, Fernand Khnopff, Franz von Stuck, Gustave Moreau e Aubrey Beardsley. Quest'ultimo ebbe l'occasione di interpretare in chiave modernista la storia di Salomè e della madre Erodiade, responsabili della decollazione del Battista, quando fu chiamato ad illustrare l'adattamento teatrale in un unico atto del racconto biblico proposto da Oscar Wilde nel 1893. Le tavole dell'artista inglese misero al centro la figura femminile, talvolta esibita nella sua nudità, talvolta messa in risalto dalla elaborata ricchezza dei veli, dei mantelli e delle vesti che ne evidenziano l'atteggiamento da *femme fatale*, corrotta, irresistibile e distruttrice.

Sul piano puramente letterario, un ulteriore incentivo alla diffusione del mito mediorientale si ebbe con il successo delle traduzioni in diverse lingue della silloge favolistica di origine egiziana, mesopotamica, indiana e persiana, edita con il titolo *Le mille e una notte*. Una prima traduzione di alcuni testi risalenti al X secolo era già stata proposta all'inizio del Settecento dall'orientalista francese Antoine Galland, ma fu solo nel corso del secolo successivo che la fortuna del testo crebbe enormemente, grazie alla versione dell'inglese Edward William Lane, che ampliò la selezione dei racconti, sebbene riveduti secondo i dettami vittoriani, e alle due successive traduzioni, prive di censure, di John Payne e Richard Francis Burton. Le novelle e le fiabe qui proposte fornivano agli Europei l'occasione per immaginare avventure ambientate in tempi lontani e in luoghi sconosciuti, spesso caratterizzati da atmosfere misteriose e inebrianti. La cornice narrativa creata per legare insieme i diversi episodi vedeva come protagonista l'astuta Shahrazād; fra tutti i personaggi citati nella raccolta, fu proprio la giovane sposa del crudele re di Persia a colpire maggiormente l'attenzione degli artisti, che a partire dalla fine dell'Ottocento iniziarono a trasformarla nella protagonista delle loro opere. Nel 1888, il compositore Nikolaj Rimskij-Korsakov ideò la suite sinfonica *Shahrazād*, Op. 35, che divenne la base musicale dell'omonimo spettacolo, messo in scena dai Ballets russes dell'impresario Sergej Djagilev e presentato per la prima volta il 4 giugno 1910 all'Opéra Garnier di Parigi. La magia del balletto coreografato da Michel Fokine fu garantita anche dalle scenografie e dai costumi creati su progetto del pittore russo Léon Bakst, che ispirandosi liberamente alla moda araba seppe sconvolgere il pubblico proponendo abiti dai colori brillanti, impreziositi da perle e lustrini, che lasciavano apparentemente scoperte ampie parti del corpo dei ballerini. I costumi di scena sono noti non solo attraverso i disegni di Bakst, i manifesti e le copertine dei libretti, bensì pure grazie alle preziose tavole de-



dicare al balletto da George Barbier, inserite all'interno della serie *Dessins sur la Danses de Vaslav Nijinsky* (1913)<sup>2</sup>.

In quegli stessi anni, anche la moda risentì di tali influenze, come dimostrano gli abiti, gli accessori e i tessuti ideati dalla casa di moda di Paul Poiret, il quale propose l'immagine della donna-odalisca, vestita con pantaloni harem e turbante, e che nel 1911 organizzò una memorabile festa in maschera intitolata *La mille et deuxième nuit*<sup>3</sup>. Il ricevimento venne ideato da Poiret per presentare la prima linea di profumi della sua casa di produzione, la *Parfums de Rosine*<sup>4</sup>, nata in seguito alle discussioni tra il *couturier* e il profumiere Henri Almeras e ai rapporti di amicizia esistenti tra Poiret e il chimico Henri Midy. Sperimentando nuovi metodi di estrazione di essenze vegetali naturali, derivate principalmente da fiori d'arancio, gelsomino, iris, rosa e violetta, Poiret e i suoi collaboratori misero a punto i primi profumi creati per un marchio di moda, inventando il concetto di "sarto profumiere" e aprendo la strada a una nuova fase imprenditoriale, che portò il profumo ad acquisire lo status di prodotto di lusso.

In occasione della festa, le decine di invitati presenti, tutti appartenenti alle classi sociali più agiate del tempo e alle élite culturali ed economiche, ricevettero in regalo una boccetta del profumo *Nuit Persane*, il primo di una lunga serie di fragranze pensate per evocare atmosfere esotiche e lontane: nel 1913 venne creato il profumo *Nuit de Chine*, contenuto in flaconi disegnati dallo stesso Poiret, mentre qualche anno dopo arrivarono i profumi *Aladin*, *Maharadjah*, *Sakya Mouni*, ispirato a Siddhartha, e *Hahna*, il cui nome derivava dalla parola giapponese Hana (fiore). L'evento si rivelò un'astuta strategia di marketing, che si inseriva all'interno di una più ampia visione di promozione portata avanti coinvolgendo illustratori e

---

2. Gli esempi di illustrazioni e opere pittoriche dedicate a temi tratti dalla raccolta letteraria sono numerosi e diffusi in tutta Europa. Oltre alle tavole di Edmund Dulac per il volume inglese di Laurence Housman, *Stories from the Arabian Nights* (1907), si possono ancora citare la copertina *Ali Baba* di Aubrey Beardsley (1897), le venti tavole di Duilio Cambellotti per l'edizione italiana in due volumi del 1913, le tele del ciclo *Le Mille e una notte* di Vittorio Zecchin realizzate per la sala da pranzo dell'Hotel Terminus a Venezia (1914).

3. L'analisi delle creazioni all'orientale di Poiret e dell'importanza avuta dalla festa organizzata nella propria residenza parigina per la diffusione della nuova collezione di abiti all'orientale è stata affrontata in S. Cretella, *Dalle crinoline ai pantaloni: l'evoluzione in chiave maschile della moda femminile*, in *Questioni di stile. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo*, A. Zamperini (a cura di), Padova, Il Poligrafo, pp. 239-243.

