

ELISABETTA BENELLI

archetipi e citazioni
nel fashion design



Firenze University Press





Corso di Laurea in Disegno Industriale



Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design "P. Spadolini"

Elisabetta Benelli

ARCHETIPI E CITAZIONI
NEL FASHION DESIGN

Firenze University Press
2006

Archetipi e citazioni nel fashion design / Elisabetta Benelli. – Firenze :
Firenze university press, 2006.
<http://digital.casalini.it/8884535158>

ISBN-10: 88-8453-515-8 (online)
ISBN-13: 978-88-8453-515-3 (online)

ISBN-10: 88-8453-516-6 (print)
ISBN-13: 978-88-8453-516-0 (print)

746.92 (ed. 20)
Moda-Grafica

© 2006 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://epress.unifi.it/>

Printed in Italy

Crediti:

Progetto grafico_Federico Visani

Coordinamento scientifico_Elisabetta Benelli

Ricerca iconografica_Elisabetta Benelli.

L'autrice è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda eventuali fonti iconografiche non individuate

Con i contributi di:

Laura Armani_Il corpo modificato: dalla Dea dei Serpenti a Rei

Kawacubo

Silvia Bisconti_Roberto Cavalli e l'animalier

Alessandra Ripa_Le meduse di Versace e I gladiatori di Paco Rabanne

Un sentito ringraziamento per l'attenta lettura dei testi alla Prof. R.M. Tiradani e allo StudioMEMO per i preziosi suggerimenti e consigli

INDICE

- 8 - Presentazione_Prof. Massimo Ruffilli
- 10 - Prefazione_ Eleganza e lusso: parliamone!_Prof. Alessandro Ubertazzi
- 18 - Design e moda_di Elisabetta Cianfanelli
- 22 - Fashion design: una comunicazione creativa_ di Laura Giraldi

- 28 - Quale presistoria...
- 36 - Roberto Cavalli e l'animalier

- 48 - La moda tra i due fiumi
- 56 - Men in skirts: le kaunakes di JPG

- 66 - Egyptian fashion
- 72 - L'egitto di John Galliano

- 80 - Modi e mode medio orientali
- 88 - Dalla Turchia...Hussein Chalayan

- 98 - Costumi egei
- 106 - Il corpo modificato: dalla Dea dei Serpenti a Rei Kawacubo

- 114 - Coprirsi nella Grecia antica
- 126 - Le meduse di Versace

- 140 - Etruschi...misteriosamente eleganti
- 146 - I colori di Agata Ruiz de la Prada

- 152 - L'abito eloquente dei romani
- 168 - I gladiatori di Paco Rabanne

- 182 - Bibliografia

PRESENTAZIONE

Prof. Massimo Ruffili_Presidente del Corso di Laurea in Disegno Industriale

La ricerca attenta intitolata agli archetipi ed alla citazioni nel fashion design di Elisabetta Benelli, collocano questa giovane ricercatrice della scuola fiorentina di product design tra gli allievi migliori della tradizione del disegno industriale dei maestri, da Pierluigi Spadolini a Giovanni Koenig ed infine a Roberto Segoni.

Segoni sosteneva che la cultura del design si divide in due settori: il progetto e il ragionamento sul progetto.

Elisabetta è una progettista, brava, attenta e sensibile, purtroppo, in questo suo libro ella intende cimentarsi nel campo del “ragionamento” sul progetto ed in particolare nel settore della moda ovvero del fashion design.

Il ragionamento sul lusso, nella progettazione del prodotto contemporaneo, è sicuramente di grande attualità. Il lusso, come sfoggio di ricchezza, come fasto, sfarzo, ridondanza, sontuosità, magnificenza è l'esatto contrario rispetto a quella tendenza fondamentalista votata al razionale, al minimale, al funzionalista di matrice mitteleuropea che nasce dai nostri antenati del Bauhaus e che, con alterne vicende, si è nel tempo, perpetuata fino ai nostri giorni.

Dopo le varie crisi di idee, di valori e di austere contingenze, si ha la sensazione che il made in Italy voglia tornare a considerare la “bellezza” senza se e senza ma, senza incertezze e senza virgolette.

Bellezza fatta di armonia, di gusto e di eleganza, ma non necessariamente di austera, schematica semplicità quanto piuttosto di ricchezza, di emozione, di superfluità, di appariscente e lussureggiante sontuosità barocca, come nei più splendidi momenti dell'arte italiana dal post Rinascimento al Romanticismo neo classico.

Interrogarsi sulle tendenze contemporanee del progetto di design verso i segni e gli stereotipi del lusso, appare dunque puntuale e pertinente, in una società post industriale che tende, attraverso il mondo multimediale da un lato e la globalizzazione selvaggia dall'altro, ad affermare qualche punto di forza attorno al quale poter ricostruire e riconsiderare il design non solo come la disciplina che crea oggetti per soddisfare dei bisogni primari o delle funzioni consolidate. Ma il design ed il fashion design in particolare, come il luogo dei prodotti della migliore intelligenza creativa, della immaginazione critica e della fantasia più ricca verso le forme più evolute per rispondere e soddisfare fundamentalmente bisogni emotivi e percettivi.

