Fashion Design

Design del Gioiello

Il test di ammissione verterà sui testi consigliati per la preparazione, con indicazione delle pagine da studiare. La prova affronterà un'introduzione ai concetti di base per affrontare uno studio critico dell'evoluzione degli stili e sul progressivo affermarsi di una civiltà della moda in relazione all'evoluzione sociale. Saranno presi in considerazione il confronto tra la storia del costume e le arti visive, con particolare riferimento allo studio delle radici del dialogo tra arte e moda.

Alla bibliografia comune per entrambe le scuole si aggiunge una lettura da integrare specifica per i due indirizzi.

**Bibliografia comune per le scuole di Fashion Design e Design del Gioiello:**

-Giulia Mafai, *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Skira, Milano 2011, pp. 7-9 (*Presentazione*)

-Fabriano Fabbri, *La moda contemporanea, I: Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 2019, pp. 3-15 (*Introduzione. La generazione dello stile*)

-Carlo Marco Belfanti, *Civiltà della moda*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 7-45 (*Introduzione* e *Capitolo I. Dalle leggi suntuarie alla moda*)

-Enrica Morini, *Arte e moda. Le origini del dialogo moderno*, in *Tra arte e moda*, catalogo della mostra (Firenze-Prato, 2016-2017) a cura di Stefania Ricci, Mandragora, Firenze 2016, pp. 22-32

**Lettura specifica per Fashion Design:**

-Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, [Parigi 1993] ed. a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2006, pp. VII-XXIV (*introduzione* di G. Marrone), 76-83 (*Tempi e ritmi dell'abbigliamento*)

**Lettura specifica per Design del Gioiello:**

-Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, [Parigi 1993] ed. a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2006, pp. VII-XXIV (*introduzione* di G. Marrone), 63-69(*Dal gioiello al bijou*)

© 2019 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

isbn 978-88-06-24252-7

Fabriano Fabbri

# La moda contemporanea

I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta

Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe

Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica

# Indice

p. VII *Elenco delle illustrazioni*

## La moda contemporanea
## Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta

### Introduzione

3 Qual è il senso di un abito?
8 Rapporti di coppia

### I. La haute couture

17 Worth e lo storicismo
24 Maestà superlativa delle forme artificiali
31 La firma, il readymade, la performance
38 Pingat neomanierista

### II. Il Simbolismo

45 Doucet rinnega lo storicismo
48 L'arte della leggerezza: Klimt, Hoffmann, Van de Velde
60 Lucile, la moda come superficie e simbolo
65 Eros e moda, D'Annunzio è senza freni

### III. L'Espressionismo

73 Paquin dal simbolo alla materia
77 Maison Callot, orientalismo e deformazione
80 Poiret, lupi e patate fritte
85 Un primordio di lusso e calma
93 Lo sbieco ondulato di Vionnet
96 Come una seconda pelle
100 Wimmer-Wisgrill e Snischek

### IV. Cubismo e Futurismo

105 Loos, se l'ornamento è un delitto
107 Chanel pioniera del Minimalismo

p. 111 Verso le forme supreme
120 Patou, a casa tra le macchine
123 Dallo sport alla vita quotidiana
128 Eclettismo e ornamento in Lanvin
133 Il Futurismo di Balla e Volt
140 Thayaht dalla tuta alla citazione
146 Delaunay ama l'elettricità
151 La moda costruttivista

V. Metafisica e Surrealismo

157 Fortuny, l'ispirazione è originaria
165 Genoni e Monaci Gallenga
169 Schiaparelli e il Surrealismo
176 Il corpo narrante
186 L'implosione cinetica di Lelong
189 Molyneux, Mainbocher, Piguet
191 Rochas, l'ultimo surrealista

VI. Informale ed Espressionismo astratto

197 Balenciaga e la carne del mondo
204 Le tenebre sono dense di organi
213 James tra action dressing e libido
218 La storia del Gran Turbine
224 Vortici e nausea in Madame Grès
228 Dalle pieghe alle piaghe
232 New Look, calma apparente
239 Come Dior comanda
248 Dessès e Heim
251 Adrian e McCardell, dalla diva alla casalinga
255 Schuberth, Gattinoni, Antonelli: quelli che restano
259 Quelle che vanno: Veneziani, Marucelli, Biki

VII. Il ritorno al pittorico

271 Balmain, la posa e la fiction
275 La vetrificazione di Fath
277 Griffe e Carven
281 Sorelle Fontana e l'Espressione Merletto
286 Il superflat di Pucci
291 Un'implosione di colori

299 *Ringraziamenti*
301 *Bibliografia*
311 *Indice dei nomi*

## Elenco delle illustrazioni

1. Emilio Pucci, foulard *Piazzetta di Capri*, twill di seta, anni Cinquanta.
Per gentile concessione di Emilio Pucci Archive, Firenze. (Foto © dell'Archivio).

2. Germana Marucelli, abito da sera, collezione Alta Moda, linea *Optical*, primavera / estate 1965, con motivi ideati in collaborazione con Getulio Alviani.
Per gentile concessione di Archivio Associazione Germana Marucelli. (Foto © Armanno Zaccheroni).

3. Disegno di Antonio Pascali per Sorelle Fontana, 1955.
© CSAC Parma.

4. Fernanda Gattinoni, abito creato per l'attrice Lana Turner, 1957.
Per gentile concessione di Archivio Fernanda e Raniero Gattinoni. (Foto © dell'Archivio).

5. Sartoria Biki, 1964.
Per gentile concessione di Centro MIC, Università degli Studi di Milano. (Foto © Rolf Lutz / Archivio Biki).

6. Emile Pingat, abito da cena, 1877-80.
New York, The Metropolitan Museum of Art. (Foto © del Museo).

7. Worth & Bobergh, 1867-70.
Per gentile concessione di Fundación Museo de la Moda, Santiago (Cile).

8. Worth & Bobergh, ensemble, 1862-65.
New York, The Metropolitan Museum of Art, Brooklyn Museum Costume Collection. (Foto © del Museo).

9. Charles Frederick Worth, ensemble da sera, 1887.
Ibidem.

10. Charles Frederick Worth e Jean-Philippe Worth (attribuito a), ensemble da sera, 1893.
New York, The Metropolitan Museum of Art, Brooklyn Museum Costume Collection. (© 2019. Foto The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze).

11. Charles Frederick Worth, abito da sera, 1882 circa.
Ibidem.

12. Charles Frederick Worth, 1875-76.
Per gentile concessione di Fundación Museo de la Moda, Santiago (Cile). (Foto © del Museo).

13. Piero Manzoni firma una modella sul set del film giornale SEDI, Milano 1961.
Per gentile concessione di Fondazione Piero Manzoni, Milano. (Foto © della Fondazione).

1. Emilio Pucci, foulard *Piazzetta di Capri*, twill di seta, anni Cinquanta.

# Introduzione
## Le generazioni dello stile

### *Qual è il senso di un abito?*

Da quando la moda è sotto la lente di ingrandimento di studiosi illustri e accreditati, pure quando lo è tra le tastiere di blogger ben preparati o di infonauti dell'ultima ora, gli studi sul tema si sono alternati con impatto piú o meno persuasivo[1]. Tra le proposte a validità di lungo corso va ricordata la fortunata distinzione di Georg Simmel, che individua nella moda due spinte opposte: una tesa a rispettare le regole dell'abbigliamento, poiché vestirsi «come gli altri» tranquillizza e consolida il senso di appartenenza o di aspirazione a un gruppo sociale; l'altra, invece, sempre disposta a trangugiare novità, a frantumare usi e costumi per affermare valori autentici e originali[2]. Purtroppo Simmel resta impaludato in una prospettiva fortemente datata, persuaso che la moda tenda a «sgocciolare» dalle classi piú abbienti ai ceti meno facoltosi, costretti, questi ultimi, a un perpetuo castigo di imitazione degli inarrivabili, lassú, secondo una lettura che non ha piú riscontro alcuno nell'alternanza di stili e di forme della contemporaneità[3]. Per aggiungere uno dei tanti altri riferimenti utilizzati in questo libro, sull'onda di un celebre linguista, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes interpreta l'abbigliamento come una *langue*, quindi come un insieme di codici dotati di una loro grammatica e una loro sintassi, che però sono costantemente insidiati da sfumature individuali, i cosiddetti atti di *parole*[4]. Come

[1] Ne danno un ottimo resoconto A. Rocamora e A. Smelik, *Thinking Through Fashion. A Guide to Key Theorists*, I. B. Tauris, London - New York 2015.

[2] G. Simmel, *La moda e altri saggi di cultura filosofica* (1911), Longanesi, Milano 1985, pp. 30-31: «La moda è imitazione di un modello dato e soddisfa cosí il bisogno di un appoggio sociale, conduce il singolo sulle strade che tutti percorrono... Ma non di meno la moda soddisfa il bisogno di differenza, la tendenza alla differenziazione, alla variazione, al distinguersi».

[3] Valida per metà, la teoria di Simmel ha bisogno di un restauro radicale. Cfr. G. Lipovetsky, *L'impero dell'effimero* (1987), Garzanti, Milano 1989, p. 9: «Lo schema della distinzione sociale, che si è imposto come chiave interpretativa della moda... è sostanzialmente incapace di spiegarne l'aspetto piú significativo: la volubilità... È tempo di portare gli studi oltre il fuoco di sbarramento dei discorsi sulla distinzione e ambizione di classe, la teoria ha bisogno di un *lifting*».

[4] R. Barthes, *Sistema della Moda. La moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale* (1967), Einaudi, Torino 1970. Lo studioso usa *langue* e *parole* in una chiave molto piú re-

a dire, esistono uno o piú stili validi per tutta un'epoca, delle tendenze generali legate al proprio tempo, cui ciascuno stilista apporta la propria flessione espressiva nello sviluppo del medesimo principio di fondo. Chanel e Patou – due casi tipici – sono riconducibili alla stessa matrice di stile minimalista, ciò non toglie che l'una e l'altro provvedano a caratterizzare le rispettive collezioni secondo il proprio estro e la propria sensibilità. Lo stesso vale a maggior ragione per il pubblico, che si appropria di uno stile generale con look a volte imbarazzanti e a volte ben riusciti, cosí da customizzare gli abiti in nuove configurazioni creative[5].

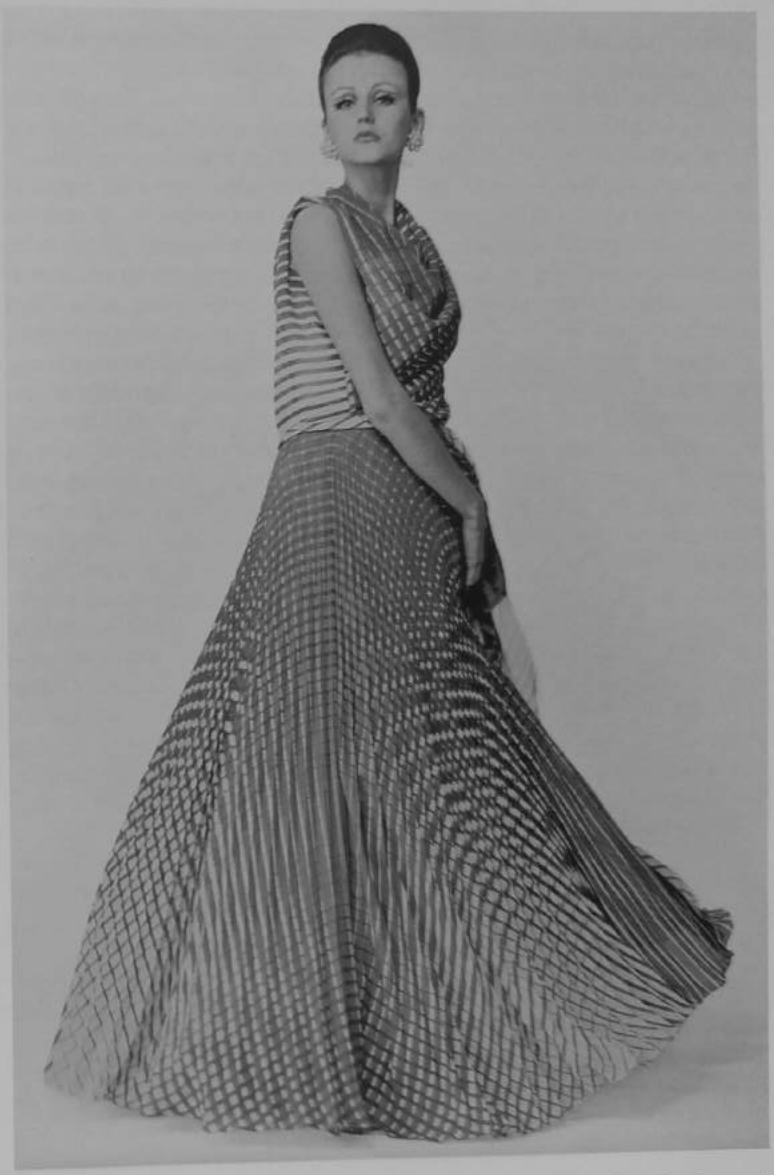
Qual è il senso di un abito?

Relegata a comparsata di second'ordine, interessante sí, ma pur sempre ricacciata tra gli appendiabiti di un guardaroba, caruccia, certo, ma chiusa nell'armadio delle cose tanto graziose e tanto inutili, per secoli la moda ha subíto lo smacco di un'umiliazione, ha dovuto inseguire la sicumera delle arti maggiori, si è dovuta accontentare di anonimato, di frivolezza, di superficialità. Sono solo vestiti, belli per carità, ma niente piú. Con Charles Frederick Worth, ground zero del mondo fashion come lo si intende oggi, tutto cambia. Poco oltre la metà dell'Ottocento, con «le maître et le créateur» la moda alza la testa e aumenta la potenza del suo arsenale, cresce, matura, si impone ai fruitori come disciplina degna di rispetto e attenzione, attira la curiosità di scrittori, pittori, filosofi, che ne scrivono, che la dipingono, che ne filosofeggiano. Ma nonostante i Simmel, i Barthes, oltre ai Baudelaire e ai Mallarmé, ai Leopardi e all'armata intera degli addetti ai lavori, non si spiega a fondo il perché del fenomeno, e ripetutamente ci si chiede: la moda è un'arte? È davvero uno sguardo sul mondo come lo è la letteratura? O la filosofia? Di cosa parla, la moda? A cosa serve? La moda – del nero del bianco dei merletti degli anfibi – ha lo stesso peso culturale di un quadro, di una scultura, di un'opera architettonica? E cosí si finisce ancora punto e a capo: qual è il senso di un abito?

*La moda contemporanea* prova a rispondere a questa densa serie di domande. L'impianto metodologico che ne sta alla base applica alla moda una griglia storica e interpretativa presa a prestito dall'arte contemporanea e la usa come una mappatura concettuale solida e

strittiva, piegandole alla semiologia, disciplina molto in voga nel clima culturale degli anni Sessanta e Settanta.

[5] Resta assai valido l'uso diacronico delle categorie saussuriane da parte di Barthes, *ibid.*, p. 21: «La "langue" è un'istituzione, un corpo astratto di costrizioni; la "parole" è la parte momentanea di questa istituzione che l'individuo preleva e attualizza per i bisogni della comunicazione».



2. Germana Marucelli, abito da sera, collezione Alta Moda, linea *Optical*, primavera/estate 1965.

precisa; con cadenza inossidabile, l'indice del doppio volume segue la successione dei movimenti artistici dal XIX secolo a oggi e inserisce i vari stilisti dentro i contenitori del Simbolismo, dell'Espressionismo, del Cubismo, su su fino alle ultime tendenze. L'arte e lo stile a cui allude il sottotitolo del libro partono da un assunto e da una sfida molto complessi, e cioè che i rapporti tra i designer e gli artisti si dimostrano ancora piú sensati e convincenti se avvengono attraverso connessioni spontanee, quasi sempre a distanza e in totale autonomia, quando a volo d'aquila, dall'alto, i puntini si fondono in un'immagine compatta e corale. Secondo un'efficace espressione della fisica quantistica, tra le discipline di un'epoca esiste un «entanglement»[6], un legame interno e profondo che, partendo dalla costellazione frammentata degli stili, ne evidenzia il «grand design», per stare a una nota espressione di Stephen Hawking; le idee, i progetti, le correnti artistiche e le correnti vestimentarie confluiscono verso un quadro coerente di interconnessioni reciproche. Insomma, i designer non sono piú monadi solitarie, territori insulari confinati negli atelier, diventano attori principali dei destini di un'epoca assieme ai fiancheggiatori della filosofia, della letteratura, delle scienze, e dell'arte, appunto. In questo procedere a cuciture omologiche tra arte e moda, a individuare i principî operativi che dimostrano un'identità di funzionamento tra Jackson Pollock e Balenciaga – per citare uno dei tanti esempi – si è evitata l'ovvietà strutturale di elencare solo le relazioni dirette tra artisti e stilisti. Al contrario, *La moda contemporanea* indaga sui rapporti sotterranei, che ci sono, spettacolari, commoventi, se si sa scovarli sottotraccia, anche quando gli accostamenti appaiono improbabili e non immediati.

Ma il senso di un abito, qual è?

In molti casi, la rilettura impegnativa e ambiziosa de *La moda contemporanea* conferma la straordinaria validità di tanti studi dedicati al tema e allo stesso tempo rovescia i luoghi comuni che infestano la storia del costume, primo fra tutti il caso Dior, promotore di un'eleganza impareggiabile, mai effettivamente indagato nei suoi aspetti piú viscerali, anzi, lasciato in sospeso in un clima di stucchevole leziosità. Talvolta con affondo monografico, talvolta con trattazione piú snella, il libro raccoglie le voci e gli abiti dei couturier e delle couturière trascurati o peggio dimenticati dagli addetti ai lavori, promuovendone molti e ridimensionandone altri perché ininfluenti o perché troppo

[6] A. D. Aczel, *Entanglement. Il piú grande mistero della fisica* (2001), Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

3. Disegno di Antonio Pascali per Sorelle Fontana, 1955.

eclettici. Nell'impegno di raccontare la lunga parabola delle sfilate e delle collezioni in maniera organica, con i capitoli legati gli uni agli altri da una specie di sceneggiatura a raccordare i segmenti dei vari decenni, resta la mole dello sforzo e della ricerca tra archivi, cataloghi e studi manualistici, si spera manifesta e probante anche nelle ipotesi di lettura via via proposte. Considerata la moda da una prospettiva di integrazione con gli altri ambiti della cultura alto-simbolica, *La moda contemporanea* cerca di snidare gli incastri con la cultura basso-materiale della tecnologia, determinante nel fornire una chiave di avvicinamento ai tanti corsi e ricorsi stilistici del Novecento e degli anni Duemila, tutti indistintamente inanellati da dinamiche ricorrenti, piú o meno regolari nel loro viavai di apparizione. Per usare un termine feticizzato dal mondo dei social network e delle comunicazioni di massa, nella moda si avvicendano a rotazione i «memi» teorizzati nel 1976 da Richard Dawkins, ovvero i geni che si riferiscono alle vicende dei fenomeni culturali[7]. Spezzoni di film, frasi di canzoni e ovviamente di stili vestimentari sono memi impiantati nel pool genetico del patrimonio collettivo, informazioni ereditarie che si alternano a cicli intermittenti; si vedrà pertanto che il meme di Vionnet o il meme di Rochas riemergeranno nella fisionomia della ricerca piú attuale, il primo tramandato alla furia espressiva di Yamamoto o di Kawakubo, il secondo trasmesso alle euforie di Versace o di McQueen, per poi arrivare alle fantasie degli stilisti emergenti.

*Rapporti di coppia.*

Ma qual è il senso di un abito?

Dentro le vivaci avventure della moda e dei memi che costituiscono la sua intima essenza, è il caso di orientarsi con un'adeguata strumentazione teorico-metodologica. L'enorme varietà delle collezioni, per il loro carattere volubile e quasi scorbutico, trova una sistemazione molto utile e organizzata tra le coppie bipolari messe a punto da Heinrich Wölfflin nei suoi *Concetti fondamentali della storia dell'arte*[8]. Si tratta di qualità che, relativamente alle forme di uno stile, sottolineano il passaggio dal «chiuso» all'«aperto», dal «lineare» al «pittorico», dalla «superficie» alla «profondità», dal «chiaro» allo «scuro» e

[7] R. Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente* (1976), Mondadori, Milano 1992.

[8] H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Longanesi, Milano 1984.



dalla «paratassi» alla «ipotassi». Volta per volta, nella moda contemporanea si colgono le stesse dinamiche di slittamento da una categoria all'altra in un viaggio continuo di andata e ritorno, iniziando con le forme chiuse di Worth, lineari e superficiali, aperte, nei primi del Novecento, da Poiret e Vionnet, cui risponderà, negli anni Quaranta, la moda scura e profonda di Balenciaga. Nel secondo Novecento, è evidente che la lacerazione tessutale provocata dal taglio a vivo, ad esempio nella versione strappata di Vivienne Westwood, implica il conseguimento di morfologie appunto aperte, mentre con il taglio sfilettato e chirurgico di Jil Sander si ottengono forme inequivocabilmente chiuse. I valori del pittorico saranno molto cari a Lacroix, poi a Ghesquière, quelli dell'aperto e dell'oscuro a Rick Owens. Se lo stile di Cardin appare paratattico, è perché la disposizione dei suoi volumi avviene per affiancamento e non per sovrapposizione, qualità che invece si può apprezzare nell'ipotassi di Marras, maestro, fra gli altri, nella stratificazione dei tessuti e quindi nel cosiddetto *layering*.

Su queste stesse frequenze di rapporti di coppia litigiosi e tormentati, è lecito individuare altre costanti che possono dimostrarsi assai efficaci nell'inquadrare la scansione cronologica degli stili, a cominciare dalla dicotomia piú ricorrente, «minimalismo» *versus* «massimalismo», spesso affiliata a un altro scontro di stili, quello che vede l'opposizione tra «monocromia» e «policromia». Ci sono stilisti assetati di novità, di forme inedite e mai viste, altri sedotti dal fascino del passato e della tradizione, divisi pertanto tra «esplosione» e «implosione», o tra «originali» e «originari»; altri, invece, devoti cultori di una materia grassa e palpitante, votati al culto della «natura» e non certo dell'«artificio», nel conflitto velenoso che vede opporsi «organico» e «inorganico», rubando la celebre dicotomia di Walter Benjamin[9]. Altri si specializzano nel culto della «geometria», *versus* coloro che, all'opposto, celebrano i valori del «fluido» e del «liquido», nella divaricazione onnipresente tra «hardness» e «softness». Che dire, poi, della consistenza dei tessuti? Tra i designer, c'è chi opta per superfici «ruvide» o chi predilige superfici «lisce», e chissà, in uno stesso tono di colore, sceglie senza esitazioni un effetto «lucido», di contro alla nebulosità di una resa «opaca». Il nero di Mary Quant non è infatti il nero di Comme des Garçons, il primo esalta le qualità delle materie industriali come la vernice e il Pvc, il secondo evoca l'energia oscura di una stoffa brumosa e carbonizzata. Non

[9] Il filosofo ne parla in *I «passages» di Parigi*, 2 voll., a cura R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2010.

meno suggestiva la lotta tra gli adepti della «simmetria» e i cultori della «asimmetria», affilati, raffinatissimi, placidi i primi, vigorosi e incandescenti i secondi.

In linea di massima, sono questi i rapporti di coppia che si ritrovano piú di frequente nella storia della moda, con altri segnalati strada leggendo e pronti a infittire il corredo di partenza con caratterizzazioni magari ancora piú pertinenti. Nel pendolarismo incessante degli stili, è fondamentale l'impiego di un altro strumento metodologico, ovvero il concetto di «generazione» perfezionato da Renato Barilli nel corso della sua lunga militanza nella critica d'arte e nella critica letteraria, bussola indispensabile per chi intende mettere ordine anche nel vasto continente della moda[10]. I protagonisti dei vari «ismi» presi in esame ne *La moda contemporanea* nascono in un giro di anni molto ravvicinati, in un cluster anagrafico che generalmente si dipana lungo l'asse dei decenni tondi tondi; si scopre pertanto che simbolisti come Lucile o D'Annunzio nascono «attorno al 1860», che Chanel e Patou, consociabili al Cubismo, nascono «attorno al 1880», o che revivalisti come Moschino e Gaultier nascono «attorno al 1950». Non solo, poiché dentro l'alternanza dei decenni è possibile rintracciare un'ulteriore suddivisione dialettica, una sorta di avvicendamento pari-dispari, dal momento che i designer nati «attorno a un decennio pari» (1880, 1900, 1920, 1940 eccetera) tendono alla ricerca continua di forme inedite, a inventare nuove soluzioni vestimentarie estraniandosi del tutto dal passato, dalle tradizioni, e preferendo, nel loro filoneismo, la creazione di silhouette anti-figurative. Viceversa, chi nasce «attorno a un decennio dispari» (1870, 1890, 1910, 1930 eccetera), punta al rispristino di elementi figurali, e mira a rielaborare i codici vestimentari dei tempi «che furono» in un citazionismo abbeveratosi alle fonti della memoria storica. Per un'anteprima a campione, Romeo Gigli, nato nel 1949, è impareggiabile nel ravvivare il Rinascimento e soprattutto il Manierismo del Cinquecento, mentre Ennio Capasa, nato del 1960, si dimostra esemplare nel ricorso a forme pulite e a trattamenti inaspettati; ancora, Alexander McQueen, nato nel 1969, eccelle nel riscrivere con sfregio e follia i costumi dell'età vittoriana, mentre Boris Bidjan Saberi, classe 1978, è inarrivabile nell'uso di materiali alternativi, compreso il sangue. In sostanza, ciascun operatore culturale difficilmente riesce a sottrarsi a un destino anagrafico che ne conferma e consolida il talento in un sistema – una *langue* – comune a

[10] Cfr. *Il concetto di generazione*, in R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, il Mulino, Bologna 1991², pp. 51-56.

4. Fernanda Gattinoni, abito creato per l'attrice Lana Turner, 1957.

tutti i coetanei, o quasi[11]; naturalmente lo strumento della generazione non è legge immutabile e matematica, piuttosto va inteso in senso statistico, come modello di indagine molto affidabile nelle sue tante applicazioni. Ciò che conta è la constatazione, tra coloro che nascono in un determinato addensamento anagrafico, di un medesimo livello di soluzioni, reso possibile dal fatto di essere sottoposti agli stessi stimoli culturali, agli stessi eventi storici, di utilizzare, specie oggigiorno, la rete di comunicazione di internet e dei mass media. Generazione, non astrologia. Giusto a scanso di banali equivoci, siano pure maghi e cartomanti a occuparsi di eventuali distorsioni zodiacali.

Benché con qualche eccezione, rara peraltro, si vedrà che il criterio di suddivisione per ondate generazionali rappresenta una vantaggiosa guida di orientamento nell'inquadrare i tanti designer presi in esame. Non ultimo, i cluster anagrafici sono determinanti nel comprendere l'atteggiamento della moda in rapporto alla silhouette, dato che, osservata da un'angolazione d'insieme, la moda dimostra una propensione bipartita, nei confronti della figura femminile e maschile. Da un lato, ci sono couturier e couturière che assaltano la silhouette per sbordare dai suoi confini e andare alla conquista dello spazio, come del resto avviene con le avanguardie artistiche, impegnate, per parte loro, a superare la tela e la cornice del quadro fino a invadere l'ambiente: si vedranno abiti pensati per assaggiare e interagire con lo spazio reale, a ispezionarlo in un abbraccio sensuoso e coinvolgente. All'opposto, si ammireranno stilisti rinserrati nel culto della forma chiusa, impareggiabili nell'abbellire la figura e nel trattare il corpo come un dipinto a parete o una scultura su piedistallo. Che sia con l'arrembaggio alla silhouette per proiettare l'anatomia oltre il perimetro dei suoi limiti o con l'adulterazione di un corpo ricoperto di colori, la moda è lunatica e incontenibile, nel decretare le sue tante intemperanze.

Il senso di un abito, quindi, qual è?

Senza abusare piú di tanto degli artifizi della retorica e rimandando alla lettura del volume per tutti gli approfondimenti del caso, una prima risposta al quesito la si può formulare partendo da una costante di fruizione valida per tutte le latitudini, geografiche e temporali. Davanti a un'opera d'arte ci si chiede sempre «che cosa significa?», lo stesso vale per un componimento poetico, per non parlare di un trat-

[11] Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit., p. 21: «Anche il talento piú originale non può superare i confini fissati dalla sua data di nascita. Non tutte le cose sono possibili in tutti i tempi, e certe idee non si concretano se non quando si sono raggiunti certi gradi di evoluzione».

5. Sartoria Biki, 1964.

6. Émile Pingat, abito da cena, 1877-80.



tato di filosofia, o le parole di una canzone. Per un vestito, no. Non importa che le maniche di un cappotto siano abnormi, che la fibra di una giacca sia granulosa, che la stoffa di un tailleur sia nera piú nera del nero: nessuno, indossando un'opera vestimentaria, ne sonda le articolazioni che la connettono al proprio tempo. E dunque, se mai *La moda contemporanea* potrà contribuire a interrogarsi fino in fondo sull'arte del vestire, sarà già un traguardo carico di orgoglio: vorrà dire che, finalmente, l'abito verrà percepito come un formidabile attivatore di esperienze, proprio lí a portata di armadio.

Giulia Mafai

# Storia del Costume dall'età romana al Settecento

SKIRA

# Sommario


7 Presentazione

11 Il mondo romano
e le strade del Mediterraneo
(III secolo a.C. - III secolo d.C.)

35 I popoli barbari
ai confini dell'Impero
(I secolo a.C. - III secolo d.C.)

47 Il tardo impero e la diffusione
del cristianesimo (I-V secolo)

69 L'Oriente: Bisanzio e l'Islam
(IV-VIII secolo)

91 L'Occidente in età altomedioevale
(VI-X secolo)

111 L'età dei Normanni
(X-XIII secolo)

137 L'età di Federico II (1194-1250)

163 L'Italia dei mercanti
(XIII-XV secolo)

197 Il gotico internazionale e il primo
Rinascimento (XIV-XV secolo)

231 Il Rinascimento e il manierismo
(XV-XVI secolo)

253 Riforma e Controriforma
(XVI-XVII secolo)

267 L'autunno del Rinascimento
e il primo Seicento in Italia
e in Europa

281 Il Seicento in Europa

303 Il Sole sull'Europa
(XVII - inizi del XVIII secolo)

*Apparati*

317 Note bibliografiche

*Approfondimenti tematici*

319 Gli abiti degli ecclesiastici
322 Gli abiti delle comunità ebraiche
324 L'abbigliamento degli eretici
e dei condannati
325 L'abbigliamento dei lebbrosi
325 I costumi delle meretrici
e delle cortigiane
326 I colori: origine e simbologia

329 Glossario generale
*a cura di Cristina La Pegna*

345 Bibliografia generale

L'uomo è una scimmia nuda – solo ricoprendosi in vari modi, secondo gli usi, le tradizioni, la civiltà, secondo una sua scelta personale, cerca di raggiungere una dignità.
Nelle rappresentazioni delle civiltà assira, egiziana, sumera, gli schiavi, i condannati, i contadini, i prigionieri sono nudi e non sono considerati esseri umani; ai prigionieri e agli schiavi si rasa completamente la testa per cancellare ogni possibile individualità.
Nel testo biblico nudità e incoscienza si sovrappongono: il nudo diventa rappresentativo di un vuoto esteriore e interiore; è sufficiente ricoprirsi con una foglia di fico per acquistare dignità e coscienza.
La natura non è stata generosa con l'uomo ed egli ha cercato in infiniti modi di mascherare l'imbarazzo della propria indifesa nudità: non ha piume, né colori, né squame, non possiede pelliccia, non ha zanne e nemmeno la coda. Fin dai tempi preistorici ha cercato con fantasia di supplire alla banalità del proprio aspetto inventandosi, secondo il proprio gusto, un corpo che non gli è stato dato: si allunga il cranio, allunga le strutture delle labbra o il pene, altera la linea del collo, rimpicciolisce i piedi, si ricopre di piume e di pelli, si decora il corpo e si riconfigura il volto dipingendosi, tatuandosi, introducendo nei lobi delle orecchie o nelle narici pietre colorate, piume, ossa, foglie. Pitture corporali, tatuaggi, scarnificazioni, collane, bracciali, gioielli, decorazioni e amuleti: un artefatto linguaggio visivo, una magica protezione.
Quando l'uomo si rappresenta per la prima volta nelle pitture rupestri del Maghreb, lascia una testimonianza della propria percezione estetica: gli uomini e le donne sono riprodotti con l'eleganza di pantere o di gazzelle. Nascono un'arte e una cultura, che declinate al plurale, diventano le arti, le estetiche, le culture. Si arriva a desiderare e a inventare una rappresentazione di sé che può giungere fino all'invenzione del "costume".
L'esibizione della potenza sessuale serve a garantire la continuità della specie e in questo il "travestimento" trova la propria funzione. L'immagine femminile presso la cultura boscimane non è bella secondo i nostri canoni, ma con i suoi grossi seni e i glutei sproporzionati manda un forte messaggio di fertilità. Il discorso vale del resto per tutte le Veneri steatopigie, che presentano cioè lo sviluppo esagerato delle natiche e il ventre prominente, tipico della gravidanza, come la *Venere* rinvenuta a Lespugue, nell'Alta Garonna, la *Venere di Willendorf*, in Austria, la *Venere* proveniente da Vestonice, in Moravia.
La sessualità maschile si rappresenta attraverso l'aumento del volume del corpo, l'accrescimento della dimensione fisica, che prende la forma di ampi pettorali, spalle imbottite, mantelli ampi, calzature alte, della

luce dei gioielli e delle corone vistose, ricercando il colore nelle piume multicolori, in un trucco appariscente e spettacolare.
Nella cultura occidentale, si ricorre ad artifici meno invadenti e più consoni alla nostra idea di bellezza come il trucco, i busti, i gioielli, i copricapi, le calzature, che cercano di modificare la struttura fisica originaria senza alterarla: un'illusione vestimentaria.
È immorale o attraente solo ciò che è deciso e stabilito dalla cultura del sistema – politico o religioso – che gestisce il potere in un determinato momento storico.
Dopo la metà del XIX secolo cambia l'atteggiamento assunto verso il costume e la moda; si approfondisce la conoscenza del loro aspetto più esteriore e superficiale e ci si rende conto di quanto la loro forma estetica sia la rappresentazione della visione morale della società e della cultura, il risultato di fattori politici ed economici specifici.
Attraverso i secoli cambiano i canoni estetici, si trasforma la struttura stessa del corpo, variano il concetto di "buona creanza" e di estetica, il modo di gestire il corpo e la sessualità, i parametri etici. Le cause di tali cambiamenti possono essere numerose, non casuali, ma nemmeno totalmente razionali e prevedibili; il loro successo spesso sta nella loro incongruenza. Non vi è razionalità, né senso pratico in una "moda di moda".
Ognuno veste a proprio gusto, secondo una scelta individuale, eppure senza volerlo si trova obbligato a seguire i dettami della moda; vestirsi in modo diverso sarebbe incongruo, oltre che irrealizzabile. Uno dei più evidenti segni esteriori della depressione, secondo i medici, è proprio l'abbandono e la negazione di sé, la trascuratezza del proprio aspetto e la rinuncia alla propria rappresentazione davanti agli altri e alla società, un desiderio di annullamento e di negazione.
La moda è una strana "regola" che vive di leggi non scritte, ma con canoni che nessuno può ignorare. Non accettarla significherebbe, come osservava il Castiglione nel Cinquecento, volersi distinguere, mettersi in primo piano, attirare l'attenzione, suscitare diffidenza se non addirittura ostracismo.
Meglio seguirla, allora, e rientrare, anche se con cautela e buon gusto, nel gregge dei nostri contemporanei. Ciò che è vecchio non solo è inutilizzabile perché realizzato con materiale spesso scadente e quindi deteriorabile ma è anche da dimenticare al più presto, poiché rispecchia una cultura che, non essendo più quella del momento, resta come una macchia nella quale la società rifiuta di riconoscersi e che preferisce cancellare in fretta. L'oggetto, per essere riconosciuto e apprezzato nella giusta misura dalle generazioni future, ha bisogno di un lungo tempo di sedimentazione, deve potere invecchiare con dignità. È necessario che trascorra un tempo abbastanza lungo perché lo si possa guardare in un'ottica nuova e lo si possa collocare criticamente in una prospettiva che gli restituisca l'antica dignità perduta.
Sono poche oggi le persone che sanno riconoscere per gusto o per cultura un bel legno, una seta pura, la perfetta esecuzione di un oggetto. Sembra che nel contemporaneo solo ciò che viene imposto dalla moda e consumato all'istante abbia valore: siamo immersi nella tanto criticata, ma inevitabilmente seguita, "civiltà dell'usa e getta".
Il compito di vestire dei "personaggi" appartenenti a diverse classi sociali, ispirati a persone vere, con caratteri specifici, e non semplicemente manichini o figurini d'epo-

ca, mi ha portato alle volte a scoperte curiose e di natura molto varia. La ricerca e lo studio del costumista si svolgono su un territorio per così dire onnivoro: procediamo spinti dalla curiosità, che alle volte ci può portare, per diverse e inedite strade, a consultare libri di storia e il mondo dell'arte – lettura primaria –, dalle biografie agli studi archeologici, dai romanzi agli atti legislativi e notarili. Ricostruire la foggia di un costume significa cercare di capire un'epoca con la propria sensibilità, ricostruendo il gusto, la cultura, l'economia, la morale, una maniera di vivere la quotidianità.