4. Per notizie sulla storia del marchio, si rimanda a C. Mayer Lefkowitz, *Paul Poiret and His Rosine Perfumes*, New York, Editions Stylissimo, 2007.

artisti chiamati non solo a studiare originali confezioni ed etichette in linea con il tema del profumo, ma anche a disegnare pubblicità per riviste e quotidiani, locandine e cartoline, attraverso le quali si sponsorizzava al contempo l'immagine della nuova donna elegante e raffinata, originale e anticonformista, creata da Poiret. Emblematico è il ventaglio pieghevole in legno e carta, ispirato nelle forme e nei materiali ai modelli estremo orientali, decorato sul fronte da un'illustrazione di Georges Lepape che ritrae una giovane placidamente adagiata su una coltre di cuscini colorati, vestita con una delle creazioni da harem dell'*atelier* di Poiret e con i corti capelli alla *garçonne* in gran parte nascosti da un turbante verde ornato frontalmente da una gemma e da piume.

Il turbante, utilizzato come copricapo colorato e sontuosamente decorato con accessori di varia foggia, fu un'altra delle novità che in questi anni a cavallo tra i due secoli la moda occidentale acquisì dal Vicino e Medio Oriente, declinandolo secondo il gusto e le esigenze mondane europee. Il turbante, ampiamente utilizzato da Poiret in combinazione con i suoi abiti all'orientale del tipo *jupe-entravée* e *jupe-culotte*<sup>5</sup>, iniziò ad essere prodotto anche da altre case di moda e a essere esibito in occasione di eventi di gala e *soirée* a teatro, come suggerito nella tavola di George Barbier *A la Comédie* pubblicata nel 1913 da «La Gazette du Bon Ton», che ritrae una dama avvolta in un cappotto in velluto ricamato su disegno di Jeanne Paquin, accompagnato da un cappello a turbante con un elaborato gioiello cucito su un lato [fig. 1]<sup>6</sup>.

Ancora per tutti gli anni Venti, in piena temperie Art Déco, il turbante continuò a essere scelto dagli artisti per accentuare lo charme e la bellezza delle figure femminili che comparivano sulle copertine delle riviste e nei manifesti pubblicitari, sia in ritratti a figura intera, come l'*affiche* ideata nel 1921 da Leopoldo Metlicovitz per La Rinascente, sia in seducenti primi piani, come nella cover disegnata da Umberto Brunelleschi per il

---

5. Il primo modello prevedeva una gonna dritta e lunga fino alle caviglie, stretta appena sotto le ginocchia, impedendo di fatto il movimento; il secondo era formato da un paio di pantaloni ampi e stretti alle caviglie, da indossare sotto una tunica a campana che arrivava all'altezza del ginocchio. Sull'argomento si veda anche il saggio di Manuela Soldi in questo volume.

6. La diffusione del turbante è suggerita dalle numerose illustrazioni di figurini per cataloghi e riviste ideate da artisti del calibro di Umberto Brunelleschi, Georges Lepape e George Barbier. Un repertorio di queste creazioni è consultabile in S. Alligo, *Modes et manières d'aujourd'hui. Quando l'illustrazione di moda diventa grande arte*, Torino, Little Nemo Editore, 2011.



A LA COMÉDIE  
Manteau de Théâtre, par Paquin

Fig. 1 - G. Barbier, *A la Comédie. Manteau de Théâtre, par Paquin*, «La Gazette du Bon Ton», 1913.

numero di giugno 1926 de «La lettura». La diffusione di questo accessorio all'interno della moda femminile è confermata dalle numerose fotografie che ritraggono personalità di spicco della società del tempo, dalla fotografa austriaca Madame D'Ora (Dora Kallmus), immortalata nel 1921 con un abito della Wiener Werkstätte, a Peggy Guggenheim, fotografata da Man Ray con un vestito di Paul Poiret del 1924. In entrambi i casi, il taglio e le decorazioni dei capi non proponevano più alcun riferimento al gusto orientale, ma conservavano come ornamento del capo una variante semplificata del turbante, privato dei gioielli, delle piume e delle stratificazioni di tessuto che avevano caratterizzato i modelli di epoca modernista.

Parallelamente alle fantasie persiane e arabeggianti, le case di moda francesi e inglesi offrivano, sebbene in misura minore, soluzioni creative ispirate al repertorio egiziano. Un contributo al rinnovato interesse per l'Antico Egitto fu dato dal mondo del teatro lirico, grazie alla messa in scena dell'*Aida* musicata da Giuseppe Verdi e con libretto di Antonio Ghislanzoni, ispirato da un soggetto originale dell'archeologo francese Auguste Mariette, primo direttore del Museo Egizio del Cairo. La prima rappresentazione mondiale dell'opera si tenne al Cairo il 24 dicembre 1871; i costumi vennero disegnati dallo stesso Mariette, responsabile anche delle scenografie dipinte da pittori dell'Opéra di Parigi.

In epoca modernista, le suggestioni egiziane trovarono spazio soprattutto nel campo dell'oreficeria, grazie a maestri come Georges Fouquet, René Lalique, Lucien Gautrait, Gustav Manz e Louis Comfort Tiffany. Nei loro gioielli si può osservare l'inserimento di scarabei, cammelli, serpenti, palmette e fiori di loto, motivi geometrici e piramidi, ma anche il ricorso a forme inedite per l'Europa, come il bracciale che si estende sul dorso della mano e si collega agli anelli che ornano le dita, sperimentato sia da Lalique in un esemplare con scarabeo, sia da Alfons Mucha in una versione con serpente per il costume di scena dello spettacolo *Médée*, interpretato da Sarah Bernhardt nel 1898.

Nella successiva stagione Déco la passione per l'Egitto esplose nuovamente, riaccesa dalla scoperta della tomba di Tutankhamon, avvenuta nel 1922. I giornali di tutto il mondo riportarono la notizia del ritrovamento, considerando l'evento come una straordinaria avventura archeologica resa possibile dalla determinazione di Howard Carter, soffermandosi sul mistero e sulla leggenda della "maledizione di Tutankhamon" e dedicando interi articoli alla descrizione del tesoro conservatosi intatto all'interno delle diverse camere che costituivano la sepoltura.