ELEGANZA E LUSO: PARLIAMONE !

Prof. Alessandro Ubertazzi_Professore Ordinario in Disegno Industriale

Ho avuto varie volte occasione di riflettere e di discutere su argomenti che tutti danno per scontati e, in realtà, non lo sono per niente. Questo vale, ad esempio, per il lusso e per l'eleganza con tutte le loro interessantissime implicazioni. Anche per questo motivo, ho voluto proporre su questo testo una compilation ottenuta da alcuni frammenti tratti da discorsi stilati in altre circostanze, nonostante tutto, infatti, essi rivelano una loro non banale attualità.

Il piacere di apparire

Il termine "lusso" designa una realtà umana che comporta l'ostentazione di una condizione estetica privilegiata, messa in risalto soprattutto dal fatto che altre persone non la possiedono o non se la possono permettere: per questo, infatti, il lusso risulta perfino censurabile dalla morale comune.

Nel linguaggio corrente il termine "lusso" si riferisce a un'accezione benevola di quella condizione: l'orgoglio personale induce infatti ciascuno a vestire per apparire o a compiacersi legittimamente della propria sensibilità estetica. In questo senso l'arte cosmetica è occasione per migliorare la persona. In questi casi il lusso comporta la proposizione della propria persona senza che ciò possa apparire una peccaminosa sfrontatezza verso il resto del mondo. Se pure il termine "lusso" contiene la valenza di esagerazione della ricchezza o di una sua sfacciata ostentazione, in termini più cauti e quotidiani esso descrive un'appropriata aspirazione al decoro personale che spesso coincide con la comunicazione del proprio felice stato interiore.

Le femmine del genere umano oggi amano adornarsi maggiormente dei maschi: esattamente il contrario di ciò che si verifica nel regno animale, dove la gran parte degli individui maschili sono più appariscenti e "lussuosi" rispetto agli individui femminili, ottemperando anche così alla necessità di "mettersi in mostra" per essere scelti.

È difficile spiegare come mai oggi la realtà umana presenti questa strana inversione di tendenza che sembra in contrasto con le logiche dell'intero creato; in fondo, è altrettanto difficile sostenere che gli uomini scelgono abitualmente le loro compagne mentre, al di là di molte provocatorie opinioni, l'uomo medio può generalmente solo illudersi di scegliere. Secondo un progetto facile da coordinare, in realtà è la donna a "scegliere", poiché le compete l'onere essenziale della conservazione e del miglioramento della specie: l'esercizio della scelta rafforza la sua identità... quasi che dovesse prevalere su tutte le altre.

Non escludo che, in passato, presso le popolazioni più antiche, fosse l'uomo ad essere maggiormente ornato e "truccato"; molti dei gioielli rinvenuti nelle tombe di nostri antenati sono di tipo eminentemente maschile e ancora oggi gli stregoni, i capi e, in genere, tutti gli individui maschili appartenenti a piccole tribù primitive sopravvissute sono più ornati delle loro donne e amano circondarsi di un gran numero di comodità e di privilegi cui queste non possono aspirare.

Indipendentemente da qualsiasi programma di seduzione si può perfino sospettare che, nella civiltà contemporanea, la evidenza con la quale le donne (e di recente anche gli uomini) sottolineano la loro personalità occorre per competere in modo vincente con il resto del mondo.

Peraltro il lusso non è, come invece nel mondo animale primigenio, il risultato della necessità di apparire, bensì probabilmente la conseguenza del piacere di apparire; forse è proprio per questo che tale comportamento ha destato le ire e i sospetti dei censori.

Nella nostra quotidianità ci sono lussi ammissibili e che ci possiamo concedere: tra questi sicuramente c'è quello di curare minuziosamente la nostra immagine per essere gradevoli, per apparire graditi, per essere rifiniti nei particolari: essere profumati, truccati, abbronzati e coinvolgenti perfino attraverso dettagli appena percettibili. Ecco perché l'arte di profumarsi, di abbellirsi e di agghindarsi costituisce una particolare, importante accezione dell'idea di lussuosità.

Allestire il proprio look in modo particolarmente raffinato non è stato sempre necessario, ma i riti della società contemporanea impongono sempre più spesso a tutti di apparire più che di essere.

La rivoluzione del lusso

Negli anni '60, il campo della moda distingueva con grande chiarezza la haute couture e il vestire comune: la prima costituiva un lusso molto esplicito e anche un rito piuttosto sofisticato che aveva peraltro una funzione trainante rispetto all'intero settore tessile ma certo anche del gusto in generale. Secondo questa logica, il profumo rappresentava un ulteriore, essenziale, contributo a una concezione del mondo per la quale tutte le donne del mondo vagheggiavano un'unica eleganza ideale e vi si adeguavano.