La lettura primaria delle opere pittoriche non è sempre facile; interpretare un drappeggio, decifrare il taglio di una manica o l'imbottitura di un farsetto presenta delle difficoltà. Artisti diversi possono rappresentare lo stesso tipo di abito con sfumature, dettagli e cadenze differenti, tanto da confonderci e portarci a dare delle interpretazioni che non sempre si rivelano esatte.

Leonardo sconsigliava vivamente i giovani pittori di abbigliare le figure dei loro dipinti secondo la moda del momento, perché non si ingenerasse con il passare del tempo quel senso di ironia e di ridicolo che in molti casi le fogge passate di moda portano con sé; l'artista di qualità spesso inventa, personalizza, stilizza. I pittori minori, gli esecutori di provincia, più strettamente legati al gusto di committenti appartenenti al clero, alla magistratura, alla borghesia mercantile o alla nobiltà di paese, sono alle volte più affidabili, attenti e fedeli riproduttori delle mode del momento.

Sarebbe superfluo sottolineare che, abitualmente, ci si faceva ritrarre con la veste migliore e più importante del corredo, con l'acconciatura "della festa", l'abito della domenica, esibendo i gioielli di famiglia. L'abbigliamento di tutti i giorni era un'altra cosa: cambiavano stoffe e colori e spesso anche il taglio era molto più semplificato e più pratico. Il favoloso corredo di Lucrezia Borgia viene annotato dettagliatamente e ogni modifica è registrata scrupolosamente: il dono di un abito, di una stoffa, di un paio di maniche, regalie che la generosità della dama destinava a un'amica, a una dama della sua corte o a un'ancella. Alessandra Macinghi, moglie di Matteo Strozzi, raccomandava di rivoltare, aggiustare, modificare, ma di non buttare mai le vesti consumate o passate di moda.

Lo studio di un costume si può strutturare su alcuni parametri indicativi di base, che consentono di individuarne le modifiche nel tempo e che si possono riassumere in poche linee. Innanzitutto è necessario accertarsi della datazione dell'opera presa in esame come modello, capire se l'opera è di un pittore provinciale o di corte, se la persona raffigurata è una nobildonna, un'artigiana, una popolana, una religiosa ecc. Poi diffidare dei "costumi anomali" e per sicurezza cercare le conferme in altre fonti per disporre di eventuali paralleli storici; tenere in conto le influenze straniere, dovute a molte cause: economiche, politiche, culturali.

Una considerazione particolare va dedicata a quei dettagli del costume che connotano un ruolo, un'appartenenza sociale: la corona del re, la mitra del Papa, la tonsura del monaco; il colore, il materiale di una veste, la forma di un copricapo rivelano l'identità del personaggio che li indossa, sono un segno di appartenenza a una specifica categoria sociale.

I lettori che desiderano informarsi
sui libri e sull'insieme delle attività della
Società editrice il Mulino
possono consultare il sito Internet:

**www.mulino.it**

Carlo Marco Belfanti

# Civiltà della moda

Società editrice il Mulino

ISBN 978-88-15-12541-5

Copyright © 2008 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

# Indice

Introduzione p. 7

I. Dalle leggi suntuarie alla moda 11

1. Alle origini del fenomeno. - 2. Gerarchie sociali e gerarchie delle apparenze. - 3. La gerarchia delle apparenze comincia a incrinarsi. - 4. Le condizioni economiche per il cambiamento. - 5. La civiltà della moda.

II. Epidemiologia della moda 47

1. Il contagio si diffonde. - 2. Oltre la corte. - 3. La competizione tra stili. - 4. Dinamica della domanda e opportunità dell'offerta. - 5. Moda, costume, identità, politica. - 6. Cultura della moda.

III. La moda fu un'invenzione europea? 117

1. Non solo eurocentrismo. - 2. Tradizione e cambiamento nell'esperienza indiana. - 3. Il protocollo dell'abbigliamento: le gerarchie dell'apparenza cinesi. - 4. Il consumismo giapponese. - 5. La moda non fu un'invenzione europea.

IV. Artisti della creazione e industriali della confezione 163

1. È gradito l'abito scuro: dal gusto inglese al modello di eleganza maschile. - 2. Parigi capitale dell'alta moda femminile. - 3. L'irresistibile ascesa dell'abito confezionato. - 4. La democrazia vestimentaria americana. - 5. Per un abbigliamento confortevole. - 6. Alta moda e confezione.

V. Mode per tutti p. 213

1. La Haute Couture cambia pelle: da Chanel a Dior. - 2. Dal prêt-à-porter allo stilismo. - 3. *Made in Italy*. - 4. *New York, New York*. - 5. La moda è morta, la moda è viva.

Note 265

Indice dei nomi 325

# Introduzione

La moda, che oggi condiziona e guida gusti e scelte della società dei consumi, è sempre esistita o, invece, è un fenomeno storicamente determinato? E in questo secondo caso, quando è cominciato tutto, ossia quando gli uomini hanno deciso di sottomettersi al capriccioso e instabile volere della moda? E una volta insediatasi, quali attori hanno svolto la funzione di *trend setter* e attraverso quali canali si è diffusa la moda? Si è trattato di un fenomeno circoscritto alle società occidentali, oppure la passione per la moda è emersa, con tempi e modalità proprie, anche nelle altre grandi civiltà asiatiche per poi confluire nel medesimo corso? Come si è adattata la moda ai cambiamenti che hanno condotto alla formazione delle moderne economie e società industriali?

Tali sono le questioni fondamentali all'origine della ricostruzione offerta nel libro, che non si propone al lettore come l'ennesima storia della moda, in cui trovare una dettagliata analisi della successione dei vari stili vestimentari e una precisa descrizione dell'avvicendarsi delle correlate tipologie e fogge dell'abbigliamento maschile e femminile: approccio, questo, di fondamentale importanza, insostituibile per conoscere l'evoluzione della moda attraverso il tempo ed egregiamente sviluppato da diversi specialisti, alle cui ricerche molto devono le pagine che seguono. Tuttavia non è questo il filo conduttore del presente lavoro, benché le forme assunte dall'inesauribile rinnovamento del gusto vestimentario rappresentino il mutevole scenario che fa da sfondo all'analisi qui elaborata, con il quale è inevitabile confrontarsi. Il tema centrale di questo libro, in estrema sintesi, è l'avvento della moda come istituzione sociale e il suo dispiegarsi nel corso del tempo, in simbiosi con la progressiva affermazione della società dei consumi, come la – o, forse, *una* – civiltà della moda.

La riflessione sulle origini è stata considerata talvolta oziosa, in quanto alla fine irrilevante, e talaltra risolta una volta per tutte con l'individuazione della genesi trecentesca. È parso tuttavia indispensabile affrontare l'argomento – lo si è fatto nel primo capitolo – per appurare se esista una netta linea di demarcazione che separa e distingue i sistemi vestimentari dell'antichità da quelli delle epoche successive. Tra Medioevo e prima Età moderna la moda si confonde con l'ostentazione: il lusso risponde a precise esigenze di rappresentazione delle gerarchie sociali in contesti connotati da una accentuata polarizzazione della ricchezza. Le argomentazioni esposte nel primo capitolo mirano a illustrare dove e come la moda comincia a scindersi dal gradiente suntuario, analizzando i cambiamenti sociali ed economici che hanno reso possibile tale separazione. Una volta avviato il processo – né rapido, né lineare – di distinzione dal lusso, la moda si va progressivamente affermando come una istituzione sociale dell'Europa moderna, con una singolare, ma non casuale, coincidenza di tempi con il «processo di civilizzazione» e la connessa fioritura della «civiltà delle buone maniere»[1], accanto alla quale, appunto, germoglia anche la «civiltà della moda»[2].

Tra Sei e Settecento la civiltà della moda si irradia all'Europa grazie a vari mezzi di comunicazione, dalle bambole alle stampe ai giornali, e all'influenza della corte di Versailles, che assurge a centro di creazione e di diffusione delle mode. Tuttavia, come si può leggere nel secondo capitolo, la corte non riesce a conservare il monopolio della civiltà della moda: dapprima lo condivide e poi lo cede a Parigi, che diviene la prima capitale della moda[3]. La stessa Parigi è poi costretta a difendere il primato appena conquistato contro l'astro nascente di Londra, culla del sobrio stile inglese che si propone come alternativa al lussuoso gusto francese. Nel corso del XVIII secolo la moda diventa anche un settore strategico dell'economia: la competizione fra lo stile francese e quello inglese si configura come un confronto economico, ideologico, politico. La moda diviene, infatti, anche terreno di battaglia ideologica e politica: tra puritani e cortigiani nell'Inghilterra del Seicento, tra scozzesi e inglesi nella Gran Bretagna del Settecento, tra patrioti e britannici nel New England della guerra per l'indipendenza, tra le varie componenti della Francia rivoluzionaria.

Rimane il dubbio se quella europea sia, in prospettiva eurocentrica, *la* civiltà della moda o, secondo una più moderna visione di storia globale, *una* civiltà della moda. È questo il tema del terzo capitolo, nel quale si propone una ricostruzione comparata dei sistemi vestimentari nelle tre grandi civiltà asiatiche: India, Cina, Giappone. È sorprendente rilevare come le tre società asiatiche prese in considerazione abbiano tutte conosciuto, seppure con forme e intensità diverse, fenomeni del tutto assimilabili a quanto in Europa si definiva «moda». Le analogie con l'esperienza europea sono davvero notevoli e persino la cronologia è pressoché coincidente: quella europea è pertanto *una* moda e non *la* moda, ma nessuno dei fenomeni consimili emersi nelle civiltà asiatiche è riuscito a vincere il confronto con la moda europea e a imporsi come moda globale.

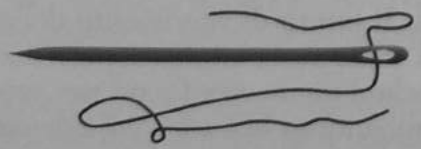


Le innovative tecnologie e le nuove forme organizzative dell'industrializzazione trasformano radicalmente il modo di produrre beni di consumo e la loro accessibilità in termini di prezzo: nel quarto capitolo vengono illustrate le reazioni che tali cambiamenti inducono nella moda. Tra Otto e Novecento si delineano due percorsi nettamente distinti. Da un lato, si assiste alla nascita dell'alta moda parigina, con i suoi celebrati artisti-*couturiers*, fondatori delle esclusive e aristocratiche maison, che vestono le grandi dame dell'alta società occidentale. Dall'altro, si registra l'irresistibile ascesa dell'abito confezionato, ossia la crescente popolarità dell'abbigliamento pronto, prodotto con l'impiego dei moderni processi industriali, che non è moda, bensì vestiario pratico e funzionale a poco prezzo. È soprattutto negli Stati Uniti che la «cultura» dell'abito confezionato raggiunge la maggiore consapevolezza in quanto espressione della «democrazia vestimentaria americana».

Nei decenni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale il mondo della moda è scosso da un vero e proprio terremoto: la cosiddetta «rivoluzione giovanile», oltre a imprimere un'accelerazione a qualche preesistente fermento di cambiamento, è portatrice di un profondo rinnovamento culturale. Come si legge nel quinto capitolo, i canoni dell'eleganza tradizionale sono superati e se ne impongono di nuovi: formalismi, rigidità, barocchismi e ridondanze sono banditi e sostituiti da informalità, funzionalità, praticità, semplicità. Le case di moda devono adeguarsi. Il punto di riferimento della moda non sono più le signore dell'aristocrazia internazionale, ma le giovani donne che lavorano. Anche l'uomo, confinato per secoli nell'armatura dell'abito scuro, abbandona la tradizione e diventa *fashion victim*.

È l'epoca dei blue jeans, delle T-shirt, delle felpe, delle maglie. Scompare l'alta moda e si delinea un sistema produttivo in cui la sinergia tra creazione e industria è l'unica opzione possibile. La moda si identifica ormai con il prêt-à-porter e gli stilisti, eredi dei *couturiers* del secolo precedente e attuali sacerdoti della griffe, ne sono gli interpreti. Ma ci sono altre due importanti novità a trasformare la moda del XX secolo: polimorfismo e policentrismo. Non esiste più la moda unica, quella ortodossa dettata da Parigi e seguita dal resto del mondo: ora la moda è fatta di una pluralità di stili, alcuni dei quali sorti dalla strada, tutti ugualmente legittimi. Come non esiste più una singola capitale della moda: Parigi è solo uno dei poli internazionali, al pari di Londra, Milano, Firenze, Roma, New York e Tokyo.

Il libro racconta, insomma, quattro secoli di storia della moda come istituzione, descrivendone il percorso evolutivo all'interno della società: un percorso di progressiva legittimazione che ha portato la percezione del fenomeno moda dalla condanna come quintessenza di molti mali – dalla sovversione sociale alla licenziosità, dalla vacuità all'incostanza – alla sua consacrazione come settore avanzato delle economie basate sulle «industrie creative», cuore della moderna «economia della cultura»[4]. Quella moda che Emilio Pucci non esitava a definire il simbolo stesso «della moderna civiltà e che ebbe origine a Firenze al tempo del Rinascimento»[5].



*Capitolo primo*

# Dalle leggi suntuarie alla moda

## 1. *Alle origini del fenomeno*

L'avvento della moda creò un mondo nuovo, in cui la passione per la novità combinata con la rapidità dei mutamenti del gusto interruppe una tradizione di consolidate abitudini nel modo di vestirsi e nel significato da attribuire all'abbigliamento. È consuetudine distinguere le organizzazioni sociali in cui la foggia dell'abito non era soggetta a frequenti cicli di cambiamento da quelle in cui, invece, la rapida sostituzione dei modelli vestimentari era la regola: nel primo caso si parla di «costume», mentre con riferimento al secondo si introduce il termine *moda*[1]. L'affermazione della moda rappresenta un punto di svolta nella storia delle società umane in quanto essa ha introdotto nella compagine sociale un sistema di valori nuovo[2], in grado di condizionare il comportamento degli attori, sia sul versante delle scelte operate dagli individui sia sul fronte delle strategie adottate dalle organizzazioni economiche. Sulla scorta delle articolate riflessioni proposte dagli studiosi di scienze sociali, si può pensare alla moda come a una istituzione sociale che regola l'avvicendamento di cicli di cambiamento delle fogge degli abiti, superando la preesistente regolazione fondata su principi di carattere ascrittivo[3]. La moda può cioè essere considerata un sistema di regolazione in cui la sanzione è determinata dalla manifestazione di espressioni di disapprovazione, ridicolizzazione, ostracismo[4]. L'assunto implica due elementi essenziali: il primo è dato dal costante cambiamento, più o meno rapido, delle fogge, mentre il secondo consiste nella facoltà degli individui di seguire tali avvicendamenti senza limitazioni normative[5]. Si può perciò ritenere che il «fenomeno moda» fosse presente, in forma più o meno compiuta, in quelle società in cui fossero riscontrabili questi due elementi. Non fu,

beninteso, un passaggio brusco o repentino, quanto, piuttosto, un cambiamento graduale e progressivo, ma irreversibile. Si tratta allora di appurare quale sia stato il periodo in cui si mise in moto tale processo di trasformazione, senza arricchire con qualche fantasiosa interpretazione quello che è stato definito «il mito delle origini»[6], ma proponendo argomentate analisi dei tempi e dei modi che hanno consentito l'affermazione della moda come istituzione della modernità. Gli studiosi hanno individuato diversi possibili momenti di avvio del fenomeno moda[7]: René König, per esempio, ha individuato quattro fasi di diffusione della moda, la prima delle quali sarebbe ravvisabile «nelle civiltà primitive della preistoria e in quelle arcaiche altamente sviluppate dell'Egitto, della Persia, della Grecia, di Roma, e in quelle dell'India, della Cina, del Medio ed Estremo Oriente»[8]. Che le aggregazioni umane evolutesi in società sedentarie in grado di introdurre forme di divisione del lavoro, di dotarsi di istituzioni di governo, di articolarsi in stratificazioni sociali, di elaborare tecniche e di esprimere una cultura scritta mostrassero un'attenzione crescente all'abbigliamento per identificare e distinguere le persone non desta alcuno stupore[9]. Tale dinamica si sarebbe poi consolidata nelle raffinate civiltà dell'antichità mediterranea, come è rilevabile dalle numerose testimonianze tratte dalla letteratura e dall'esordio della legislazione suntuaria, prima ancora che dalle arti figurative.

Ad Atene le norme suntuarie fondamentali erano quelle contenute nel *corpus* promulgato da Solone nel VI secolo a.C. e successive revisioni. Obiettivo principale era quello di regolamentare le cerimonie funerarie e il ruolo assunto in esse dalle donne. In altre città della Grecia classica le norme suntuarie, oltre a occuparsi dei funerali, intervenivano a limitare l'ostentazione e il lusso nelle doti, nei matrimoni, nei doni e anche nell'abito[10]. Le più antiche leggi suntuarie romane erano anch'esse indirizzate soprattutto a regolare il ruolo delle donne nei funerali, dei quali si volevano anche limitare i lussi (tombe, banchetti ecc.). Le leggi successive, la prima fu la *Lex Oppia* (215 a.C.), abbandonarono l'interesse principale per i funerali, ma si focalizzarono sulla limitazione dell'ostentazione di lusso da parte delle donne e sugli eccessi nei banchetti[11]. Negli interventi normativi successivi alla *Lex Oppia* le restrizioni relative agli eccessi nei banchetti assunsero un ruolo centrale nelle norme suntuarie romane, mentre perdurava il tentativo di limitare l'ostentazione di lusso da



parte delle donne[12]. Non mancarono nemmeno interventi mirati a salvaguardare la funzione dell'abito come indicatore di status sociale, come la proibizione ai cittadini comuni di vestire la toga riservata ai senatori o di adottare capi di abbigliamento mutuati dai costumi dei barbari.

Le fonti letterarie dell'Età classica ci restituiscono una rappresentazione del sistema vestimentario caratterizzata, soprattutto nel mondo romano, dal contrasto fra una tradizione fatta di moderazione e sobrietà, da un lato, e i periodici influssi esotici latori di lussi e lascivia, dall'altro[13]. Senza dubbio bisogna tenere nel debito conto che molto spesso si tratta di valutazioni condizionate dalle vampate moralistiche di particolari congiunture o dall'affilata vena satirica di alcuni autori; tuttavia l'immagine che se ne ricava è quella di società in cui i membri della ristretta cerchia delle élite andavano a gara nell'esibizione di un'opulenza ricercata[14].

La ricerca del lusso sembra essere il principio ispiratore della strategia dell'immagine nei ceti dominanti in società rigidamente stratificate come quelle dell'antichità classica[15]. Vi era, soprattutto nella società romana, piena consapevolezza dell'importanza di rappresentare la propria condizione sociale attraverso l'esibizione competitiva di sfarzo e opulenza[16], che in alcuni periodi portava agli eccessi di stravaganza presi di mira dalla letteratura satirica[17]. Tale competizione si giocava soprattutto su alcuni aspetti particolari dell'apparire come gioielli, acconciature, cosmesi, decorazioni preziose[18], senza però incidere in maniera significativa sul rinnovamento dell'abito[19]. In effetti, se si vanno a osservare i cambiamenti apportati alle forme dell'abbigliamento greco e romano nel corso del tempo, emerge con chiarezza una stabilità di lunga durata[20]. Nel mondo greco l'abbigliamento femminile era imperniato su tre capi fondamentali: il peplo, il chitone e l'*himation*[21]. Il peplo era una veste drappeggiata ricavata da un telo quadrangolare e realizzata in due versioni, quella aperta su un fianco e quella chiusa. Il chitone, una soluzione alternativa al peplo, era ricavato dalla sovrapposizione di due teli distinti, dei quali si cucivano i due lembi superiori, quelli che andavano a poggiare sopra le spalle, e quelli laterali, che coprivano i fianchi, lasciando lo spazio per le braccia, che andavano a infilarsi in finte maniche, la cui lunghezza dipendeva dalla dimensione dei teli stessi. Anche in questo caso si trattava di veste drappeggiata. Sia il peplo che il chitone potevano essere stretti in vita. L'*himation*

era una sorta di mantello, che veniva portato sopra il peplo o sopra il chitone, drappeggiato in molteplici soluzioni. Il chitone, nelle due varianti, quella corta, più pratica, e quella lunga, da cerimonia o da occasione ufficiale, era il capo d'abbigliamento fondamentale anche per gli uomini. Il vestiario maschile era poi completato dal mantello lungo, l'*himation*, o da quello più corto, la clamide[22]. L'architettura del sistema vestimentario greco, così sinteticamente tratteggiata, sembra rimanere in buona sostanza immutata, al di là di variazioni locali e di avvicendamenti decorativi, per il periodo che va dal VI secolo a.C. alla tarda età ellenistica[23]. La civiltà romana parrebbe anch'essa connotata da costanza di fogge e da somiglianza tra il vestiario maschile e quello muliebre. L'abito delle matrone romane era la stola, una sorta di toga drappeggiata sui fianchi e talvolta stretta da una cintura, sotto la quale si indossava una semplice tunica. Sopra la stola si portava la palla, un lungo mantello che arrivava ai piedi[24]. Il cittadino romano vestiva la toga, che in origine era piuttosto corta e stretta per divenire poi più ampia e drappeggiata. I diversi colori della toga indicavano la particolare condizione di chi la indossava: porpora per i consoli trionfatori e poi per gli imperatori, bianco per i candidati alle cariche pubbliche, nero per il lutto, banda porpora per le massime autorità[25]. Anche gli uomini portavano una semplice e corta tunica, che era indossata sotto la toga dai cittadini e come abito quotidiano dal popolo minuto. Il vestiario maschile era completato dal mantello, con o senza cappuccio, che si avvolgeva sopra la toga o sopra la tunica[26]. Nella società romana l'abito era innanzitutto un preciso attributo della condizione sociale di chi lo portava, che, proprio grazie alla veste, poteva essere riconosciuto, come ha precisato senza esitazioni Larissa Bonfante: «Per un romano l'abito identificava spesso, se non principalmente, il rango, lo status, la funzione o l'autorità»[27]. Le varie tipologie di toga, alcune delle quali sono state menzionate, identificavano appunto rango, condizione o funzione del cittadino che la indossava. Con analoga precisione funzionava il collegamento tra abbigliamento e condizione sociale in ambito femminile: la consuetudine prevedeva combinazioni di capi di vestiario distinti, pur nell'ambito della limitata varietà di fogge in uso, per le giovani, per le spose, per le matrone, per le madri di famiglia, per le vedove, per le zitelle e per le adultere[28]. Rientrava nella stessa concezione anche l'impiego di accessori come i gioielli, che concorrevano alla definizione dello status:



anelli, medaglioni, diademi, corone erano indossate per esibire la condizione di cittadino, di aristocratico, di vittorioso, di favorito dell'imperatore[29].

Recentemente Kelly Olson ha messo in guardia dal considerare con eccessiva rigidità il vincolo che connetteva abbigliamento e gerarchie sociali nel mondo romano, argomentando che i comportamenti effettivi potevano differire dalla rappresentazione ideale della società che emerge dalla letteratura, soprattutto in considerazione del fatto che non mancarono, seppure entro certi limiti, forme di mobilità sociale[30]. In effetti non si può misconoscere che nel corso dei secoli influssi orientali e contatti con i popoli «barbari» contaminassero i costumi tradizionali greci e romani[31], così come si può immaginare che vi fossero varianti locali, diverse rispetto ai modelli classici[32]. Anche nel caso del più classico dei simboli vestimentari romani, la toga, le fonti consentono di ricostruire la sua graduale trasformazione da veste tipica del cittadino a paludamento indossato in occasioni cerimoniali; sono inoltre stati rilevati cambiamenti intervenuti nel corso del tempo per quanto attiene al drappeggio con cui si vestiva la toga[33]. Che vi fossero poi comportamenti difformi da quanto prescritto è segnalato, per esempio, da Marco Tullio Cicerone, i cui strali oratori colpirono autorevoli rappresentanti delle istituzioni, stigmatizzati perché non si presentavano in pubblico vestiti dell'abito adeguato al rango e, soprattutto, alla funzione: Verre, il corrotto governatore della Sicilia, suscitò l'indignazione di Cicerone per essere apparso abbigliato alla greca con il pallio[34]. Proprio il disprezzato pallio venne successivamente giudicato da Tertulliano preferibile alla toga e adottato come segno distintivo dei cristiani[35].

Si trattò tuttavia di adattamenti o variazioni che non alterarono radicalmente, se non con estrema lentezza e gradualità, il paradigma vestimentario fondamentale[36]. A giustificare tale permanenza può concorrere più di una spiegazione. Una possibile motivazione potrebbe essere di natura tecnica: è stato infatti notato che «la forma e le dimensioni [della toga] sono proporzionate a quella del telaio»[37] e quindi la persistenza dei modelli sarebbe da correlare a una cultura sartoriale limitata[38]. È tuttavia necessario allargare il discorso. Il gusto per l'opulenza delle società antiche contemplava le forme dell'apparire, che erano però collocate in una più complessiva strategia, all'interno della quale il vestiario non svolgeva una funzione predominante. Così, per esempio, nella società ateniese classica, «sebbene l'abito fosse semplice, i

gioielli e le acconciature potevano essere elaborati»[39]; considerazioni analoghe si applicano alla società romana, per la quale si è scritto: «Non si può separare l'abbigliamento da un insieme più vasto, il *cultus*, o culto del corpo. L'abbigliamento, infatti, è inseparabile dalle cure del bagno e del parrucchiere»[40]. Valutazioni che trovano riscontro in Seneca, il quale, in una delle lettere a Lucilio, inserisce l'abito nel più ampio contesto dell'aspetto, oltre a invitare a adeguarsi ai costumi vigenti:

> Tuttavia bada a non essere troppo stravagante nella foggia del vestire o nel modo di vivere, come fanno coloro che bramano, non di progredire spiritualmente, ma di farsi notare. Evita gli abiti rozzi, i capelli lunghi, la barba arruffata, l'odio dichiarato all'argenteria, il giaciglio posto per terra e, in genere, gli atteggiamenti di chi, per false vie, cerca di distinguersi. Il nome di filosofia, anche se usato con moderazione, è già abbastanza odioso: che avverrà se cominceremo ad estraniarci dalle comuni usanze? Nel nostro intimo tutto sia diverso dagli altri, ma nell'aspetto esteriore dobbiamo adattarci ai gusti della gente. Le vesti non siano splendenti, ma neppure sporche[41].

Nella società romana l'interesse per il cambiamento e il gusto per la novità sembrano semmai focalizzarsi sulle acconciature[42] e sui gioielli, oltre che su altre forme di consumo vistoso come i banchetti, piuttosto che sull'abbigliamento[43]: è difficile stabilire se tale assetto sia da valutare come una forma di moda parziale o imperfetta o se invece, più semplicemente e forse più correttamente, non si tratti di una forma di moda diversa da quella che noi conosciamo, imperniata essenzialmente sull'abito[44].

Il declino del sistema vestimentario formatosi nell'antichità sarebbe avvenuto tra il III e il VI secolo, quando le vesti drappeggiate furono progressivamente abbandonate o, come si è detto, relegate a usi cerimoniali, per adottare capi mutuati da quei costumi «barbari»[45], che fino al IV secolo furono inutilmente proibiti dalle norme suntuarie[46]. Henri Irénée Marrou ha evidenziato come tale cambiamento fosse caratterizzato principalmente dalla sostituzione del macchinoso drappeggio con più pratiche fogge modellate in modo da aderire meglio al corpo, classificandolo senza mezzi termini come «la rivoluzione nell'abbigliamento»[47]. Che tale trasformazione abbia segnato una profonda discontinuità con la tradizione classica non v'è dubbio, tuttavia la gradualità del cambiamento sembra collocare il rinnovato paradigma nell'ambito dei lunghi e lenti cicli di avvicendamento del costume.



Allora in quale fase della storia delle società occidentali è possibile ravvisare l'emergere del «fenomeno moda»? Mary Stella Newton, nel suo *Fashion in the Age of the Black Prince*[48], non ha dubbi nell'indicare gli anni attorno al 1340 come il periodo in cui furono introdotte importanti innovazioni nelle acconciature, nelle calzature e soprattutto nella foggia degli abiti: si passò infatti da fogge indifferenziate per l'abito maschile e quello femminile a una netta distinzione di genere nell'abbigliamento, nonché dall'abito drappeggiato all'abito aderente, grazie a una serie di cambiamenti nel taglio e all'adozione diffusa di allacciature fissate con i bottoni[49]. L'introduzione di tali innovazioni avrebbe poi aperto la strada a un'evoluzione caratterizzata da ciclici cambiamenti nel gusto di vestirsi che avrebbe coinvolto aree delle Fiandre, della Francia, dell'Inghilterra, dell'Italia nella seconda metà del Trecento. I commenti e i rilievi degli osservatori contemporanei concordavano nell'identificare l'avvento del nuovo modo di vestire con la stravaganza e il lusso più sfrenati, che avrebbero sommerso come un'ondata inarrestabile la società dell'epoca, mettendo a repentaglio le antiche e sobrie consuetudini e con esse, qualcuno temeva, anche gli ordinamenti sociopolitici[50]. Gli strali dei moralisti erano indirizzati soprattutto a colpire gli aspetti giudicati più indecenti dell'abbigliamento, come le cortissime tuniche maschili o le fascianti vesti femminili in uso nella seconda metà del Trecento[51]. La ricerca dello sfarzo più smodato e la passione per l'eccesso, combinati con una sfrontata spudoratezza, sembrano essere i tratti distintivi dello stile che si affermò in quel periodo.