L'influenza della nuova ondata di egiptomania si manifestò con evidenza negli apparati decorativi ricorrenti nei luoghi di ritrovo e di di-

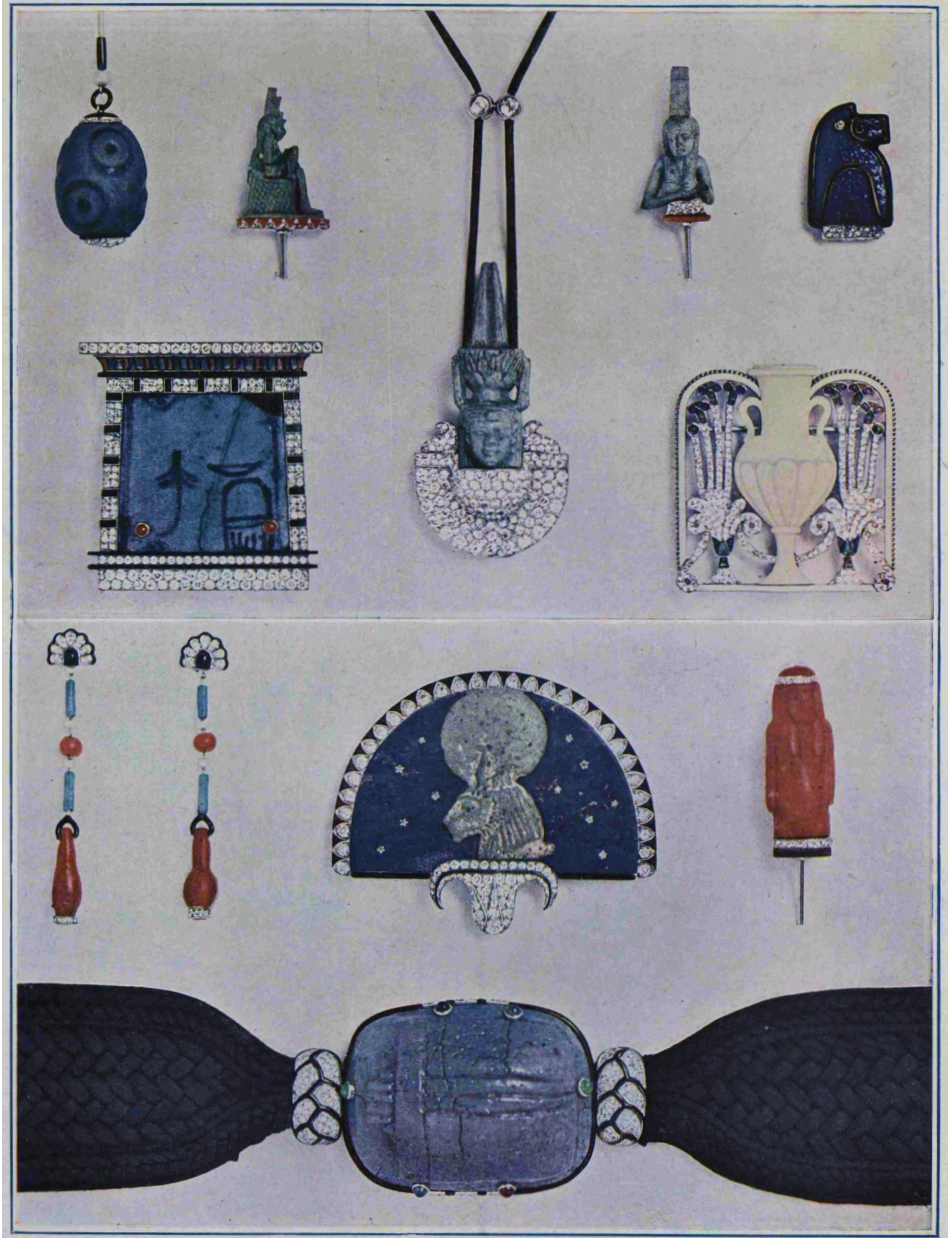


Fig. 2 - Gioielli della collezione di Cartier ispirata a Tutankhamon, «The Illustrated London News», 1924.

vertimento, come le sale cinematografiche, i teatri e i ristoranti, nonché nelle forme e nei motivi decorativi utilizzati nella produzione di gioielli ispirati al corredo funerario del giovane faraone, editi da marchi come Van Cleef & Arpels e Cartier [fig. 2].

Tra gli artisti che seppero cogliere le potenzialità creative del riferimento al mondo egizio vi fu Roman Petrovich Tyrtov, noto con lo pseudonimo di Erté, che creò i costumi di ispirazione faraonica per *Ben-Hur: a Tale of the Christ*, adattamento cinematografico del romanzo di Lew Wallace, diretto nel 1925 da Fred Niblo. I caratteri distintivi dei costumi di scena, che facevano ampio uso di ornamenti dorati, collane imponenti, frange e ricami intricati, parrucche e accessori per capelli alla Cleopatra, si ritrovavano con facilità nei disegni di moda, nelle serigrafie e nelle copertine elaborate per «Harper's Bazaar», «Theater Magazine», «Vogue» e «La Gazette du Bon Ton». Le linee pulite, l'appiattimento bidimensionale e la geometrizzazione delle forme, i colori accesi sui toni del blu, del verde e del rosso, la profusione dell'oro, il valore simbolico dei motivi ornamentali sono tutti elementi che Erté trasse dall'estetica egiziana, reinterpretata secondo il linguaggio Déco.