Con gli anni '70 e quelli successivi, soprattutto in quei paesi latini connotati da un rapido incremento del potere medio d'acquisto, la consuetudine antica delle famiglie di avvalersi di una rete inverosimile di sartorie, sarte e sartine (tutte ispirate dalle riviste di moda) tende ad essere soppiantata

dalla insorgente moda pratica, di “secondo livello” ma indirizzata ad una massa consistente di acquirenti che intendevano accedere al gusto alto-borghese. Il prêt-à-porter, infatti, è l’esplicitazione di una moda non più lontana e “iperuranea” e irraggiungibile come quella tradizionale, ma più accessibile a tutto il genere umano e quindi numericamente più desiderabile. In questa evoluzione anche il prodotto cosmetico, e in particolare il profumo, ammicca alle masse e, perciò, attraverso le sempre più “preziose” confezioni e flaconi, diviene appetibile a una più estesa gamma di strati sociali che, inizialmente, non potevano neppure immaginare raggiungere certe raffinatezze.

Per motivi estranei a quella sorta di rivoluzione sessantottina ma piuttosto legati all’evoluzione delle logiche dell’industria, l’ideale oligarchico ed aristocratico di una alta moda irraggiungibile e di alta comportamentalità (che coinvolgeva una ristrettissima cerchia di persone assai sofisticate) evolve ad una dimensione “sociale” che esige un globale miglioramento delle forme d’apparire e d’essere. Ciò comporta la istituzione di fasce produttive di media qualità e così anche il formarsi di un’utenza di quello stesso livello.

In tempi assai più recenti il ruolo-pilota detenuto dai creatori di moda si è molto attenuato e, al suo posto, affiora un interesse generale per il comfort personale, per certi modi di rifinire la persona che non saranno più legati alla imitazione più attenta possibile di pochi modelli esterni, bensì alla manifestazione di proprie capacità interiori in un universo sempre più polimorfico e articolato.

Negli anni ‘60 era impensabile che i dettami della moda fossero contraddetti da chicchessia senza che ciò apparisse come una discutibile forma di trasgressione, un capriccio bizzarro in quanto “controcorrente” e perciò anche censurabile.

Oggi è difficile invece immaginare che qualcuno possa dettare regole certe per tutti, poiché è proprio la diversità a caratterizzare i comportamenti quotidiani delle persone; come ho più volte potuto affermare, anche nel campo cosmetico e perfino nel relativo packaging l’emergenza della personalità si fonda sul livello di estremizzazione che ogni singola scelta culturale e formale comporta da parte del singolo.

Il lusso non è un comportamento necessariamente esagerato e imperativo, ma è il testimone di una multiforme, divertente, poliedrica diversità che suggerisce ai settori produttivi molti gradi di approfondimento; e, attraverso il baluginio delle materie e delle forme dei cosmetici e delle essenze, oggi il settore profumiero cerca in tal senso il più possibile di far fronte a un pubblico differenziato e articolato quanto mai.

Il mito dell'alta moda

La leggenda dell'alta moda, che prese origine sostanzialmente nel periodo tra le due guerre e nel dopoguerra dell'ultima, conserva nonostante tutto ancora un fascino straordinario. Il fatto che gli stilisti tornino oggi, più e più volte, su certe invenzioni stilistiche o su certi risultati estetici (soprattutto degli anni '25-'30, caratterizzati dal Decò, ma anche degli anni '40 e perfino degli anni '50) evidenzia la nostalgica aspirazione per quei traguardi ora del tutto irraggiungibili. Negli anni d'oro di Hollywood o nei fasti degli Onassis risiede un fascino da fotoromanzo che, col tempo, non perde ma, semmai, guadagna di interesse.

Oggi si cerca spesso di emulare i livelli altissimi raggiunti dall'eleganza umana (di cui Jackie Kennedy, Audrey Hepburn, Marlène Dietrich e altre "divine" sono state le insuperate esponenti), un esercizio difficile oltre che costoso; si ritorna volentieri a quel momento d'oro perché corrispondeva a una sorta di fabbrica di grandi sogni, speranze positive per l'umanità. Il fasto che caratterizzò certe città e certe nazioni (il mito di Parigi come luogo deputato all'elaborazione di comportamenti) e, soprattutto, l'ampiezza del fenomeno sono ai nostri giorni del tutto inimmaginabili.

Comfort e comunicazione

Credo che l'eleganza raramente coincida con la pratica di una esplicita comodità. Il termine "comfort", che usiamo spesso per definire un'appagante situazione prestazionale o il raggiungimento di un benessere legato all'uso di qualcosa o alla abitazione di un ambiente, nel caso della moda e delle voluttà personali, coincide con il giusto livello di appariscenza, piuttosto che non di comodità personale.