Anche accettando la tesi che il XIV secolo sia stato il grande spartiacque tra un'epoca in cui l'abbigliamento non si discostava dalla tradizione e un'epoca in cui, invece, il ritmo del cambiamento subì un'accelerazione[52], rimane però da chiarire fino a che punto si trattò di un cambiamento che interessò la società nel suo complesso. Certo, è plausibile ritenere che il mutamento della foggia degli abiti introdotti negli anni centrali del Trecento abbia influenzato in qualche misura l'intero sistema vestimentario del tempo, raggiungendo anche gli strati sociali inferiori. Lo attestano non poche testimonianze, documentarie e letterarie, riferite soprattutto al contesto inglese[53]. Parrebbe però assai azzardato dedurne che tali comportamenti e siffatte situazioni siano da considerare indicativi di una dinamica diffusa[54], perché in tal caso si tratterebbe di una trasformazione profonda degli

assetti sociali necessariamente supportata da rilevanti cambiamenti sul fronte della domanda – innanzitutto per quanto attiene al reddito – o, perlomeno, su quello dell'offerta – disponibilità di prodotti più economici –, o addirittura su entrambi i versanti[55]. Generici riferimenti alla crisi del sistema feudale e all'ascesa di ceti mercantili come avanguardie di una società borghese in formazione, che vengono spesso citati a supporto e spiegazione del rinnovato gusto vestimentario trecentesco, sono troppo vaghi per essere del tutto convincenti. Più intrigante è il richiamo all'intervento degli stati nel disciplinamento dei consumi vistosi, che, proprio nel corso del XIV secolo, si fece più frequente che in passato con la promulgazione di leggi suntuarie mirate a regolamentare con particolare attenzione l'abbigliamento[56]. È possibile che l'inusitato fervore normativo fosse stato in qualche misura sollecitato da fenomeni di mobilità sociale, accompagnati dall'adozione di stili di consumo in precedenza riservati ai ceti superiori, verificatisi nel contesto del riassetto della compagine sociale negli anni immediatamente successivi alla crisi determinata dalla peste nera. Ancora una volta, tuttavia, risulta difficile accettare che tali situazioni fossero generalizzabili, mentre appare convincente l'interpretazione proposta da Alan Hunt, secondo il quale l'accresciuto ricorso trecentesco alla normativa suntuaria è spiegabile con la necessità di «metabolizzare» i mutamenti introdotti nel sistema vestimentario, collegandoli in maniera precisa alle esigenze di rappresentazione dell'ordine sociale[57]. In altre parole, la regolamentazione suntuaria dell'epoca non mirava tanto a rinserrare le file della gerarchia sociale, delimitando gli spazi entro cui si esprimevano le strategie dell'apparenza dei ceti inferiori, quanto a riclassificare i segni esteriori di identificazione del rango in base ai nuovi modi di vestirsi.

Gli abiti attillati, le corte tuniche, le calzature con lunghe punte, le stravaganti e complesse acconciature introdotte nel XIV secolo rinnovarono il gusto per la ricercatezza nel vestire, marcando una netta discontinuità con il passato per quanto concerne l'avvento di fogge che aderivano al corpo, evidenziandone le forme, invece dei drappeggi, che si limitavano ad avvolgere la figura. Accanto a questi, pur rilevanti, aspetti di novità, persistevano però anche fattori che sembrerebbero indicare continuità con alcuni elementi già presenti in società del passato, come, per esempio, la stretta correlazione esistente tra l'abbigliamento, da un lato, e il lusso, la stravaganza e l'ostentazione, dall'altro. Fatto, questo, che induce a ritenere che la possibilità di esprimere il proprio gusto in materia di vestiario fosse ancora in larga parte limitata alla ristretta cerchia dei ceti elevati della società e che tale facoltà fosse comunque inserita nel contesto di una precisa strategia dell'apparire definita appunto dall'appartenenza a un ceto. Inoltre, seppure fu dal Trecento che prese avvio il periodico avvicendarsi degli stili vestimentari, il ritmo del cambiamento appare ancora piuttosto dilatato. In buona sostanza, credo si possa convenire che le novità introdotte a cavallo della metà del XIV secolo rappresentino un punto di svolta importante lungo il percorso di affermazione della moda: mi pare infatti corretto pensare all'avvento della moda quale istituzione sociale come a un processo che si dipana attraverso il tempo non secondo un moto regolare, ma, piuttosto, con accelerazioni seguite da periodi di stasi necessari alla società per «metabolizzare», come si è detto sopra, i cambiamenti. In questo tipo di evoluzione le incrostazioni della tradizione sopravvivono a lungo, fianco a fianco con le novità, ma a ogni successiva accelerazione del mutamento diminuisce la resistenza del costume.



Le innovazioni emerse verso la metà del Trecento rappresentano perciò un punto di svolta importante, ma non ancora determinante, perché permanevano una serie di condizionamenti istituzionali che vincolavano l'abbigliamento a una precisa funzione di rappresentazione e identificazione: l'abito era espressione diretta dell'appartenenza a un particolare ordine sociale, il che inibiva il dispiegamento di quella che Simmel ha individuato come una delle caratteristiche tipiche della moda, cioè l'imitazione[58].

## 2. *Gerarchie sociali e gerarchie delle apparenze*

Almeno fino al XVI secolo l'abbigliamento non cessò di essere considerato un preciso segnale di appartenenza a un ceto sociale e/o a una comunità etnica, ma anche un efficace indicatore dell'età, della professione e, ovviamente, di genere: le gerarchie sociali si rispecchiavano fedelmente nelle gerarchie delle apparenze. La scena d'apertura del *Giulio Cesare* di William Shakespeare vede Flavio che apostrofa un gruppo di artigiani, richiamandoli a esporre i segni distintivi del loro status: «Via di qua, sfaccendati, a casa, a casa! / Si fa vacanza? È forse dì di festa? / Non sapete che in giorno di lavoro / è vietato alla

gente di mestiere d'andare in giro senza il distintivo / della sua professione? Qual è il tuo?»[59].

La trattatistica cinquecentesca, sia quella che offriva orientamenti morali e di comportamento[60], sia quella di contenuto sociopolitico, ha dedicato attente riflessioni all'abbigliamento e alla sua funzione sociale, evidenziando proprio lo stretto legame esistente tra l'abito e l'appartenenza sociale[61]. Lo esplicitava Giovanni Della Casa, autore del fortunato trattato sulle buone maniere *Galateo*[62], quando scriveva: «Ben vestito dèe andar ciascuno, secondo sua conditione e secondo sua età, perciò che, altrimenti facendo, pare che egli sprezzi la gente»[63]; e in un altro passo ribadiva: «Debbiamo adunque procacciare che la vesta bene stia non solo al dosso, ma ancora al grado, di chi la porta»[64]. Ancora più chiaramente si esprimeva laddove consigliava: «[La veste] quale ella si sia, vuole essere assettata alla persona e starti bene, acciò che non paia che tu abbi indosso i panni d'un altro, e sopra tutto confarsi alla tua conditione, acciò che il chierico non sia vestito da soldato e il soldato da giocolare»[65]. Gli faceva eco dalla Spagna l'«arbitrista» Pedro Fernández Navarrete, il quale sentenziava che «è giusto che gli abiti dei nobili si differenzino da quelli che si devono consentire ai plebei»[66]. Michel de Montaigne, acuto commentatore dei costumi del suo tempo, rilevava: «Fra il mio modo di vestire e quello di un contadino del mio paese trovo molta più differenza che fra la sua foggia e quella di un uomo che è vestito solo della sua pelle»[67]. Non mancavano di riservare particolare attenzione e sottili considerazioni alla questione dell'abbigliamento i protagonisti del celeberrimo dialogo rappresentato da Baldassarre Castiglione ne *Il Cortegiano*[68], dove messer Federico argomentava come l'uomo di corte «debba fra sé stesso deliberar ciò che vol parere e di quella sorte che desidera esser estimato, della medesima vestirsi, e far che gli abiti lo aiutino ad esser tenuto per tale ancor da quelli che non l'odono parlare, né veggono far operazione alcuna»[69].

L'abito non era soltanto funzione della condizione sociale di chi lo portava, ma anche delle particolari tradizioni invalse nelle diverse comunità, alle quali era doveroso adeguarsi. Come suggeriva Della Casa, era opportuno che l'abbigliamento «si convenga etiandio alla contrada ove noi dimoriamo, con ciò sia cosa che sì come in altri paesi sono altre misure, e non di meno il vendere et il comperare et il mercatantare ha luogo in ciascuna terra, così sono in diverse contrade diverse usanze, e pure in ogni paese può



l'uomo usare e ripararsi acconciamente»[70]. Così, per esempio, ne *Il Cortegiano* si faceva menzione delle caratteristiche tipiche del vestire fiorentino e veneziano[71] e si segnalavano criticamente gli eccessi degli stili vestimentari francese e tedesco[72], così come si lamentava la mancanza di uno stile italiano: «Ma io non so per qual fato intervenga che la Italia non abbia, come soleva avere, abito che sia conosciuto per italiano»[73]. Frequente è il richiamo a non «distinguersi» dalla consuetudine con vestiario eccentrico o vistoso, come rilevava ancora Della Casa:

> E non solamente vogliono i vestimenti essere di fini panni, ma si dèe l'uomo sforzare di ritrarsi più che può al costume degli altri cittadini, e lasciarsi volgere alle usanze; come che forse meno commode o meno leggiadre che le antiche per aventura non erano, o non gli parevano a lui. [...] Non è adunque da opporsi alle usanze comuni in questi cotali fatti, ma da secondarle mezzanamente, acciò che tu solo non sii colui che nelle tue contrade abbia la guarnaccia lunga fino in sul tallone, ove tutti gli altri la portino cortissima poco più giù che la cintura[74].

Avvertenze che riecheggiano nell'opera di Baldassarre Castiglione: «Ma non voglio che noi entriamo in ragionamenti di fastidio; però ben sarà dir degli abiti del nostro cortegiano, i quali io estimo che, pur che non siano fuor della consuetudine, né contrari alla professione»[75]. Tale comportamento doveva essere stato recepito anche oltremanica, se nell'*Amleto* Polonio offre a Laerte, che si accinge a partire, i seguenti consigli: «Il tuo vestire, / per quanto può permetterti la borsa, / sia di buon prezzo, ma non stravagante; / ricercato, ma non troppo fastoso, / ché l'abito rivela spesso l'uomo, / e in Francia le persone di buon ceto / sono assai ricercate nel vestire / ed hanno classe, specialmente in questo»[76].

Che l'abito fosse considerato un mezzo di comunicazione e di rappresentazione dell'appartenenza è testimoniato anche dalla fortuna editoriale dei trattati illustrati sull'abbigliamento, nei quali venivano proposte vere e proprie gallerie di costumi, sfilate su carta di abiti, classificati per area geografica, sesso, età e, naturalmente, condizione sociale di chi li indossava[77]. Jost Amman pubblicava nel 1568 il *Libro degli ordini* (*Ständebuche*), le cui incisioni raffiguravano mestieri e attività dell'epoca, collocandoli in un coerente ordinamento sociale, e la prefazione così recitava: «Ognuno deve mantenersi nella condizione, professione o mestiere manuale in cui Dio l'ha posto e contentarsi della propria sorte,

considerando che il più povero degli uomini sta sotto lo sguardo della maestà divina»[78]. È probabile che tra le ragioni del successo di tali pubblicazioni vi fosse la curiosità per usi e costumi di popoli lontani, sollecitata dalle scoperte geografiche, ma ritengo che una motivazione altrettanto importante sia individuabile nell'interesse per quei volumi che offrivano un repertorio per immagini delle gerarchie sociali. Il punto culminante di questa trattatistica fu probabilmente il volume di Cesare Vecellio, *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, pubblicato a Venezia alla fine del XVI secolo[79], passerella iconografica sulla quale erano presentate quelle tradizioni vestimentarie delle varie località, alle quali sia Giovanni Della Casa sia Baldassarre Castiglione consigliavano di adeguarsi per non apparire maleducati o irrispettosi. I criteri tassonomici impiegati sono molteplici: accanto a duchesse e nobildonne sfilano contadine e plebee, baroni e mercanti si alternano a bravi e galeotti, l'abito da casa si avvicenda con tenute da esibire in pubblico, si distingue il vestiario dei magistrati da quello dei soldati, dei facchini, dei monatti, dei «poveri vergognosi», si possono riconoscere i giovani dagli uomini maturi e le donzelle dalle donne sposate. L'impegno a classificare in maniera chiara e incontrovertibile la «gerarchia delle apparenze» arrivava a includere anche i popoli delle terre recentemente scoperte oltreoceano[80]: il libro XII dell'opera è infatti dedicato all'America e in esso sono descritti – e distinti per sesso, età e condizione sociale di chi li portava – gli abiti delle genti del Perú, del Messico, della Virginia e della Florida, ovviamente inseriti all'interno di una tassonomia che fosse comprensibile al lettore europeo[81]. Significativa a questo proposito è la testimonianza contenuta nel romanzo picaresco *L'avventuroso Simplicissimus*, ambientato nella Germania seicentesca, il cui protagonista giunse, nel corso delle sue mirabolanti avventure, a visitare il fantastico mondo che si era formato sotto la superficie dei laghi, in cui si conducevano forme di vita parallele a quelle della terra, dove vide «i principi di tutte le acque che si trovano nel mondo, ognuno vestito alla moda del paese sul quale si apriva»; e così prosegue Simplicissimus: «Così pure vidi, come in un libro di costumi, le figure dei persiani, dei giapponesi, dei moscoviti, dei finni, dei lapponi e di tutte le altre nazioni del mondo intero»[82].

L'opera di Vecellio contiene anche alcune interessanti notazioni a complemento delle immagini, dalle quali traspare l'attenzione che l'autore ha riservato al ritmo di cambiamento degli stili vestimentari. Così, per esempio, è descritta una delle immagini proposte: «Habito antico di Roma da donna il quale era portato per tutta Italia. Intorno all'anno mille dalla natività di nostro Signore io ritrovo esser stato usato il sopraposto habito in Roma et per tuta Italia»[83]. Sempre a proposito dell'abbigliamento femminile romano, questo è un altro commento: «Habito di gentildonna romana da dugento anni adietro. Questo habito io trovo esser stato usato appò le donne romane et ancora in tutta Italia del mille e trecento in circa e è quasi simile ai moderni»[84]. Anche le descrizioni del vestiario veneziano sono accompagnate da osservazioni sulla novità delle fogge: «Habiti venetiani *antichi di cent'anni solamente o poco più*. Già cent'anni sono usavano le donne questo habito, il quale [...] è più comodo di quello che si usa al presente»[85]. Dalle brevi citazioni ricavate dal testo di Vecellio – e in particolare da quest'ultima – si ricava l'impressione che «attualità» e «vetustà» fossero effettivamente categorie presenti tra le coordinate che l'autore ha considerato nell'analisi delle tipologie vestimentarie[86], ma la cui «taratura» cronologica appare piuttosto lasca: gli abiti di un secolo prima non gli parevano troppo vecchi[87]. D'altro canto, anche Giovanni Della Casa invitava a considerare con prudenza l'adozione di cambiamenti radicali nel modo di vestire e, soprattutto, metteva in guardia dalla tentazione di proporsi come antesignani della novità, quelli che nel linguaggio degli studiosi delle tendenze di mercato sono definiti consumatori «innovatori» o «pionieri»; la sua visione del mutamento delle abitudini vestimentarie non lasciava troppo spazio alla moda: «I tuoi panni convien che siano secondo il costume degli altri di tuo tempo o di tua conditione, per le cagioni che io ho dette di sopra, ché noi non abbiamo potere di mutar le usanze a nostro senno, ma il tempo le crea, e consumale altresì il tempo»[88].

La gerarchia delle apparenze si rifletteva in una gerarchia dei colori, che contribuivano in maniera determinante all'identificazione del rango sociale di appartenenza. Michel Pastoureau ci ha restituito l'appassionante storia delle alterne vicende del tessuto rigato[89] e di quello blu[90], nonché delle simbologie legate a queste due colorazioni. Tuttavia era il nero il colore dominante nell'abbigliamento, soprattutto maschile, dei ceti elevati; era scura la nota cromatica che permetteva di identificare immediatamente i gentiluomini dei secoli dell'Età moderna. Benché la storia del nero abbia radici antiche, si ritiene che la consacrazione dell'abito nero come modello dell'apparire aristocratico sia avvenuta nel

corso del XV secolo, a opera di Filippo il Buono, duca di Borgogna[91], e che tale gusto si sia poi diffuso dalla corte borgognona al resto dell'Europa[92]. Baldassarre Castiglione sancì la definitiva affermazione del nero, giudicandolo il colore più adatto al perfetto cortigiano:

> Piacemi ancor sempre che [gli abiti del cortigiano] tendano un poco piú al grave e riposato, che al vano; però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo del vestir ordinario, perché non è dubbio che sopra l'arme piú si convengan colori aperti ed allegri, ed ancor gli abiti festivi, trinzati, pomposi e superbi. Medesimamente nei spettaculi publici di feste, di giochi, di mascare e di tai cose [...], ma nel resto vorrei che mostrassino quel riposo che molto serva la nazion spagnola, perché le cose estrinseche spesso fan testimonio delle intrinseche[93].

Il nero divenne sinonimo di eleganza e si impose come tale nel corso del Cinquecento anche perché, come rilevato dallo stesso Castiglione, si identificò con lo stile della nazione dominante all'epoca, la Spagna[94]. Tuttavia la diffusione dell'abito nero superò largamente i confini dell'area d'influenza spagnola, giungendo anche in Inghilterra e in Olanda[95], perché a esso si associavano doti umane di pietà, serietà, gravità, autorevolezza[96]. Ludovico Dolce, autore del *Dialogo dei colori*, pubblicato nel 1565 a Venezia – città che aveva adottato la veste nera come «uniforme» del suo patriziato prima di borgognoni e spagnoli[97] – così scriveva a proposito del nero: «Il qual colore oltre che ha non so che di virile e di temperato, dimostra parimente fermezza, perché questo colore non si può volgere in altro»[98].

Le numerose leggi suntuarie promulgate nei vari stati europei sono l'indicatore dello sforzo volto a regolamentare «le apparenze» in funzione delle gerarchie sociali: le norme emanate nella prima Età moderna, infatti, dedicarono crescente attenzione alla regolazione dell'abito e dei suoi accessori come attributo denotativo dell'appartenenza, lasciando progressivamente cadere gli interventi in materia di funerali, matrimoni e cibo[99]. Senza dubbio si può discutere fino a che punto le leggi suntuarie siano state efficaci o se, invece, la loro reiterazione non rappresentasse piuttosto un segno della loro inefficacia[100]; mi pare tuttavia che si possa ritenere che nel corso del Cinquecento tale strumento normativo sia stato impiegato con rinnovato vigore[101]. Le motivazioni che guidavano l'azione del potere politico in tema di regolazione dei consumi



erano molteplici e variavano a seconda dei periodi. Nel corso del XVI secolo l'attenzione dei legislatori sembra però essersi focalizzata sul contenimento delle ingenti spese che le famiglie nobili sostenevano per il «consumo vistoso», nonché sull'esigenza mercantilista di limitare l'acquisto di generi d'importazione, ma soprattutto sulla regolazione delle apparenze[102].

Così, per esempio, nel 1551 tredici gentiluomini mantovani inviarono al signore di Mantova una lettera di protesta contro una prammatica suntuaria che non teneva in adeguato conto le differenze sociali, argomentando nel modo seguente:

> Ma se pur deve essere a particolari osservato il grado, non veggiamo (sia detto senza ambitione) per qual ragione non dovesse esser per il meno il mercatante dal gentiluomo et l'ignobile dal nobile conosciuto. Et ci pare strano che la reputatione di alcuni di noi acquistata colla vertù de' nostri antecessori et conservata per noi con tanto sudore et spesa in servigio di questa illustrissima casa, debba hora essere così vilipesa, ch'havendosi a far discernenza di persone, dobbiamo essere nuoi posti a rubbio con gli più infimi et vili di questa città[103].

Tra gli scopi della legislazione suntuaria, come si è anticipato, vi era anche quello di salvaguardare la nobiltà inferiore dalla rovina per le eccessive spese necessarie a mantenere un tenore di vita confacente allo status[104]: lo dichiarava esplicitamente un documento milanese del 1580, in cui si denunciavano

> i molti abusi che da qualche anni in qua vanno introducendosi ed ora sono giunti tanto all'estremo [...] per l'eccesso che si fa nel vestire ne' cittadini e simil spese che in pubblico si fanno, le quali sono passate in tanto disordine e abusi che tirano seco le pernicie d'infinite famiglie e universale è oramai vi è danno e rovina[105].

Questo pericolo era percepito anche da Annibale Romei, gentiluomo ferrarese, il quale, in un'opera pubblicata nel 1591, annotava come «gli huomini di natura siano tanto vani et ambitiosi, che i plebei a gara col vestir di parer nobili et i nobili di parer principi si sforzano, né ponendo il lor studio in altro che ad una certa apparenza esteriore, non si curano di vedersi in casa mendichi pur che in piazza paiano ricchi»[106].

Montaigne riteneva che l'obiettivo delle leggi suntuarie fosse proprio quello di «regolare le spese pazze e vane della tavola e del vestiario»[107], ma che lo strumento fosse inadatto a conseguire lo

scopo, in quanto, osservava, «poiché dire così, che non ci devono essere che i principi che mangino pesce fine e che possano portare velluto e cordoni d'oro, e proibirlo al popolo, che altro è se non dar credito a siffatte cose e far aumentare in ciascuno la voglia di farne uso?»[108]. Per arginare l'altrimenti incomprimibile tensione all'emulazione, riconoscendo peraltro la necessità di «distinguerci esteriormente secondo i gradi (cosa che in verità ritengo esser molto utile in uno stato)»[109], Montaigne suggeriva: «Che i re comincino ad abbandonare queste spese e tutto sarà fatto in un mese senza editto e senza ordinanza: noi andremo loro dietro»[110]. Una soluzione al problema di combinare efficacemente l'esigenza di rappresentare le differenze con il contenimento delle spese venne elaborata dal gentiluomo lucchese Nicolao Guinigi, che nel 1581 presentò al Consiglio di sessanta decurioni di Milano una proposta che sembra ispirata proprio dalle riflessioni di Montaigne: l'idea era quella di proibire a tutti, senza alcuna eccezione, l'uso di tessuti preziosi e di gioielli costosi, introducendo come unico elemento di distinzione una piuma d'airone, che avrebbe ornato l'abbigliamento dei soli feudatari dello stato di Milano[111].

Le disquisizioni dei saggisti sulla morfologia e sulla scala cromatica delle apparenze, il dibattito sulle leggi suntuarie e le proposte per rinnovare tale strumento normativo, nonché l'afflato classificatorio di Vecellio, sembrano testimoniare uno sforzo, espresso a livelli e intensità diversi, volto a rimodellare, senza stravolgimenti, la consolidata tassonomia della rappresentazione, allo scopo di assorbire senza traumi le tendenze al cambiamento che si andavano profilando. L'opera di Cesare Vecellio costituì probabilmente il tentativo supremo, più compiuto e maturo, di rappresentare gli ordini sociali inserendoli in una coerente e ordinata architettura vestimentaria, un tentativo realizzato mentre emergeva più di un sintomo che segnalava l'esistenza di qualche crepa nell'apparato della gerarchia delle apparenze. In questa prospettiva l'opera di Vecellio si può anche leggere come il tentativo di fissare in immagini una visione della società che cominciava a incrinarsi.

## 3. *La gerarchia delle apparenze comincia a incrinarsi*

Fu infatti proprio nel corso di quello stesso XVI secolo che cominciarono a venire alla luce i segni di un mutamento delle



funzioni dell'abito. Vi sono testimonianze che mi sembrano illuminanti, riconducibili in gran parte a quella stessa trattatistica nella quale si evidenziava come la gerarchia sociale si rispecchiasse fedelmente nella gerarchia delle apparenze: quegli autori attestano, infatti, con la loro ambivalenza, la transizione in corso. Era lo stesso Vecellio, nell'edizione del 1590, ad ammettere che «la cosa degli habiti» era materia assai difficile da trattare e, soprattutto, da definire perché in costante cambiamento[112]. Nella successiva versione pubblicata nel 1598, Vecellio avvertiva il lettore che «perché gli habiti donneschi sono molto soggetti alla mutatione et variabili più che le forme della luna, non è possibile in una sola descrittione metter tutto quello che se ne può dire»[113].

Un atteggiamento ambivalente, che, da un lato, manifestava interesse per il cambiamento, ma, dall'altro, ancora non riusciva a prescindere dall'osservanza della gerarchia delle apparenze, si riscontra nel dialogo *La Raffaella* di Alessandro Piccolomini. In questo testo, in cui un'anziana signora dispensava consigli a una giovane donna, si sottolinea l'importanza di cambiare spesso abbigliamento e di «aver sempre vesti fresche»[114]. All'obiezione che tale strategia dell'apparenza sarebbe stata assai costosa e degna di una «signora e principessa», l'esperta Raffaella rispondeva:

> A una principessa, e gran signora, si apparterrebbe vestir broccati finissimi e reccamar vesti di perle, di diamanti, rubini e altre simil cose; dove ch'io, avendo questo rispetto, non t'ho parlato fin qui di cosa più ricca che drappi [...]. In somma io, di quanto dico, intendo secondo la possibilità: *chi non può tutto, faccia quel più che sia possibile*, sforzandosi ancora un poco[115].

Anche dall'opera di Baldassarre Castiglione emergono interessanti spunti sul tema del cambiamento e in materia di accettazione della novità, per esempio laddove si criticavano senza mezzi termini quanti erano intenti a rimpiangere i costumi del buon tempo antico:

> Però quando i nostri vecchi laudano le corti passate, perché non aveano gli omini cosí viziosi, come alcuni che hanno le nostre, non conoscono che quelle ancor non gli aveano cosí virtuosi come alcuni che hanno le nostre [...]. Biasimano ancor questi vecchi in noi molte cose che in sé non sono né bone né male, solamente perché essi non le faceano; e dicono non convenirsi ai giovani passeggiar per le città a cavallo, massimamente nelle mule; portar fodre di pelle, né robbe lunghe nel verno; portar berretta, finché almeno

non sia l'omo giunto a dieceotto anni ed altre tai cose: di che veramente s'ingannano, perché questi costumi, oltra che sian commodi ed utili, sono dalla consuetudine introdutti ed universalmente piacciono, come allor piacea l'andar in giornea, con le calze aperte e scarpette pulite e, per esser galante, portar tutto dí un sparvieri in pugno senza proposito, e ballar senza toccar la man della donna, ed usar molti altri modi, i quali, come or sariano goffissimi, allor erano prezzati assai. Però sia licito ancor a noi seguitar la consuetudine de' nostri tempi, senza esser calunniati da questi vecchi[116].

Non mancano accenni al cambiamento, seppure senza particolari apprezzamenti al riguardo. Era Giuliano de' Medici a chiedere ai suoi interlocutori

di qual manera si debba vestire il cortegiano e che abito più se gli convenga, e circa tutto l'ornamento del corpo in che modo debba governarsi; perché in questo veggiamo infinite varietà; e chi si veste alla franzese, chi alla spagnola, chi vol parer tedesco; né ci mancano ancor di quelli che si vestono alla foggia de' Turchi; chi porta la barba, chi no. Saria adunque ben fatto saper in questa confusione eleggere il meglio[117].

Gli rispondeva messer Federico, che non disconosceva la dinamica del cambiamento e i suoi effetti, osservando come «lo aver posto in usanza questi novi [abiti] faccia parer quelli primi goffissimi»[118]. La riflessione di Federico andava però anche oltre, quando affermava: «Poiché, come voi dite, questa consuetudine è tanto varia e che gli Italiani tanto son vaghi d'abbigliarsi alle altrui fogge, *credo che ad ognuno sia licito vestirsi a modo suo*»[119].

L'esistenza di cicli di avvicendamento del gusto vestimentario era già distintamente percepita da Michel de Montaigne, che lo rilevava con grande lucidità:

L'attuale maniera di vestirsi fa immediatamente condannare l'antica, con una sicurezza così grande e un consenso così generale che direste che è una specie di mania che sconvolge in tal modo il cervello. Poiché il nostro cambiamento in questo è così pronto e improvviso che l'inventiva di tutti i sarti del mondo non saprebbe fornire sufficienti novità, è giocoforza che molto spesso le fogge disprezzate tornino in credito e poco dopo cadano di nuovo in disprezzo[120].

Del resto, già nella precedente, e più lieve, operetta in versi *Le doctrinal de court* (1522) di Pierre Michault si evidenziava l'importanza di cambiarsi frequentemente d'abito: «D'un altro punto vi voglio avvertire / che si chiama mutazione nell'abito / cioè che



vi conviene vestire / diversamente e tutti i giorni abbandonare / i vostri vestiti, poi blu, poi bianco, poi grigio»[121]. Sulla stessa lunghezza d'onda si esprimeva l'*Oxford English Dictionary*, che, nell'edizione del 1568, associava il termine *fashion* all'incalzante rinnovamento negli stili dell'abbigliamento[122]. Di qualche decennio successiva era l'anonima composizione *The Gossiping Wives Complaints*, dalla quale emergeva la passione del tempo per le novità della moda: «Due sono le cose che amo, due cose consuete sono: / la prima, io amo indossare vesti dalla nuova foggia / nuovi abiti, nuove gorgiere; e sì, invero, nuovi gesti anche / con tutta la nuova moda io amo davvero mostrarmi / e questa è la seconda cosa che amo, io bramo / scorrazzare in giro / perché si possano vedere i miei nuovi indumenti»[123]. Lo stesso Shakespeare, che negli altri passi citati sembrava incline all'ossequio nei confronti della «gerarchia delle apparenze», nella commedia *Molto rumore per nulla* non poteva fare a meno di riconoscere la forza del nuovo fenomeno sociale, pur ridicolizzandone gli eccessi:

*Borraccio* – Vedo che non hai esperienza. Tu m'insegni che l'abito non fa il monaco. La foggia di un giustacuore, o un cappello, o un mantello, non hanno niente a che fare con l'uomo.
*Corrado* – Sì, sono addobbi.
*Borraccio* – Voglio dire, la moda.
*Corrado* – Sì, la moda è la moda.
[...]
*Borraccio* – Insomma, dico, non lo capisci che la moda è un furfante matricolato, che fa girare la testa a chiunque abbia il sangue caldo fra i quattordici e i trentacinque anni, camuffandolo ora come i soldati del Faraone in quel quadraccio, ora come i sacerdoti del dio Bel nelle vetrate dipinte della vecchia chiesa, ora come il rasato Ercole negli arazzi macchiati e mangiati dai vermi, con la braghetta nocchiuta come la sua clava?
*Corrado* – Fin qui ci arrivo; e capisco che la moda logora più addobbi dell'uomo[124].

Ma ciò che maggiormente colpisce nelle testimonianze dei contemporanei è la convergenza di valutazioni sulla crisi della gerarchia delle apparenze. Risalgono agli anni centrali del Cinquecento le valutazioni espresse da Sir Thomas Smith, nel dialogo *A Discourse of the Commonweal of this Realm of England*, in cui si constatava che «oggigiorno i servi pretendono vestirsi con abbigliamento più costoso e apparire in maniera più raffinata di

quanto i loro stessi padroni erano abituati a fare in passato»[125]; e ancora:

> Mi ricordo di quando un servo era felice di uscire con una semplice veste di stoffa ordinaria di Kendall l'estate e una veste di lana pelosa l'inverno, con semplici brache bianche risistemate apposta per lui [...]. Ora, come minimo, per l'estate vuole la veste più bella che si può comprare e calzoni di stoffa della lana più fine e dal colore stravagante realizzato con tintura fiamminga oppure qualche porcheria francese del tipo che neanche un principe o un grande Lord può permettersene di più raffinati[126].

Sono altresì ben note le indignate considerazioni del puritano inglese Philip Stubbes, autore del trattato *The Anatomie of abuses*, che nel 1583 scriveva:

> Ora in Inghilterra c'è un tale miscuglio nell'abbigliamento e con esso una tale ridicola esagerazione che a qualsiasi persona è permesso di andare in giro ostentando un qualsivoglia abito che possa desiderare o procurarsi con qualsiasi mezzo, di maniera tale che è veramente difficile riconoscere chi sia nobile, chi sia degno di rispetto, chi sia un gentiluomo o chi non lo sia: perché vi sono alcuni che non sono né nobili, né gentiluomini e nemmeno *yeomen* e neanche magistrati o ufficiali della nostra nazione che si vestono quotidianamente in seta, velluto, raso, damasco, taffettà e così via, nonostante siano di umile nascita, privi di mezzi e servi per vocazione. Tutto ciò rappresenta una grande confusione e un generale disordine[127].

Lo stesso Fynes Moryson parlava di «Babilonia» e denunciava il fatto che ognuno «va vestito come un gentiluomo»[128].

Valutazioni di tenore molto simile erano espresse da autorevoli osservatori della società spagnola, come Sebastián de Covarrubias, letterato spagnolo attivo nella seconda metà del XVI secolo, che annotava: «È notorio l'eccesso nel vestire in Spagna, perché in un giorno di festa un magistrato e sua moglie non si distinguono dalla gente nobile»[129]. Gli faceva eco il vescovo di Limoges, che nel 1561 scriveva da Madrid alla regina di Francia, esprimendole il suo sdegno per la «vanità che domina gli uomini di questo paese, i quali si nutrono di boria, purché siano considerati come nobili e possano averne l'abito e l'apparenza»[130]. Rincarava la dose qualche anno dopo Pedro Fernández Navarrete, che osservava: «È tanto forte in Spagna l'emulazione che, confondendosi i ceti e le gerarchie, non vi è singolo gentiluomo che, affinché



sua moglie non salga su una carrozza peggiore delle sue vicine, non sia spinto dalla vana invidia a un dispendio per il quale non basta il suo patrimonio»[131].

La situazione non doveva però essere tanto diversa in Francia, se nei primi anni del Seicento Antoine de Montchrestien annotava:

> Non è dei nostri giorni, ma di tutti i tempi, che la necessità di vestirsi si trasforma in vana pompa. I migliori stati ne hanno sofferto grandi disordini, ai quali si è spesso stati costretti a rimediare con severe leggi, il nostro stesso stato più volte, e ora ne avrebbe bisogno più che mai: poiché, per dire la verità, è al presente impossibile fare distinzioni in base all'aspetto esteriore. Il bottegaio è vestito come il gentiluomo. Quest'ultimo non potrebbe essere riconosciuto che solo per la buona creanza e il bel modo. Se questo manca, addio a ogni differenza. Del resto chi non s'avvede come tale conformità di ornamento introduca la corruzione della nostra antica disciplina? Chi non vede come il villano che si vede audace voglia andare al pari del nobile, credendo che l'abito faccia il monaco? Chi non vede come il gentiluomo, sentendosi disprezzato dal borghese, per restituire quanto gli si presta disprezzi il signore? Se si continua così, non sarà ormai più questione di essere, non si dovrà che apparire. Ciò che più rilucerà sarà di oro migliore. Ma attenzione! Quale ordine si può sperare da questa creanza che si trasforma in abitudine e questa abitudine in costume? Quale obbedienza ai superiori in avvenire? Chi trarrà più gloria dall'onore di essere comandato? Se le vostre maestà non ci salvano da questa confusione e indifferenza, è fatta; tutti faranno indistintamente bancarotta della vera e solida virtù, tutti si metteranno a inseguire la vanità. La disciplina sarà bandita dalle truppe e l'ordine dagli eserciti. Il sincero valore sarà costretto a cedere alla vana pompa[132].