Dal mondo immaginario dello spettacolo e delle pagine patinate dei rotocalchi, le evocazioni del lontano Egitto si trasformarono in abiti e accessori realmente indossabili, inizialmente indirizzati a un pubblico ristretto e pronto a sperimentare soluzioni inedite, talvolta stravaganti, successivamente a una platea più ampia e differenziata, sebbene sempre facente parte di ambienti e classi sociali elevate. Nelle riviste di moda degli anni Venti è possibile trovare fotografie e illustrazioni che ritraggono modelle con costumi in stile egizio, che mescolano il taglio dritto degli abiti Déco con mantelli, collari, pettorali, ventagli di piume di struzzo o pavone, copricapi a rete di perle e fasce per la testa con cobra sulla fronte<sup>7</sup>. Un ulteriore sviluppo della moda egiziana vide l'ideazione di *pattern* ispirati ai geroglifici, utilizzati per creare stoffe stampate o finemente ricamate, impiegate nella confezione di abiti da sera, giacche e borse, contribuendo a diffondere il repertorio dei motivi riscoperti nella valle del Nilo<sup>8</sup>.

---

7. Oltre agli esempi tratti da «Broadway» (1923) e «L'Art et la Mode» (1924), già pubblicati in V. Vannucci, *Arte e moda. Orientalismi dal VI secolo al Primo Dopoguerra*, Palermo, Serradifalco editore, 2023, pp. 136-137, si ricorda il caso di «La Mode Illustrée».

8. Le collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra conservano alcuni di questi esemplari: abito da sera *Byzance* di Jean Patou, in georgette di seta, ricamata con perline di vetro e perle (inv. T.198-1970, <https://collections.vam.ac.uk/item/O75019/byzance-evening-dress-patou-jean/>); giacca da sera in lamé con perline (inv. T.91-1999,



## 2. “Chinoiserie”: il ritorno del Celeste Impero

Secondo le fonti letterarie antiche<sup>9</sup>, i primi tessuti provenienti dall’Estremo Oriente giunsero in Europa in epoca romana, ma fu solo in seguito al moltiplicarsi delle rotte carovaniere lungo la cosiddetta Via della Seta che i rapporti tra Occidente e Cina si intensificarono<sup>10</sup>. A partire dalla fine del XVI secolo l’importazione di porcellane, sete e tessuti, lacche e stampe divenne frequente e regolare, alimentando l’interesse dell’Occidente per quel Paese lontano, del quale si ammiravano la storia e le tradizioni millenarie, i costumi suggestivi e la qualità della produzione artistica. Con l’istituzione della Compagnia Britannica delle Indie Orientali e l’apertura di nuovi percorsi commerciali da parte di Olandesi e Portoghesi, risultò più semplice far arrivare i prodotti della Cina Imperiale e anche i dettagliati rapporti di viaggio redatti dagli ambasciatori in visita in Oriente, spesso dati alle stampe con l’aggiunta di incisioni, divennero un importante veicolo per la trasmissione di immagini e racconti del mondo orientale. La maggior diffusione dell’influenza cinese si ebbe in concomitanza con l’affermarsi del gusto Rococò all’interno delle corti europee del Settecento, quando agli oggetti originali iniziarono ad affiancarsi prodotti di imitazione in cui i soggetti à *la façon de Chine* trovarono applicazione in ogni campo delle arti figurative, dell’arredo, della decorazione, dell’architettura e dei giardini.

Nel corso dell’Ottocento, l’interesse per la cultura cinese diminuì a favore degli influssi provenienti da altri territori, ma con l’avvio della Belle Époque gli stilisti europei recuperarono alcune suggestioni del Celeste Impero, dando vita a capi iconici e a soluzioni di forte impatto visivo, capaci di rompere con le linee convenzionali e di trasformare la silhouette delle figure.

---

<https://collections.vam.ac.uk/item/O50670/jacket-unknown/>); borsa di Maud Mills, in raso di seta con applicazioni in velluto e ricami in perline di vetro, legno e plastica (inv. CIRC.559-1963, <https://collections.vam.ac.uk/item/O367575/bag-maud-mills/>); borsa di manifattura francese in feltro verde con fasce applicate in pelle nera e oro e un disegno di uccelli in stile egiziano (inv. T.236&A-1972, <https://collections.vam.ac.uk/item/O72725/handbag-unknown/>).

9. Notizie in merito si possono trovare nella *Naturalis Historia* di Plinio, nella *Geografia* di Strabone e nella *Storia romana* di Cassio Dione.

10. Per approfondimenti sulla civiltà cinese e sui rapporti con l’Europa si vedano L. Lanciotti, M. Scarpari (a cura di), *Cina. Nascita di un impero*, Milano, Skira, 2006; F. Cardini, A. Vanoli, *La via della seta. Una storia millenaria tra Oriente e Occidente*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Già nel 1903, Poiret aveva presentato il soprabito *Confucio*, anche detto *Révèrend*, un mantello tagliato in un rettangolo di stoffa chiuso solo sulle spalle. Sebbene la linea adottata fosse chiaramente una rivisitazione del kimono giapponese, i medaglioni ricamati lungo le aperture frontali riprendevano motivi della cultura cinese, dalla quale proveniva anche il riferimento scelto per il titolo<sup>11</sup>. Nei decenni seguenti, Poiret tornò a contaminare le sue creazioni mediante l'inserimento di motivi cinesi, come il colletto alto e cilindrico del soprabito nero con applicazioni a filigrana bianca<sup>12</sup>, i pannelli di tessuto con paesaggi dorati a cineserie dell'abito da sera *Sesostris*<sup>13</sup> o i ricami del cappotto *Mandarin*, eseguiti a punto catenella per creare recinti di bambù, crisantemi, rami d'edera, rocce, nuvole, motivi d'acqua e cascate<sup>14</sup>.

L'interesse per la Cina giunse negli stessi anni negli Stati Uniti d'America, dove si cercarono di adeguare le linee e i decori della moda e dei tessuti cinesi con le esigenze delle acquirenti americane. Questo approccio è perfettamente chiarito nell'articolo apparso nel 1913 sulle pagine del «Ladies' Home Journal», nel quale si legge: «Interest in the political and civic activities of the new China, which is more or less world-wide at this time, led the designers of this page and the succeeding one to look to that country for inspiration for clothes that would be unique and new and yet fit in with present-day modes and the needs and environments of American women»<sup>15</sup> [fig. 3].