In questo senso confortevole è l'utilizzo di un profumo che può essere indossato per una parte consistente della giornata e che si attaglia perfettamente all'abbigliamento di una persona che abitualmente si sposta senza particolari esigenze di sofisticazione.

In realtà confortevole è una moda che impone, nonostante tutto, l'esercizio e la ricerca di comportamenti formalmente ineccepibili ma che escludono apertamente la "casualità": troppo spesso la mancanza di comfort e di decoro, è associata a comportamenti scadenti ed estranei alla ricerca di una personale affermazione, di un rigore interiore o di una partecipabile sensibilità.

Il comfort che caratterizza il settore della cosmetica a partire dagli anni '80 consiste soprattutto nella disponibilità di prodotti per il maquillage, per il

trucco e per il profumo personale non particolarmente impegnativi (come occorrerebbe invece per serate estreme o per comportamentalità “teatrali”) ma adatti a praticare in modo elegante le opportunità di un mondo dinamico che ammette l’ipotesi del lavoro, del viaggio, della partecipazione ai piccoli e grandi eventi sociali e professionali della quotidianità.

Nella moltitudine degli orientamenti stilistici e comportamentali oggi compresenti, l’ipotesi del lusso ammette molte varianti.

Per un “metallaro”, il lusso è il comfort di una totale idealizzazione dei principi espressi in un modo particolarmente aggressivo di porsi nei confronti degli schemi tradizionali, in cui la coerenza deve trovarsi anche nel profumo utilizzato e perfino nella confezione dello stesso. D’altro canto, lo stile di coloro che si identificano nella operosità quotidiana, sia maschile che femminile, costituisce il nuovo blasone di appartenenza a una schiera di eletti che improntano il canone della loro affermazione estetica in una pacata ritualità neo-ecologica, neo-borghese, manager-efficientista, ecc.

Tutti possono oggi comprare il loro profumo o truccarsi con prodotti assolutamente appropriati a un personale traguardo di lusso.

Il vero lusso è elegante

Esistono i ricchi e, di conseguenza, esiste il lusso. Peraltro, la formazione che ho ricevuto mi porta a ritenere che la ricerca del comfort estremo (e così anche l’ostentazione della ricchezza che consente di acquisirlo) possano essere effettuate in modi più o meno intelligenti e più o meno eleganti.

Personalmente sono favorevole alla pacata ma ferma ostentazione della ricchezza nelle forme caratteristiche della grande civiltà che il nostro Paese ha saputo esprimere nel lontano e recente passato.

Quando parlo di lusso non mi riferisco necessariamente alla comportamentalità personale, quanto alla oggettiva conformazione dell’ambiente che pertocca a coloro che possono permettersi di possedere oggetti di alta prestazionalità e di godere di tutto il comfort che la tecnica oggi può offrire. Più in particolare, quando parlo di ostentazione del lusso, mi riferisco, ad esempio, alla qualità dei legni che l’armatore sceglie per rivestire le pareti degli ambienti, alla tipologia delle apparecchiature con le quali arreda gli spazi e perfino la qualità dei quadri che mette alle pareti. È infatti attraverso queste scelte che si vede se una persona ostenta la sua ricchezza per ostentarla oppure lascia trasparire la sua ricchezza come condizione elevata della sua propria vita.

Troppo spesso riscontriamo spazi che sono male abitati e altrettanto spesso conosciamo gli sforzi per dare un comfort intelligente e adeguato a persone che neppure lo capiscono.

Non ho nessuna remora nei confronti di una ostentazione intelligente ed elegante dei propri mezzi o, meglio, nel lasciare trasparire la propria ricchezza: mi disturba invece la mancanza di eleganza che si riscontra troppo sovente in questo genere di situazioni.

Quando parlo di eleganza, parlo di tutto ciò che attiene alla configurazione del luogo in cui ciascuno svolge la propria vita e che dà contesto alla propria figura; il contesto, infatti, parla esplicitamente del suo abitante ed è lì che la persona raffinata si riconosce nel tempo con la sua eventuale ricchezza interiore.

Il problema del progettista è quello di contribuire, comunque, alla valorizzazione delle opportunità altrui con la loro tendenziale creatività; in questo senso, il progetto ha anche una valenza didattica ed educativa. Vitruvio diceva che, belle case inducono buoni comportamenti, inducono, cioè, l'essere umano a una crescita ulteriore.

La progettazione di luoghi di alto lusso non consiste pertanto nell'assecondare la tendenziale volgarità che è nascosta nella maggior parte degli esseri umani ma nel coadiuvare questi ultimi nella loro ricerca personale di una espressione raffinata o tendenzialmente migliore. Questo arioso bivio si pone, peraltro, tutte le volte che qualcuno progetta per un'altra persona e non solo nella concezione di imbarcazioni più o meno fantasmagoriche.