Persino nei territori tedeschi dell'impero, dove l'ordinamento sociale era regolato con determinazione, nel corso del Cinquecento si erano verificati comportamenti eversivi della gerarchia delle apparenze. Un documento del 1548 denunciava che le stravaganze della moda erano state adottate «con tale mancanza di moderazione che non si può riconoscere alcuna differenza tra principi e conti, conti e nobili, nobili e borghesi, borghesi e contadini»[133].

Stefano Guazzo, autore del trattato *La civil conversazione*, pubblicato per la prima volta nel 1574 in Italia – con altre venti edizioni entro la fine del secolo e tradotto in Francia, Inghilterra, Olanda e Germania – condannava

l'indiscretezza d'alcuni ignobili ricchi, i quali non si vergognano di vestirsi nobilmente e portare arme indorate a canto, con quegli altri ornamenti che converrebbono a soli cavalieri [...]. Ed è scorsa ormai tanto oltre questa licenza in molte parti d'Italia, che, così negli uomini come nelle donne, non si conosce più alcuna distinzione de' gradi loro e vedete che i contadini presumono di fare concorrenza nel vestire agli artefici e gli artefici ai mercatanti e i mercatanti ai nobili[134].

Benché appartenenti a contesti molto diversi, gli autori dei brani citati condividevano la preoccupazione per il disordine e la confusione che regnava nella società a causa dell'abbigliamento: l'abito rappresentava un fondamentale strumento di identificazione e distinzione sociale, ma se ciascuno avesse avuto facoltà di vestirsi secondo il proprio capriccio, allora sarebbe divenuto impossibile riconoscere le persone e l'ordine sociale stesso avrebbe subìto gravi conseguenze[135]. Le scandalizzate proteste degli autori citati erano alimentate anche da istanze di carattere mercantilista e – per esempio nel caso inglese – la polemica contro l'importazione di articoli dall'estero si miscelava con la denuncia della corruzione della società[136].

Probabilmente si trattava di un fenomeno limitato ai centri urbani[137], la cui portata non può essere generalizzata, tuttavia le testimonianze citate fanno pensare al manifestarsi di una crescente attitudine al consumo connotata da comportamenti emulativi dello stile di vita dei ceti elevati. Quale interpretazione darne? Si tratta delle esagerate lamentele di moralisti afflitti da nostalgia del buon tempo antico, presenti in ogni epoca, o della preoccupata espressione di chi coglieva i sintomi di un pericoloso mutamento in atto?[138] Quest'ultima sembra essere la lettura più verosimile. In effetti, nel corso del XVI secolo le indignate reprimende morali della crescente dipendenza dalle variazioni della moda appaiono particolarmente dure e frequenti a confronto con i secoli precedenti[139]. Inoltre, a giudicare dall'incremento quantitativo delle leggi suntuarie promulgate nella maggior parte degli stati europei tra XVI e XVII secolo, in quel periodo i poteri politici si impegnarono in un'azione normativa allo scopo di restaurare l'ordine nella «gerarchia delle apparenze»[140]. Assai esplicito in questo senso fu il preambolo del proclama emanato nel 1588 in Inghilterra da Elisabetta I, nel quale si deplorava «la confusione nella gerarchia dell'ordinamento sociale, per il quale la diversità nel vestire ha sempre rappresentato uno speciale e lodevole tratto distintivo»[141].



Il «giro di vite» suntuario messo in atto nel corso del XVI secolo non mancò di suscitare reazioni. Significativa al riguardo è la protesta anonima inviata al governatore contro la prammatica sul lusso emanata a Milano nel 1565, nella quale si contestavano con toni indignati e argomenti penetranti i fondamenti della gerarchia delle apparenze:

> Se si dicesse che è gran decoro di una città il poter per gli abiti discerner in prima vista li ignobili dai nobili et i maggiori nobili dai più, se risponderebbe che questo vol dir nulla, et che se si potesse levar via l'ambitione, non si troverebbe chi metterebbe in campo tal sorte di decoro [...]; oltra che non fu mai tempo di sì disordinato vestire in questa città che in qualche modo non si conoscesse la differenza della qualità delle persone; ma che più se la libertà del vestire non vi fusse, sarebbe bene lo introdurla se non mai per altro, acciò che li huomini avessero stimulo a farsi conoscere de grado in grado l'una qualità superiore all'altra non per le vestimenta, ma per li atti virtuosi; et pare anzi che non, che sia diminuimento di reputatione a una città il voler far conoscere li nobili col vestirli altamente che gli ignobili, quasi che la nobiltà dipenda dalle vesti, o essi nobili non sappiano per altra via farsi conoscere[142].

Analisi lucida, quella dell'estensore o degli estensori del memoriale, al quale o ai quali poteva essere stato d'aiuto un passo di Baldassarre Castiglione in cui tali argomenti erano già stati anticipati per mezzo di messer Cesare Gonzaga, che affermava: «Se un gentilom nelle altre cose vale, il vestire non gli accresce né scema mai riputazione»[143].

È fuor di dubbio che dietro la questione dell'abito e della disciplina dell'abbigliamento si celavano tensioni sociali complesse e articolate, diverse a seconda delle varie situazioni, sulle quali si tornerà, ma mi sembra inevitabile ritenere che «l'attacco» alla gerarchia delle apparenze sia stato supportato dalla crescita e dall'ampliamento della propensione al consumo di capi di vestiario. Tale interpretazione è confortata anche dai risultati delle indagini condotte sugli inventari *post mortem*, che hanno consentito ad Anton J. Schuurman e Lorena S. Walsh di affermare che «a partire dal Cinquecento il consumo appare in progressiva crescita»[144]. Attorno alla metà del Cinquecento Sir Thomas Smith non poteva fare a meno di notare il crescente interesse degli inglesi per la grande varietà di accessori di moda che i sempre più numerosi negozi londinesi offrivano alla clientela:

Non vi è nessuno che ora si accontenti di altri guanti tranne quelli fatti in Francia o in Spagna, né di stoffa di lana se non di tintura fiamminga; né di altro tessuto se non francese o di lana pelosa, né collare, spilla od occhiello se non di Venezia o Milano [...]. Io ho visto negli ultimi venti anni momenti in cui, in tutta Londra, di questi merciai che oggi vendono copricapi milanesi o francesi, bicchieri, daghe, corpetti, spade e così via, non ce n'era neanche una dozzina. E ora, dalla Torre fin lungo Westminster, ogni strada ne è piena[145].

Ma, se è vero che la gerarchia delle apparenze cominciava a incrinarsi a causa delle accresciute possibilità di acquistare capi di abbigliamento, allora non è fuori luogo chiedersi quali fossero le condizioni economiche che avevano consentito tale cambiamento.

## 4. *Le condizioni economiche per il cambiamento*

Gli studi che consentono di affrontare la questione dell'evoluzione del potere d'acquisto durante i secoli dell'Età moderna sono innanzitutto le ricerche sui salari e sui prezzi e, in particolare, quelle focalizzate sulla ricostruzione della dinamica dei salari reali, che, dopo una stagione di indagini risalente ad alcuni decenni fa[146], hanno recentemente ritrovato nuovo vigore, utilizzando nuove fonti e adottando metodologie statistiche più accurate[147]. Le informazioni messe a disposizione da questi studi non lasciano molto spazio alle interpretazioni: tra la metà del XVI secolo e la prima metà del XVII si verificò un consistente deterioramento dei salari reali[148]. Il fenomeno si presenta con intensità diversa a seconda delle aree geografiche e con oscillazioni, ma l'evoluzione secolare del potere d'acquisto dei salari sembra caratterizzata da una generale tendenza alla flessione, anche se tale dinamica fu più pesante nell'Europa centromeridionale e meno drammatica nell'area dei Paesi Bassi[149]. È doveroso precisare che le pur accurate ricerche sull'evoluzione dei salari reali scontano alcuni limiti, di cui bisogna tener conto in sede interpretativa. Innanzitutto è opportuno sottolineare che la costruzione di serie storiche affidabili e continue di prezzi e salari è limitata dalla disponibilità delle fonti, reperibili soltanto in alcune aree, e che quanto più si risale indietro nel tempo tanto più rare si fanno le informazioni quantitative. In secondo luogo, laddove esistono e sono accessibili, i dati sui salari sono relativi



soltanto ad alcune categorie professionali, per lo più muratori, dei quali possiamo conoscere la paga giornaliera individuale, ma ignoriamo il complesso del reddito familiare: informazione essenziale per avere un'idea precisa delle risorse effettivamente disponibili per ogni unità domestica[150]. Per quanto concerne poi i prezzi dei generi di consumo, ai quali rapportare i salari nominali per ottenere l'indicatore del potere d'acquisto, la costruzione di un paniere di beni effettivamente rappresentativo dei modelli di consumo per periodi di tempo molto lunghi appare impresa assai ardua, le cui difficoltà hanno indotto i ricercatori a adottare espedienti metodologici che possono anche essere tecnicamente raffinati, ma corrono il rischio di condurre a risultati di dubbia attendibilità[151]. Tuttavia, le serie storiche costruite dagli studiosi attestano, con l'efficacia dimostrativa di formule, tabelle e grafici, che il XVI secolo non conobbe un incremento generalizzato della propensione al consumo sostenuto dalla lievitazione dei salari reali. Questa conclusione contrasta, almeno in apparenza, con le evidenze empiriche raccolte dai ricercatori che studiano le attitudini al consumo – il cosiddetto *world of goods* – attraverso l'analisi degli inventari notarili[152]. Questa diversità di vedute è ben sintetizzata da Jan De Vries: «Lo storico che distoglie lo sguardo dai dati su salari e prezzi appena discussi e fissa la sua attenzione su ciò che io chiamerò «prove dirette» del mondo delle merci, otterrà un'impressione molto diversa – decisamente ottimistica – dei cambiamenti nel tenore di vita fra il Cinquecento e l'inizio dell'Ottocento»[153]. Naturalmente nemmeno le indagini condotte sugli inventari notarili sono esenti da limiti e da cautele interpretative. Tra i rilievi che sono stati sollevati vi sono le osservazioni che si tratta in genere di ricerche a campione, di cui è difficile appurare la rappresentatività, e che la documentazione impiegata fornisce soltanto informazioni di stato e non di flusso, ossia la descrizione dei beni posseduti in un determinato momento senza la possibilità di capire come tale patrimonio materiale si è formato e modificato[154].

In realtà, il contrasto tra i risultati ottenuti dai due filoni di ricerca – quello sui salari reali e quello sulla cultura materiale –, per quanto concerne l'ampliamento della propensione al consumo di capi d'abbigliamento che ha prodotto «l'attacco» alla gerarchia delle apparenze, è soltanto apparente, perché è plausibile ritenere che i comportamenti condannati nelle testimonianze citate fossero prerogativa di soggetti appartenenti a ceti abbienti, probabilmente

arricchiti, verosimilmente cittadini, che aspiravano a forme di legittimazione e riconoscimento sociale di rango più elevato[155]. Il Cinquecento è infatti descritto dalla storiografia come un periodo caratterizzato da mobilità sociale, particolarmente intensa in Inghilterra[156], ma rilevabile anche sul continente[157]. Per dirla con Henry Kamen: «L'ascesa dei ceti medi fu un fenomeno indiscutibile dell'Europa del XVI secolo. Coloro i quali si erano fatti strada nel commercio, con la carica e con la terra, si preoccupavano ormai di consolidare i vantaggi conseguiti dalla loro classe sul piano sia dello status sociale che dell'influenza politica»[158]. Come ha scritto Albert O. Hirschman, «un *nouveau riche*, questo agente della disintegrazione sociale, è tipicamente qualcuno che si adorna di tutte le novità disponibili»[159]. Si potrebbe osservare che questi «ceti emergenti» non volevano abbattere la gerarchia delle apparenze, ma solo essere inclusi in essa[160]. Non si può escludere che in una fase iniziale la tendenza fosse di questo tipo, ma ritengo che l'avvento della moda potesse essere ancor più funzionale alle esigenze di rappresentazione dell'ascesa sociale: essere «alla moda» sarebbe divenuto il criterio di distinzione alla portata di chi disponeva dei mezzi per poterselo permettere[161]. Sotto questo profilo riveste un particolare interesse quello straordinario documento che è il manoscritto noto come *Libro dei costumi* di Matthäus Schwarz[162]. Si tratta di un codice redatto tra il 1520 e il 1560, in cui Matthäus Schwarz, borghese di Augusta impiegato presso i banchieri Fugger, raccolse centotrentasette illustrazioni che lo ritraevano con gli abiti indossati nelle diverse fasi della sua esistenza[163]. Tra le molte letture alle quali si offre il manoscritto – sulle quali si tornerà – vi è senz'altro quella che rileva l'impegno di Schwarz a rappresentare il proprio ampio guardaroba, contenente abiti che, oltre a essere confezionati con i tessuti più preziosi, attestavano anche l'attenzione ai gusti in voga all'epoca e la congruità con le varie occasioni della vita sociale[164]: il capo contabile dei Fugger voleva così dimostrare di poter «degnamente» aspirare a essere incluso nella cerchia della élite cittadina[165].

Pertanto non è certo tra i muratori o i salariati non specializzati, impegnati a mettere insieme il pranzo con la cena, che dobbiamo cercare i protagonisti della sfida alla gerarchia delle apparenze stigmatizzata dagli indignati contemporanei, come rilevano gli stessi Schuurman e Walsh: «A partire dal Cinquecento, le condizioni materiali di vita di *coloro che non erano nella miseria più nera* sembrano in graduale miglioramento»[166].



Richard Goldthwaite ha illustrato con argomenti pertinenti le condizioni economiche che avrebbero supportato l'incremento della propensione al consumo dei ceti abbienti nell'Italia del Rinascimento: la liquidità che avrebbe alimentato il «consumismo» derivava dai proventi di attività, che si affiancavano o sostituivano quelle tradizionali nella manifattura e nel commercio, come la finanza e, soprattutto, la proprietà fondiaria[167]. D'altro canto, la caduta, più o meno pesante, del potere d'acquisto dei salari, erosi dalla crescita del costo dei generi alimentari del XVI secolo, produsse senz'altro un inasprimento delle condizioni di vita dei lavoratori, ma non determinò necessariamente una contrazione generalizzata dell'attitudine al consumo: anzi, proprio l'aumento dei prezzi agricoli poteva causare al tempo stesso un ridimensionamento dei redditi reali dei salariati e una lievitazione delle entrate di gruppi sociali facoltosi[168]. Il meccanismo era stato ben inquadrato dall'agronomo settecentesco Sallustio Bandini, che osservava come un elevato prezzo del grano imprimesse «nel denaro un più veloce moto», perché in tali occasioni «quel nobile spese tante migliaia di scudi in quella fabbrica, quell'altro tanti in quelle coltivazioni»[169]: è verosimile che in siffatte congiunture anche la disponibilità al consumo ne risultasse favorita. Nel periodo compreso tra il 1500 e il 1650 circa la disuguaglianza tra poveri e ricchi aumentò considerevolmente: mentre i salariati incontravano crescenti difficoltà a fronte del costante incremento dei prezzi dei beni di prima necessità (cibo, casa, riscaldamento), che assorbivano la totalità del loro bilancio familiare, i ceti abbienti, quelli che ricavavano il loro reddito dalla proprietà fondiaria, potevano sfruttare sia l'incremento dei prezzi agricoli[170], sia il contemporaneo declino del costo di quei beni e servizi del cosiddetto «consumo vistoso» che drenavano quote considerevoli del loro budget: arredamento, generi esotici, servitù e, naturalmente, abbigliamento[171].

Proprio i prezzi dei prodotti di base per la confezione delle molteplici tipologie di capi di vestiario, ossia i tessuti, manifestarono una chiara tendenza al declino nel corso del Seicento. Le accurate ricerche di Carole Shammas hanno messo in luce che il fenomeno sembra prendere le mosse già verso la fine del XVI secolo per consolidarsi poi nel corso del successivo[172]. Se è vero che le ragioni di tale evoluzione sarebbero da ricercare nella flessione dei salari percepiti dai lavoratori del settore[173], non è meno vero che vi è anche un'altra spiegazione. I prezzi dei

tessuti, e più in generale dell'abbigliamento, si contrassero anche perché i produttori allargarono e diversificarono la loro offerta, proponendo ai consumatori prodotti e soluzioni vestimentarie nuove e più economiche rispetto al passato. Come ha scritto la stessa Shammas, «i prezzi diminuirono e anche la diffusione di tessuti più leggeri e meno costosi [...] e, a partire dal Settecento, i capi confezionati fecero abbassare i costi»[174]. Joan Thirsk, che ha studiato a fondo la situazione inglese, è giunta a concludere: «Alla fine del Cinquecento, merci che nel 1540 erano considerate lusso per ricchi, furono prodotte in tale e tanta varietà di qualità e prezzo da divenire alla portata di ognuno»[175].

Sappiamo infatti che l'industria tessile europea si orientò con impegno crescente verso la produzione di tessuti più leggeri e meno costosi di quelli tradizionali già nel tardo XV secolo e che tale tendenza andò rafforzandosi nel secolo successivo. L'evoluzione in tal senso nel settore laniero è piuttosto nota: la diffusione crescente di tessuti a buon mercato è un tratto caratteristico della dinamica produttiva del Cinquecento. Accanto alla ripresa di manifatture che si erano orientate alla lavorazione di tessuti leggeri già nel corso del Medioevo, sorsero, nel corso del XVI secolo, altri centri produttivi specializzati nella produzione di nuovi tipi di stoffe[176]. Tra le produzioni leggere tradizionali conobbero un notevole successo soprattutto i tessuti noti come baiette, saie, sarze[177]. Per quanto concerne le nuove tipologie produttive, si possono individuare due gruppi fondamentali. Da un lato vi erano le stoffe confezionate con filato di lana, che si distinguevano in tessuti pettinati, spesso definiti rascie, i drappi con finiture cangianti che imitavano gli effetti della seta (*satins*), e infine stoffe tessute con l'impiego di lane di capra o di cammello. Appartenevano a un secondo gruppo i tessuti misti, fabbricati con lana e altre fibre come cotone o lino[178].

Forse meno nota, ma altrettanto rilevante, è l'analoga tendenza che emerse nell'ambito dell'industria della seta, dove pure appariva in crescita la produzione di tessuti misti, cioè confezionati con filato di seta unitamente a fibre più economiche, come lana, lino, cotone o seta di qualità inferiore: i consumatori potevano così accedere a stoffe che emulavano gli effetti della superficie serica a costi inferiori rispetto a quelli dei drappi di seta pura e di prima scelta. L'esempio più conosciuto è forse quello dei cosiddetti «broccatelli»[179], la cui lavorazione si affermò a Venezia e in molti centri serici italiani ed europei durante il XVI secolo[180],



ma accanto a essi si producevano anche altre tipologie note come buratti, canevazze, cosacchi, dobloni, ferandine, rasetti, tabì[181].

Anche nell'ambito dei più preziosi velluti si adottarono tecniche di lavorazione finalizzate al contenimento dei costi, con presumibili ricadute sul prezzo finale del prodotto. Tra gli accorgimenti adottati vi fu quello di ridurre le dimensioni dei motivi decorativi dei velluti per abbigliamento: tale «miniaturizzazione» dei disegni consentiva un più semplice e veloce riassetto del telaio nel passaggio da una lavorazione all'altra, il che permetteva, oltre a una maggiore flessibilità produttiva, una contrazione dei tempi e dei costi di produzione. Sempre diretta a comprimere i costi di lavorazione era la tecnica, adottata a partire dalla seconda metà del secolo, grazie alla quale si riproducevano sui velluti uniti gli effetti dei tessuti operati mediante impressione a caldo sulla stoffa[182].

Un altro importante cambiamento nell'offerta di soluzioni per il vestiario verificatosi nel corso del XVI secolo è rappresentato da quella che potremmo chiamare «la rivoluzione della maglia», ossia l'avvento e la diffusione di articoli lavorati a maglia con gli aghi che andarono a sostituire capi d'abbigliamento tradizionalmente confezionati con il tessuto. L'esempio più noto è quello delle calze a maglia, primo caso di articolo di vestiario *prêt-à-porter*, che poteva essere acquistato e indossato senza passare attraverso il lavoro del sarto, come invece avveniva per le tradizionali calze di tessuto, con presumibili contrazioni del costo del prodotto[183]. Risale sempre al XVI secolo, probabilmente trainata dal successo ottenuto dalle calze a maglia, l'introduzione dell'innovazione di processo del telaio da maglieria, inventato dall'inglese William Lee[184].

Il discorso sulla maglieria conduce poi a considerare le prime forme di abito confezionato accessibili all'epoca. L'esempio più noto di abito confezionato è ovviamente l'abito usato. Il mercato dell'abito usato, fiorente in tutte le principali città sin dal XVI secolo, offriva l'opportunità di acquistare una grande varietà di capi di vestiario. Gli abiti usati potevano essere acquistati presso rivenditori specializzati oppure nell'ambito di vendite all'asta[185]. Philip Stubbes, autore della fine del Cinquecento, osservava che i rigattieri inglesi trattavano abitualmente articoli di seconda mano:

> Comprano rimasugli di seta, velluto, raso, gros-grain, taffettà, pizzi, sia di seta che di oro o argento, o qualsiasi altra cosa che abbia valore. Altri comprano mantelli, calzoni, farsetti, cappelli, berretti, vesti, calze

e così via. E tutta questa buona mercanzia, in quanto acquistata a poco prezzo, verrà così nuovamente venduta e nemmeno con poco profitto per loro [...]. Questo fa sì che molti servi rubino, si approprino e sottraggano articoli ai loro padroni, taluno un metro o due di velluto, raso, taffettà, seta o pizzo e, perché no, talaltro cappelli, vesti, mantelli e così via: chi una cosa, chi un'altra. Ciò ostacola il mercante, è dannoso per il sarto e non porta beneficio a nessuno tranne che a loro stessi[186].

Studi recenti hanno inoltre dimostrato che in alcuni centri urbani continentali la vendita di abbigliamento *ready-to-wear*, appositamente confezionato, era praticata già tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo[187]: a Gand e Anversa, per esempio, la vendita di articoli confezionati era prerogativa dei rigattieri, che commissionavano ai sarti cittadini la confezione dei capi[188]. Infine, si può ricordare che consumatori dell'epoca potevano anche accedere a una soluzione meno gravosa dell'acquisto, che era quella del noleggio di abiti per partecipare a particolari occasioni[189].

Le evidenze empiriche esaminate sembrano inserirsi in un quadro d'insieme coerente. La costante e fruttuosa ricerca di innovazioni di prodotto e, in misura minore, di processo che caratterizzò il settore tessile-abbigliamento nel corso del Cinquecento fu contraddistinta da un fondamentale obiettivo: allargare e diversificare l'offerta con prodotti sempre meno costosi allo scopo di raggiungere una platea più ampia di consumatori. Questa strategia comportò un abbassamento del livello qualitativo e una riduzione della durata dei beni prodotti, ma accentuò la flessibilità produttiva e ampliò la varietà allo scopo di interagire in maniera più elastica con una composizione della domanda che si stava facendo sempre più articolata.

Quanto sin qui esposto e discusso non porta certo ad anticipare al XVI secolo la cosiddetta «rivoluzione dei consumi»: i casi presi in considerazione dimostrano però come, almeno nelle principali città europee, esistessero concrete opportunità di accedere a un'ampia gamma di opzioni in materia di abbigliamento, accresciuta rispetto al passato. Come si è detto, tali opportunità erano comunque riservate ai ceti elevati ed è probabile che la possibilità di partecipare «al gioco della moda» si sia allargata ad altri gruppi sociali soltanto nel corso del XVII secolo, quando il potere d'acquisto cominciò a lievitare in maniera consistente e diffusa, in coincidenza con quella de Jan De Vries ha chiamato *industrious revolution*[190]. Tuttavia, mi sembra importante sottolineare che il meccanismo del cambiamento si innescò a partire



dal XVI secolo, anche se il consolidamento avvenne più tardi. La tradizionale «gerarchia delle apparenze» entrò in crisi per un concorso di cause: la difficoltà di *enforcement* delle leggi suntuarie[191], la pressione di ceti con aspirazioni di ascesa sociale, le nuove opportunità offerte dal mercato dell'abbigliamento. Il sistema basato su un codice normativo rigido, le leggi suntuarie, fu sostituito con un'istituzione sociale, dalle regole non meno severe, la moda, che non cessava di attribuire significati di rappresentazione e identificazione all'abito, ma assolveva questa funzione in modo molto più flessibile e, al tempo stesso, più efficace[192].

## 5. *La civiltà della moda*

L'avvento della moda come istituzione sociale in sostituzione del più rigido sistema di rappresentazione delle gerarchie sociali regolato da norme codificate non avvenne come cambiamento repentino, ma si configura piuttosto come processo, che, pur apparendo, nel complesso, lento, fu in realtà il prodotto di fasi, più o meno brevi, di accentuata discontinuità intervallate da prolungati periodi di metabolizzazione delle alterazioni intervenute in precedenza. L'immagine che tale dinamica può evocare è quella di frangenti che, in maniera improvvisa e brusca, interrompono il regolare sciabordio delle onde sulla battigia. Si può inoltre rilevare che le fasi di cambiamento succedutesi manifestarono forza e portata innovativa progressivamente crescente e in quanto tali lasciarono ogni volta segni più profondi. Come si è visto, Henri Irénée Marrou ha identificato un importante momento di discontinuità nella tarda antichità, periodo in cui si sarebbe verificato un primo orientamento verso forme di abbigliamento più aderenti al corpo rispetto all'ampio drappeggio tipico del mondo antico. Tuttavia, fu nel corso del XIV secolo che, secondo Stella Mary Newton, avvenne la vera rivoluzione, con il definitivo abbandono dell'abito drappeggiato per modelli aderenti e attillati e, soprattutto, con l'avvento di cicli più rapidi di cambiamento dei gusti vestimentari. La ventata di novità degli anni attorno alla metà del Trecento marcò indelebilmente la società dell'epoca, come è attestato dalle numerose testimonianze scritte e figurative, e disseminò elementi di cambiamento destinati a rivelarsi irreversibili; tuttavia l'abbigliamento continuava a essere strettamente correlato al ceto di appartenenza e la legislazione suntuaria non cessava di essere

impiegata come strumento di disciplinamento dell'apparenza. Il momento di svolta, il periodo in cui giunsero a maturazione gli embrioni emersi nelle fasi precedenti, il punto di non ritorno lungo il percorso di affermazione della moda come istituzione sociale fu il XVI secolo, quando la concomitanza di situazioni che conducevano al cambiamento crearono le condizioni perché l'abito non fosse più soltanto parte di un prefissato schema di identificazione di rango, ma entrasse a far parte di un sistema più complesso e articolato. Come si è argomentato nelle pagine che precedono, il Cinquecento fu il secolo in cui la gerarchia delle apparenze fu sfidata ed elusa in virtù del combinarsi della pressione al riconoscimento di forme di mobilità sociale da parte di gruppi che avevano beneficiato di favorevoli congiunture economiche con la progressiva e crescente diversificazione produttiva attuata in seno al settore tessile-abbigliamento, che poteva allettare i consumatori con articoli nuovi rispetto al passato. Si potrebbe osservare che si trattava di due fenomeni distinti, non necessariamente correlati: le esigenze di rappresentazione dei ceti emergenti avrebbero infatti potuto trovare soddisfazione nell'adozione di modelli di consumo vestimentario mutuati dai ranghi superiori e ciò in buona parte avvenne. L'analisi della dinamica del potere d'acquisto dei salari tende a escludere che i destinatari della rinnovata gamma di proposte dei produttori di tessuti e abiti fossero i lavoratori salariati. D'altro canto, questi nuovi prodotti rappresentavano soluzioni alternative ai manufatti tradizionali dal punto di vista dei costi, ma non erano in alcun modo inferiori a quelli sul piano dell'eleganza. Inoltre, si trattava appunto di «prodotti nuovi» e già nel corso del XVI secolo cominciava a delinearsi uno dei tratti caratteristici del fenomeno moda: l'identificazione tra moda e novità. La crisi della tradizionale gerarchia delle apparenze non comportò certo forme di «democratizzazione» dell'abbigliamento – fenomeno che comincerà a profilarsi nei secoli successivi –, ma legittimò gruppi sociali abbienti a partecipare da protagonisti alla rappresentazione delle apparenze secondo nuove regole[193].

La penetrazione della moda nel corso del Cinquecento sarebbe inoltre da correlare positivamente con una crescente e sempre più diffusa coscienza del «sé», dalla quale discendeva l'esigenza di esprimere la propria personalità anche attraverso le scelte in materia di abbigliamento[194]. L'istituzione della moda intercettava perciò la nascente aspirazione alla realizzazione dell'identità personale attraverso nuove forme di strategia dell'apparenza[195].



Esemplare al riguardo è il citato codice che racconta l'autobiografia del contabile tedesco Matthäus Schwarz attraverso le raffigurazioni degli abiti indossati nei diversi momenti della vita: la guida illustrata a un'esistenza ispirata da una precisa volontà di affermazione della personalità e dell'identità, che fissa per istantanee le fasi salienti di tale percorso coronato da successo[196].

Come si è più volte ribadito in precedenza, le circostanze analizzate introdussero i presupposti per un cambiamento destinato a rivelarsi irreversibile, ma il processo messo in moto doveva scontare rallentamenti e tortuosità. Per esempio, nonostante i frequenti accenni, rilevabili nella trattatistica e nei resoconti dei contemporanei, alla spiccata sensibilità per il cambiamento e la novità che caratterizzavano il gusto vestimentario del Cinquecento, i cicli di avvicendamento degli stili continuavano a essere tutto sommato piuttosto lenti: si pensi per esempio alla prolungata influenza della cosiddetta «moda spagnola»[197]. Inoltre, dalla stessa trattatistica emergono i dubbi e le contraddizioni di una società ancora parzialmente in bilico tra una visione tradizionale, più rigida, della gerarchia delle apparenze e l'adesione a una interpretazione più flessibile e più «moderna» delle funzioni dell'abbigliamento. Pur avendo attinto a piene mani dai trattati di comportamento testimonianze e riflessioni che potessero corroborare la tesi dell'emergere di una sensibilità nuova nei confronti dell'abbigliamento, il discorso si è dipanato lungo un percorso argomentativo che sembra aver eluso il confronto con l'ambiente sociale in cui era maturata gran parte degli autori di quella trattatistica e cioè la corte rinascimentale italiana. Non c'è bisogno di riproporre qui ben note analisi e definizioni messe a punto da una vastissima letteratura storiografica per illustrare il ruolo svolto dalla corte rinascimentale italiana come centro di elaborazione e di irradiazione di una raffinata cultura che si diffuse in gran parte del continente. È altrettanto noto che il gusto rinascimentale si manifestò anche nell'abbigliamento, al quale principi e cortigiani dedicavano attenzione non inferiore a quella prestata alle altre forme di espressione artistica. Tuttavia, la funzione che l'abito svolgeva nell'ambito della corte si inseriva nella tradizionale «gerarchia delle apparenze», basata sull'esistenza di un chiaro e inequivocabile collegamento tra apparenza e rango. Il che contribuisce anche a far capire meglio le incertezze e le ritrosie espresse a proposito dei cambiamenti cinquecenteschi in materia di abbigliamento da quegli autori che, come Castiglione, avevano

la corte rinascimentale italiana come quadro di riferimento. Tale ambivalenza è chiaramente rilevabile in uno dei confronti messi in scena nel *Cortegiano*, in cui si discute proprio dell'abito:

> A me non pare, – disse allor el signor Gaspar Pallavicino, – che si convenga, né ancor che s'usi tra persone di valore giudicar la condicion degli omini agli abiti, e non alle parole ed alle opere, perché molti s'ingannariano; né senza causa dicesi quel proverbio che l'abito non fa 'l monaco. – Non dico io, rispose messer Federico, – che per questo solo s'abbiano a far i giudici resoluti delle condizion degli omini, né che piú non si conoscano per le parole e per l'opere che per gli abiti; dico ben che ancor l'abito non è piccolo argomento della fantasia di chi lo porta, avvenga che talor possa esser falso; e non solamente questo, ma tutti i modi e costumi, oltre all'opere e parole, sono giudicio delle qualità di colui in cui si veggono[198].

Queste considerazioni, unitamente alle molte altre contenute nei trattati cinquecenteschi, alcune delle quali presentate e commentate nelle pagine che precedono, rappresentano altresì il segno inequivocabile della centralità che il tema dell'abbigliamento aveva assunto nelle analisi dei contemporanei e, nel contempo, la crescente consapevolezza con cui gli autori trattavano la questione[199]: l'abito era divenuto oggetto di analisi. Certo, ancora non si parlava esplicitamente di moda: si comincerà a farlo nel nuovo secolo.

