

Il corpo vestito

Questa è una giacca da mettere ogni giorno
finché qualcuno non ti dice: «Imbrogli!»
E allora, solo allora, te la togli.

PATRIZIA CAVALLI, *Caravaggesca-giacca da baro*

Gli abiti sono l'architettura piú prossima al corpo. Sono l'intercapedine che sta tra noi e il mondo. Ma anche tra quello che siamo e quello che vorremmo essere. Anne Hollander, nel suo libro del 1978 *Seeing Through Clothes*, ha scritto: «Gli abiti possono suggerire, persuadere, connotare, insinuare o addirittura mentire ed esercitare una sottile pressione, mentre chi li indossa sta parlando in maniera franca e diretta di tutt'altro». E far vedere attraverso i vestiti può voler dire anche agire attraverso i vestiti.

Per me gli abiti sono stati – e sono ancora – la possibilità di trascendere un corpo che, in quel territorio estremo che è l'adolescenza, vedevo ma soprattutto sapevo pieno di difetti. Attraverso la loro consistenza riuscivo a ingannare, o forse sarebbe meglio dire deviare, gli sguardi: il mio nel riflesso dello specchio, e poi anche quello degli altri. Convinta di guadagnare cosí un mio spazio di libertà tramite quello che sceglievo di indossare.

Volevo essere eccentrica. Non cercare il mimetismo del gruppo. Non seguire mai quei consigli che coltivano la medietà e la malinconia, e sono da sempre dispensati insieme a una sfilza di pericolosi incoraggiamenti – il piú ricorrente: «Come ti sta bene! Ti fa sembrare piú magra!»

E soprattutto non volevo farmi abbindolare da tutte quelle frasi a effetto che si riferiscono a un'ipotetica e cangiante idea di eleganza, e sono in buona parte attribuite a Coco Chanel: «Prima di uscire guardati allo specchio e levati qualcosa», per esempio.

Attraverso la ricerca di uno stile personale si può coltivare una forma di rifiuto di un'univoca, noiosa, piccolo-borghese idea imposta di buon gusto. «Lo stile è l'anima che, per nostra sfortuna, assume la forma del corpo» ha scritto Jean Cocteau.

Poi col tempo, come succede sempre quando si affinano la consapevolezza e gli strumenti di autoanalisi, ho realizzato che, seppur inconsapevolmente, avevo fatto mie le implicazioni sovvertitrici dello stile: usando gli abiti come il manifesto della mia insofferenza, di un'inquietudine cosmica.

Ma io avevo la fortuna di stare proprio in quel presente in movimento sempre più accelerato della fine degli anni Sessanta e dei primi Settanta. Un presente in cui il potere delle immagini teneva insieme l'arte, la moda, il cinema, la musica, la comunicazione in una sintesi simultanea capace di agire come non era mai successo prima. Dentro quel flusso costellato di sogni, desideri, passioni plasmate da una nuova dimensione di impegno politico, cambiarsi d'abito era una delle azioni per cambiare il mondo, e impadronirsene.

È il momento in cui nel sistema della moda si concretizza un radicale rinnovamento di paradigma. L'haute couture viene messa in discussione perché elitaria, accessibile solo a quelle poche fortunate che si possono permettere un abito pazientemente costruito sul loro corpo attraverso una serie di prove (per una camicia da notte, racconta Diana Vreeland nella sua autobiografia, ne servivano almeno tre), frequentando senza limiti di tempo l'atelier di moda. Due film tra i primi di Michelangelo Antonioni, *Cronaca di un amore* del 1950 e *Le amiche* del 1955, ci permettono di spiare le esclusive e chiaroscurate atmosfere dell'atelier, con una serie di figure femminili appassionate, sognatrici, desiderose di affermarsi, ma ancora incapaci di emanciparsi realmente.