Un adattamento analogo venne proposto anche in Europa nel corso dei ruggenti anni Venti, semplificando i modelli di partenza, ricorrendo alle linee dritte e regolari degli abiti da *charleston* e acquisendo *pattern*

---

11. Il mantello apparteneva alla sorella maggiore del sarto, Jeanne Boivin, e venne indossato anche dall'attrice Lillie Langtry, fotografata nel numero di «Figaro Modes» del 15 febbraio 1905. Il cappotto fu donato dalla stessa Jeanne Boivin al Musée de la Mode-Palais Galliera di Parigi (inv. GAL1963.30.3).

12. P. Poiret, *Cappotto in seta, lana, pelliccia e pelle*, New York, Metropolitan Museum of Art, ca. 1919 (inv. CI61.40.4 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81123>).

13. P. Poiret, *Abito da sera in velluto di seta rosso e raso di seta nero con lamé oro*, Parigi, Musée de la Mode-Palais Galliera, 1923.

14. P. Poiret, *Cappotto in twill di lana nero ricamato*, The Kyoto Costume Institute, 1923 (inv. AC6382 89-18, [https://www.kci.or.jp/en/archives/digital\\_archives/1920s/KCI\\_171](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1920s/KCI_171)).

15. *The Chinese Summer Dress Drawing by Abby E. Underwood*, in «Ladies' Home Journal», giugno 1913, p. 26.



Fig. 3 - Figurini con abiti di ispirazione cinese, «Ladies' Home Journal», 1913.



Fig. 4 - U. Brunelleschi, *Le style chinois*. L'Ameublement au Palais de la Nouveauté, Palais du Mobilier, Parigi, Grands Magasins Dufayel, 1923.



più o meno elaborati, utilizzati per ornare interi tessuti o per aggiungere qualche dettaglio originale all'insieme. Rientra in questa seconda casistica l'abito da sera creato dalla *maison* parigina Callot Soeurs, divenuta celebre proprio per l'utilizzo di sete cinesi, per la preferenza di motivi orientali e per l'inserimento di dettagli al tempo insoliti, come le maniche a kimono, i pannelli di raso o velluto ricamati e le cinture con nappe<sup>16</sup>. L'abito smanicato in raso di seta verde, dal profondo scollo a V, è segnato sotto il seno da un ricamo continuo e propone una silhouette dritta e asciutta, vicino a certe soluzioni impiegate nel campo della *lingerie*, ma che allo stesso tempo richiama il *qipao* cinese. L'inventiva delle sue creatrici si manifestò principalmente nel caratteristico orlo a punte, lungo fino al ginocchio, e nell'elaborato ricamo con crisantemi e papaveri, realizzati in fili a contrasto rispetto al colore di fondo, che si espande nella parte frontale della gonna e in tutta la zona posteriore del vestito.

Se negli abiti e negli accessori creati da sarti e case di moda per un pubblico reale il riferimento ai modelli di partenza veniva alleggerito, talvolta solo suggerito attraverso alcuni dettagli, nel mondo fantastico delle illustrazioni e del teatro si preferì evocare le atmosfere dell'Estremo Oriente senza compromessi o alterazioni, addirittura enfatizzando ciò che si immaginava dovesse essere la vera moda, eccentrica, lussuosa e colorata, della corte imperiale cinese [fig. 4].

### 3. “Japonisme”: il fascino del Mondo Fluttuante

Nel corso del XIX secolo, l'area di interesse degli europei per la cultura dell'Estremo Oriente si spostò dalla Cina al Giappone, paese fino a quel momento rimasto isolato dal resto del mondo e la cui cultura risultava pressoché sconosciuta<sup>17</sup>. Grazie alla caduta dello shogunato Tokugawa sancita dalla guerra civile Boshin del 1868, al ritorno del sistema imperiale e all'interruzione del *Sakoku* praticato durante il periodo Edo, che rese possibile l'apertura dei porti giapponesi e la crescita dei commerci internazionali, nel corso della seconda metà dell'Ottocento giunsero in Europa straordinari manufatti tradizionali e le prime stampe del Mondo

16. Callot Soeurs, *Abito da sera*, Londra, Victoria and Albert Museum, ca. 1924 (inv. T.73-1958, <https://collections.vam.ac.uk/item/O362560/evening-dress-callot-soeurs/>).

17. Per una rassegna della produzione artistica giapponese si rimanda al catalogo della mostra G.C. Calza (a cura di), *Giappone. Potere e splendore 1568-1868*, con la collaborazione di R. Menegazzo, Milano, Federico Motta Editore, 2009, e al volume S. Vasco, *L'arte giapponese dalle origini all'Età moderna*, Torino, Einaudi, 2021.

Fluttuante che divennero una fonte di ispirazione fondamentale per i più aggiornati artisti europei del tempo. Altrettanto importante fu la presenza delle arti nipponiche alle esposizioni internazionali e universali, giunte per la prima volta in occasione dell'Esposizione londinese del 1862, durante la quale gli europei poterono vedere numerosi oggetti d'uso in lacca, ceramica e bambù. Tra i responsabili del dilagare in Francia del giapponismo si ricordano Jean-Baptiste Desoye e la moglie Louise Mélima Chopin, che nel 1863, in seguito a un viaggio in Giappone, aprirono in rue de Rivoli a Parigi il negozio "E. Desoye", e Siegfried Bing, collezionista, mercante e critico d'arte, fondatore del negozio-galleria "La Maison Bing" e della rivista mensile «Le Japon Artistique» (1888-1891), che contribuì a diffondere l'interesse per questi oggetti organizzando anche mostre di incisioni e arti decorative giapponesi. Significativa appare in questo contesto la cartolina pubblicitaria di Henri Somm, *Fantaisies Japonaises*<sup>18</sup>, che mostra l'interno della Maison Bing, arredata con lanterne di carta, vasi e *cache-pot*, e animata da piccoli commessi in abiti giapponesi indaffarati a spostare porcellane e scatoloni ricolmi di oggetti, confondendosi con la parete rivestita da tappezzerie e *Ukiyo-e*. Al centro della scena, un commesso sta porgendo un vaso a una donna impettita, stretta all'interno del corsetto del suo abito dalla linea a S: oltre agli artisti, fu proprio il pubblico femminile a promuovere e incrementare il commercio di oggetti provenienti dal Giappone, rimanendo affascinato dalla visione romantica che Bing aveva costruito, venendo incontro al gusto francese per l'esotico.