Il complesso di condizioni che condusse all'avvento della moda come istituzione sociale si rispecchia in quello che Norbert Elias ha definito il «processo di civilizzazione», ossia la definizione di un codice di comportamento che riconfigurava il sistema delle «buone maniere» per una società che stava abbandonando i canoni della tradizione cavalleresca[200]. La formazione della cosiddetta «civiltà delle buone maniere» prese le mosse proprio negli anni centrali del XVI secolo, un'epoca in cui tale «riconfigurazione» si rese necessaria perché «le antiche formazioni sociali, anche se non si sono frantumate, si sono però indebolite in larga misura e hanno subito modificazioni. Vi è stato un rimescolamento tra individui di differente estrazione sociale e la mobilità verso l'alto e verso il basso si verifica ora ad un ritmo più rapido»[201]. Non è certo una coincidenza che il testo al quale Elias fa risalire la genesi della riflessione sulle buone maniere sia il trattato di Erasmo da Rotterdam *De civilitate morium puerilium* del 1530, in cui si tratta soprattutto di *externum corporis decorum*[202]; né è casuale che nel corso dello stesso secolo si mettessero a fuoco



con crescente consapevolezza i contorni di sensibilità, così strettamente connesse all'abbigliamento, come pudore e ripugnanza[203]. Tuttavia, come ha osservato Alan Hunt[204], Elias non ha ritenuto di dedicare particolare attenzione al tema dell'abbigliamento, né di inserire la moda tra gli aspetti del processo di civilizzazione[205]. Mi sembra tuttavia si possa considerare l'affermazione della moda nell'ambito di quella «compenetrazione e fusione di modi di comportamento che in origine corrispondevano a collocazioni sociali estremamente differenti, [che] sono non meno caratteristiche della tendenza generale di sviluppo della società occidentale. Tale tendenza costituisce una delle più importanti peculiarità del processo di "civilizzazione"»[206]. La società occidentale potrebbe essere stata non soltanto la culla della civiltà delle buone maniere, ma anche della «civiltà della moda»[207].

# TRA ARTE E MODA

a cura di Stefania Ricci

Mandragora

**Tra arte e moda**
Museo Salvatore Ferragamo
Firenze
Palazzo Spini Feroni
19 maggio 2016
7 aprile 2017

A cura di
Maria Luisa Frisa
Enrica Morini
Stefania Ricci
Alberto Salvadori

Videoinstallazioni
*THE moodboard... A MAGAZINE CURATED BY...*, 2016, concept Alberto Salvadori basato su «A MAGAZINE CURATED BY»; art direction e realizzazione a cura di Karmachina (Vinicio Bordin, Paolo Ranieri, Rino Stefano Tagliafierro); editing e compositing Elisa Serravalli e Karmachina; sound design Alberto Modignani; multimedia service A.V. Tech.

*Riflessi*, 2016, concept Stefania Ricci; art direction e realizzazione a cura di Karmachina (Vinicio Bordin, Paolo Ranieri, Rino Stefano Tagliafierro); editing e compositing Karmachina e Raffaele Amici; sound design Alberto Modignani; luci Watt Studio; multimedia service A.V. Tech.

Installazione artistica
nelle vetrine
Riccardo Benassi

**Periodici italiani nel Novecento**
Biblioteca Nazionale Centrale
Firenze
20 maggio 2016
15 ottobre 2016

A cura di
Stefania Ricci
Luca Scarlini
con la collaborazione di
Anna Nicolò
Francesca Piani

Segreteria organizzativa
Martina Cocchi
Roberta Masini

**Ottocento alla moda**
Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Sala del Fiorino
Firenze
19 maggio 2016
24 luglio 2016

A cura di
Stefania Ricci
con la collaborazione di
Caterina Chiarelli
Simonella Condemi

Segreteria organizzativa
Paola Gusella
Cinzia Nenci
Katia Sanchioni
Susanna Sordi

**Collaborazioni**
Museo Marino Marini
Firenze
19 maggio 2016
31 luglio 2016

A cura di
Stefania Ricci
con la collaborazione di
Alberto Salvadori

Segreteria organizzativa
Chiara Fucci
Carolina Gestri
Paola Gusella
Gabriella Sorelli

**Nostalgia del futuro nei tessuti d'artista del Dopoguerra**
Museo del Tessuto
Prato
21 maggio 2016
19 febbraio 2017

A cura di
Daniela Degl'Innocenti
Filippo Guarini
Stefania Ricci

Segreteria organizzativa
Chiara Fucci
Chiara Lastrucci
Arianna Sarti

## Sommario


**9**
STEFANIA RICCI
Introduzione

**17**
SUZY MENKES
Arte al cuore della moda

**21**
ENRICA MORINI
Arte e moda. Le origini del dialogo moderno

**35**
DEMETRIO PAPARONI
Le collezioni d'arte degli stilisti, ieri e oggi

**41**
CARLO SISI
Ottocento alla moda

**49**
ELISA MASIERO
Bellezza, armonia e tecnica nella moda "italiana" di Rosa Genoni

**57**
CASIMIRO DI CRESCENZO
Alberto Giacometti ed Elsa Schiaparelli. Un incontro inevitabile nella Parigi degli anni trenta

**63**
STEFANIA RICCI
Il caso Ferragamo

**73**
Tavole

**153**
DANIELA DEGL'INNOCENTI
Territori condivisi. Arte, moda e design tessile in Italia dal 1900 al 1960

**162**
SILVIA CASAGRANDE
Germana Marucelli. Interprete rara di poesia

**167**
NANCY J. TROY
Mondrian e l'abito Mondrian

**177**
Tavole

**233**
GIANNI MERCURIO
Andy Warhol, strategie di comunicazione

**238**
ANNA NICOLÒ
Itinerari di ricerca tra arte e moda attraverso i periodici della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

**243**
LUCA SCARLINI
L'estasi periodica: o del legame tra arte e moda nelle riviste italiane del Novecento

**253**
GABRIELE MONTI
Luna Park

**258**
ALBERTO SALVADORI
Dall'atelier al mood board

**263**
MARIA LUISA FRISA
Giochi di ruolo

**273**
Tavole

**336**
STEFANIA RICCI
Every quote is a note, please reply

**343**
Regesto delle opere in mostra

ENRICA MORINI

# Arte e moda

## Le origini del dialogo moderno

Il dialogo fra l'arte e l'abbigliamento è antico quasi quanto il genere umano e probabilmente s'intensificò nel momento in cui l'Occidente inventò quel sistema di continua trasformazione e reinvenzione delle fogge vestimentarie che poi abbiamo chiamato moda.

Per secoli gli artisti hanno raffigurato ogni minuto dettaglio delle vesti che via via sono state alla moda e che hanno rappresentato la pompa di monarchi e aristocratici o la ricchezza dei borghesi, tramandando fino a noi la testimonianza visiva di gestualità, posture e gusti, ma anche di soluzioni sartoriali, materiali e decorazioni opera di tanti anonimi artigiani.[1] Gli artisti hanno partecipato attivamente a questa gara del lusso, facendo disegni per tessuti, merletti, ricami e persino costumi per feste di corte e hanno dato inizio a quella che sarebbe stata la comunicazione di moda con capolavori dell'incisione.

Tutto cambiò con il finire dell'*ancien régime*.

Nel corso dell'Ottocento, quando la borghesia plasmò il mondo a propria immagine, modificando anche le regole dell'apparire, la moda, fino ad allora privilegio delle corti e guida incontrastata della vanità di uomini e donne, si trasformò in un attributo femminile e cominciò a dilagare nelle città con il contributo dell'industria tessile e di nuove forme di distribuzione commerciale. Nella seconda metà del secolo si sarebbe dotata di una struttura professionale del tutto inedita (l'haute couture) che da un lato s'incaricava di creare e proporre nuove mode, dall'altro ne razionalizzava il ciclo produttivo. Haute couture francese e grandi magazzini diventarono i punti di riferimento di un pubblico di consumatrici socialmente composito e non a caso, negli anni settanta, i pittori impressionisti utilizzarono la moda come uno dei segni di quella prorompente modernità che stava trasformando Parigi in una metropoli.[2]

Fu una metamorfosi totale, che diede anche inizio a forme originali di dialogo fra arte e moda. I rapporti fra i due mondi si fecero più stretti e frequenti e gli scambi non si limitarono più alla rappresentazione del bel mondo vestito all'ultima moda (che comunque continuò a resistere, sopravvivendo all'astrattismo e alla concorrenza della fotografia). Alcuni artisti crearono alternative alle tendenze correnti, altri proposero una loro moda, altri lavorarono per l'industria della moda. Il mondo dell'arte, in generale, disdegnò il mondo della moda ritenendolo frivolo e superficiale, ma in alcuni casi ne riconobbe il valore creativo e la capacità di rappresentare il proprio tempo o ne sfruttò la popolarità. Il mondo della moda, da parte sua, all'inizio mutuò lo stereotipo del carisma artistico per imporre la figura del designer di moda, poi ricercò l'inventività degli artisti, condivise le proposte più originali di alcune avanguardie, ma soprattutto s'ispirò a opere di tutti i tempi e fu un grande collezionista e un potente mecenate.

## L'abito estetico

Il nuovo corso iniziò probabilmente nel 1848, quando ancora la moda parigina stava vivendo la transizione fra passato e modernità. Mentre nelle strade delle città europee dilagavano le rivolte contro la Restaurazione imposta dal Congresso di Vienna, tre pittori inglesi di vent'anni fondarono una confraternita che si opponeva alla consuetudine accademica di considerare Raffaello il modello d'insegnamento di ogni forma di arte pittorica. Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt, influenzati dagli scritti di John Ruskin, scelsero di volgere lo sguardo alla natura, dipingendo dal vero ogni dettaglio, «non rifiutando niente, non scegliendo niente, non disprezzando niente, credendo a tutte le cose buone e giuste ed esultando sempre nella verità».[3]

La teoria comprendeva anche gli abiti e, dato che i soggetti preferiti erano biblici o medievali, la decisione di non attingere alla costumistica teatrale era destinata a produrre impreviste conseguenze. Innanzitutto li costrinse a cercare soluzioni nuove, vestendo i propri modelli con moderni e modesti indumenti di fattura casalinga, acquistando abiti antichi, ricercando tessuti adatti (o adattabili), progettando costumi e decorazioni, sfruttando le abilità di madri e compagne, studiando le opere conservate nei musei, ma anche i primi repertori della nascente storia del costume.[4] L'unica fonte non utilizzabile era la moda, che in quegli anni abbigliava le donne con busto e crinolina e gli uomini con completo nero e tuba. Un rifiuto ovvio per dipinti di soggetto medievale, ma che includeva una forma di opposizione nei confronti di un modo di vestire che negava in modo palese la bellezza naturale del corpo femminile, magnificata invece nelle loro opere.

Il punto di rottura è forse testimoniato da una serie di fotografie scattate il 7 giugno 1865 da John Robert Parsons, di cui Dante Gabriel Rossetti fu il regista. Bastarono una tenda montata in giardino, una sedia, un divano e un paravento per realizzare il set di un servizio fotografico di cui Jane, la bellissima moglie di William Morris, fu la protagonista. Il corpo della modella si muoveva assumendo pose naturali, assecondato da due vestiti che con ogni probabilità lei stessa aveva confezionato: uno composto da gonna e corpetto con grandi maniche cinquecentesche, l'altro, ampio e informe, indossato con o senza cintura. Certamente le foto servirono a Rossetti per studiare le movenze corporee e il gioco di pieghe e di panneggi del leggero tessuto di seta, ma anche lo stretto rapporto fra l'abito e il corpo femminile i cui gesti venivano sottolineati dalla morbidezza della stoffa e della foggia.

Non sarebbe accaduto nulla se tutto fosse rimasto nell'atelier di Rossetti, ma non fu così. La parte più colta, evoluta e anticonformista dell'Inghilterra vittoriana decise che quel modo di vestire così lontano dai dettami della moda parigina era comodo, igienico e bello. Concepito per rispettare le forme naturali del corpo e assecondarne i movimenti, era in sintonia con le nuove teorie sostenute da medici di avanguardia e femministe; confezionato con tessuti esotici e artigianali in fogge ispirate ad antiche vesti, rispondeva appieno al modello estetico che il movimento Arts and Crafts stava proponendo. «Una donna preraffaellita è una donna attiva e indipendente; non solo ha mobilità nel suo modo di vestire, la pretende» scrisse Mary Eliza Haweis.[5] Un nutrito gruppo di donne emancipate, composto da mogli, compagne e figlie di artisti e di collezionisti, pittrici, attrici, fotografe, scrittrici e poi di dame dell'alta società, fece a gara nell'indossare gli abiti estetici.

L'etica del comfort, che nel XVIII secolo aveva messo in crisi la moda fastosa dell'aristocrazia francese, tornò in auge facendo riscoprire il fascino e la comodità dei modi di vestire antichi che, assecondando le forme del corpo, le valorizzavano. Una serie di trattati e conferenze di femministe, esteti, archeologi, scrittori, liberi pensatori, medici spiegarono al mondo quello che i pittori rappresentarono sulle loro tele. Un mondo di eroine dalle vesti ampie e morbide e di fanciulle greche intente a giocare su una spiaggia o pigramente adagiate su panche marmoree prese forma.

Era l'alternativa inglese al lusso opulento della dama alto borghese che stava facendo la fortuna della moda parigina. Sarebbe, però, rimasta semplicemente un'antimoda radical chic se non avesse trovato lo sbocco commerciale che Arthur Lasenby Liberty seppe darle, lanciandola nel grande mercato della moda. Quando, nel 1883, si rese conto che le signore che affollavano il suo magazzino di Regent Street compravano tessuti importati dall'Oriente, o appositamente creati per confezionare abiti alla nuova moda, decise di aprire un reparto di abbigliamento che fu inaugurato nel 1884. Lo studio del progetto e la "direzione creativa" non fu affidata a un sarto, ma a un architetto, Edward William Godwin, membro dell'Aesthetic Movement e convinto assertore dell'abbigliamento estetico, che in due anni (morì nel 1886) diede vita a un atelier in grado di progettare e confezionare modelli per le clienti del magazzino londinese, ma anche per il resto del mondo. Le decorazioni a punto smock, i vestiti dalle linee fluide e d'ispirazione revival creati dall'Artistic and Historic Costume Studio ebbero un successo strepitoso e finirono per influenzare anche la moda parigina. La Maison Worth ne fece sontuosi abiti da casa, ma fu soprattutto Paul Poiret a partire da quell'idea di libertà per ripensare l'intero procedimento sartoriale e ringiovanire il gusto dell'haute couture francese.

◁◀ figg. pp. 84-85, 87
◀◁ figg. pp. 82-83

Quando questo accadde, però, l'idea inglese di una moda estetica e riformata aveva già cominciato a diffondersi attraverso un canale alternativo: il grande movimento di rinnovamento di tutte le arti che stava attraversando l'Europa. Nel 1900, Henry van de Velde organizzò al Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld la "Ausstellung moderner Damenkostüme nach Künstler-Entwürfen" ("Mostra di abiti femminili moderni disegnati da artisti"). La mostra, in cui si potevano ammirare anche sei abiti da casa che egli aveva progettato per la moglie,[6] suscitò un tale interesse che nel giro di pochi anni furono organizzate nove esposizioni dedicate all'abito artistico: sei in Germania, due a Vienna e una a Zurigo.

Fu però a Vienna che il progetto ebbe il seguito di maggiore interesse. Koloman Moser e Gustav Klimt si appassionarono all'argomento, il primo disegnando abiti per le allieve della Kunstgewerbeschule, per la moglie, la madre e per le sorelle,[7] il secondo condividendo e stimolando l'attività della compagna Emilie Flöge, che nel 1904

aprì la casa di alta moda Schwestern Flöge insieme alle sorelle Helene e Pauline.

▷▶ figg. pp. 96-97

Arredata da Moser e Josef Hoffmann, la maison viennese proponeva modelli parigini insieme a creazioni di giovani artisti secessionisti, come Eduard Josef Wimmer-Wisgrill. La comunione estetica e la stretta collaborazione fra Klimt e la Flöge emerge distintamente dalle fotografie che l'artista scattò alla sua compagna nel 1906,[8] ma soprattutto dal confronto fra le opere dell'artista viennese e i modelli della sartoria. È un dialogo fatto di linee, di particolari sartoriali, di motivi decorativi e di tessuti (come non ricordare l'abito blu con cui la vestì nel ritratto del 1902?[9] come non paragonare la stoffa del corpetto indossato da Sonja Knips in una fotografia del 1904 con il motivo a occhi dell'abito di Adele Bloch-Bauer nel ritratto del 1907?[10] o i ricorrenti motivi a triangoli? o le volute ricamate su un costume da bagno della sarta e dipinte nello sfondo della contemporanea *Judith II*?).[11]

▶▷ figg. p. 100

La moda della Secessione trovò presto il proprio posto nel grande progetto di rinnovamento delle arti applicate e del gusto collettivo cui nel 1903 Hoffman e Moser diedero la forma della Wiener Werkstätte. Nel 1911, ai laboratori artigianali e agli studi di progettazione di arredamento e gioielleria fu aggiunta la sezione moda (*Modeabteilung*), diretta da Wimmer-Wisgrill fino al 1922. Il progetto di *Gesamtkunstwerk* che guidava l'intera produzione degli atelier viennesi incluse anche l'abbigliamento: i disegni per tessuto venivano usati indifferentemente per rivestire poltrone o confezionare abiti e i modelli del *Modeabteilung* erano messi in vendita insieme a tutti gli altri oggetti di design. Molte delle più affezionate clienti erano collezioniste di opere degli artisti della Secessione, avevano case arredate dalla Wiener Werkstätte e indossavano abiti e gioielli della stessa provenienza.

▶▷ fig. p. 101

L'utopia di Hoffmann e Moser si stava avverando e poneva fine alla querelle sulla liceità di considerare la moda un'arte applicata.

Il vero abito artistico, quello che come un'opera d'arte avrebbe sfidato il tempo e i cambiamenti più radicali della moda, non fu però creato né in Inghilterra, né in Austria, né in Francia, ma in Italia. Ne fu autore un artista cosmopolita ed eclettico, Mariano Fortuny. Catalano di origine, si stabilì a Venezia nel 1889, dove si occupò di pittura, di fotografia, di scenotecnica e illuminotecnica, ma soprattutto progettò e produsse prodigiosi tessuti stampati. Dalle sue mani, nel 1907, uscì il modello *Delphos* ispirato al chitone greco. Realizzato in leggero raso di seta fittamente plissettato con un misterioso sistema brevettato, il vestito rispondeva in modo perfetto a tutte le teorie relative all'abito estetico, ma soprattutto era originale, moderno, semplice e di straordinaria bellezza. Le signore del bel mondo più colto che frequentavano Venezia, ma anche le più famose dive del palcoscenico e dello schermo fecero a gara per indossare quelle tuniche diritte che accarezzavano il corpo con estrema raffinatezza conferendo a tutte un aspetto statuario. Insieme alle stoffe, furono presto in vendita anche negli atelier che Fortuny aprì a Parigi, Londra e New York e continuarono a essere ininterrottamente prodotte fino al 1951, due anni dopo la morte del loro autore, quando la società da lui fondata fu messa in liquidazione.

Difficile dire se la moda artistica sia stata un'antimoda. Certamente si contrappose fin dall'inizio al modo di vestire che la borghesia ottocentesca aveva adottato e altrettanto certamente fece dell'abito un segno di valori alternativi a quelli correnti, e tuttavia inserì la moda in un processo di rinnovamento culturale ed estetico destinato a trasformare il gusto di un'intera società. Si trattò piuttosto della creazione di un'"altra" moda, diversa e insieme complementare a quella parigina. Non a caso nel guardaroba della contessa de Greffulhe, conservato al Palais Galliera, i modelli di Fortuny convivono con quelli di Worth e di Lanvin.[12] E non a caso la piena integrazione nelle arti decorative sarebbe stata celebrata a Parigi nel 1925, all'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, dove le più raffinate e avanguardistiche proposte di design furono accostate ai modelli delle maison di haute couture e di artisti creatori di moda.

## Parigi, arte e haute couture

Già dagli inizi del secolo, la moda parigina aveva colto il potenziale rappresentato da un'alleanza con l'arte, anche se in quegli anni il suo carisma era all'apice. In pochi decenni, il sistema dell'haute couture si era imposto e non solo aveva conquistato il ruolo di centro internaziona-

le della creazione, ma aveva anche dato vita a una solida organizzazione produttiva e commerciale e a un sistema di diffusione delle nuove tendenze perfetto per la struttura ancora gerarchica della società borghese. La moda, passata definitivamente nelle mani di professionisti, era ormai capace di influenzare i gusti delle fortunate appartenenti alle classi privilegiate, ma anche delle signore borghesi di mezzo mondo che leggevano avidamente la stampa specializzata, frequentavano sartorie, boutique, grandi magazzini e andavano a teatro anche per vedere le toilette di avanguardia indossate dalle dive del palcoscenico. Essere alla moda era un dovere sociale, ma anche un gioco che coinvolgeva la maggior parte delle donne, ormai diventate il mercato di riferimento privilegiato della nascente grande distribuzione e soprattutto un gruppo sociale con caratteristiche, esigenze e gusti che potevano essere esauditi o assecondati con nuove proposte di moda, ma non solo. Parigi si rese conto che una collaborazione fra moda e arte (sia con le ormai osannate arti decorative sia con le avanguardie che scandalizzavano i benpensanti) avrebbe potuto aprire strade fino ad allora sconosciute, ma non nella progettazione di modelli e collezioni. Il settore in cui si erano cominciate a sentire le maggiori carenze e che avrebbe potuto giovarsi di contributi esterni era quello della comunicazione. La stampa di moda stava invecchiando, la fotografia era ancora poco utilizzata anche se lasciava supporre potenzialità straordinarie, l'immagine stessa delle case di moda doveva essere ripensata in relazione a un pubblico di clienti ben diverso da quello di mezzo secolo prima.

La prima a muoversi fu una parte del mondo dell'arte, quella che più aveva esplorato le potenzialità della moderna società industriale e di massa. Gli eredi della maison Goupil,[13] che nel corso dell'Ottocento aveva fondato le basi dell'industria culturale attraverso la riproduzione a stampa dei capolavori antichi e moderni e il mercato dell'arte contemporanea,[14] fondarono nel 1901 «Les Modes», una lussuosa rivista illustrata con fotografie di moda, che dava ampio spazio all'arte.

Gli artisti (tutti in qualche modo legati all'attività di Goupil) erano scelti con un criterio preciso: quelli che si occupavano del mondo femminile. Donne protagoniste di ritratti, di scene di genere, di allegorie simboliste dialogavano dalle pagine del giornale con le lettrici, creando una sorta di comunità culturale e di immaginario collettivo di genere. Fu un successo che nel 1907 spinse l'editore a sperimentare la strada di una galleria dedicata «all'Arte, l'arte della donna, l'arte di ornare e incorniciare la donna»:[15] l'Hotel des Modes. La mostra inaugurale, una summa del gusto proposto dal giornale nel campo delle arti applicate, non prevedeva la moda. Al suo posto fu presentato un esperimento: quattro artisti sulla cresta dell'onda (Giovanni Boldini, Antonio de La Gandara, Gaston de La Touche e Henry Caro-Delvaille) furono incaricati dalla direzione della rivista e della galleria di dipingere i modelli di altrettante case di moda che avevano aderito al progetto. «Sono i pittori e gli scultori dei secoli passati che ci hanno fatto conoscere con precisione e vivacità le variazioni della moda. Imitiamone l'esempio. È per questo che Manzi ha invitato alcuni artisti a riprodurre i modelli che alcuni celebri couturier hanno creato. Ha voluto che fossero indossati da donne di mondo e attrici eleganti», scrisse Nozière.[16]

Fu così che sulle pareti del salone centrale dell'Hotel des Modes le signore poterono ammirare Marthe Regnier[17] e Geneviève Lantelme[18] ritratte da Boldini con modelli di Paquin e Doucet, Renée Desprez e Nelly Cormon[19] vestite da Doucet e dipinte da De La Gandara, un'anonima Madame X di De La Touche con una sontuosa toilette di Worth, e una scena di genere di Caro-Delvaille con abiti di John Redfern.[20] «Dagli effimeri capolavori della moda essi hanno tratto capolavori durevoli» («Des éphémères chefs-d'oeuvre de la mode ils composèrent des chefs-d'oeuvre durables»), osservava «Les Modes» nel giugno 1907.

L'esperimento non ebbe seguito. Richiedeva un'inusuale disponibilità da parte di artisti famosi e una forma di distribuzione che iniziava (nella migliore tradizione della maison Goupil) dalla riproduzione a stampa dei dipinti. Il procedimento non era conveniente per l'industria della moda: se attraverso il disegno e la fotografia diretta dei capi poteva far conoscere a un vasto pubblico la gran parte dei modelli delle collezioni stagionali, la loro rappresentazione pittorica avrebbe imposto di concentrare la comunicazione su pochissimi capi.

L'idea di affidare la comunicazione della moda ad artisti era però di enorme interesse e destinata ad avere un grande futuro. Già l'anno prima il più geniale dei giovani couturier parigini l'aveva messa in pratica: fu infatti

Paul Poiret ad aprire ufficialmente le porte della moda agli artisti. Nel 1906, egli aveva chiesto dei disegni pubblicitari a Bernard Naudin, un pittore che si era votato alla satira politica e disegnava per riviste anarchiche e della sinistra radicale[21] (quanto di più lontano poteva esserci dalla moda e dai raffinati pittori delle signore che l'Hotel des Modes avrebbe coinvolto l'anno dopo). Dallo stesso ambiente della satira politica proveniva il disegnatore cui si rivolse due anni dopo. «Molti artisti, con i loro disegni, hanno dato un'idea piuttosto precisa dello spirito di quei tempi. Io ammiravo in particolare ... Paul Iribe»[22] scrisse Poiret. Ne uscì il primo catalogo di una collezione di moda e un'opera grafica di altissima qualità.

Convinto di avere trovato la soluzione al problema del rinnovamento della comunicazione di moda, proseguì la ricerca di talenti al di fuori dei canali tradizionali, affidandosi a giovani agli inizi della carriera come Georges Lepape, o ad artisti provenienti da mondi e progetti di avanguardia molto lontani dalla moda, come Edward Steichen e Man Ray. Per la consacrazione ufficiale del couturier su «Art et Décoration», Steichen fece muovere liberamente le modelle negli spazi della maison realizzando un servizio fotografico che univa l'immediatezza della vita di atelier a inquadrature inusuali e tagli di grande effetto. Dieci anni dopo, Man Ray mise a confronto l'abito opulento e raffinatissimo indossato da Denise Poiret con la purissima geometria della *Maiastra* di Brâncuşi: una sola fotografia fu sufficiente per decretare che il rapporto fra Poiret e la modernità si era interrotto. Eppure era stato proprio quel rapporto a dare forma alla sua proposta di moda e a guidarlo in tutte le sue scelte, compreso lo stretto legame con l'arte e gli artisti.

Con i Fauves, conosciuti e frequentati a Chatou («All'epoca di cui parlo vedevo regolarmente due di loro, entrambi destinati a grande fama: Maurice de Vlaminck e André Derain. Abitavano nella casetta in riva al fiume, a Chatou, proprio come me»),[23] aveva condiviso i colori violenti, accostati anche in modi apparentemente stridenti. Con Raoul Dufy aveva operato una vera rivoluzione nel campo della stampa su tessuto, immediatamente recepita dalla più attenta industria serica lionese.[24] Fu al fianco di Lucien Vogel nel progetto di dare un valore artistico alla moda attraverso la «Gazette du Bon Ton», una rivista di qualità estetica eccezionale, illustrata da maestri del disegno. Coinvolse designer e pittori nella progettazione delle stoffe[25] e degli oggetti di arredo dell'Atelier Martine e dei flaconi dei profumi Rosine.

Amicizia, collaborazione, rispetto reciproco erano le chiavi delle relazioni con gli artisti di ogni tipo e specializzazione con cui lavorò, che frequentò, cui offrì occasioni o che semplicemente «invitò alle sue cene, alle sue feste».[26] «In effetti, i pittori mi sono sempre piaciuti, mi sento alla pari con loro. Mi sembra che facciamo lo stesso mestiere e che possiamo dirci colleghi»,[27] scrisse nel 1930.

Nel 1910 Poiret decise di sperimentare nuove forme di dialogo con gli artisti, convinto che la moda doveva e poteva trovare altri modi per sostenere l'arte contemporanea: aprì una galleria d'arte (precorrendo di un secolo la recente iniziativa di Miuccia Prada). Identificò uno spazio idoneo all'interno della propria *maison de couture* e lo affittò a un gallerista, Henri Barbazanges, conservando il diritto di organizzare una o due mostre l'anno. Fino al 1923, la Galerie Barbazanges alternò quindi importanti iniziative di carattere commerciale ad altre che rispecchiavano i gusti e le intuizioni del couturier in campo artistico. I prediletti Jean-Louis Boussingault e André Dunoyer de Segonzac, insieme a Luc-Albert Moreau, ebbero l'onore della mostra inaugurale, seguita da due collettive dedicate a quei nuovi disegnatori cui la moda guardava con grande interesse.[28] Presto, però, l'attenzione si spostò su artisti di avanguardia come Robert Delaunay e Marie Laurencin nel 1912[29] e Natal'ja Gončarova e Michail Larionov nel 1919. Anche la danza, la letteratura e la musica più moderne trovarono uno spazio nella galleria di Poiret: da Francis Poulenc a Igor Stravinskij, da Darius Milhaud a Erik Satie.

Nessuna delle mostre organizzate dalla galleria Barbazanges fu però importante come quella che si svolse nei suoi locali nel 1916. Nel deserto di iniziative della Parigi degli anni di guerra («artisti e mercanti vanno sotto le armi, le gallerie chiudono le porte, i collezionisti stranieri disertano la capitale, mentre il Salon d'Automne e il Salon des Indépendants sono annullati», scrisse Billy Klüver[30]), il critico d'arte André Salmon ottenne da Paul Poiret lo spazio e gli aiuti per organizzare una manifestazione dedicata alla pittura, alla poesia e alla musica di avanguardia dal titolo "Art Moderne en France" (anche se fu subito chiamata "Salon d'Antin" dall'indirizzo del giar-

dino della maison). Vi parteciparono tutti, da Amedeo Modigliani a André Derain, da Moïse Kisling a Fernand Léger, da Henri Matisse a Georges Rouault, ad André Lhote a Kees van Dongen: 166 fra quadri e disegni.[31] Nei *matinées* letterari furono letti testi di Max Jacob e Guillaume Apollinaire e in quelli musicali furono eseguiti pezzi di Satie, Milhaud, Stravinskij e Georges Auric.[32] Fu un'occasione eccezionale, anche perché vi fu esposto per la prima volta *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Fino a quel momento, Poiret aveva collaborato con gli artisti nella sua attività professionale, li aveva frequentati, aveva comprato le loro opere, ma in quegli anni di guerra fece di più: diede il proprio contributo alla ripresa della cultura artistica parigina.

## La moda degli artisti

La parabola discendente di Poiret è ben nota. Incapace di accettare il nuovo mondo che era uscito dalla tragedia della Prima guerra mondiale, si trovò a combattere una battaglia contro la modernità che lo vide ovviamente perdente. La rivoluzione che aveva mutato dalle fondamenta il modo di vestire femminile chiedeva contributi estetici e idee originali per essere trasformata in moda. Le donne erano entrate in guerra in busto e gonne lunghe, ne erano uscite con un vestito a sacco che arrivava al polpaccio: le vecchie pratiche di sartoria e le tradizionali leggi della decorazione erano state superate in pochi anni. La foggia dell'abito femminile non era mai stata così semplice dai tempi della classicità: una tunica diritta e corta, appoggiata sulle spalle e sui fianchi, che rimase uguale a se stessa per un decennio. Tutta l'inventiva doveva, quindi, concentrarsi sulla decorazione e per questo i nuovi protagonisti delle passerelle parigine si rivolsero agli artisti. Madeleine Vionnet non si fece scappare l'occasione del giovane Thayaht in visita a Parigi e per qualche anno gli chiese di creare disegni da ricamare sui suoi modelli, insieme a lui rifece la tuta in versione alta moda,[33] ma gli affidò anche il compito di occuparsi della sua comunicazione, dal logo della maison fino alle tavole da pubblicare sulla «Gazette du Bon Ton». Gabrielle Chanel commissionò disegni per tessuti a Iliazd, per incaricarlo poi della direzione della sua fabbrica di stoffe.[34] Alla maison Myrbor, Marie Cuttoli proponeva abiti ricamati su disegno di Natal'ja Gončarova alle donne che amavano «vedere un Léger o un Lurçat o un Picasso sulle pareti di casa propria».[35]

Gli artisti si resero conto di essere preziosi: non solo la struttura geometrica dell'abito offriva una superficie senza interruzioni alla decorazione, ma alle donne piacevano le forme e i colori che gli artisti di avanguardia stavano inventando da un decennio.

◁◁ fig. p. 130

Fu una di loro, Sonia Delaunay, a gettare il ponte che avrebbe potuto mettere in comunicazione in modo definitivo i due mondi, collegando la moda alla ricerca artistica più avanzata. Nei primi anni dieci aveva lavorato con il marito Robert nella ricerca sul contrasto e la simultaneità ritmica dei colori che Apollinaire avrebbe definito "Cubismo orfico". Esposero insieme al Salon des Indépendants del 1914, ma fin dall'inizio Sonia sperimentò il dinamismo dei colori utilizzando il tessuto: la coperta da culla per il figlio e un abito patchwork per il Bal Bullier, immediatamente pubblicato da una rivista d'arte.[36] Fu però negli anni venti che, dopo un tentativo commerciale e alcuni esperimenti di avanguardia, fece il suo ingresso ufficiale nella moda. Nel 1923 disegnò per la Manufactures de velours et peluche J.B. Martin di Lione «50 disegni-rapporti di colore con forme geometriche pure, ritmate»[37] e l'anno dopo aprì l'Atelier Simultané. Nel 1924 i tessuti stampati a «superfici colorate [che] hanno come caratteristica il ritmo di base dell'Arte»[38] furono esposti al Salon d'Automne e gli abiti confezionati con le stesse stoffe o ricamati con analoghi disegni furono pubblicati dal «Bulletin de L'Effort moderne» come «adattamenti originali del cubismo alla moda»,[39] ma anche da «Vogue Paris».[40]

◁◁ figg. pp. 114-115, 189

Era ormai chiaro che entrambi i mondi erano disposti ad accettare gli sconfinamenti, perché lo spirito profondo della modernità, che solo l'arte e l'architettura sapevano cogliere ed esprimere, voleva dare forma a tutto l'ambiente umano e la moda aveva bisogno di quella modernità per essere davvero adeguata ai tempi.