Alla fine del decennio successivo la moda veicola invece l'emancipazione, non calando più le proprie produ-

zioni dall'alto ma rapportandosi con la strada. Nel 1968 Balenciaga chiude il suo atelier a Parigi, e poco dopo compie la stessa scelta la romana Simonetta (Simonetta Colonna di Cesarò), che a un intervistatore risponde: «Il termine inglese che definisce la moda come attività commerciale, *rag trade*, mercato degli stracci, riassume la mia personale opinione sulla situazione presente. No, non rimpiango la mia decisione di ritirarmi dal mondo della moda». Mi fermo qui, ma potrei stilare un lungo elenco di abbandoni. Chi fa moda, dunque, deve ora confrontarsi con l'industria, con le taglie, con la produzione in serie di un abito e la sua adattabilità alla vita. Intanto si legge quel classico di Walter Benjamin che è *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Nell'era della (ri-)produzione di massa, e con l'arrivo della figura che prenderà il nome di stilista, la moda si democratizza.

Almeno in certa misura, la selezione dei testi per questa raccolta è inevitabilmente una sorta di autoritratto, il precipitato della mia storia a contatto con quella della moda e le sue svolte, come il radicale mutamento che ho appena ricordato. In generale non mi è interessato più di tanto presentare o ripresentare qui racconti in cui gli abiti indossati dai personaggi precisano la loro descrizione e il loro status, restituiscono lo stile di un'epoca o ancora i vezzi vestimentari di determinati ambienti. Così come non mi ha guidato l'intenzione di ritrovare un'idea fin troppo diffusa tra chi studia e scrive di moda: la nostalgia dell'impronta di un corpo sugli abiti, la cui forma mutata rimane irreversibile anche quando non sono più indossati, relitti depositati dal tempo, carcasse ormai prive della vita che le aveva abitate ma ancora in grado di riverberarne la traccia. Mi è interessato invece restituire la moda come sistema ibrido, superficiale, curioso di tutto e poroso a ogni suggestione, sfiorato soltanto dalla nostalgia e affamato di futuro. Un sistema in continuo aggiornamento mentre at-

traversa il suo tempo sempre presente; un sistema, infine, di cui gli abiti sono un terminale.

Su questo sfondo ho voluto evidenziare i punti della mappa intricata che offrono al lettore la possibilità di una scelta – o di una serie di scelte – per intraprendere i suoi personalissimi percorsi, espressioni, nella loro stessa molteplice possibilità, del fatto che «la moda è un cristallo», secondo una felice definizione che faccio mia.

È il gusto del tempo che influenza il nostro modo di vedere le cose e le nostre scelte. Vorrei presentare questa selezione come una lista di appunti, divagazioni e scarabocchi: attraverso testi di altri cerco di evidenziare temi anche controversi, senza però volerne fissare i contorni. Un aggregato che si articola in reperti appartenenti a tempi differenti, così come a varie modalità di scrittura, e che accenna anche a contesti culturali e geografici non occidentali per indicare un necessario superamento del vecchio impianto eurocentrico a cui si è stati abituati a far riferimento nella storia e nell'estetica della moda. Nel suo testo incluso in questa raccolta, Tanisha C. Ford racconta come la rivendicazione di una differenza e della propria cultura possa avvenire attraverso un indumento, in questo caso i baggy jeans: «Radicavano noi adolescenti neri (provenienti in larga parte da famiglie povere o operaie ai margini della società) all'interno di una comunità di giovani che faticavano a far sentire la loro voce in un mondo che non faceva mistero di quanto non li amasse».

Ha scritto Jean Baudrillard: «La moda rappresenta ciò che meno si può spiegare, in realtà l'obbligo, che essa rappresenta, di rinnovare i segni, la sua continua produzione di un senso arbitrario, la sua pulsione di senso, il mistero logico del suo ciclo costituiscono l'essenza del momento sociale». Allora scrivere di moda è scrivere attraverso la moda. «Parlare di moda oggi non vuol dire parlare di vestiti», ho scritto. Gli abiti sono ormai solo una parte – quel-

la romanticamente legata a un'idea di bellezza, quella piú accessibile e piú di impatto per il grande pubblico – di un sistema potente che produce business, comunicazione, cultura, e che si assume la responsabilità, in bilico tra sincerità e opportunismo, di farsi megafono di una serie di battaglie, dai diritti civili al futuro del pianeta. E, oggi piú che mai, la moda è un fenomeno urbano che rappresenta perfettamente i parossismi del consumo moderno, il quale a sua volta si esprime ridisegnando le geografie delle metropoli di tutto il mondo, vecchie e nuove.