Nelle imbarcazioni particolarmente importanti possiamo facilmente cogliere la raffinatezza assoluta di chi sa come valorizzare le proprie risorse ovvero constatare imbarazzanti livelli di ineleganza.

Il vero lusso si manifesta in modo sottile; il progettista deve, a suo modo, costituire un'esplicita occasione di crescita del suo interlocutore.

In realtà, nel confidargli un progetto, questi gli dà l'incarico di aiutarlo a migliorare.

Bibliografia dell'Autore sui temi trattati

- *Decenza, decoro, decorazione* (editoriale), in "Habitat Ufficio" n. 41, Alberto Greco, Milano, dicembre 1989-gennaio 1990, pagg. 66-69. Con versione in inglese a cura di P. Kercher alle pagg. 68-69.
- *Trasparire per essere? Come valorizzare l'immagine dell'impalpabile*, in "Beauty MKT" n. 2. Wenus, Milano, ottobre 1994, pagg. 18-21. Con traduzione in inglese alle pagg. 18-21.
- *Altre forme di eleganza?*, in A. Ubertazzi (a cura di), *Premio Cosmopack 94*, catalogo degli esiti del concorso "Primo premio internazionale Cosmopack", Cosmoprof-Unipro, Milano, dicembre 1994, pagg. 10-11. Con traduzione in inglese alle pagg. 10-11.
- *Il lusso ovvero apparire per essere*, in "Beauty MKT" n. 4, Wenus, Milano, ottobre 1995, pag. 18-23. Con traduzione in inglese alle pagg. 18-23.
- *Il vero lusso si manifesta in modo sottile*, prefazione alla tesi di A. Meschini *Why not; rivisitazione funzionale ed estetica di uno yacht di quarantadue metri partendo da uno scafo dei cantieri Benetti*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, Corso di Laurea in Architettura quinquennale, Corso di Teoria e Storia del Disegno Industriale (prof. A. Ubertazzi), 13 aprile 2006, pagg. 1-4.

DESIGN E MODA

a cura di Elisabetta Cianfanelli_Docente di Disegno Industriale e
Assessore alla moda della Provincia di Firenze

Parlare di moda significa parlare di un fenomeno sociale profondo e complesso e del legame che intercorre tra la comunicazione (che avviene attraverso l'abbigliamento) e i processi di costruzione delle identità sociali e individuali. Nel 1911 George Rimmel, filosofo e sociologo tedesco, scriveva: *«Per la sua struttura interna, la moda offre una maniera di distinguersi che è sempre sentita come conveniente»*. Il potere comunicativo e persuasivo del linguaggio della moda è piuttosto evidente e coinvolge in particolare i giovani che ricoprono il ruolo di consumatori, attivamente impegnati nella costruzione di se stessi e che, attraverso un certo modo di vestire o l'uso di determinati accessori, intendono conquistarsi una posizione specifica all'interno della società.

Le differenti tendenze, attraverso cui si esprime oggi la moda, individuano gruppi informali, aggregati di individui che si identificano, grazie all'uso di specifici linguaggi: essi introducono comuni modelli culturali di riferimento e producono un'apparenza di similarità per ciascuno. La condivisione di linguaggi e riti comuni consente ai soggetti sociali, pur con interessi differenti, di sentirsi parte integrante di un gruppo il quale, a sua volta, è contenuto nello sconfinato mondo al quale la moda si rivolge. Per la verità anche il particolare più banale e semplice dell'abbigliamento personale, può diventare "di moda" se adottato per la prima volta dal leader di un gruppo.

Per un giovane, seguire la moda può essere quindi motivo di appartenenza alla comunità nella quale egli vuole riconoscersi ma, da un altro punto di vista, l'esigenza di possedere uno stile proprio fa parte di quella ricerca di un'identità che accompagna comunque la crescita di un individuo. Se da un lato, quindi, la moda innesca un processo di intercomunicazione che sottolinea un bisogno di conformità e di integrazione delle diverse classi sociali e tale atteggiamento origina comportamenti tendenti all'uniformità nei consumi, dall'altro, all'opposto, si assiste a un fenomeno che punta alla definizione di forme e di linguaggi espressivi che tendono a una sistematica differenziazione.

Dati questi presupposti, un'attenta analisi sociologica del fenomeno della moda mette in luce come questo particolare sistema di comunicazione, seppure implicitamente, trasformi alcuni comportamenti sociali e conseguentemente, produca diversi livelli di comunicazione. Per sua definizione, la moda, pur orientandosi verso costumi considerati emergenti, non gli riconosce validità continuativa nel tempo, in quanto la sua funzione predominante consiste nell'introdurre, a cicli, elementi di differenziazione; può considerarsi quindi un cambiamento periodico di stile più o meno "obbligatorio", il che non esclude la possibilità di ritornare a stili del passato

reinterpretandoli o semplicemente riproponendoli nella loro essenza formale, quanto meno attribuendo loro nuovi codici.

