

L'abito fa il monaco

L'uomo, al contrario di altri esseri viventi che sono stati attrezzati dalla natura stessa, ha dovuto sempre industriarsi per affrontare e superare le avversità climatiche dell'ambiente in cui viveva. Ma il bisogno di coprire il corpo o di modificarlo in certi modi, non è dettato solo da necessità materiali; risponde anche ad esigenze di carattere psicologico, simbolico e morale. Tra i primi interventi che l'uomo ha compiuto su di sé ci sono stati quelli volti alla definizione, conservazione o trasformazione della propria immagine esteriore. Tatuaggi, mutilazioni come anche particolari ornamenti, decori o amuleti ai quali si attribuisce un'azione magica o sviluppo di doti naturali, avevano lo scopo di conformare ad *un io ideale* la persona reale e contribuivano quindi ad accrescerne il valore e la stima.

Quello che noi identifichiamo come *costume* - dal latino *consuetudo* - *dinis*, consuetudine con mutamento di suffisso - sembra perciò consistere nella trasformazione in senso simbolico e sociale della originaria relazione ambientale, ed è perciò da annoverare tra i fenomeni che più interessano la sociologia. L'abito diventa *'coscienza'* e il travestimento è l'espedito normale per compiere i propri destini. Il *déguisement*, nel passato riservato ai preti, ai maghi e agli attori, entra nella vita quotidiana, viene ad essere un elemento antropologico. Lawrence d'Arabia affida ad un velo bianco la propria missione e la propria coscienza politica; il Reich consegna alla divisa e ai magici emblemi uncinati il compito di cambiare in altro tutto un popolo.

Chi ha fatto tesoro della scoperta è stata la società industriale, il mondo dilatato dei consumi che, come il Diavolo, insegue freneticamente maggiore potere e più clienti e che, attraverso la suggestione della moda può, nello stesso tempo, fabbricare abiti e anime.

L'uso, il mantenimento e lo scadimento di certe fogge d'abito, la preferenza assegnata a determinati materiali e colori riflettono la struttura e i fenomeni evolutivi delle società e rappresentano un ben articolato sistema di *segn*i, che ci permette di riconoscere la molla propulsiva del costume e dell'avvicinarsi delle sue *mode*. La moda - termine entrato nell'uso linguistico italiano nel sec. XVIII ma apparsa in Francia nel 1670 sul *Mercurio galant* - dunque è come un fiume, che scorre parallelo alla storia del mondo, attraversando la società, risente dell'evoluzione del gusto e rispecchia indirettamente le variazioni dello stile. Non è quindi difficile per esempio stabilire indirettamente un nesso tra l'aguzzo stile gotico e le mode longilinee con acconciature, maniche e calzature a lunghissime punte della fine del '300 e del principio del '400, mentre l'enfatica espansione del *barocco* si riscontra nelle vesti gonfiate con il *verdogale* - struttura in legno -, nei parrucconi a grossi riccioli del '600; la grazia manierata del *rococò* si esprime nell'uso dei *guardinfanti* - armature circolari poste sotto le gonne delle donne incinte per proteggere il nascituro - e nei parrucchini a coda del '700.

All'inizio del '900 Paul Poiret se non avesse colto nell'aria una tendenza di rinnovamento, non avrebbe liberato la *femme ornée* della *Belle Epoque* da abiti che avevano a che fare con la camicia di forza, proponendo la *femme libérée*. Crea in modo sobrio ed essenziale una gonna che cade a terra direttamente da sotto il seno, con quella linea da lui battezzata *vague* poiché lambisce il corpo come un'onda leggera. Mariano Fortuny nel 1909 crea un unico abito diventato immortale: la *tunica Delfi*, una *cosina da niente* in seta plissettata, opera d'arte che, come il chitone degli antichi Greci ricadeva a terra senza cuciture, imbottiture o drappaggi, che le dessero forma. Poiret, come Fortuny o Joanne Paquin, partecipa di un clima culturale nuovo in cui affondano le radici il *Liberty* e lo stile *dirrettorio* del XIX secolo, promosso anche dalla suffragette inglesi, che