Le linee sinuose e marcate, gli originali accostamenti di colori sgargianti, il rapporto tra pieni e vuoti, l'appiattimento bidimensionale, i tagli compositivi inediti e la resa spaziale libera dalle regole della prospettiva finirono per incidere profondamente sul gusto di pittori come Henri de Toulouse-Lautrec, Claude Monet, Edgar Degas, Georges Seurat, James Abbott McNeill Whistler, Vincent van Gogh e Paul Gauguin<sup>19</sup>.

---

18. Henri Somm [François-Clément Sommier], *Fantaisies Japonaises*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1879, acquaforte e puntasecca in nero su carta vergata, 18,2 cmx25,6 cm.

19. Gli studi su questo fenomeno sono numerosi e risulta impossibile darne conto in questa sede. Come esemplificazione, si può fare riferimento al recente catalogo di mostra F. Parisi (a cura di), *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea, 1860-1915*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, nel quale si ripercorre l'impatto che il Giappone ha avuto sulle arti figurative europee, spaziando dalla Francia all'Inghilterra, dall'Impero Austro-Ungarico alla Germania, fino alla Boemia e alla Moravia.



Ma non fu solo una questione stilistica. Gli artisti europei iniziarono a introdurre nelle loro composizioni riferimenti visivi desunti dalla cultura giapponese, come stampe dei più noti illustratori del Sol Levante, paraventi, arredi, porcellane, stoffe e ventagli di carta. Tra questi, il kimono divenne un elemento ricorrente, che consentiva ai pittori infinite variazioni sul tema, vestendo le loro modelle con abiti dalle linee morbide confezionati con tessuti serici preziosi, stampati e ricamati con motivi ornamentali originali definiti attraverso colori vivaci e raffinati. Nella società nipponica, il kimono rappresentava l'abito tradizionale, la cui forma a T costruita assemblando tagli di stoffa che scendono dritti dalla spalla era disciplinata da regole antiche che distinguevano genere, classe e posizione di chi lo indossava<sup>20</sup>. Giunto in Europa, il capo si adattò alla differente società e venne indossato come soprabito o vestaglia, lasciato aperto per mostrare il vestito sottostante o stretto in vita con cinture in stoffa che riadattavano e semplificavano l'*obi*<sup>21</sup>.

La diffusione del kimono non passò solo attraverso i capi originali importati in Europa, gli *Ukiyo-e* e i figurini proposti dalle riviste del tempo, che contenevano utili cartamodelli per facilitarne la riproduzione sartoriale, ma divenne un vero e proprio fenomeno di costume anche grazie al mondo del teatro e dell'opera lirica (si pensi alla "tragedia giapponese" di Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*), e all'arrivo in Occidente di attori e attrici giapponesi, divenuti ben presto delle vere e proprie celebrità internazionali. Un contributo importante in tal senso venne dato dalla *geisha*, poi divenuta attrice di prosa, Kawakami Sadayakko, nota in Europa con lo pseudonimo di Sada Yacco. Entrata a far parte della compagnia Kawakami ichiza, fondata dal marito, dal 1899 ebbe la possibilità di esibirsi in occasione del primo tour organizzato da una compagnia teatrale giapponese negli Stati Uniti d'America e a Parigi. Il successo fu tale che due anni dopo fu Loïe Fuller a fare da impresaria alla troupe, organiz-

20. Per una storia del kimono e un ampio repertorio di modelli si veda: A. Jackson, *Kimono. L'arte del bello nella cultura giapponese*, Milano, Electa, 2016.

21. Un'idea di come le donne occidentali indossassero i kimono giapponesi ci è restituita da numerose opere pittoriche della seconda metà dell'Ottocento, tra le quali: J. McNeill Whistler, *Capriccio in viola e oro. Lo schermo d'oro*, 1864; J. McNeill Whistler, *Rosa e argento. La principessa del paese di porcellana*, 1865; A. Stevens, *La parigina giapponese*, 1872; C. Monet, *Camille Monet con costume giapponese (La Giapponese)*, 1876; G. Hendrik Breitner, *Ragazza con un kimono rosso*, 1894 e, tra gli italiani, G. De Nittis, *Il kimono color arancio*, 1883-1884 e G. Induno, *La giapponesina*, 1880-1885.

zando un nuovo tour europeo giunto anche in Italia<sup>22</sup>. La sua immagine con indosso il kimono venne diffusa attraverso le riviste del tempo, da «Harper's Bazar» a «Le Théâtre», e i ritratti di noti artisti internazionali, come Alfredo Müller, Pablo Picasso, Ramon Casas. Il nome dell'attrice divenne un vero e proprio marchio, associato a saponi al profumo di rosa o di loto, creme viso, a un profumo di Guerlain e a capi di abbigliamento. Nel 1903 la casa di moda Al Mikado di Parigi inserì nel proprio catalogo il Kimono Sada Yacco, pubblicizzato sulle riviste di moda francesi<sup>23</sup>, spagnole e italiane<sup>24</sup> come un'elegante veste da camera, il cui costo variava a seconda della tipologia di tessuto prescelto dalle clienti anche per corrispondenza. Gli annunci fornivano indicazioni sui decori disponibili, che comprendevano fiorami multicolori e disegni con ibis (nelle pubblicità italiane tradotti come cicogne), draghi o pesci, tutti in diverse combinazioni cromatiche. La *maison* francese lasciava intendere una provenienza orientale dei capi, sebbene il taglio adottato per il collo e le maniche dimostrasse una produzione locale, realizzata con autentiche stoffe giapponesi come il *crépon* e la costosa seta di Nagasaki.