Si parla di una nuova “moda” e di nuove tendenze estetiche per l'immediato futuro, anche se recuperate dal passato e da culture diverse dalla nostra.

Un esempio di questo fenomeno può essere l'affermarsi di uno stile “tribale” (un misto di punk, grunge e primitivismo) che ha portato all'affermazione di pratiche quali il piercing, il branding o i tatuaggi riproposti dallo stesso Jean-Paul Gautier che ha mandato in passerella modelli tatuati o più o meno scarnificati e, rifacendosi all'abbigliamento, ha proposto la gonna anche per l'uomo come avveniva nel passato presso alcune civiltà. Tracce di primitivismo si possono riscontrare anche nelle collezioni di Cavalli nelle quali il ritorno alle origini si esprime attraverso l'uso di un linguaggio, in parte simbolico, che rimanda al modo di abbigliarsi proprio dei popoli primitivi che amavano la sovrapposizione di più elementi, mediante l'utilizzo di materiali diversi, il loro accostamento cromatico e lo stesso contrasto materico.

La diffusione di un'estetica che richiama i motivi del passato è stata trasmessa anche da John Galliano, con una sua sfilata ispirata all'Antico Egitto, o dallo stesso Versace nella sua insistente ricerca di elementi che intendono rifarsi al mondo classico (probabilmente per conservare un forte legame con la sua terra di origine in cui cultura ellenistica e tradizioni locali hanno trovato un equilibrio significativo).

In questo testo si è voluto evidenziare soprattutto il rapporto analogico tra culture del passato e realizzazioni attuali o tendenziali: spesso questi riferimenti sono espliciti, altre volte solo velati, altre volte semplicemente voluti per accostare passato e presente in una continuità che permette di far rivivere retroterra culturali lontani, consentendo così al mondo della moda, considerato sovente effimero e superficiale, di svolgere perfino una sua funzione didattico-pedagogica: la moda sembra, così, in grado di risvegliare curiosità ed interessi verso aspetti culturali e antropologici lontani dalle quotidiane esperienze di vita, ma che fanno comprendere come l'adozione di determinati moduli stilistici dell'abbigliamento non risponda solo ad esigenze puramente funzionali e sociali, ma abbia origini più profonde, collegando, forse, gli uomini del passato a quelli di oggi.

Bibliografia dell'Autrice sui temi trattati

AA.VV., *Total Living. Arte, moda, design, architettura, comunicazione*, Charta, Milano, 2002

Ammendola, M., *Le arti figurative e la moda*, Cedam, Milano, 1990

Conti, Q., *Mai il mondo saprà. Conversazioni sulla moda*, Feltrinelli, Milano, 2005

Segre Reinach, S., *La moda. Un'introduzione*, Laterza, Bari, 2005

Simmel, G., *La moda*, Editori riuniti, Roma, 1985

Volli, U., *Contro la moda*, Feltrinelli, Milano, 1990

FASHION DESIGN:

UNA COMUNICAZIONE CREATIVA

a cura di Laura Giraldi_Ricercatore presso il Corso di Laurea in Disegno Industriale

La moda, secondo Gillo Dorfles, è “...l’attenzione per il modo di vestirsi e in genere per adornare se stessi ed il proprio ambiente” ma, soprattutto, essa “...è lo specchio del costume, dell’atteggiamento psicologico dell’individuo, della professione, del gusto”.

Allo stesso modo, per Emilio Pucci, la moda consiste nella “...rappresentazione estetica di un determinato momento storico ed il creatore di moda è l’interprete più sensibile del momento che vive. Di più è l’anticipatore di idee, l’antesignano di un modo di essere, quindi di una cultura...”

Queste definizioni esplicitano la stretta relazione esistente tra moda, sociologia ed antropologia, relazione che nel mondo contemporaneo è sempre più evidente in quanto le influenze e le contaminazioni della moda si colgono in ambiti sempre più numerosi e a diversi livelli come, ad esempio, nelle correnti artistiche e nelle tendenze filosofiche, così come nella produzione letteraria e in quella scientifica. Ma, naturalmente, il settore in cui maggiormente si evidenziano tali legami è quello del design.

Nella società contemporanea, i rapporti e le relazioni che la Moda ha con il mondo del Design sono sempre più chiari e diretti sia per quanto riguarda il product, l’interior o il visual design, dal momento che questi settori del design, così come sostengono maestri e studiosi di tale ambito, sono sempre più dipendenti dai cambiamenti della società e con essa del gusto e delle mode. Come la moda subisce numerose influenze ed è spesso una conseguenza delle mutazioni socio-economiche e culturali, anche gli ambiti del design, essendo molto ampi e variegati, sono interessati ai fenomeni di massa e a loro volta coinvolgono discipline apparentemente molto distanti tra loro come la tecnologia e la comunicazione visiva, il marketing e l’ergonomia, la statica e la storia dell’arte.