Alix Grés, 1939

teorizzavano un *abbigliamento riformato*. Paul Iribe, Erté, Vlaininck, André Derain, Raul Dufy, pittori e disegnatori, rappresentano il necessario corteggio in un'avventura nell'inedito, che come un colpo di vento spazza via tutto. *'Sono un pazzo a ritenermi un artista?'* si chiederà Poiret nel 1930 nelle sue memorie che intitola : *En habitant le porc*. Il *couturier* si propone come un qualsiasi artista pittore o scultore che fosse: intuizione felicissima e carica di promesse per il futuro.

Deve essere stato l'amore per la geometria che rese Madeleine Vionnet capace di sviluppare da semplici forme base come il quadrato e il triangolo i tagli più raffinati. Creava tutti i suoi modelli su un manichino di legno non dimenticando mai che un corpo ha tre dimensioni e per questo non si affidava alla carta. Elaborò abiti a *bassorilievo*, che si ispiravano alle vesti delle ninfe danzanti in un fregio delle volte del Louvre o abiti *à chevaux* ispirati da un'anfora conservata sempre al Louvre e per questo chiamati anche *Vasi Greci*. Dal canto suo Alix Grés, aspirante scultrice, a partire dal 1942 iniziò a tagliare e a drappeggiare gli abiti sul corpo delle sue clienti, senza l'ausilio di disegni. La maggior parte dei suoi lavori bianchi con drappaggi artistici ricordavano le vesti degli antichi Greci e venivano presentati in ambientazioni classiche. Il binomio arte-moda, ricorrente già fin dai tempi antichi diventa imprescindibile nella contemporaneità.

In Valentino Garavani le strutture primarie, ossia quelle di base, stabili sebbene sottoposte a lievi e incessanti oscillazioni di costume, di *zeitgeist*, di civiltà, evidenziano nella loro essenziale semplicità, quasi di sigla, un diretto riferimento a taluni archetipi della civiltà figurativa classica. L'*anima* delle immagini dello stilista risale verso la minoica *Dea dei serpenti*, approdando alla *Era di Samo* , alla quintessenza cioè del rapporto tra figura e spazio. Valentino cerca nelle opere d'arte una fonte creativa per *altre* opere non meno affascinanti, classiche, se si intende per classico purezza delle forme e armonia delle proporzioni; forme che attingono di volta in volta da Walter Crane all'*optical*, dai mosaici romani a Hoffman. Non si può capire la leggerezza di un merletto andaluso senza conoscer Velasquez, la lucentezza di un raso senza l'apporto visivo di Fragonard e Watteau o l'intaglio di un tessuto senza studiare Pisanello.

Fusione di Rinascimento, Barocco, Futurismo sono le *sculture* da indossare, le *architetture* di stoffe da abitare di Roberto Capucci, celebrato recentemente da una retrospettiva dal 'Philadelphia Museum of art', intitolata *Art into fashion* . Sorretto dall'idea che *'vestire è un rito, una magia'*, Capucci non si limita ad assecondare la struttura del corpo della donna, va oltre i limiti della corporeità; i colori rimandano alle cromie calde di Tiziano, le composizioni risultano originali riprese da Gian Lorenzo Bernini, le geometrie richiamano i *raddoppiamenti* di Giacomo Balla. Spesso si assiste alla ripetizione ossessiva degli stessi elementi lineari che generano petali, code di pavone, ventagli. I suoi abiti colpiscono per un'imponenza in cui si coniugano il meraviglioso e il seduttivo. In filigrana si possono cogliere i riferimenti all'arte classica e soprattutto al ricordo *'della luce di certi frontoni, di certe volute'*. Sono queste strette parentele , rielaborate in forme assolutamente originali e contemporanee a conferire all'alta moda una dimensione che appartiene all'arte figurativa non soltanto italiana ma europea in senso lato .



R. Capucci