La struttura e il confezionamento relativamente semplici del kimono, ottenuti mediante una cucitura centrale lungo la schiena che unisce le due metà del capo, a cui vengono assemblati il colletto e le maniche rettangolari, ben si prestavano a infinite modifiche, consentendo agli stilisti europei di giocare con il modello originale, variandolo a loro piacimento e giungendo talvolta a esiti che mantenevano solo un'eco lontana del riferimento iniziale<sup>25</sup>.

Il soprabito drappeggiato in velluto rosso scuro disegnato da Jean-Philippe Worth è un esempio della fusione tra un cappotto europeo di inizio Novecento e la moda giapponese, dalla quale derivano il dettaglio del colletto tirato all'indietro e la decorazione ad anello tipo *kumihimo*, un'an-

---

22. C. Covito, *Sadayakko, la Duse del Giappone. Cronache della prima tournée di teatro giapponese in Italia (1902)*, Bologna, Clueb, 2023.

23. Si ricordano «L'illustration: journal universel hebdomadaire» e «Femina».

24. Le pubblicità apparvero tra il 1908 e il 1911 nella rivista «La scena illustrata», destinata a un pubblico femminile appartenente a classi sociali medio-alte.

25. L'onda lunga della passione occidentale per il Giappone e per le forme, i colori e i motivi del suo caratteristico abbigliamento ha influenzato la moda del Novecento, arrivando fino ai giorni nostri. Per questi temi, una valida fonte bibliografica è L. Dimitrio, *Non solo kimono. Come il Giappone ha rivoluzionato la moda italiana*, prefazione di A. Fukai, Milano, Skira, 2021.

tica tecnica di tessitura eseguita intrecciando i fili intorno a un piccolo telaio per creare cordoncini di sezione quadrata o circolare<sup>26</sup>.

Anche Paul Poiret subì il fascino del kimono, proponendolo sia sotto forma di cappotti da sera, caratterizzati da linee dritte e maniche ampie<sup>27</sup>, sia come base per abiti di foggia originale, come il mantello del 1913 che destruttura il kimono unendo due rettangoli piegati sulle spalle e legati su un fianco con un fiocco stilizzato<sup>28</sup>. Un esempio significativo è offerto dal figurino disegnato da Georges Lepape nel *pochoir Les citrons*, pubblicato nel giugno 1903 dalla «Gazette du Bon Ton»: se l'abito di Poiret chiuso nella parte finale della gonna con una doppia fila di bottoni per creare il *jupe-pantalon* inventato proprio dal sarto francese, le maniche strette sui polsi terminanti con una vistosa arricciatura, il colletto a punta ricamato e il cappello con larga falda erano segnali del legame con l'Occidente, il richiamo al Giappone era evidente nell'alta fusciasca che segna la vita, simile a un *obi*, e dal bonsai di un limone in vaso dal quale la giovane ha appena raccolto alcuni agrumi.

Negli stessi anni, anche il pittore e stilista Mariano Fortuny y Madrazo fu attratto dalle potenzialità creative offerte dall'arte e dalla cultura provenienti dal Mondo Fluttuante giapponese<sup>29</sup>. Per poter meglio valutare il legame che ha unito l'artista di origini spagnole, ma italiano di adozione, al mondo orientale si può fare riferimento alla sua ricca ed eterogenea biblioteca, considerata il vero cuore pulsante della sua abitazione-fabbrica-laboratorio. La biblioteca era pensata come una stanza delle meraviglie colma di testi antichi e moderni provenienti da tutto il mondo, riviste, immagini fotografiche, stampe e incisioni, schizzi e appunti, campioni e piccoli oggetti utilizzati dal loro proprietario come materiali di

26. J.-P. Worth, *Soprabito*, Kyoto, The Kyoto Costume Institute, ca. 1910 (AC2880 79-27-1, [https://www.kci.or.jp/en/archives/digital\\_archives/1910s/KCI\\_148](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1910s/KCI_148)).

27. Si vedano il cappotto da sera con chiusura ad alamari risalente al 1912 circa, nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 2009.300.1368, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156074>) e il soprabito da sera corto in velluto di seta ricamato con fili metallici, conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (inv. T.162-1967, <https://collections.vam.ac.uk/item/O138415/evening-coat-paul-poiret/>).

28. Mantello in lana gialla foderato in chiffon di seta, 1913 circa, Londra, Victoria and Albert Museum (inv. T.165&A-1967, <https://collections.vam.ac.uk/item/O69324/mantle-paul-poiret/>).

29. Dell'artista catalano si occupa Silvia Migliaccio in questo volume.

studio e fonti di ispirazione per l'ideazione di motivi decorativi da adattare alle diverse esigenze tecniche e stilistiche.

Tra i materiali qui conservati e archiviati, si possono individuare due titoli: *The Book of Delightful and Strange Designs* di Andrew Tuer<sup>30</sup>, dalle cui tavole riproducenti decori creati in Giappone per gli *stencil* utilizzati per stampare i tessuti in cotone o *crepe* di seta destinati alla confezione di abiti maschili e femminili Fortuny trasse ispirazione diretta per una delle sue creazioni<sup>31</sup>; ed *Étoffes japonaises tissées et brochées*<sup>32</sup>, un albo formato da ottanta tavole cromolitografiche riproducenti motivi ornamentali desunti da tessuti e ricami giapponesi, alcuni dei quali ripresi con estrema fedeltà da Fortuny per la creazione delle sue stoffe stampate. Un esempio è rappresentato dal frammento di velluto del tardo periodo Edo riprodotto nella prima tavola con il titolo *Papillons et feuilles d'ornement*<sup>33</sup> e già pubblicato dalla rivista «Le Japon artistique», dove venne apprezzato per l'eleganza del disegno ispirato alla natura, la preziosa disposizione della decorazione sul fondo neutro, la perfezione tecnica della tessitura e la resistenza dei coloranti al trascorrere del tempo<sup>34</sup> [fig. 5]. Fortuny adottò il medesimo *pattern* con farfalle e rami di malva, ma variato nella gamma cromatica, per creare il velluto di un soprabito risalente al 1910<sup>35</sup>. Il legame con il Giappone è evidente anche nel taglio del cappotto e nelle grandi maniche dalle spalle cascanti, che una volta di più rivisitano in chiave occidentale le linee tradizionali del kimono.