Il termine “disegno industriale”, nato negli anni ’60, che definisce anche a livello universitario questo settore scientifico-disciplinare, oggi, a distanza di quarant’anni, è in pratica sostituito dal vocabolo inglese design, universalmente comprensibile e assai in uso, diffuso a vari livelli e applicato in molteplici settori di intervento. Allo stesso modo, la parola “moda” è sempre più sostituita dall’espressione inglese fashion.

Nella fase storica che stiamo vivendo, il mondo della moda ha quindi ampliato il suo raggio di azione e tende a soddisfare una molteplicità di esigenze che coinvolgono aspetti razionali, irrazionali, legati alla sfera percettiva nella sua interezza: in questa ricerca di soluzioni, il design segue la moda e la moda attinge necessariamente dal design, in una sorta di contaminazione continua e, in effetti, risulta sempre più difficile scindere la moda, anche dal design degli oggetti d’uso quotidiano: gli occhiali da sole o le scarpe da

ginnastica sono, ad esempio, due oggetti d'uso appartenenti al settore del disegno industriale o meglio del design ma, allo stesso tempo, sono prodotti del sistema moda, per cui possono identificarsi ed essere espressione del fashion design.

Gli abiti e gli accessori, in quanto oggetti d'uso quotidiano, divengono così prodotti che appartengono alla disciplina del fashion design e, come tali, rappresentano un mezzo di comunicazione privilegiato, utilizzato da tutti noi in maniera più o meno conscia per rappresentarci. Infatti, la moda, il look, il fashion design, espressioni che nel loro "significante" racchiudono lo stesso significato, sono espressione del nostro modo di essere e allo stesso tempo sono capaci di influenzare i nostri comportamenti

Prodotti di questo tipo si trovano sempre più numerosi nel mondo della produzione industriale; gli oggetti d'uso si trasformano, si adattano a nuove esigenze si contaminano con l'aspetto comunicativo e la loro immagine prevale sugli altri elementi.

Gli anni '60, sono stati un periodo in cui nacque per la prima volta la moda per i "giovani", un periodo di illuminazione sociale che ha dato il benvenuto ad una società più libera, un periodo storicamente significativo, caratterizzato da quella che può essere definita una vera e propria rivoluzione culturale.

In quegli anni la "moda", intesa come abitudine e gusto ricorrente che si riferisce al mondo dell'abbigliamento e degli accessori, divenne "look totale", estendendo i propri ambiti di interesse non solo ai prodotti da indossare, ma alla complessità dell'intero corpo, comprendendo lo stesso modo di camminare e di parlare fino al make up.

A partire da quella data la moda, intesa come esercizio stilistico, diventò definitivamente progetto creativo con la nascita del fashion design che cambiò radicalmente la funzione dell'abito e dell'accessorio: questo cambiamento fu segnato dall'arrivo di nuove tipologie stilistiche e di nuovi canoni estetici, e vide l'introduzione della minigonna, degli shorts e del bikini, progettati per la prima volta da Mary Quant. Gli abiti, da prodotti per coprirsi ed adornare il corpo, diventarono così strumenti privilegiati per la comunicazione di nuove idee. La figura dello stilista si trasformò in quella più completa e meglio definita del "progettista", fino a creare la figura del fashion designer, che definisce appunto il progettista di prodotti moda.

I cambiamenti nel mondo della moda diventarono i motori di altri movimenti, innescando un processo di profonde trasformazioni sociali, economiche e culturali: in un simile clima il Fashion è diventato, ed è tuttora, il motore di nuovi indirizzi anche in ambiti correlati. Alla nascita del fashion, ad esempio, il design e con esso il concetto di "moda" hanno introdotto nei giovani un radicale mutamento nella natura dello shopping: le boutique

sono diventate luoghi di ritrovo dei giovani, luoghi molto specialistici, ma allo stesso tempo meno limitativi.

La pratica dello shopping non fu quindi più esclusivamente dedicata all'acquisto di un abito o di un accessorio, ma divenne sinonimo di libera espressione personale e di identificazione con la cultura del periodo, una esperienza per giovani "cool".

Negli anni 2000 la declinazione delle parole inglesi fashion e design ha dato origine ad un nuovo concetto di oggetto d'uso che da un lato trae origine da oggetti che appartengono al mondo della moda tradizionale, mentre dall'altro si allarga contaminandosi con ambiti affini: accessori tradizionali come orecchini si tramutano, con le ultime tecnologie, in auricolari bluetooth, oppure spille e monili per decorare il corpo si trasformano in accessori ipertecnologici come l'I-pod, telefonini, videocamere, palmari, ecc...