◁◁ figg. pp. 112-113, 110-111

Le foto dei vestiti dell'Atelier Simultané e delle pellicce di Jacques Heim (tutti progettati da Sonia) scattate durante l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes del 1925 sono una testimonianza di questo scambio. I vestiti della modernità sono perfetta-

mente inseriti nel *Jardin d'Eau et de Lumière* di Gabriel Guevrekian, nel *Jardin de l'habitation moderne* di Robert Mallet-Stevens con gli alberi cubisti di Jan e Joël Martel, nella *Ambassade Française* di Francis Jourdain e Pierre Chareau o, su una Citroën dipinta a colori simultanei, davanti al *Pavillon du Tourisme* di Mallet-Stevens.[41]

Pubblicazioni d'arte, riviste di moda specializzate e semplici giornali femminili di tutto il mondo dedicarono all'artista-designer articoli, copertine e interviste, affascinati dal miracolo che stava avvenendo sotto i loro occhi: l'arte di avanguardia poteva essere la chiave per creare la moda del Novecento e la moda poteva essere un mezzo espressivo per l'arte. Persino l'Università s'interessò al fenomeno: nel 1927 la Delaunay fu invitata a tenere una conferenza alla Sorbona. Parlò dell'*Influenza della pittura sulla moda*.[42] Fu però una breve stagione. Già nel 1927 qualcosa nella società e nella moda era cominciato a cambiare e i modelli dell'Atelier Simultané non apparivano più così innovativi. Dopo aver ridotto la produzione alle sole stoffe, la Tissus Delaunay chiuse nel 1930 per il blocco del mercato americano seguito al crollo di Wall Street.

L'idea che gli artisti potessero essere straordinari creatori di disegni per tessuti però sopravvisse. Manlio Rho e Carla Badiali sono stati fondamentali per l'industria serica comasca, così come Pietro Zuffi e Getulio Alviani lo furono per l'alta moda di Germana Marucelli.

g. pp. 198-199, 09, 212-213

## L'abito opera d'arte

g. pp. 122-123, 29

La moda aveva capito che gli artisti erano una risorsa straordinaria e soprattutto che il rapporto e la collaborazione con loro poteva assumere forme diverse e sempre nuove: bastava un po' di immaginazione. Nel dicembre 1936, «Vogue Paris» scrisse: «Le persone di gusto s'ispirano a vicenda e la moda vive di questi scambi, di queste sottili corrispondenze».[43] Stava parlando della collezione di Schiaparelli in cui si era visto sfilare «l'enigmatico personaggio coperto di cassetti» creato da Salvador Dalí.[44] Il Surrealismo entrava ufficialmente nella moda dopo aver scandalizzato i benpensanti per più di dieci anni e quando ormai stava diventando un fenomeno culturale di massa.

In un recente saggio, Diana Crane osserva: «Il termine avanguardia, che implica un fenomeno difficile da comprendere perché sfida i preconcetti del pubblico e di conseguenza non è immediatamente accettato, sembra incongruo se applicato alle mode nell'abbigliamento. In generale si pensa che la moda riguardi fenomeni che sono nuovi, ma vengono rapidamente e ampiamente accettati, sottintendendo in questo che la loro accettazione non comporta un mutamento importante nella visione del mondo da parte del pubblico».[45]

Era esattamente quello che stava accadendo con il Surrealismo alla metà degli anni trenta: Londra, New York, Parigi[46] dedicarono al movimento grandi mostre che ebbero un incredibile successo di pubblico e attirarono l'attenzione dell'industria culturale americana.[47] Nonostante le apparenze, non era incomprensibile. «Il Surrealismo non è più strano di una normale persona che sogna ... Quando pigramente fate scarabocchi sul blocco di appunti del telefono, state buttando giù il vostro inconscio irrazionale», rassicurò «Life».[48] Ma fu soprattutto il suo progetto di «rendere le persone capaci di dimenticare il mondo esterno»[49] che lo rese perfetto per diventare «un antidoto alle preoccupazioni della Grande depressione, allo stato della politica mondiale e anche della vita moderna in generale».[50] La mostra del Museum of Modern Art, «il divertissement più incredibilmente pazzo che la città abbia mai visto»,[51] lo trasformò in un semplice, ma «affascinante tema per conversazioni da salotto», come scrisse «Vogue».[52]

Dalí diventò la star più popolare di questa forma semplificata del progetto di André Breton e la moda si affrettò a servirsene. Elsa Schiaparelli era eccentrica, omogenea al mondo degli artisti di avanguardia con cui era cresciuta e con una concezione della moda sperimentale e ludica. Sapeva che per le ricche signore americane che frequentavano il suo atelier la moda era un gioco che serviva anche a dimenticare la crisi profonda che aveva colpito il loro paese, che non si prendevano troppo sul serio e che si rivolgevano a lei perché sapeva parlare di cultura con ironia e leggerezza. I modelli che Dalí e Jean Cocteau disegnarono per lei erano anche una risposta al frivolo desiderio di vestire dei sogni (quelli dell'artista, quelli della couturière, i propri), nonostante i complessi significati psicologici, psicanalitici o filosofici

**Enrica Morini**

che racchiudevano. Capi emblematici, che proponevano una riflessione sul significato della moda e che si incastonavano come pietre preziose all'interno di collezioni estremamente inventive in cui i linguaggi del Dadaismo e del Surrealismo venivano utilizzati in modo leggero e fantasioso. Erano capi che facevano parlare i giornali e che solo poche ebbero il coraggio di indossare, ma che lanciavano l'idea che un abito potesse essere un'opera d'arte, un oggetto da museo non destinato neppure alle pochissime fortunate che frequentavano gli atelier di haute couture. A proposito del cappello-scarpa creato da Dalí, Schiaparelli scrisse che solo Daisy Fellowes, «la donna che più di ogni altra faceva parlare di sé con i suoi fantastici abiti, all'epoca il verbo in fatto di eleganza, ebbe il coraggio di indossarlo».[53]

Fu un'intuizione che avrebbe potuto avere sviluppi, ma che fu presto accantonata dalla guerra e dai cambiamenti dei modi di vestire. Tornò in auge molti anni dopo, quando le leggi della comunicazione s'impadronirono della moda e la necessità di stupire e creare emozioni forti nei consumatori prese il sopravvento sulla portabilità dei modelli.

## L'abito della rivoluzione

Anche l'idea (o la realtà) di un abito non indossabile, però, non era una novità. Aveva rappresentato il destino di tutti i tentativi compiuti dagli artisti al di fuori del sistema della moda a partire dal maggio 1794, alla fine della Rivoluzione francese, quando il Comitato di salute pubblica incaricò Jacques-Louis David di «presentare le sue idee e progetti sui modi di migliorare il modo di vestire nazionale attuale, di renderlo più appropriato ai costumi repubblicani e al carattere della Rivoluzione».[54] Al di là di ogni giudizio, il progetto era grandioso: creare l'abito della rivoluzione. Gli otto disegni di David, incisi da Vivant Denon, furono distribuiti «a ciascuno dei membri della Convenzione e ai cittadini dei diversi dipartimenti, nel numero di ventimila esemplari per il modello di abbigliamento civile e seimila per ciascuno degli altri».[55] Nonostante questo, non furono mai indossati, se non da qualche amico o allievo di David. Jean-Baptiste Lesueur osservò: «Da qualche tempo il pittore David e l'attore Talma hanno creato dei costumi che fanno indossare a dei giovani, ma nessuno ha avuto successo, la gente li considerava semplicemente degli attori».[56]

La stessa sorte toccò alla rivoluzione culturale futurista. Nel 1914, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, Giacomo Balla pubblicò due manifesti, *Le vêtement masculin futuriste* e *Il vestito antineutrale*. Solo il secondo era stato «approvato entusiasticamente dalla Direzione del Movimento futurista e da tutti i Gruppi Futuristi italiani»,[57] certamente più per l'esplicito appoggio alla campagna a favore dell'intervento bellico in cui il movimento si era impegnato che per la diversità delle proposte vestimentarie, quasi immutate rispetto al precedente. Il progetto di Balla era comunque dirompente, soprattutto perché intaccava uno dei simboli della borghesia: l'immutabile divisa nera che da un secolo rappresentava l'etica del lavoro e la credibilità del maschio borghese («una immensa sfilata di becchini, becchini politici, becchini innamorati, becchini borghesi», aveva scritto Baudelaire).[58]

◁◀ figg. pp. 102-103

Il completo giacca-pantaloni veniva reso audace con tagli asimmetrici, ma soprattutto investito dal colore, dalle linee-forza di velocità astratta e dal principio di trasformazione («Ciascuno può così non solo modificare, ma inventare in ogni momento un nuovo vestito che risponde ad un nuovo stato d'animo. Il modificante può essere imperioso, amoroso, carezzante, persuasivo, diplomatico, unitonale, pluritonale, scioccante, discordante, decisivo, profumato ecc.»).[59]

Era un'evidente provocazione, che collegava idealmente il dandy Balla con i futuristi moscoviti che un anno prima si erano presentati tra la folla del Kuzneckij Most con i visi dipinti, accessori bizzarri e un cucchiaio di legno all'occhiello. Vladimir Majakovskij aveva indossato per la prima volta la vistosa blusa gialla «da bellimbusto».[60] E come gesto di sfida contro i pacifisti e «i professori tedescofili» il vestito antineutrale di Balla fu usato durante le turbolente manifestazioni interventiste che precedettero l'entrata in guerra dell'Italia, ma niente di più, nonostante che nel 1916 Bruno Corradini ne riprendesse i principi in *È bene dipingere subito il mondo* pubblicato su «L'Italia Futurista».[61] Una foto del 1919 della redazione della rivista in completo scuro, camicia bianca e cravatta sobria testimonia che sia il manifesto sia i richiami successivi ri-

masero del tutto inascoltati anche all'interno dello stesso gruppo futurista. Ma non del tutto.

«O si è un'opera d'arte o la si indossa», aveva scritto Oscar Wilde nel 1894.[62]

Negli anni venti i Futuristi scelsero la seconda ipotesi, mostrandosi in pubblico con il solito completo scuro, illuminato però da fantasiosi e coloratissimi gilet. Lo fecero al congresso futurista di Milano nel novembre 1924 e poi l'anno dopo a Parigi, quando alla Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, nelle sale del Grand Palais, furono esposti lavori di Balla, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini. Era stato Depero che nella sua Casa d'arte di Rovereto aveva realizzato i gilet ricamati ad applicazione destinati a Filippo Tommaso Marinetti, a Umberto Notari e ad altri amici. L'idea era piaciuta anche a Balla e Pippo Rizzo. Erano capi unici, opere d'arte con un forte impatto, che furono indossate in pubblico per «esaltare» ancora una volta «il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno».[63]

. pp. 104-109

La prima ipotesi di Wilde fu invece adottata da Giacomo Balla stesso che per tutta la vita continuò a indossare i suoi abiti futuristi quasi a completamento delle sue case romane (in via Parioli prima e via Oslavia poi), pensate e arredate in ogni particolare secondo i principi della *Ricostruzione futurista dell'universo*, il cui manifesto aveva firmato con Depero nel 1915. «Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente» avevano scritto.[64]

Creare un nuovo universo, ma con ben altri strumenti e prospettive era stato anche l'obiettivo della Rivoluzione d'ottobre. «Mai l'eredità del passato era stata ripudiata in modo così preciso, più completo, più provocatorio; mai la pretesa di universalità era stata affermata in forma più intransigente; mai in nessuna rivoluzione precedente la frattura della continuità era apparsa più radicale» scrisse Edward H. Carr nel 1958.[65] Questo rifiuto comprendeva ovviamente anche la moda, ma poneva le premesse per creare qualcosa di nuovo. Tutto doveva essere riprogettato in funzione della nuova società comunista, anche il quotidiano e quindi anche l'abbigliamento.

Ad aprire il dibattito furono i Costruttivisti che dai primi anni venti cominciarono a precisare la loro "ideologia" sulla progettazione della "forma esteriore" della produzione industriale e del «lavoro artistico dotato di un significato sociale». «È compito del gruppo costruttivista guidare il lavoro materialista, costruttivista verso fini comunisti» dichiararono nel 1921.[66] Un compito che includeva la creazioni di abiti concepiti per il lavoro: «se si tratta di produrre la divisa di un macchinista di tipografia, di locomotiva o di una fabbrica metallurgica – si introducono delle caratteristiche individuali nella scelta della stoffa e nei particolari del taglio».[67] Ljubov Popova e Varvara Stepanova cominciarono a realizzarli per il teatro collaborando con Vsevolod Mejerchol'd, ma quasi contemporaneamente Aleksandr Rodčenko progettò la tuta bordata di pelle e piena di tasche con cui si fece fotografare nel 1922 e la Stepanova, sua moglie, disegnò i bozzetti delle divise da lavoro *prozodezhda* (abbigliamento industriale) e le quattro tenute sportive che pubblicò sul secondo numero di «LEF», la rivista del gruppo.

La collaborazione con la produzione industriale, però, arrivò nel 1923 quando la Stepanova e la Popova risposero all'appello del nuovo direttore della Prima Fabbrica di cotone stampato di Mosca, intenzionato a rinnovare la produzione dell'azienda.[68] Mostrando una precisa visione dei processi aziendali del tessile (certamente frutto della tradizione familiare della Popova e della sua precedente esperienza come disegnatrice di stoffe per la cooperativa artigiana di Natalia Davidova a Verbovka),[69] le due artiste posero delle condizioni: «la fabbrica ci doveva spiegare i processi di produzione e lasciarci intervenire in tutte le tappe in cui l'aspetto artistico entra in gioco: scelta dei motivi, commercializzazione, esposizione».[70] Per sei mesi fra il 1923 e il 1924 crearono centinaia di disegni geometrici tracciati con riga, squadra e compasso di cui solo una minima parte fu realizzata. Ne resta testimonianza nelle fotografie che nel 1924 Rodčenko scattò alla moglie, a Lilja Brik e alla vetrina di un negozio, in un film di Jurij Željabužskij, *La sigaraia del Mossel'prom* (*Papirosnica ot Mossel'proma*), dello stesso anno e in due piccoli campioni conservati alla Galleria Tret'jakov di Mosca.[71] La morte della Popova nel maggio 1924 mise fine al progetto, anche se i tessuti (o i disegni) di entrambe le artiste furono esposti a Parigi nel 1925, nel padiglione dell'URSS.[72]

Le difficoltà del processo industriale, i tormentati progressi della NEP con la conseguente riapertura alla moda,

gli sviluppi del dibattito politico interno e della struttura burocratica statale ostacolarono la purezza rivoluzionaria del progetto ideologico dei Costruttivisti che finirono per dedicare la loro creatività ad altro. Nel 1929, presentando l'opera teatrale *Inga*, Rodčenko scrisse «nei costumi ... la questione della razionalizzazione viene affrontata, ma solo da un punto di vista teorico, perché la soluzione è naturalmente un compito di estrema difficoltà. Questo problema richiede sempre più lavoro, per collegare la ricerca dell'artista ai vincoli della quotidianità».[73]

Ma i vincoli della quotidianità non sono materia per gli artisti: a loro sono riservati voli più alti, anche nella moda. La ricerca della modernità è stata infatti il campo in cui si sono strette tutte le alleanze tra arte e moda. Di volta in volta, la moda ha chiesto all'arte nuovi strumenti sintattici o nuove forme linguistiche per poter continuare la sua eterna e sempre rinnovata narrazione, inventando forme di dialogo e di collaborazione che ancora oggi hanno una loro attualità (insieme ad altre, più recenti, che sono analizzate in questo catalogo). I designer della moda non hanno mai cessato di guardare all'arte come fonte d'ispirazione per le loro creazioni più o meno di avanguardia, si sono convinti di essere artisti frequentando scuole create per loro, ma sapendo perfettamente che l'arte vera poteva e può essere al loro fianco soprattutto nel difficile compito di interpretare sempre e al meglio i tempi. Gli artisti, da parte loro, hanno collaborato e collaborano con la moda per le ragioni più varie e complesse: dalla semplice questione economica al desiderio di popolarità, dal rapporto personale alla curiosità, dal grandioso progetto di un *Gesamtkunstwerk* all'utopia rivoluzionaria.

[1] Cfr. Aileen Ribeiro, *Painting*, in *Fashion and Art*, a cura di Adam Geczy e Vicki Karaminas, London-New York 2012, pp. 169-176.

[2] Cfr. *L'Impressionisme et la Mode*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2012-2013; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013; Chicago, Art Institute, 2013), Paris 2012.

[3] John Ruskin, *Pre-raphaelitism and Notes on the Principal Pictures in the Royal Academy, the Society of Painters in Water Colours, etc.*, London-New York 1851, p. 5: «rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth».

[4] Ford Madox Brown, Millais e Rossetti usarono il libro di Camille Bonnard, *Costumes Historiques*, pubblicato a Parigi nel 1829-1830.

[5] Mary Eliza Haweis, *The Art of Dress*, London 1879, pp. 101-102: «A 'Præ-Raphaelite' woman is an active, and independent woman; not only does she possess mobility in her attire, she requires it».

[6] Sull'argomento, cfr. Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld 1900; *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider*, Düsseldorf 1900, con testo di Maria van de Velde; Maria van de Velde, *Sonderausstellung Moderner Damenkostüme*, «Dekorative Kunst», VII, 1901, pp. 41-47.

[7] Cfr. Rebecca Houze, *Fashionable Reform Dress and the Invention of "Style" in Fin-de-siècle Vienna*, «Fashion Theory», V, 2001, 1, pp. 29-56.

[8] Le fotografie furono pubblicate da «Deutsche Kunst und Dekoration», XIX, 1906-1907, pp. 61-73. Le didascalie indicano il professor Gustav Klimt come autore, la definizione del modello e la precisazione che gli abiti erano stati realizzati dall'atelier Flöge («Sämtliche Kostüme ausgeführt im Atelier der Schwestern Pflüge-Wien»).

[9] Gustav Klimt, *Emilie Flöge*, 1902, Vienna, Historisches Museum der Stadt.

[10] Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer*, 1907, New York, Neue Galerie.

[11] Gustav Klimt, *Judith II (Salome)*, 1909, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Musei Civici Veneziani.

[12] Cfr. *La Mode retrouvée. Les robes trésors de la comtesse Greffulhe*, catalogo della mostra (Parigi, Palais Galliera, 2015-2016), a cura di Olivier Saillard, Paris 2015.

[13] Cfr. *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec. Portraits inédits par Michel Manzi*, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée Goupil, 1997; Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1997), a cura di Sabine Du Vignau, Paris 1997.

◀◁ figg. pp. 216-231

[14] Cfr. *Gérôme & Goupil. Art et Entreprise*, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée Goupil, 2000-2001; New York, Dahesh Museum of Art, 2001; Pittsburg, Frick Art & Historical Center, 2001), Paris 2000.

[15] *L'Hotel des Modes*, «Les Modes», VII, 1907, 6, pp. 2-3: 2: «à l'Art, l'art de la femme, l'art de parer et d'encadrer la femme».

[16] Cit. in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec* 1997, cit., p. 30: «Ce sont les peintres et sculpteurs des siècles passés qui nous ont fait connaître avec précision et avec éclat les variations de la mode. Imitons cet exemple. C'est pourquoi Manzi a invité des artistes à reproduire les robes que des couturiers célèbres ont créées. Il a voulu qu'elles fussent portées par des mondaines et des actrices élégantes».

[17] Giovanni Boldini, *Mme Marthe Régnier*, 1905, già New York, collezione privata, asta Christie's, 12 ottobre 2011.

[18] Giovanni Boldini, *Mlle Lantelme*, 1907, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna.

[19] Marthe Regnier, Geneviève Lantelme, Renée Desprez e Nelly Cormon erano attrici di teatro. «Les Modes» aveva scelto fin dal primo numero di proporre fotografie dei modelli di haute couture indossati da dive del palcoscenico. Il fatto che la casa editrice Manzi, Joyant & Co. pubblicasse anche la rivista «Le Théâtre» facilitava i contatti fra i due mondi.

[20] Tutti i dipinti furono pubblicati in «Les Modes», VII, 1907, 7.

[21] Cfr. Patricia Leighten, *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre*, Paris-Chicago 2013.

[22] Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris 1930, p. 82: «Plusieurs artistes ont donné, dans leurs dessins, une idée assez exacte de l'esprit de cette époque. Je distinguai notamment Jean Villemot et Paul Iribe»; trad. it. a cura di Simona Brogli, introduzione di Sofia Gnoli, Milano 2009, p. 87.

[23] Ivi, p. 93: «A l'époque que je suis en train de raconter je voyais régulièrement deux d'entre eux, l'un et l'autre appelés à un grand avenir: c'étaient Vlaminck et Derain»; trad. it. 2009, p. 97.

[24] Cfr. Anne Tourlonias, Jack Vidal, *Raoul Dufy. L'oeuvre en soie. Logique d'un oeuvre ornemental industriel*, Avignon 1998.

[25] Al MoMA di New York è conservato un tessuto di seta dell'atelier Martine stampato su disegno di Matisse.

[26] Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, con prefazione di Paul Leautaud, Paris 1933, p. 29: «Il les invita à ses dîners, à ses fêtes»; trad. it. a cura di Maria Balocchi, prefazione di Ester Coen, Roma 1993, p. 60.

[27] Poiret 1930, cit., p. 76: «Car j'ai toujours aimé les peintres, je me sens de plain-pied avec eux. Il me semble que nous exerçons le même métier et que se sont mes camarades de travail», trad. it. 2009, p. 97.

[28] "Exposition des oeuvres de Bernard Boutet de Monvel, Georges Lepape, Jacques et Pierre Brissaud", marzo 1911; "Exposition des collaborateurs de La Gazette du Bon Ton", dal 5 dicembre 1913 al 5 gennaio 1914.

[29] *Les Peintres. Robert Delaunay, Marie Laurencin*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Barbazanges, 1912), con prefazione di Maurice Princet e Fernand Fleuret, Paris 1912.

[30] Billy Klüver, *Un jour avec Picasso. Le 12 août 1916*, con fotografie di Jean Cocteau, Paris 1994, p. 62: «Artistes et marchands partent sous les drapeaux, les galeries ferment leurs portes, les collectionneurs étrangers désertent la capitale, tandis que le Salon d'Automne et au Salon des indépendants sont annulés».

[31] Ivi, p. 11.

[32] Cfr. Mary E. Davis, *Classic Chic. Music, Fashion, and Modernism*, Berkeley-Los Angeles-London 2006, pp. 115-116.

[33] Si veda Enrica Morini, *La tuta. Da antimoda a haute couture*, in *Thayaht. Un artista alle origini del Made in Italy*, catalogo della mostra (Prato, Museo del Tessuto, 2007-2008), a cura di Daniela Degl'Innocenti, Prato 2007, pp. 22-31.

[34] Presentato a Gabrielle Chanel da Sergej Djagilev, dal 1927 Iliazd (Ilya Zdanevich) progettò stoffe per la TISSUS CHANEL di Asnières per diventare direttore dell'azienda fino al 1931. All'argomento è stata dedicata una sezione della mostra "Iliazd. The 20th century of Ilya Zdanevich", tenuta al Museo Puškin di Mosca dal 15 dicembre 2015 al 14 febbraio 2016.

[35] Thérèse e Louise Bonney, *A Shopping Guide to Paris*, New York 1929, p. 25: «If you like to see a Léger or a Lurçat or a Picasso on your walls, you will like to wear Myrbor clothes». Sulla maison Myrbor, vedi Dominique Paulvé, *Marie Cuttoli, Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Paris 2010.

[36] Cfr. Edmond Courtot, *De la mode esthétique vivante*, «Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique français, gazette bimensuelle illustrée», nn. 4-6, 1914, pp. 23-24: 24.

[37] *Inventaire des collections publiques françaises – Robert et Sonia Delaunay*, Paris 1967, p. 111: «J'ai réalisé 50 dessins-rapport de couleur avec des formes géométriques pures».

[38] Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris 1957, p. 208: «les surfaces colorantes ont comme caractéristique le rythme qui est à la base de l'Art»; cit. in Marina Giordano, *Sonia Delaunay. La danza del colore*, Milano 2003, p. 116.

[39] *Adaptation originale di Cubisme à la mode*, «Bulletin de L'Effort moderne», n. 5, I, 1924. L'Effort Moderne era la galleria d'arte di Léonce Rosenberg.

[40] «Vogue Paris», V, 1924, 8.

[41] Cfr. Cécile Godefroy, *La photographie au service du simultanisme. L'utilisation de l'image de mode par Sonia Delaunay*, «Études photographiques», n. 12, 2002, pp. 148-159.

[42] Sonia Delaunay, *L'influence de la peinture sur l'art vestimentaire*, «L'art et la mode», XLVIII, 1927, 8, pp. 16-21.

[43] Cecil Beaton, Salvador Dalí, *A la manière de...*, «Vogue Paris», XVII, 1936, 12, pp. 58-59: 58: «Les gents de gout s'inspirent mutuellement, et la mode vit de ces échanges, de ces subtiles correspondances».

[44] *Ibid.*, pp. 58-59: «l'enigmatique personnage couvert de tiroirs».

[45] Diana Crane, *Fashion and its social agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago 2000, p. 154: «The term "avant-garde" which implies a phenomenon that is difficult to understand because it challenges the public's preconceptions and consequently is not immediately accepted, seems incongruous when applied to fashions in clothing. Fashion is generally thought to refer to phenomena that are new but that are rapidly and widely accepted, implying that their acceptance does not require a major shift in worldview on the part of the public»; trad. it. con il titolo *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, di Marinella Giambò, Milano 2004, p. 179.

[46] "International Surrealist Exhibition", New Burlington Galleries, 11 giugno-4 luglio 1936; "Fantastic Art, Dada, Surrealism", Museum of Modern Art, dicembre 1936-gennaio 1937; "Exposition Internationale du Surréalisme", Galerie des Beaux-Arts, 17 gennaio-24 febbraio 1938.

[47] Cfr. Keith L. Eggener, *«An Amusing Lack of Logic». Surrealism and Popular Entertainment*, «American Art», VII, 1993, 4, pp. 30-45.

[48] *Surrealism on Parade*, «Life», 14 dicembre 1936, pp. 24-27: 27: «Surrealism is no stranger than a normal person's dream....When you scribble idly on a telephone pad you are setting down your irrational subconscious».

[49] Mehemed Fehmy Agha, *Surrealism, or the Purple Cow*, «Vogue US», 1 novembre 1936, pp. 60-61, 129-131, 146: «enable people to forget the exterior world».

[50] Sandra Zalman, *The Vernacular as Vanguard. Alfred Barr, Salvador Dalí, and the U.S. Reception of Surrealism in the 1930s*, «Journal of Surrealism and the Americas», I, 2007, pp. 44-67: 49: «an antidote to the anxieties of the Great Depression, the state of world politics, and even modern life in general».

[51] Edward Alden Jewell, *In the Realm of Art: Baying at the Purple Moon; The Museum of Modern Art Opens Show of Dada and Surrealism, Old and New*, *The New York Times*, 13 dicembre 1936: «the most incredibly mad divertissement the town has ever seen».

[52] Fehmy Agha 1936, cit., p. 146: «fascinating dinner conversation».

[53] Elsa Schiaparelli, *Shocking life*, London 1954, ed. 2007, p. 90: «the most-talked-about well-dressed woman, the supreme word in elegance at the time, had the courage to weat it»; trad. it. a cura di Rossana Stanga, con il titolo con il sottotitolo *Autobiografia di un genio della moda*, prefazione di Natalia Aspesi, Padova 2008, p. 124.

[54] Comité de Salut public, 25 floréal an II (14 maggio 1794): «présenter ses vues et projets sur les moyens d'améliorer le costume national actuel, de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution, pour en présenter les résultats à la Convention nationale, et recueillir le vœu de l'opinion publique».

[55] Comité de Salut Public, 5 prairial an II (24 maggio 1794): «à chacun des membres de la Convention et aux citoyens des divers départements, au nombre de vingt mille exemplaires de chaque pour le modèle de l'habillement civil et six mille de chacun des autres».

[56] Jean-Baptiste Lesueur, *Projets de nouveaux costumes*, 1794 e 1796, Paris, Musée Carnavalet: «Pendant quelques temps, David le peintre et l'acteur Talma composèrent des costumes qu'ils faisaient porter par des jeunes gens, mais aucun n'a put prendre, les peuples les regardaient comme des Acteur».

[57] Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 settembre 1914.

[58] Charles Baudelaire, *Le Salon de 1846*, Paris 1846, pp. 125-130: 127: «une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois», trad. it. a cura di Giovanni Raboni in Id., *Poesie e prose*, introduzione di Giovanni Macchia, Milano 1973, p. 772.

[59] Giacomo Balla, *Manifeste du vêtement futuriste*, 20 maggio 1914: «Chacun peut ainsi non seulement modifier, mais inventer à chaque instant un nouveau vêtement qui réponde à un nouvel état d'âme Le modifiant peut être impérieux, amoureux, caressant, persuasif, diplomatique, unitonal, pluritonal, choquant, discordant, décisif, parfumé, etc».

[60] Vladimir Majakovskij, *La blusa del bellimbusto*. La poesia fu pubblicata in «Prima rivista dei futuristi russi» («Pervyj žurnal russkich futuristov»), n. 1-2, 1914.

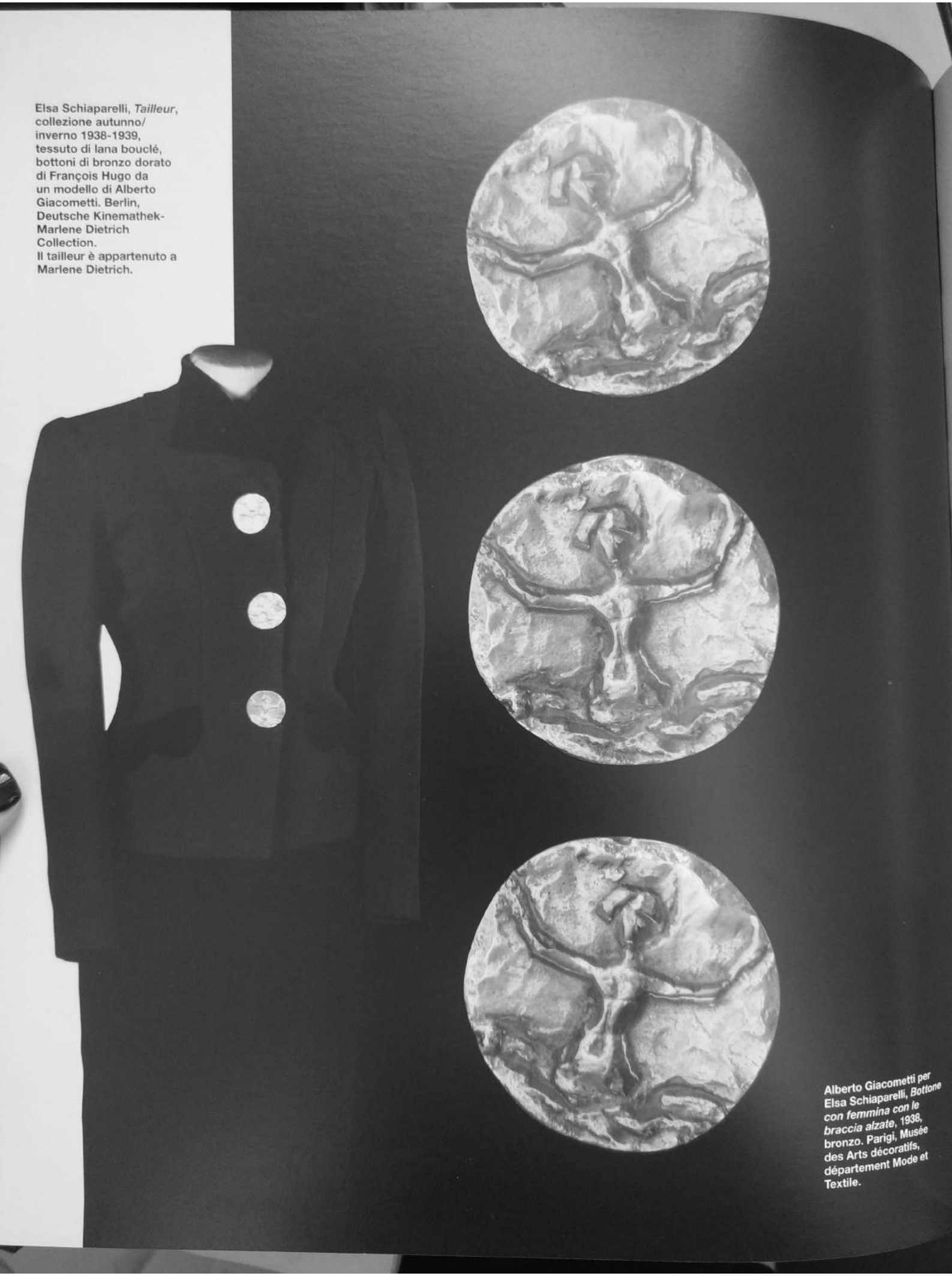
[61] Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini), *È bene dipingere subito il mondo*, «L'Italia Futurista», n. 1, 1916, p. 2.
[62] Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, «The Chameleon», I, 1894, p. 3: «One should either be a work of art, or wear a work of art».
[63] *Manifeste du Futurisme*, *Le Figaro*, 20 febbraio 1909: «exalter ... le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing».
[64] Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, 11 marzo 1915.
[65] Edward H. Carr, *Socialism in One Country (1924-1926)*, 3 voll. 1958-1963, London 1958, I, pp. 3-4: «Never had the heritage of the past been more sharply, more sweepingly or more provocatively rejected; never had the claim to universality been more uncompromisingly asserted; never in any previous revolution had the break in continuity seemed so absolute»; cit. in Djurdja Bartlett, *Stile e socialismo: quando la moda "doveva" essere arte*, in *Moda e arte*, a cura di Marco Pedroni e Paolo Volonté, Milano 2012, p. 70.
[66] Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, *Programma del gruppo produttivista*, 1921.
[67] VARST (Varvara Stepanova), *Abbigliamento contemporaneo. Il prozodezhda* (Kostium segodniashnego dnia-Prozodezhda), «LEF», n. 2, I, 1923, pp. 65-68; cit. in Alexandr Lavrent'ev, Varvara Stepanova. *Una vita costruttivista*, Milano 1988, p. 79.
[68] Cfr. Marie-Christine Pitre, *Quand l'art rencontre l'industrie ou «l'impossible conciliation des inconciliables» la collaboration de Lioubov Popova et Varvara Stépanova avec une fabrique de tissus (1923-1924)*, Ph.D. Diss., Montréal, Université du Québec, 2011, pp. 75 sgg.
[69] *Amazons of the Avant-garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvaraa Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 2000), a cura di John E. Bowlt e Matthew Drutt, New York 2000, p. 196; ed. it. New York 2000.
[70] Cit. in Alexandre N. Lavrentiev, *Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste*, in *Europe 1910-1939: quand l'art habillait le vêtement*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de la Mode et du Costume, 1997), a cura di Valérie Guillaume, Paris 1997, pp. 70-82: 74: «la fabrique devait nous expliquer le procédés de production, et nous laisser intervenir à toutes les étapes où l'aspect artistique entre en jeu: choix des motifs, commercialisation, expositions».
[71] Uno dei due campioni disegnati da Ljubov Popova corrisponde al tessuto del fazzoletto da testa indossato da Stepanova e Brick nelle foto di Aleksandr Rodčenko.
[72] Cfr. Pitre 2011, cit., pp. 105 sgg.
[73] *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 2005), a cura di Alexander N. Lavrentiev, introduzione di John E. Bowlt, New York 2005, p. 199: «In the costumes ... the question of rationalization is raised, but only theoretically, because of course its solution is an extremely difficult assignment. This question needs work and more work, connecting the artist's search with everyday conditions».