30. A. Tuer, *The Book of Delightful and Strange Designs, Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-cutter to which the Gentle Reader is Introduced by one Andrew W. Tuer, F.S.A. Who Knows Nothing at All About It*, London, The Leadenhall Press, 1892.

31. Si tratta del taffetà di seta bianca stampato a *stencil* utilizzato per il vaporoso soprabito indossato in combinazione con un abito *Delphos*. Il motivo floreale a sei petali inscritto in una linea circolare è ripreso fedelmente dalla tavola 34 del libro di Tuer. Cfr. *La moda dal XVIII al XX secolo. The Kyoto Costume Institute. XX secolo*, vol. II, Köln, Taschen, 2008, pp. 360-361.

32. M.P. Verneuil, *Étoffes japonaises tissées et brochées. Quatre-vingts planches précédées d'une préface de G. Migeon*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, ca. 1910.

33. Nel 1888, il velluto cesellato a due corpi venne donato da Sigfried Bing al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (inv. 4539).

34. *Coup d'oeil sur nos planches*, in «Le Japon Artistique», 2, 1889, p. 21 e tav. E.G.

35. M. Fortuny, *Soprabito in velluto marrone chiaro stampato a stencil policromi, fodera in faille di seta*, Kyoto, The Kyoto Costume Institute, 1910 (inv. AC7771 93-19). La scheda di catalogo del soprabito è consultabile sul sito del Kyoto Costume Institute: [https://www.kci.or.jp/en/archives/digital\\_archives/1910s/KCI\\_156](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1910s/KCI_156).



Fig. 5 - M. Pillard Verneuil, *Étoffes japonaises tissées et brochées. Quarante-vingts planches précédées d'une préface de G. Migeon*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, ca. 1910, tav. 1, *Papillons et feuilles d'ornement*.

I casi citati mostrano capi dai tagli ampi e geometrici, che liberano i corpi delle donne dalle costrizioni dei bustini e delle sottogonne e che si adattano a uno stile di vita che fa dell'eleganza e della rottura delle regole imposte dalla moda ottocentesca i suoi caratteri distintivi. Si tratta di abiti frutto della creatività geniale e raffinata di stilisti e artisti di primo piano della scena internazionale, eseguiti con ricercate tecniche sartoriali che davano un valore aggiunto all'apparente semplicità della forma giapponese, resa preziosa dalla scelta di stoffe pregiate, tessute, ricamate o stampate con estrema attenzione, spesso proponendo motivi inediti per l'Europa tratti dall'immaginario figurativo orientale, come l'iris, il crisantemo, la peonia, il fiore di loto, l'airone, il pavone, oltre a motivi geometrici come lo Yotsukanawa (quattro anelli intrecciati), il Tachiwaki (due linee curve che richiamano il vapore che sale) e la Seigaiha (onde a ventaglio stilizzate). Come si può intuire, dunque, il pubblico di riferimento per questa tendenza fu, almeno in un primo tempo, una cerchia ristretta, costituita da donne e uomini dell'alta società e di circoli artistici e culturali aperti alle novità del gusto internazionale.

## Bibliografia

- Coup d'oeil sur nos planches*, in «Le Japon Artistique», 2, 1889, pp. 19-22.
- La moda dal XVIII al XX secolo. The Kyoto Costume Institute*, Köln, Taschen, 2008, 2 voll.
- The Chinese Summer Dress Drawing by Abby E. Underwood*, in «Ladies' Home Journal», June 1913, pp. 26-27.
- Alligo S., *Modes et manières d'aujourd'hui. Quando l'illustrazione di moda diventa grande arte*, Torino, Little Nemo Editore, 2011.
- Bossaglia R. (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Calza G.C. (a cura di), *Giappone. Potere e splendore 1568-1868*, con la collaborazione di R. Menegazzo, Milano, Federico Motta Editore, 2009.
- Cardini F., Vanoli A., *La via della seta. Una storia millenaria tra Oriente e Occidente*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Covito C., *Sadayakko, la Duse del Giappone. Cronache della prima tournée di teatro giapponese in Italia (1902)*, Bologna, Clueb, 2023.



- Cretella S., *Dalle crinoline ai pantaloni: l'evoluzione in chiave maschile della moda femminile*, in *Questioni di stile. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo*, A. Zamperini (a cura di), Padova, Il Poligrafo, pp. 229-254.
- Dimitrio L., *Non solo kimono. Come il Giappone ha rivoluzionato la moda italiana*, prefazione di A. Fukai, Milano, Skira, 2021.
- Jackson A., *Kimono. L'arte del bello nella cultura giapponese*, Milano, Electa, 2016.
- Lanciotti L., Scarpari M. (a cura di), *Cina. Nascita di un impero*, Milano, Skira, 2006.
- Mayer Lefkowitz C., *Paul Poiret and His Rosine Perfumes*, New York, Editions Stylissimo, 2007.
- Parisi F. (a cura di), *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea, 1860-1915*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.
- Tuer A., *The Book of Delightful and Strange Designs, Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-cutter to which the Gentle Reader is Introduced by one Andrew W. Tuer, F.S.A. Who Knows Nothing at All About It*, London, The Leadenhall Press, 1892.
- Vannucci V., *Arte e moda. Orientalismi dal VI secolo al Primo Dopoguerra*, Palermo, Serradifalco editore, 2023.
- Vasco S., *L'arte giapponese dalle origini all'Età moderna*, Torino, Einaudi, 2021.
- Verneuil M.P., *Étoffes japonaises tissées et brochées. Quatre-vingts planches précédées d'une préface de G. Migeon*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, ca. 1910.