Nella dimensione individuale, però, la moda rimane essenzialmente l'abito: l'intercapedine, l'involucro, il diaframma nel guardare, guardarsi ed essere guardati. L'abito «dice, laddove il corpo non dice», come ha scritto nel 1983 Eugénie Lemoine-Luccioni in *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*.

La fase di eclissi, isolamento e rimozione dei corpi che abbiamo attraversato con la pandemia, ci aveva rimesso tanto piú concretamente di fronte a una serie di questioni sul rapporto tra la moda e la nostra individualità fisica. Da un lato la moda non era piú «the perfect place to explore questions about social hierarchies, sexuality, power», come l'aveva definita Robin Givhan sul «Washington Post» nel febbraio 2020, dall'altro era stato interrotto il circuito dell'immaginario tra corpi e abiti, quel rapporto bidirezionale che da sempre produce la loro mutevole e interconnessa desiderabilità. Nel 1969 lo storico della moda James Laver ha definito «zona erogena mutevole» quella parte del corpo che, a seconda dei momenti storici, viene enfatizzata dalla moda come centro principale del fascino erotico. Per fare un esempio, agli inizi degli anni Trenta del Novecento tale zona cambiò, passando dalle gambe alla schiena: molti abiti di quel periodo sembrano – e sono – disegnati per configurarsi primariamente su quella parte del corpo.

Nel racconto inedito di Michela Murgia qui proposto, un marito e una moglie riattivano la passione grazie a dei vestiti scandalosi ritrovati in un baule nella soffitta della casa che è stata affittata loro da un notaio. Indossare ogni volta uno di quegli abiti provoca coreografie che eccitano nella coppia un desiderio sconosciuto. Oppure è nel taglio che c'è tra corpo e abito, nello sfiorarsi della materia tessile e della superficie della pelle, in quella linea che diventa dominio delle fantasticherie, che si predispone l'attesa di bell hooks di vivere il piacere del sesso.

Ciò che rende il fare moda un progetto dal valore cruciale è, insomma, il legame della moda con il corpo. Il corpo è materia viva, è disobbediente, è soggetto al passare del tempo mentre si accompagna all'ondivaga percezione che abbiamo di noi stessi. È quasi impossibile pensare al corpo e alle sue evoluzioni se non nella relazione che intrattiene con gli abiti. La moda è lo strumento che l'essere umano si è dato per controllare il corpo, e per rendere la natura cultura.

Uno dei primi a studiare la relazione tra abito e corpo attraverso l'idea di progetto è stato l'architetto Bernard Rudofsky nella mostra *Are Clothes Modern?* al MoMA di New York nel 1944. La sua tesi: il corpo è materia grezza che il vestito ha il compito di modificare, in meglio o in peggio, trasportandone le forme nell'istante contemporaneo. In un certo senso, quando è indossato l'abito è rappresentazione della modernità come qualità eternamente presente, e ciò che porta vestiti e corpi nella modernità è, in una parola, la moda (i due termini condividono la stessa radice), con le sue irragionevolezza e contraddizioni, con la sua arbitrarietà, la sua ciclicità, con il suo essere incomprendibile e «profondamente superficiale».

Il couturier americano Charles James (a cui è stato dedicato il film *Il filo nascosto*, diretto da Paul Thomas Anderson e interpretato da Daniel Day-Lewis), conosciu-

to come creatore di meravigliosi abiti da sera, a un certo punto della sua vita decise di lasciare gli studi di medicina per fare abiti. Considerava il corpo femminile «intrinsecamente sbagliato» e per lui occuparsi di moda era l'unica maniera per rimodellarlo. Le sue silhouette sono il frutto di misurazioni e studi sulle proporzioni, per correggere quel corpo secondo lui così imperfetto. Benché i principi progettuali di Charles James lo estremizzino, è il controllo esercitato sul corpo femminile, ed esercitato per lo più da uomini, che ha determinato la colpevolizzazione della moda, in quanto oppressiva, da parte di molti gruppi femministi. Così ha per esempio lasciato scritto Alice Ceresa nel *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*: «La moda femminile per antonomasia è quella dell'abbigliamento femminile anche se in rarissimi casi è creata dalle donne, per cui è moda femminile quella che veste le donne, anche se a vestirle sono gli uomini». Lo scorso decennio, nella conferenza e poi saggio *Dovremmo essere tutti femministi*, è stata Chimamanda Ngozi Adichie a insidiare questa intransigenza, rivendicando la libertà di essere femministe e amare contemporaneamente la moda, usandola con felicità e consapevolezza del suo potere.