Mariano Fortuny, *Modella con abito "Delphos"*, 1920 circa, riproduzione fotografica da lastra di vetro in gelatina. Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Fortuny.

Mariano Fortuny, *Tunica "Delphos"*, 1911, seta, bottoncini in vetro di Murano, cordoncino di seta.
[a sinistra] Mariano Fortuny, *Tunica "Peplos"*, 1934, ermesino di seta plissettato con applicazione di perle in vetro di Murano. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria del Costume di Palazzo Pitti.
Il vero abito artistico, quello che come un'opera d'arte avrebbe sfidato il tempo e i cambiamenti più radicali della moda, fu creato a Venezia da Mariano Fortuny. Dalle sue mani, nel 1907, uscì il modello *Delphos* ispirato al chitone greco. Realizzato in leggero raso di seta plissettato con un misterioso sistema brevettato, il vestito rispondeva in modo perfetto a tutte le teorie relative all'abito estetico, ma soprattutto era originale, moderno, semplice e di una bellezza straordinaria.

**Moritz Nähr**, *Gustav Klimt con Emilie Flöge nel giardino del suo studio nell'ottavo distretto di Vienna, Josefstädter Straße 21*, 1905-1906 circa; *Gustav Klimt e Emilie Flöge in abito a disegni floreali nel giardino di oleandri della villa a Kammer sul lago Attersee*, 1910; *Emilie Flöge e Gustav Klimt mentre voga in barca sul lago Attersee*, 1909-1910.

Il grande movimento di rinnovamento delle arti attraversò tutta Europa. A Vienna l'artista Gustav Klimt condivise l'attività della compagna Emilie Flöge, che nel 1904 aprì una casa di moda. Nei modelli della Flöge si osserva un dialogo fatto di linee, di particolari sartoriali, di motivi decorativi e di tessuti.



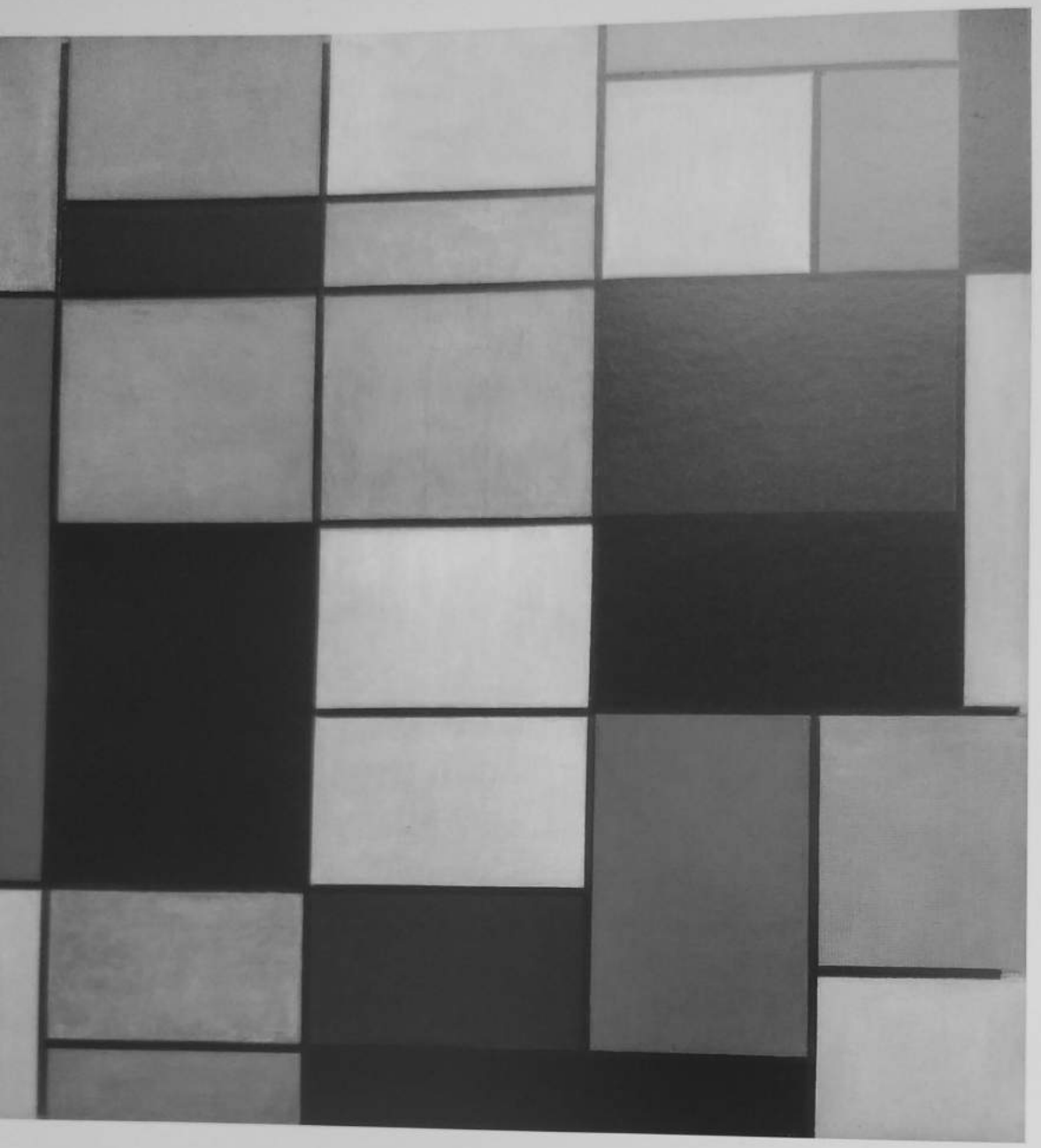
Elsa Schiaparelli, *Tailleur*, collezione autunno/inverno 1938-1939, tessuto di lana bouclé, bottoni di bronzo dorato di François Hugo da un modello di Alberto Giacometti. Berlin, Deutsche Kinemathek-Marlene Dietrich Collection.
Il tailleur è appartenuto a Marlene Dietrich.

Alberto Giacometti per Elsa Schiaparelli, *Bottone con femmina con le braccia alzate*, 1938, bronzo. Parigi, Musée des Arts décoratifs, département Mode et Textile.

Alberto Giacometti per Elsa Schiaparelli, *Bottoni con colombe*, 1938, bronzo. Svizzera, collezione privata. Elsa Schiaparelli collaborò con gli artisti, che spesso facevano anche parte del suo entourage di amicizie. Dal 1936 chiese a Giacometti di realizzare modelli di bottoni e di spille per le sue collezioni. In una lettera del giugno 1938 alla madre, Diego Giacometti, fratello di Alberto, menziona bijoux venduti a Schiaparelli e a Lucien Lelong.

George Platt, Salvador *Dalí*, 1939. New York, Estate of George Platt Lynes.

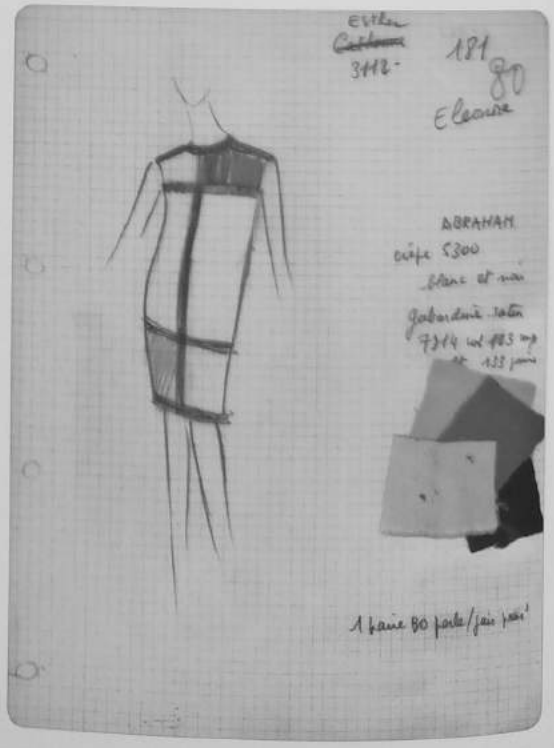
Cecil Beaton, *La Duchessa di Windsor nel giardino del Château de Candé*, in The Future Duchess of Windsor. *New photographs taken at the beautiful Château de Candé exclusively for Vogue by Cecil Beaton*, «Vogue», 1° giugno 1937, p. 54.



Piet Mondrian, *Grande composizione A con nero, rosso, grigio, giallo e blu*, 1919-1920, olio su tela, 91 × 91 cm. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.

L'abito da cocktail creato da Yves Saint Laurent e indossato da Léo in Rue Spontini in una fotografia del 1965 di Jacques Verroust. Parigi, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent.

Yves Saint Laurent, *Scheda d'atelier*, collezione Alta Moda, autunno/inverno 1965-1966, tecnica mista e campioni di tessuti cuciti su foglio di carta a quadretti. Parigi, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent.



Titolo originale Saggi da: *Oeuvres complètes*, Editions du Seuil, Paris 1993-95, 3 voll.

Edizione curata e presentata da Eric Marty

© 1993 Editions du Seuil per i testi estratti dalle *Oeuvres complètes*, vol. I

© 1994 Editions du Seuil per i testi estratti dalle *Oeuvres complètes*, vol. II

© 1995 Editions du Seuil per i testi estratti dalle *Oeuvres complètes*, vol. III

© 2006 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

I saggi *Strip-tease 1*, *Storia e diacronia di moda*, *La fotografia di moda*, *Sul «Sistema della Moda»*, *Il «Sistema della Moda»*, *Conversazione intorno a un poema scientifico*, *Nascondere la donna*, *Il corpo illuminato*, *Strip-tease 2*, sono stati tradotti da Lidia Lonzi

I saggi *Storia e sociologia del vestito*, *Il linguaggio del vestito*, *Il fenomeno vestimentario*, *«Quest'anno è di moda il blu»*, *Dal gioiello al bijou*, *La fine del dandismo*, *Tempo e ritmi dell'abbigliamento*, *Il match Chanel-Courrèges*, *La calza e l'idea*, *Un caso di critica culturale: gli hippies*, *Il corpo*, *ancora* sono stati tradotti da Gianfranco Marrone

Il saggio *Frac turchino e gilet giallo* è stato tradotto da Renzo Guidieri

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-18177-2

# Roland Barthes
# Il senso della moda

## Forme e significati dell'abbigliamento

A cura di Gianfranco Marrone

Piccola Biblioteca Einaudi
Scienze sociali

Indice


p. VII *Introduzione* di Gianfranco Marrone

XXV *Nota bibliografica*

XXVII *Fonti*


## Il senso della moda


3 Strip-tease 1

7 Storia e sociologia del vestito

25 Il linguaggio del vestito

38 Il fenomeno vestimentario

43 «Quest'anno è di moda il blu»

63 Dal gioiello al bijou

70 La fine del dandismo

76 Tempo e ritmi dell'abbigliamento

84 Il match Chanel-Courrèges

90 Storia e diacronia di Moda

97 La fotografia di Moda

101 Sul *Sistema della Moda*

108 Il *Sistema della Moda*

116 Conversazione intorno a un poema scientifico

122 La calza e l'idea

124 Un caso di critica culturale: gli hippies

129 Nascondere la donna

131 Il corpo illuminato

129 Strip-tease 2

134 Frac turchino e gilet giallo

136 Il corpo, ancora

# Introduzione

Vestendomi, io faccio bello ciò che sta per essere guastato dal desiderio.

ROLAND BARTHES

1. Il vestito si dice in molti modi. Se ne parla in letteratura, al cinema, alla televisione, alla radio, nella conversazione quotidiana, nella pubblicità, nelle riviste specializzate, nei cataloghi di moda, nei commenti giornalistici, nei discorsi riportati, nei sondaggi d'opinione, nei pettegolezzi. E l'abito stesso prende la parola nelle passerelle stagionali, nelle vetrine dei negozi, nelle strade, nei salotti, in discoteca, in ufficio, al supermercato, in palestra, a casa propria. C'è un vestito parlato e uno parlante che tendono a mescolarsi fra loro, rendendo talvolta indecidibile dove termini l'uno e cominci l'altro.

Ipotesi aristotelica che Roland Barthes sostiene esplicitamente, quasi di passata, in un'intervista sul suo libro forse piú impegnativo, il *Sistema della Moda* (cfr. *infra*, p. 118). Opinione che egli stesso riafferma implicitamente, a piú riprese, nel corso della sua opera, interamente cosparsa di riferimenti e analisi sui linguaggi e i significati sociali dell'abbigliamento, del costume, del vestiario, dell'abito, della moda – dunque del coprirsi e del denudarsi, dell'esibizionismo e della vergogna, dell'identità e dei suoi mascheramenti.

Da qui l'idea per questo volume: intorno al centro vuoto del *Sistema della Moda*, edito a parte, ecco una serie di saggi, articoli, recensioni, digressioni, frammenti, enunciazioni, interviste, estrapolazioni sul multiforme e poliglotta universo semantico vestimentario: universo che si forma e si riforma senza sosta, nel momento in cui l'abito incontra il corpo, vestendolo e rivestendolo, co-

stituendolo come struttura di senso e, perciò, oggetto del desiderio.

2. Sono noti l'intento e i temi del *Sistema della Moda*. Per comprendere l'enorme importanza del fenomeno vestimentario nella vita quotidiana contemporanea, in questo lungo e complesso volume del 1967 – frutto di un decennio di lavoro e parecchie stesure – Barthes non considera gli indumenti effettivamente portati dalla gente a seconda, per esempio, delle loro funzioni (coprirsi, rappresentare uno status, abbellirsi, sedurre), dei diversi momenti della giornata (lavoro/riposo/svago), delle occasioni mondane (ricorrenze/routine/sport) o delle dimensioni d'esistenza (pubblico/privato/intimo), sulla base di scelte individuali piú o meno creative o di codici sociali piú o meno costrittivi. Molto diversamente, egli si dedica all'analisi delle maniere – tanto stereotipate nei temi quanto accurate nelle forme – in cui alcune importanti riviste, parlando della moda, la pongono in essere. Piú che dei vestiti reali, Barthes sceglie di occuparsi di quelli ideali: appositamente creati anno per anno da alcuni piccoli gruppi specializzati (stilisti, opinionisti, critici) a fini eminentemente commerciali, ammanniti comunque da complesse e raffinate ragioni piú estetiche, spesso, che strumentali. Lavorando su un paio di testate pubblicate in Francia nell'annata che va dal giugno del 1958 allo stesso mese dell'anno successivo, Barthes ricostruisce non le usanze quotidiane concrete, ma le mitologie sociali che posticciamente le sostengono, imponendo scelte di gusto e preordinando la loro ciclica, necessaria trasformazione.

Nelle trecento fitte pagine d'analisi di quei fascicoli di «Elle» e «Jardin des modes», però, Barthes non esamina le numerose fotografie che pure ne riempiono le pagine, dunque i modi in cui i vestiti vengono rappresentati a una lettrice che, per poterli presumibilmente desiderare, deve innanzitutto vederli riprodotti (per esempio le inquadrature, i tagli dell'immagine, l'illuminazione, i colori, le pose, gli sfondi, le ambientazioni, i contesti ecc.). Compiendo un'ulteriore restrizione di campo, l'autore decide di occuparsi esclusivamente delle didascalie che accompagnano tali fotografie, di quei brevi testi redazionali che, dicendo a parole quanto verrà visto nelle foto, sostanzialmente indirizzano lo sguardo, indicano quanto in quelle immagini ci sarà effettivamente da vedere, ciò a cui occorrerà prestare attenzione; insomma: i dettagli per cui quei vestiti dovranno essere considerati alla moda. Sorta di istruzione per l'uso della rivista, la didascalia è per Barthes il perno segreto ma efficace, interamente ed esclusivamente linguistico, in cui si produce e si nasconde il senso della moda: quell'aura tanto capricciosa quanto necessaria che, trasformando un semplice capo d'abbigliamento in un oggetto quasi mitico, rende desiderabile al tempo stesso l'abito e chi lo indossa.

Ne deriva la tesi centrale del libro: la moda è un meccanismo tipico dell'attuale società di massa, un meccanismo esemplare dei diversi e numerosi modi in cui essa tende a inoculare il desiderio alla gente, diffondendolo e controllandolo a dismisura, sino a confondere deliberatamente ragioni economiche e pulsioni sessuali, obiettivi commerciali e modelli d'erotismo. E lo strumento che mette in opera questo complesso meccanismo di costruzione e diffusione del desiderio, controllandolo con attenzione e rilanciandolo senza posa, è quello linguistico. È solo il linguaggio verbale, per Barthes, a permettere tutto ciò, a dispetto di quanti – apocalittici e integrati – sostengono che sia soprattutto l'immagine a costruire gli assetti dell'attuale società della cultura e delle comunicazioni di massa. La nostra, dice spesso Barthes, non è affatto una civiltà dell'immagine: è anzi, forse piú che in passato, una civiltà della scrittura. Di conseguenza, se il linguaggio verbale permea di sé gli altri sistemi di senso presenti nella cultura di massa – moda, ma anche pubblicità, giornalismo, televisione –, una semiologia che intenda esaminarli non abbandonerà gli

strumenti della linguistica in nome di modelli e categorie a essi specifici; sarà semmai una sua estensione strategica, una «trans-linguistica» come studio dei discorsi che la lingua rende possibili e diffonde. Cosí, laddove Saussure pensava la semiologia come estensione della linguistica ad altri sistemi di segni, Barthes la immagina semmai come sua parte integrante.

3. L'importanza e l'originalità di queste tesi sono state direttamente proporzionali all'intensità del dibattito che hanno suscitato, nonché al numero delle critiche che hanno ricevuto. In un primo tempo, anche sulla base d'una deriva psicanalitica di stampo lacaniano che ha innescato, l'ipotesi barthesiana è stata accolta con un certo entusiasmo: e lo studio semiologico delle comunicazioni di massa è stato orientato dai modelli della linguistica strutturale, usati spesso in modo pedissequo e dunque poco produttivo. A poco a poco, però, i progressi della ricerca sulla significazione, unitamente alle trasformazioni e alle complessificazioni della società e della cultura di massa, hanno portato a una forte revisione della posizione di Barthes sulla moda e, conseguentemente, sulla semiotica (ribattezzata cosí proprio per distinguersi dal Barthes del *Sistema*). Innanzitutto, s'è mostrato come il ruolo delle immagini nelle riviste di moda sia tutt'altro che ancillare rispetto alle didascalie: non foss'altro perché i lettori di queste riviste sono diventati progressivamente piú competenti, piú attenti al dettaglio, piú capaci di cogliere le istanze estetico-commerciali di moda, dunque meno bisognosi dell'ausilio dell'esplicitazione verbale (non a caso, le didascalie nelle pubblicazioni di quel settore sono oggi molto meno presenti, e pressanti, di quelle del periodo analizzato da Barthes). In secondo luogo, è stato rilevato come la moda non sia soltanto un sistema sincronico che, diceva Barthes, cambia tutt'intero ogni anno, ma sia soggetto a trasformazioni progressive nel tempo e nello spazio: non tanto sulla base delle decisioni arbitrarie del *fashion*



*group*, come ancora si sostiene nel *Sistema*, ma anche e soprattutto in relazione alle istanze dei suoi consumatori, dei gusti degli individui e dei piccoli gruppi, delle esigenze identitarie delle «tribú» e delle subculture giovanili, delle usanze di strada, degli apporti piú o meno esotizzanti delle culture e delle etnie non occidentali. Ciò porta, in terzo luogo, alla cancellazione dell'idea di un'unicità e di un'autoritarietà della moda, in nome della parcellizzazione e della complessa distribuzione sociale delle piú svariate tendenze vestimentarie, spesso in netto contrasto fra loro, fra le quali il consumatore opera il suo *style surfing* e le sue individuali ricomposizioni *patchwork*. Laddove Barthes pensava ancora la moda come una specie di imposizione unilaterale e arbitraria di segni vestimentari alla massa dei consumatori (che le riviste hanno il compito di motivare, a posteriori, in termini talvolta patetici), molti osservatori e studiosi del fenomeno rilevano oggi il contrario: i processi innovativi nel campo dell'abbigliamento, del costume e delle tendenze vestimentarie hanno origine non nel mondo della produzione ma in quello dei consumi – il quale ha regole e motivazioni sue proprie, che gli stilisti piú attenti importano, risemantizzandole, nelle loro creazioni. Analizzare l'universo della moda significa pertanto esaminare le pratiche vestimentarie concrete piú ancora dei testi che, rappresentandole, le istituzionalizzano.

Ciò comporta, dal punto di vista epistemologico, pensare a una semiotica sganciata dai modelli linguistici (o translinguistici, come amava chiamarli Barthes) e capace di trascendere i limiti preconfezionati di prodotti testuali di massa come le riviste o le trasmissioni televisive, creati appositamente per parlare e diffondere la significazione di moda. Si tratta d'una sociosemiotica alla ricerca di categorie in grado di mettere a fuoco pratiche sociali concrete, vissuti individuali o di gruppo, modelli d'esperienza sensoriale: tutte quelle complesse configurazioni di senso che, pur ricorrendo a sostanze espressive diverse (immagini, parole, gesti, odori, suoni ecc.),

possiedono coerenti articolazioni interne di cui occorre rendere conto. Lo studio della significazione guadagna in questo modo una propria autonomia disciplinare e soprattutto una propria efficacia esplicativa: guardando ai racconti e discorsi socio-culturali profondi, oltre che ai testi che il mondo ci offre già come tali, riesce possibile comprendere il senso di molti processi che si agitano nel contemporaneo – con strumenti originali, complementari ma altri rispetto a quelli delle scienze sociali.

4. Inutile dunque continuare a leggere le opere semiologiche di Roland Barthes, e soprattutto relative alla moda e alla società di massa? Il libro che qui si presenta vuol dimostrare il contrario. Al di là della *vulgata* barthesiana, gli scritti di questo autore continuano ad agire da stimolo, sia per una piú attenta comprensione della cultura e della società contemporanee, sia per la costruzione di una matura scienza dei linguaggi e della significazione. Per quel che riguarda, in particolare, il *Sistema della Moda*, non è difficile accorgersi che, per Barthes, la scelta di studiare la moda non aveva nulla di casuale; non si trattava cioè di un argomento come tanti altri possibili, ma di un tema concomitante e funzionale all'edificazione di una scienza delle significazioni. A rileggere il volume del '67 salta agli occhi che il problema di Barthes non era tanto (come si ritiene comunemente) quello di agganciare la moda vissuta alla sua declinazione scritta nelle riviste, e dunque indirettamente di situare la dottrina semiologica all'ombra di una piú ampia scienza linguistica. Il suo intento di base era rintracciare le differenze tra la lingua e la moda, in quanto sistemi significanti appartenenti a livelli di pertinenza semiotica diversi. Per Barthes, la moda usa la lingua come sua materia dell'espressione per costruire un sistema semiotico di secondo grado – diremmo oggi un «tipo di discorso» (o un «sistema secondario di modellizzazione») – al cui interno si situano forme di vita, valori, organizzazioni plastiche, procedure retoriche e cosí



via. La semiologia di Barthes, ripensata dopo alcuni decenni, non appare tanto come una translinguistica ma come uno studio dei diversi *tipi di discorso* che circolano nella società – di cui la moda è un tipo al contempo molto particolare e del tutto esemplare.

Da qui una seconda possibile osservazione: la moda, a leggere fra le righe il libro barthesiano del '67, piú che costituirsi in Sistema si estrinseca in un Processo. Si pensi ai complessi ingranaggi di denotazioni, connotazioni e metalinguaggi costruiti da Barthes in quel libro: ciò su cui egli lavora non è la struttura dei sistemi significanti, che si agganciano l'uno con l'altro costituendo architetture talvolta molto complesse, ma i passaggi da un sistema all'altro, le procedure di traduzione, e dunque di relativo tradimento, che si hanno fra loro: dall'abito indossato durante una sfilata a quello rappresentato nell'immagine della rivista, e da quest'ultimo a quello parlato nella didascalia della rivista stessa; e poi ancora dalla didascalia alle pratiche concrete con cui si indossa e si mostra l'abito in questione. La moda, insomma, è l'effetto di senso complessivo di queste complesse operazioni di traduzione inter-semiotica e intra-discorsiva attraverso cui si opera una continua risemantizzazione dell'abito a fini che sono al tempo stesso estetici e sociali, letterari e simbolici. Per Barthes la moda non è, come si sostiene, il risultato di un passaggio dall'insignificante alla significazione; molto diversamente, essa si instaura a partire da sistemi e processi del mondo che sono già significanti: il suo compito è quello di trasformarli, di indirizzarli ai suoi obiettivi specifici, non di forgiare una significazione a partire da una materia fisica o sociale presunta asignificante.

Allargando poi lo sguardo all'intera opera barthesiana, scopriamo, come dicevamo, una grande quantità di altri luoghi dove si affronta la questione del costume e dell'abbigliamento, della moda e del vestito che si dicono appunto – come l'essere per Aristotele – in molteplici e svariate maniere. Troviamo spunti interessanti nei

*Miti d'oggi*, dove un fenomeno come quello dello striptease viene letto in funzione, non del corpo erotico che tenderebbe a mettere in luce, ma della sua ricopertura immaginaria desessualizzante. La donna che si spoglia non perde i suoi abiti per recuperare un supposto stato edenico: semmai si traveste con un abbigliamento sedicente naturale, dove la pelle diviene vestito a sua volta, irrinunciabile, inviolabile. Tutto l'opposto di quanto accade nei testi sadiani – leggiamo nel *Sade Fourier Loyola* –, nei quali la donna denudata diventa una pura macchina per il godimento altrui, una cosa destinata al soddisfacimento di un sesso senza erotismo, dove paradossalmente quel che resta perennemente nascosto sono sempre gli organi genitali. Altra configurazione in Goethe, secondo quanto leggiamo in uno dei testi piú noti del Barthes maturo, i *Frammenti di un discorso amoroso*, che si aprono con una riflessione sul nesso fra eros e vestito. Il celebre costume di Werther – frac turchino e gilet giallo – non è tanto l'abbigliamento rituale dell'innamorato nel momento in cui rimembra sconsolato il momento fugace dell'estasi; funziona anzi da pelle che riveste a livello immaginario il corpo collettivo di entrambi i soggetti coinvolti nella passione, isolandoli al tempo stesso dal mondo circostante.

Scorrendo l'opera barthesiana, troviamo inoltre una fitta serie di saggi sull'abbigliamento, la maggior parte dei quali scritti tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, anteriori dunque alle varie stesure e alla definitiva redazione del *Sistema*. Si tratta di una decina di articoli che permettono di comprendere meglio il lavoro di Barthes sulla semiologia dell'abbigliamento, permettendo di ricostruire con una certa facilità la genealogia del *Sistema della Moda*: la progressiva acquisizione di un metodo d'analisi (la semiologia), l'invenzione di un oggetto teorico dalla complessa definizione (la moda).



5. Per quel che riguarda la questione del metodo e della teoria semiologici, in questa serie di saggi Barthes arriva a poco a poco all'idea di una scienza delle significazioni come analisi dei segni socio-culturali dell'abbigliamento, distaccandosi progressivamente da una psicologia delle motivazioni alla Kiener (che ragiona in termini di protezione, pudore e ornamento), da una psicanalisi del vestirsi alla Flügel (che riconduce le scelte vestimentarie a una spiegazione sessuale e la moda a una nevrosi per procura), da un'etnografia descrittiva alla Kroeber o Leroi-Gourhan (che mette in relazione forme vestimentarie e parti del corpo o punti d'appoggio dell'abito), da una storiografia alla Truman o Quicherat (che studia la trasformazione delle forme vestimentarie in relazione alla successione delle epoche politiche e allo *Zeitgeist* relativo), da una sociologia alla Spencer (poco incline all'idea di struttura e di segno). La scienza delle significazioni nasce insomma, in Barthes, non da una generica volontà di rinnovamento filosofico, ma come esigenza di un metodo specifico per lo studio di un oggetto specifico. Studiare il vestito significa, dice Barthes, mettere in evidenza il suo carattere al tempo stesso sociale e storico, ma soprattutto strutturale e significante. Da questo punto di vista, il vestito è dotato di tutta una serie di caratteristiche analoghe a quell'altro sistema sociale che è la lingua. Esso infatti possiede un lato istituzionale e un altro individuale, un lato significante e uno significato, un piano paradigmatico e uno sintagmatico, un livello diacronico e un altro sincronico. Dal che si coglie molto chiaramente come la semiologia di Barthes non sia una linguistica allargata ad altri sistemi di segni, sotto l'egida di quell'interpretante generale che è la lingua. Molto diversamente, essa è il luogo in cui l'analisi di sistemi sociali apparentemente molto diversi trova un punto di confluenza, rintraccia cioè, al di sotto delle variabili sostanziali, le invarianti formali.

Parallelamente, sul piano dell'oggetto, Barthes osserva

come, a partire da un fenomeno apparentemente unico, sia possibile moltiplicarne gli aspetti a seconda del punto di vista disciplinare che lo prende in carico, del criterio di pertinenza prescelto per descriverlo. Il vestito, dice Barthes, è come il linguaggio per Saussure: una massa eteroclita al cui interno è possibile trovare di tutto; aspetti fisici, tecnologici, economici, estetici, psicologici, sociologici ecc., studiati ognuno dalla rispettiva disciplina. Questa massa eteroclita non deve essere però diluita nei vari punti di vista disciplinari che possono esaminarla, per poi sparire come oggetto unitario. Il vestito – come la lingua saussuriana – può invece trovare un punto di vista interno attraverso cui descriverne, per cosí dire, lo specifico. E cosí come il linguaggio di Saussure si divide in *langue* e *parole*, per Barthes la nozione di vestito va divisa – riprendendo un'osservazione presente nei *Principî di fonologia* di Trubezckoj – in *costume* e *abbigliamento*: da una parte una realtà istituzionale e sistematica indipendente dai singoli soggetti; dall'altra una realtà individuale, un modo personale di vestirsi e di atteggiarsi, di indossare gli abiti, valorizzandone e disvalorizzandone i singoli aspetti.

Da questa distinzione deriva una serie di conseguenze. Innanzitutto emerge l'idea che la differenza tra costume e abbigliamento non è ontologica ma dipende dal criterio di pertinenza prescelto per distinguere i due campi: «la larghezza delle spalle – scrive per esempio Barthes – è un fenomeno di abbigliamento quando corrisponde esattamente all'anatomia dell'individuo che indossa un certo indumento; è un fenomeno di costume quando la sua dimensione è prescritta da un gruppo a titolo di moda» (cfr. *infra*, p. 17). In secondo luogo, si afferma il principio per cui la relazione tra abbigliamento individuale e costume sociale è – come *langue* e *parole* – di relazione reciproca, in cui ognuno dei due elementi non ha senso se è privo dell'altro. Ne consegue che tra questi due elementi si dà una necessaria intercambiabilità, una trasformazione dell'uno nell'altro. Da un lato



il costume diventa abbigliamento in tutti quei casi in cui si tende a deformare parzialmente l'istituzione sociale: non uso dei bottoni, usura dell'indumento, dimensioni individuali dell'abito ecc. Dall'altro lato – cosa ancora piú importante – l'abbigliamento diventa costume quando determinati usi individuali (es.: il cappotto poggiato sulle spalle), istituzionalizzandosi, diventano significativi. In terzo luogo, si sostiene che, data la relazione tra forma istituzionale del costume (con la sua doppia faccia signi-ficante e significata) e sostanza individuale dell'abbigliamento, a perdere progressivamente di valore è l'indumento singolo. L'indumento – ripete espressamente Barthes – non significa niente, poiché «il costume è una sorta di *testo senza fine*, nel quale bisogna imparare a delimitare le unità significative» (cfr. *infra*, p. 34). Cosí come nel caso della *langue* verbale le singole parole perdono la loro apparente caratteristica di unità per rivelarsi entità di superficie, allo stesso modo nel costume l'«articolo» (prodotto della tecnologia o del mercato) non ha alcun particolare valore significativo: a essere significanti saranno ora il singolo dettaglio ricavato per prova di commutazione (quello che nel *Sistema della Moda* diventerà la Variante, che si collega all'Oggetto e al Supporto) ora un vasto insieme sintagmatico (la «tenuta»). A essere messo del tutto in secondo piano, insomma, è il concetto stesso di *lessico* vestimentario: «la semiologia del vestito non è di ordine lessicale ma sintattico. Dato che la significazione non è né motivata naturalmente né codificata da una grammatica ancestrale alla maniera del costume delle antiche società orientali, siamo costretti a cercare l'unità significativa del vestito, non negli indumenti finiti, isolati, ma in vere e proprie funzioni, opposizioni, distinzioni o congruenze, del tutto analoghe alle unità della fonologia» (cfr. *infra*, p. 35). Per cui: «Il giorno in cui lo studio del vestito passerà, per cosí dire, dal lessico alla sintassi è probabile che la maggior parte dei "fenomeni" raccolti dalla psicologia del vestito diverranno inutili, perché insignificanti» (cfr. *infra*, p. 42).