Nel racconto-saggio di Pier Vittorio Tondelli, il celebre ritratto di Patti Smith scattato dal suo ex Robert Mapplethorpe nel 1975 diventa un dispositivo per riflettere su «un dettaglio che aprirà le porte a un nuovo stile, a una nuova musica, a un nuovo modo di progettare la propria immagine: appoggiata al collo della poetessa, ecco scendere fino alla vita una sottile, morbida, nera cravatta». Siamo nel 1984, sono gli anni in cui la parola *look* entra prepotentemente nel vocabolario comune. «Arriva la fine del mondo e ho tutto da mettermi», scrive Tondelli a proposito di quella movida postmoderna diventata leggendaria che irradia la scena italiana della moda, dell'arte, del design e dell'architettura. È anche la consacrazione del con-

cetto di «*Made in Italy*», che attraverso una compagine di autori come Giorgio Armani e Gianni Versace vestirà il mondo e diventerà narrazione in romanzi di scrittori subito famosi che raccontano una società in evoluzione con i suoi nuovi riti e nuovi miti, destinata a scottarsi nel falò delle vanità. «Siccome fa freddo e non intendo certo rovinarmi la manicure, cazzo, indosso un paio di guanti di camoscio Armani. E, infine, anche un trench di pelle nera con cintura Gianfranco Ferré, che mi è costato quattromila dollari» scrive Bret Easton Ellis, che in questa selezione necessariamente incompleta c'è, ma con le sue neghittose atmosfere losangeline.

È difficile segnare il confine tra abito e corpo, tra vita e vestito. L'essere alla moda è la partecipazione collettiva a un rito, una performance. Mi immergo nell'abito. Sono l'abito. È il vestito a indossare un corpo. Il corpo nudo è invece disarmato, non ha protezione, non emette segnali: nei miti di Lévi Strauss il denudamento equivale a una sentenza di morte. Kim Fu descrive uno spettacolo porno offerto da una donna in frac (la divisa maschile piú formale ed elegante) che taglia, lacera gli indumenti della compagna legata a una sedia. Quando lei rimane nuda, il pubblico può avvicinarsi, toccarla, accanirsi sul suo corpo indifeso.

In questa selezione, va da sé, avrei voluto includere molti altri autori, come Isabella Santacroce, quella di *Fluo*, il suo romanzo d'esordio che possiedo nella prima edizione Castelvechi. L'avevo comprato subito per quella polaroid in copertina, con lei e le amiche in posa che mi fissavano spavalde e super stilose: «Laura se ne sta stesa a terra, davanti allo specchio atteggiando le labbra colorate con lo stesso rossetto di Nadja Auermann in una foto di Steven Meisel». È una generazione che cerca di essere nella vita, stando sotto l'ombrello della moda che dopo l'Aids aveva

portato a smaterializzare i corpi, e che si ritrova nelle parole di *Smells like Teen Spirit* dei Nirvana: eccoci qui, adesso, fateci divertire. Vorremmo ascoltare di continuo la voce di Kurt Cobain, fragile eroe di quegli anni che sulla copertina di «The Face» del settembre 1993 indossa un leggero abito fantasia sopra una t-shirt bianca e i jeans: immagine divenuta leggendaria e che oggi definiremmo queer.

«La moda maschile non è un capriccio» affermava Lucio Ridenti, personalità che performava su di sé l'exasperazione di una figura, quella del dandy, dagli illustri antenati (Lord Brummel, Baudelaire). Archeologia novecentesca la sua, come quella di Irene Brin o ancora di Gianna Manzini, costellata dalle rassicuranti regole dell'eleganza, governate dalle diverse ore del giorno e dalle occasioni d'uso. Il tempo della moda è d'altronde un tempo circolare, che ricerca la novità guardando in maniera ogni volta diversa il passato. Gesto attuale, traccia e memoria si articolano nel rapporto tra tempo e moda, tra corpo e abiti, così come, nella stessa misura, tra vestire e scrivere del vestirsi.

MARIA LUISA FRISA