Già da queste osservazioni emerge chiaramente come le omologie tra il sistema linguistico e quello della moda non siano casuali: dettate per esempio dall'esigenza di esportare una griglia d'analisi sperimentata (la linguistica strutturale) su un campo di studi metodologicamente carente (la sociologia del vestito). Entrambi i sistemi poggiano su forme e procedure comuni (langue/parole, sintagma/paradigma, significante/significato, sincronia/diacronia, stratificazione di pertinenze ecc.): necessitano pertanto di un punto di vista comune che ne studi somiglianze e differenze. Ora, un tale punto di vista non può che essere quello del livello gerarchicamente superiore a entrambi i sistemi, che ne permetta una comparazione coerente: la significazione. Sia la lingua sia il vestito sono sistemi di significazione. Da qui l'esigenza di una prospettiva disciplinare unitaria che li integri, quella della semiologia come analisi di quel fenomeno generale che viene chiamato, appunto, significazione. Per Barthes, la semiologia è una metodologia della ricerca sociale; non una metodologia come le altre, un modello *ad hoc* per cogliere nel modo migliore alcuni specifici fenomeni sociali. La semiologia è una teoria necessaria al sociologo, poiché, prima ancora di definire che cos'è un segno o come funziona, essa indica il fatto che c'è il segno, nonostante tutti gli sforzi compiuti per nasconderne la presenza. Agli occhi di Barthes non può esserci sociologia senza semiologia e, viceversa, semiologia senza sociologia: se l'oggetto della ricerca sociologica sono i processi sociali in quanto segni e discorsi, l'oggetto della ricerca semiologica sono i segni e i discorsi in quanto processi sociali. L'edificazione della semiologia, per Barthes, è legata all'acquisizione della consapevolezza del carattere strutturato e significativo degli eventi sociali, nonché del carattere sociale dei sistemi e dei processi semiotici. Una volta posto il problema della cultura di massa, l'approdo semiologico si rivela per il sociologo tanto complesso quanto necessario.



6. Da dove proviene allora la differenza tra lo studio sociologico del costume e lo studio semiologico della moda? Sinora abbiamo visto come Barthes parli ben poco di moda e molto di costume. Per lui, da questo punto di vista, sociologia e semiologia sono la stessa cosa. Sin qui, la semiologia barthesiana analizza l'abito concreto, non le riviste che ne parlano. Da dove derivano, perciò, la nota distinzione tra le due discipline e l'esigenza complementare di un'analisi delle riviste di moda che troverà, come abbiamo detto, la sua puntigliosa realizzazione nel *Sistema* del '67? La risposta di Barthes è al riguardo molto precisa: tale divisione tra le due discipline assume una *funzione tattica*; non viene cioè, ancora una volta, ricavata da un principio teorico astratto, e meno che mai da ragioni istituzionali, ma deriva da un problema pratico di analisi, dall'esigenza di superare una difficoltà incontrata nel corso dell'analisi. Di che cosa si tratta?

Un'analisi sociosemiotica del costume, abbiamo detto, deve costituire un inventario delle forme vestimentarie attraverso la prova di commutazione: se cambiando i significanti cambiano i significati, siamo in presenza di tratti pertinenti sul piano dell'espressione; in caso contrario, ci troviamo dinnanzi a elementi espressivi ridondanti. Ma il costume, per essere realtà sociale, non può che essere un insieme di forme che rinvia a un sistema di contenuti. E il lavoro d'inventario dei tratti significanti non porta per nulla in modo automatico a un analogo inventario dei significati, per il semplice motivo – sa Barthes con Hjelmslev – che i due piani di ogni sistema semiotico non sono conformi. Il problema allora è: come costruire un inventario di significati? come procedere per prova di commutazione in senso inverso, modificando sperimentalmente tratti semantici per vedere se contemporaneamente si trasformano i tratti significanti? come è possibile articolare un campo semantico per definizione aperto qual è quello dell'intera cultura vestimentaria?

Il problema è analogo a quello dell'analisi linguistica: come produrre sul piano del contenuto quanto s'è già fatto sul piano dell'espressione? come produrre una semantica analoga alla fonologia? È nota la risposta che un semiologo come Algirdas Greimas ha dato nella *Semantica strutturale*: basta ritagliare il «campo semantico globale» nei micro-universi chiusi che contiene in sé, e procedere all'analisi delle articolazioni interne a ogni micro-universo; fatto ciò, sarà possibile comparare le forme dei vari micro-universi, evidenziandone identità e differenze, idiosincrasie e pertinenze. La celebre idea della narratività come ipotesi interpretativa della cultura nel suo complesso è nata come risposta a un problema metodologico concreto. E la risposta di Barthes al problema pratico dell'inventario dei tratti semantici del costume è analoga a quella data da Greimas: occorre iniziare da micro-universi chiusi, e in particolare da quel micro-universo particolare – *mitico* dice Barthes, memore dell'esperienza dei *Miti d'oggi* – che è la rivista di moda. All'interno del micro-universo prodotto da queste riviste, infatti, i significati di moda vengono nominati espressamente, manifestati in superficie. Trattandosi non del costume come istituzione sociale ma della moda come mito, dunque del vestito *detto*, i significati vestimentari vengono regolarmente esplicitati. Cosa che rende relativamente semplice il loro inventario.

Ne deriva una presa di distanza tattica della semiologia dalla sociologia. Nei saggi precedenti all'elaborazione del *Sistema*, Barthes parla espressamente dell'analisi delle riviste di moda come di un semplice *inizio* del lavoro sul costume: la mitologia del vestito deve essere la prima tappa – non l'unica – di una semiologia vestimentaria. Inoltre, lo sdoppiamento di punto di vista – non più ricerca sociale ma ricerca mitologica – porta (coerentemente col principio epistemologico sopra enunciato) a una differenza tra oggetti d'analisi. La moda delle riviste non è per nulla il costume sociale: laddove quest'ultimo è il vestito dal punto di vista dell'istituzione



collettiva, la moda è la sua utopia, la sua mitologizzazione mass-mediatica, un vestito onirico, artificiale, che, tra l'altro, riconduce l'indumento al suo valore lessicale. Nelle riviste di moda l'abito ricomincia a significare come capo singolo, si pone come oggetto di valore per un soggetto anch'esso artificiale e utopico qual è la lettrice della rivista. Cosí, la scelta di lavorare sulla moda delle riviste e non sul vestito indossato è una scelta metodologica cui segue, e non precede, l'idea della primarietà della lingua delle didascalie sull'immagine fotografica. La moda non è fenomeno sociale ma mitologico; ha bisogno di un discorso che, parlandola, la produca: la rivista di moda è il luogo privilegiato di questo discorso; valorizzando l'abito come utopia, lo trasforma: dal campo del costume realmente indossato lo trasporta in quello onirico della moda.

7. L'importanza di questi saggi sulla moda non si esaurisce, però, in queste riflessioni generali d'ordine metodologico e teorico. In essi c'è molto altro, che non può essere circoscritto in una, pur fondamentale, genealogia del *Sistema della Moda* – e che sarà pressoché assente in quel celebre volume Per esempio, c'è una profonda attenzione al problema della temporalità. La moda, ricorda spesso Barthes, è un problema di ritmo, di cadenza nel tempo. Di modo che diviene per esempio interessante vedere, piú che le commistioni tra stili vestimentari culturalmente diversi (quali possono darsi, per esempio, nelle etnie africane invase dal colonialismo europeo), in che termini questa commistione sia legata a una serie di contrattempi: quello che sconvolge nelle società post-coloniali non è l'introduzione di nuove forme o nuovi colori vestimentari, ma l'inoculazione dell'idea stessa di ritmo della trasformazione vestimentaria. Per certi versi, dice Barthes, la moda interessa piú gli storici che i sociologi: essa sfugge al determinismo della storia e vive ritmi propri, sganciati dalle trasformazioni politiche, economiche, artistiche. Barthes cita spesso l'an-

tropologo Kroeber, il quale aveva mostrato come, al di sotto dell'apparente casualità, sussista una specie di legge generale che regola il cambiamento dei tratti vestimentari. Esisterebbero cosí, con Braudel, diverse «durate» del vestito, percepibili a partire dalle diverse distanze temporali che si prendono da esso; l'evento, la congiuntura e la struttura sono presenti anche nel vestito, in modo indipendente rispetto alle durate di altri fenomeni storici. La moda, dice Barthes, è la durata evenemenziale del vestito: «noi siamo soggetti a una sorta di illusione ottica che ci fa attribuire grande importanza alla variazione annuale delle forme, benché, da un punto di vista storico, queste variazioni vengano riassorbite nei grandi ritmi regolari» (cfr. *infra*, p. 80).

In questi scritti c'è anche una trattazione della moda come forma di vita. In un saggio dedicato al passaggio dall'uso dei gioielli a quello della bigiotteria, Barthes spiega per esempio che, diversamente da quanto potrebbe sembrare, gioiello e bijou non sono termini opposti: il bijou non è il simulacro del gioiello, non serve a imitare l'idea di preziosità che è insista nella mitologia del gioiello. Il bijou è risucchiato da quel complesso processo della moda che ne fa al tempo stesso il semplice elemento di una complessa tenuta e il segno fondamentale del buon gusto (o del cattivo gusto). Il bijou è il dettaglio che fa la differenza, proprio perché deve segnalare di aver superato l'idea di valore esibito propria del gioiello. Il buon gusto è la segnalazione del non voler segnalare: paradosso tipico della moda, che sopravvive grazie alla sua costitutiva opera di naturalizzazione dei segni.

La nozione di gusto si collega alla questione, trattata spesso da Barthes, dell'abbigliamento maschile, il quale, a differenza della ricchezza esplicita del vestito femminile, bara con il suo essere un'apparente uniforme borghese. La semiotica del vestito maschile si comprende sulla base delle procedure sociali della *distinzione* (poi studiate da Bourdieu) che fanno del gusto individuale



un segno della differenza sociale. Dal tema della distinzione maschile discende anche la questione del dandismo e della sua apparente opposizione alla moda. Laddove il dandismo è una procedura istituzionalizzata di produzione dell'eccentricità, la moda è una procedura di produzione dell'originalità standardizzata. Dandismo e moda sono per Barthes, da questo punto di vista, due facce della stessa medaglia, perché costruiscono il paradosso di una moda che produce per tutti il desiderio collettivo della massima individualità.

Il luogo forse piú rilevante in cui Barthes lega la moda alle forme di vita è il saggio in cui ricostruisce le opposizioni significative tra lo *stile* di Chanel e la *moda* di Courrèges. Lo «chic» della donna di Chanel rivela il fatto che essa ha già vissuto (direbbero i linguisti: rivela un tratto di «terminatività»), ma persiste in questo suo vivere elegantemente nel mondo («duratività»). Il «nuovo» di Courrèges insiste invece sulla giovanilità, sull'essere sul punto di vivere («incoatività»). «La moda – scrive Barthes – non è soltanto ciò che le donne indossano; è anche ciò che tutte le donne (e tutti gli uomini) guardano e leggono: le invenzioni dei nostri sarti piacciono o irritano esattamente come un romanzo, un film, un disco. Proiettiamo sui *tailleurs* di Chanel e sui calzoncini di Courrèges tutto il fermento di credenze, pregiudizi, sentimenti e resistenze, in breve tutta quella storia di se stessi che si chiama – con una parola forse un po' troppo semplice – il gusto» (cfr. *infra*, p. 88).

Il problema della moda come forma di vita si lega infine alla questione del corpo, affrontata in piú occasioni. Barthes ricorda come il vestito renda significante il corpo, dunque in qualche modo lo faccia esistere, lo valorizzi dandolo a vedere o – che è lo stesso – ricoprendolo. Il vestito non nasconde né mostra: allude; non opprime ma valorizza; non esibisce ma semantizza. Cosí, per esempio, la gonna corta non denuda ma «imprime in noi l'idea di un'audacia»; non mostra il corpo ma significa, da un lato, una volontà di darsi e, dall'altro, una

possibilità di entrare in contatto con esso. La minigonna racconta una storia. Ne deriva che, per Barthes, il corpo non è un'entità naturale che preesiste al vestito, il quale poi ne mette in evidenza alcuni aspetti a scapito di altri. Possedendo una sua storia e una sua geografia, dunque una socialità costitutiva, il corpo si mette in relazione con la moda in maniere talvolta molto complesse, costruendo al tempo stesso la sua immagine e la sua dissoluzione.

Se il corpo è rivestito, lo è nel senso letterale del termine, ossia vestito di nuovo. La moda, coprendo il corpo, lo pone come entità naturale dal quale prendere le distanze e al contempo rivelarlo. Se la moda racconta, le sue storie sono sempre, rispetto al corpo, miti di fondazione, narrazioni che, culturalmente, pongono una Natura al di là da esse. Se si dà travestimento del corpo, esso è sempre a partire da una Natura *presupposta*, supposta essere prima, ma in effetti prodotta contemporaneamente alla sua negazione. È cosí che la retorica del corpo trova la sua origine semiotica. Ed è a partire da questo meccanismo profondo che può costituirsi l'impietoso universo immaginario dove l'uniforme simbolica di Werther può opporsi ai minuscoli indumenti pruriginosamente gettati da canto delle *girls* del Moulin Rouge, trovandosi in sospettosa complementarità con i corpi al tempo stesso denudati e nascosti nei *boudoir* sadiani.

GIANFRANCO MARRONE

*Nota bibliografica.*

Tutte le opere di Roland Barthes sono state raccolte nelle *Œuvres complètes*, a cura di Eric Marty, 3 voll., Seuil, Paris 1993-95. Il lavoro di Barthes sulla moda sta innanzitutto in *Système de la Mode*, Seuil, Paris 1967 [trad. it. di Lidia Lonzi, *Sistema della Moda*, Einaudi, Torino 1970]. Le tesi barthesiane sulla semiologia e sul celebre ribaltamento di Saussure stanno negli *Eléments de sémiologie*, in «Communications» 4, 1964 [trad. it. di Andrea Bonomi, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966; nuova edizione con un'appendice di testi inediti in italiano, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2002].

La discussione intorno alla moda nell'opera di Barthes, che inevitabilmente s'intreccia con una piú generale e ampia riflessione intorno alla moda e all'abbigliamento come fenomeni sociosemiotici, comprende ormai numerosi interventi. Fra questi, in lingua italiana, è possibile vedere: AA.VV., *Moda: regole e rappresentazioni*, a cura di R. Grandi e G. Ceriani, Angeli, Milano 1995; J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979 (ed. orig. 1976); P. CALEFATO, *Mass Moda*, Costa & Nolan, Genova 1996; ID., *Moda, corpo, mito. Storia, mitologia e ossessione del corpo vestito*, Castelvecchi, Roma 1999; ID., *Lusso*, Meltemi, Roma 2003; ID., *«... con una seconda nascita, la scienza di tutti gli universi immaginati»: il «Sistema della Moda» di Barthes*, in *Semiotica: testi esemplari*, a cura di G. Manetti e P. Bertetti, testo&immagine, Torino 2003; V. CODELUPPI, *Che cos'è la moda*, Carocci, Roma 2003; J.-M. FLOCH, *Identità visive*, Angeli, Milano 1997 (ed. orig. 1995); J. KRISTEVA, *Semiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978 (ed. orig. 1969); JU. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano 1993; G. MARRONE, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994; ID., *Corpi sociali*, Einaudi, Torino 2001; U. VOLLI, *Contro la Moda*, Feltrinelli, Milano 1988; ID. *Fascino*, Feltrinelli, Milano 1997; ID., *Block modes*, Lupetti, Milano 1998. Cfr. inoltre: O. BURGELIN, *Le double système de la mode*, in «L'Arc» (1974), n. 56; ID., *Barthes et le vêtement*, in «Communications» (1996), n. 63; E. LANDOWSKI, *Presences de l'autre*, Puf, Paris 1997. L'idea della moda di strada e dello *style surfing* sta in T.

POLHEMUS, *Streetstyle*, Thames and Hudson, London 1994; ID. *Style surfing*, Thames and Hudson, London 1996.

Per una rapida ricognizione del panorama complessivo degli attuali studi sulla moda, cfr. P. CALEFATO, «Fashion Theory», in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004. Opere sistematiche sulla questione sono: AA.VV., *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda* (vol. I: M. C. MARCHETTI, *Moda e società*; vol. II: N. BARILE, *Moda e stili*), Meltemi, Roma 2004; *Enciclopedia della Moda*, 3 voll., Treccani, Roma 2005.

*Fonti.*

I saggi contenuti in questo volume provengono dai libri di Roland Barthes riportati fra parentesi:

*Strip tease 1* (*Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1974, pp. 143-46, trad. di Lidia Lonzi).
*Storia e sociologia del vestito* (*Scritti. Società Testo Comunicazione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi 1998, pp. 60-74, trad. di Gianfranco Marrone).
*Il linguaggio del vestito* (*Scritti* cit., pp. 74-83).
*Il fenomeno vestimentario* (*Scritti* cit., pp. 83-87).
*«Quest'anno è di moda il blu»* (*Scritti* cit., pp. 87-102).
*Dal gioiello al bijou* (*Scritti* cit., pp. 102-7).
*La fine del dandismo* (*Scritti* cit., pp. 107-12).
*Tempo e ritmi dell'abbigliamento* (*Scritti* cit., pp. 112-18).
*Il match Chanel-Courrèges* (*Scritti* cit., pp. 118-22).
*Storia e diacronia di Moda* (*Sistema della Moda*, Torino, Einaudi 1970, pp. 299-305, trad. di Lidia Lonzi).
*La fotografia di Moda* (*Sistema della Moda* cit., pp. 306-8).
*Sul «Sistema della Moda»* (*La grana della voce*, Torino, Einaudi 1986, pp. 41-46, trad. di Lidia Lonzi).
*Il «Sistema della Moda»* (*La grana della voce* cit., pp. 55-61).
*Conversazione intorno a un poema scientifico* (*La grana della voce* cit., pp. 62-66).
*La calza e l'idea* (*«Le bas et l'idée»*, in *Oeuvres complètes*, a cura di E. Marty, Editions du Seuil, Paris 1994, vol. II, p. 412, trad. di Gianfranco Marrone).
*Un caso di critica culturale: gli hippies* (*Scritti* cit., pp. 56-59).
*Nascondere la donna* (*Sade Fourier Loyola*, seguito da *Lezione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi 2001, pp. 111-13, trad. di Lidia Lonzi).
*Il corpo illuminato* (*Sade Fourier Loyola* cit., pp. 115-16).
*Strip tease 2* (*Sade Fourier Loyola* cit., p. 145).
*Frac turchino e gilet giallo* (*Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi 1979, pp. 15-16, trad. di Renzo Guidieri).
*Il corpo, ancora* (*Scritti* cit., pp. 122-31).

# Tempo e ritmi dell'abbigliamento*

1. La moda consiste nell'imitare ciò che, in un primo momento, si presenta come inimitabile. Questo meccanismo, apparentemente paradossale, interessa la sociologia, in quanto essa studia soprattutto le società moderne, tecnologiche e industriali. La moda è infatti un fenomeno storicamente legato a questo tipo di società. Occorre segnalare che esistono popoli e società senza moda; per esempio, l'antica società cinese, dove il vestito era strettamente codificato in modo quasi immutabile. L'assenza di moda corrispondeva al totale immobilismo della società.

Per le società senza scrittura la moda pone un problema molto interessante, benché non molto studiato. Questo problema appartiene alla sociologia che studia gli incontri fra le culture: in paesi giovani come quelli africani il vestito tradizionale di tipo indigeno (un vestito immobile poiché si sottrae alla moda) si scontra con il fenomeno della moda venuto dall'Occidente. Ne risultano dei compromessi, in particolare per il vestito femminile. I grandi *patterns*, i grandi modelli, le grandi forme del vestito indigeno sono spesso mantenuti sia nella linea del vestito sia nei tipi di colore e di disegno, ma sono sottomessi ai ritmi della moda occidentale, come dire a una diffusione annuale della moda e al rinnovamento dei dettagli. L'interesse di questo fatto consiste nell'incontro tra il fenomeno della moda e una cultura vestimentaria che non era fondata su di essa. Sembra si

* *La mode et les sciences humaines*, in «Échanges», agosto 1966.



possa concludere che la moda non è legata all'una o all'altra forma particolare di vestito, essa è piuttosto e unicamente un problema di ritmo, un problema di cadenza nel tempo.

2. La moda pone agli storici un problema piú arduo e paradossale che non ai sociologi. L'opinione pubblica, intrattenuta e orientata dalla stampa, dai cronisti ecc., si rappresenta la moda come un fenomeno essenzialmente capriccioso, dovuto alla capacità inventiva di un qualche sarto. Per l'opinione pubblica, la moda si situa ancora in una mitologia della creazione libera, che sfugge a ogni sistema e a ogni regola; è il mito, in definitiva abbastanza romantico, della profusione creatrice, spontanea. Non si dice forse che i sarti fanno tutto con niente?

Alcuni storici o, piú esattamente, etnologi si sono occupati di questo aspetto creativo della moda. Kroeber, noto etnologo americano, ha condotto uno studio ampio e approfondito del vestito femminile da sera, in Occidente, nell'arco di circa tre secoli, basandosi su riproduzioni di incisioni. Egli ha unificato le dimensioni di queste tavole, in origine molto diverse, e ha potuto cosí studiare le costanti dei tratti di moda: studio che non è né intuitivo né approssimativo, ma preciso, matematico e statistico. Kroeber ha ridotto il vestito femminile a un certo numero di tratti: lunghezza e ampiezza della gonna, ampiezza e profondità della scollatura, altezza della vita[1]. Egli ha mostrato in modo certo che la moda è un fenomeno profondamente regolare, che non si situa a livello delle variazioni annuali, ma sulla scala della storia. Praticamente, da trecento anni l'abbigliamento femminile è sottomesso in modo preciso a un'oscillazione periodica: le forme raggiungono i termini estremi delle loro variazioni ogni cinquant'anni. Se, in un dato momento, le gonne sono lunghe al massimo grado, cinquant'anni piú tardi esse saranno corte al massimo gra-

[1] J. RICHARDSON e A. L. KROEBER, *Three Centuries of Women's Fashions* cit.

do; cosí, le gonne ritorneranno lunghe cinquant'anni dopo essere state corte e cento anni dopo essere state lunghe.

Allo stesso modo, Kroeber ha mostrato alcune concomitanze regolari, per esempio, tra la variazione della lunghezza della gonna e la larghezza della scollatura, perché alcuni tratti sono legati al ritmo della moda.

Lo storico si trova qui di fronte a un problema appassionante, quello di un sistema culturale particolare che sembra sfuggire al determinismo della storia. Cosí, l'Occidente ha conosciuto, in trecento anni, vari cambiamenti di regime, varie evoluzioni, sconvolgimenti ideologici, affettivi, religiosi ecc.; ora, nessuno di questi importanti avvenimenti storici ha avuto effetto sui contenuti o sui riti della moda. La Rivoluzione francese non ha realmente sconvolto questo ritmo. Nessuno può ragionevolmente stabilire il minimo rapporto tra la vita alta e il consolato; tutt'al piú, i grandi avvenimenti storici possono affrettare o ritardare i ritorni assolutamente regolari della moda.

3. Il vestito maschile ha una storia un po' diversa da quella del vestito femminile. L'attuale vestito maschile di tipo occidentale si costituisce nella sua forma generale (*basic pattern*) all'inizio del XIX secolo, sotto l'influenza di due fattori. Il primo è un fattore formale venuto dall'Inghilterra: il vestito maschile ha per origine il costume quacchero (giacca abbottonata, stretta, di colori neutri). Il secondo fattore è di ordine ideologico. La democratizzazione della società porta con sé la promozione dei valori del lavoro rispetto a quelli dell'ozio, e sviluppa negli uomini un'ideologia di autorispetto di origine inglese. Nell'anglomania della fine del Settecento, il controllo di sé si incarna in Francia in questo vestito maschile dall'archetipo austero, costretto, chiuso. Questo costume fa scomparire le differenze di classe.

Prima, le società avevano un vestito assolutamente codificato, molto diverso a seconda che si appartenesse al-



l'aristocrazia, alla borghesia o al mondo rurale. In seguito, la molteplicità degli abbigliamenti maschili scompare a vantaggio di un solo vestito, che è fattore di democratizzazione. Ma, come la soppressione delle classi sociali si rivela illusoria (poiché queste classi continuano a esistere), cosí gli uomini appartenenti alle classi superiori sono costretti, per distinguersi dalla massa, a variare i dettagli dei loro vestiti, non potendo piú cambiarne la forma. Essi elaborano quella nuova nozione, per niente democratica, che – con un termine felicemente ambiguo – si chiama *distinzione*. Si tratta di distinguersi socialmente; distinguendosi socialmente, si era, e si è, «distinti». Da qui il dandismo: una scelta estremamente raffinata dei dettagli. Un uomo dell'Ottocento, non potendo piú modificare la forma della propria giacca, si distingue dalla massa grazie al modo di annodare la cravatta o di portare i guanti.

Da allora, il vestito maschile non ha effettive mutazioni. Ma attualmente si delinea un fenomeno nuovo: la costituzione di una vera e propria moda dei giovani. Un tempo, il giovane, e anche il bambino, non portavano abiti specifici: i bambini erano vestiti come gli adulti, ma in scala ridotta. In seguito, è apparso un particolare abbigliamento per i bambini, e in seguito ancora una moda giovanile. Questa è divenuta alquanto imperativa, persino imperialista; al punto che, attualmente, occorre studiare la moda maschile a livello della moda degli adolescenti.

In questo campo esistono fenomeni microsociologici, micro mode che cambiano pressappoco ogni due anni. Ci sono stati i blue-jeans, i *blousons noirs*, i giubbotti di cuoio; ora c'è la moda dei *rockers*: giacca attillatissima alla maniera di Alfred de Musset, capelli molto lunghi... Questa moda maschile si vede solo tra i giovani, tra i minori.

4. Il vestito – non parlo della moda – ha tre durate, tre ritmi, tre storie. Una delle scoperte della scienza sto-

rica contemporanea è stata quella di constatare che il tempo storico non può essere concepito come lineare e unico, perché la storia è fatta di vari tempi di durata differente che si sovrappongono. Ci sono *avvenimenti* assolutamente puntuali; ci sono *situazioni* che durano piú a lungo, e che si chiamano «congiunture»; ci sono infine le *strutture* che durano un tempo ancora piú lungo.

Il vestito conosce questi tre tempi. Il tempo piú lungo è occupato dalle forme archetipe del vestito in una civiltà data. Per secoli, e in una determinata area geografica, gli uomini orientali hanno indossato, e in parte indossano ancora, qualcosa di simile a quel che per noi è il vestito da donna[2]; in Giappone indossano il kimono, in Messico il poncho ecc. Si tratta del *basic pattern*, modello di base di una civiltà. All'interno di questo tempo hanno luogo variazioni medie ma perfettamente regolari[3]. Il terzo tempo, piú breve ancora, potrebbe chiamarsi il tempo delle micro mode. Esso si manifesta soprattutto nella nostra attuale civiltà occidentale, dove la moda cambia in linea di principio ogni anno. In realtà, queste variazioni annuali occupano molto piú la stampa e il commercio di quanto non colpiscano il modello generale. Noi siamo soggetti a una sorta di illusione ottica che ci fa attribuire grande importanza alla variazione annuale delle forme, benché, da un punto di vista storico, queste variazioni vengano riassorbite nei grandi ritmi regolari.

Un problema potrebbe porsi un giorno se si modificasse il ritmo bisecolare, perfettamente regolare, della moda. Il vestito da donna dovrebbe normalmente raggiungere in dieci o vent'anni una fase estrema di accorciamento, attraverso apparenti ritorni alla lunghezza, per poi ricominciare un ciclo di allungamento attraverso apparenti ritorni al corto. Si può immaginare che questo ritmo sia turbato e che le gonne restino corte. Sarà interessante fare uno studio di questo fenomeno e mettere in rapporto questo turbamento del gran ritmo della moda con qualcosa che appartiene alla storia della civiltà attuale.

[2] Il termine francese è *robe* [*N. d. T.*].
[3] Variazioni osservate anche da Kroeber e Richardson.



Se il ritmo di Kroeber è perturbato, la causa sarà forse dovuta a un fenomeno di massificazione e di mondializzazione della cultura, del vestito, del cibo, a una sorta di uguagliamento degli oggetti culturali, di mescolanza talmente intensa che il ritmo della moda ne risulterà cambiato. Una nuova storia della moda avrà inizio.

5. I cambiamenti di ritmo non appartengono a nessuno. L'espressione «una moda proveniente dall'America» è molto ambigua, perché è vera e falsa nello stesso tempo. Il cambiamento, presupposto dall'intrusione di una moda, non ha origine; esso è interno alla legge formale che regge lo spirito umano e la rotazione delle forme nel mondo. È possibile, di contro, situare le origini del contenuto di una moda, ossia il «prestito» di una forma o di un dettaglio che esistono già, come la pettinatura di un attore o di un'attrice, o il modo di indossare un abito. Da tale questione delle origini deriva la nozione di dominio della moda; ma questo soggetto è tanto complicato quanto secondario, e non interessa direttamente la sociologia.

Qualcuno vuole far dire ai sociologi che la moda dei capelli lunghi presso i giovani è dovuta ai Beatles. È esatto; ma sarebbe errato voler ricavare da questo legame tutta una caratterologia del giovane moderno, inferendo induttivamente i tratti caratteriali della femminilizzazione e della mollezza a partire dai capelli lunghi. Se i capelli sono diventati lunghi, è perché prima erano corti. Riassumo cosí, in modo un po' brutale, il mio pensiero, dato che sono fautore di un'interpretazione formalista del fenomeno della moda. C'è un po' di frode nel riempire un fenomeno con dei contenuti che sembrano naturali senza in realtà esserlo. Le persone che scrivono sul vestito sono sempre tentate di instaurare

questo genere di rapporti psicologici. Fare variazioni sulla femminilizzazione del vestito mi sembra illusorio. Non ci sono tratti naturalmente femminili nel vestito; ci sono solo rotazioni, riprese regolari di forme.

6. Ciò che attraverso il vestito viene messo in causa è una certa significazione del corpo, della persona. Già Hegel diceva che il vestito rende il corpo significante, e che di conseguenza permette di passare dal semplice sensibile alla significazione. Anche gli psicanalisti si sono preoccupati del senso dell'abbigliamento. Flügel ha condotto un'analisi del vestito[4], mostrando, a partire da presupposti freudiani, che l'abbigliamento funzionava per l'uomo come una sorta di nevrosi, perché nasconde e mostra il corpo nello stesso tempo, esattamente come la nevrosi maschera e scopre – elaborando sintomi o simboli – ciò che una persona non vuol dire. Il vestito sarebbe in qualche modo analogo al fenomeno che rivela i nostri sentimenti quando arrossiamo per pudore; il nostro viso arrossisce, noi nascondiamo il nostro disagio nel momento stesso in cui lo mostriamo.

Il vestito riguarda tutta la persona, tutto il corpo, tutti i rapporti dell'uomo con il suo corpo, cosí come i rapporti del corpo con la società; questo spiega perché i grandi scrittori si sono spesso preoccupati dell'abbigliamento nelle loro opere. Su questo tema troviamo pagine molto belle in Balzac, Baudelaire, Poe, Michelet, Proust; costoro presentivano che il vestito è un elemento che impegna in qualche modo tutto l'essere di una persona.

Da un punto di vista filosofico, Sartre tratta questo argomento quando mostra che il vestito permette all'uomo di «assumere la sua libertà», di costituirsi come ciò che ha scelto di essere, anche se ciò che ha scelto di essere rappresenta ciò che gli altri hanno scelto al suo posto: la società ha fatto di Genet un ladro, e Genet si

[4] J. C. FLÜGEL, *The Psychology of Clothes* cit.



sceglie dunque ladro. Il vestito è molto vicino a questo fenomeno; sembra che abbia suscitato l'interesse di scrittori e filosofi a causa del suo rapporto con la personalità, in quanto scambio di costituzione: da un lato, la personalità fa la moda, la quale a sua volta fa il vestito; ma, da un altro lato, il vestito fa la personalità. Certamente tra questi due elementi c'è una dialettica. La risposta profonda dipende dalla filosofia praticata da ciascuno.

7. Nel Settecento sono stati scritti numerosi libri sul vestito. Si trattava di opere descrittive, ma fondate esplicitamente e in modo del tutto cosciente sulla *codificazione* del costume, come dire sulla relazione tra certi tipi di abbigliamento e certi mestieri, certe classi sociali, certe città, certe regioni. Il vestito era percepito come una sorta di lingua, di grammatica; se ne cercava il codice. Cosí, si constatava che il vestito partecipa a quell'attività molto vivace che consiste nel dare un senso agli oggetti. In ogni tempo, il vestito è stato soggetto a codificazione.

Ciò induce a rivedere un punto di vista tradizionale, apparentemente sensato, il quale vuole che l'uomo abbia inventato il vestito: la protezione contro le intemperie, il pudore per nascondere la propria nudità, l'ornamento per farsi notare. Questo è valido. Ma bisogna aggiungere un'altra funzione che mi pare piú importante: la funzione di significazione. L'uomo si è vestito per esercitare la propria attività significante. Indossare un vestito è fondamentalmente un atto di significazione, al di là dei motivi di pudore, di ornamento e di protezione. È un atto di significazione, dunque un atto profondamente sociale, istallato nel cuore stesso della dialettica delle società.