Anche le automobili seguono questo processo di "mutazione" e modificano il loro aspetto come la Smart, o vengono scelte per le loro qualità estetiche; allo stesso modo i passeggini per bambini diventano supertecnologici e accessoriati come quelli della Stokke, dieci volte più costosi dei modelli tradizionali... Tutti oggetti del desiderio, oggetti di lusso che gratificano l'utente, che danno emozioni, che parlano di noi e di quello che vogliamo o vorremmo essere. Gli aspetti funzionali legati ai requisiti e alle prestazioni sono sempre più dati per scontati e quello che rende appetibile un prodotto e lo rende fashion è proprio l'aspetto complessivo, capace o meno di evocare sensazioni emotive.

Questo è oggi il "fashion design", espressione della nostra cultura e naturale trasformazione di quello che fino ad oggi era chiamato il prodotto di moda che ormai, nella sua primitiva accezione, appartiene ad un recente passato. Attingere, trarre ispirazione dal passato è sempre stato, e probabilmente lo sarà sempre, un modo di progettare, in quanto, allorché si progetta un oggetto d'uso, un arredo o una rivista, è impossibile non essere influenzati da prodotti analoghi del passato che servono sempre come punti di riferimento, sia in negativo sia in positivo. La contemporaneità, con le proprie specifiche esigenze e necessità, filtra, trasforma e reinterpretata stili e spunti, trasformandoli in nuovi progetti originali, proprio perché nascono da presupposti diversi e sono finalizzati alla soddisfazione dell'oggi.

Nel caso del fashion design riguardante l'abito, ma anche gli accessori strettamente legati al mondo della moda, è indubbio che questi elementi si trasformano in un modo di comunicare ed in un modo per "essere diverso": essi possono infatti comunicare qualcosa di noi, la nostra storia, cultura, origine; possono anche evidenziare i gusti personali, le speranze o le ambizioni, le aspettative e contemporaneamente gli stati d'animo.

Quello trasmesso dall'abbigliamento è quindi un linguaggio complesso, oggi sempre più utilizzabile e accentuabile con l'aiuto del fashion designer, che consente una personalizzazione del nostro look o addirittura può trasformare il nostro modo di essere, il nostro modo di vivere la città ed i nostri oggetti.

Bibliografia dell'Autrice sui temi trattati

AA.VV., *Versace. Il genio della moda e l'arte*, Mazzotta, Milano, 2006

Abruzzese, A., Barile, N., *Communifashion. Sulla moda, della comunicazione*, Luca Sossella editore, Roma, 2001

Barile, N., *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda. 2. Moda e stili*, Meltemi, Roma, 2005.

Barthes, R., *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 2006

Blignaut, H., *Anatomia della moda. Il corpo, i luoghi, l'arte, il cinema*, Franco Angeli, Milano, 2005

Dorfles, G., *La moda della moda*, Costa & Nolan, Genova, 1999.

Dorfles, G., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Skira, Milano, 2004.

Evangelista, A., *Enciclopedia della moda*, Meb, Padova, 2000

Fiorani, E., *Abitare il corpo: la moda*, Lupetti, Milano, 2004

Florenzi, A., *Moda e costume*, Kappa, Bologna, 2002

Pistilli, O., *Dress Code. Sincretismi, cultura, comunicazione nella moda contemporanea*, Castelveccchi, Roma, 2005

Pugliesi, G., *I modi della moda*, Sellerio, Palermo, 2001

Quant, M., *Quant by Quant*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1966.

Ricci Bitti, P. E., Caterina, R., *Moda relazioni sociali e comunicazione*, Zanichelli, Bologna, 1995

Simon, D., *Moda e sociologia*, Franco Angeli, Milano, 1990

Steele, V., *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*, Yale University Press, Londra, 2000

Valli, B., Barzini, B., Calefato, P., *Discipline della moda. L'etica dell'apparenza*, Liguori, Napoli, 2003

QUALE PREISTORIA



Secondo la maggior parte degli studiosi, l'uomo comincia a vestirsi o, meglio, a coprirsi già nel tardo Paleolitico e, più specificatamente, nel periodo in cui, in Europa, si fanno sentire gli effetti climatici delle grandi glaciazioni. In tali condizioni, la necessità di proteggere il corpo per difendersi dal freddo diventa naturalmente determinante e, con il manifestarsi di questa esigenza, l'uomo sente la necessità di dare una forma precisa alle pelli degli animali cacciati, per adattarle al corpo senza ostacolarne i movimenti: di conseguenza è presumibile che il problema di come lavorare le pelli sia sorto in epoche assai primitive e questa esigenza ha spinto l'uomo ad affinare le sue tecniche per conseguire obiettivi pratici.

L'indurimento rapido delle pelli era, infatti, una condizione evidente per cui diventava essenziale trovare utensili o sistemi semplici che consentissero di evitare questo inconveniente: ben presto si scoprì che il modo più semplice per ammorbidirle consisteva nel masticarle a lungo e lentamente, tecnica ancora oggi in uso presso le donne di alcuni gruppi eschimesi. Seguendo questo principio, si comprese il vantaggio di inumidire le pelli e batterle poi con mazzuoli di legno; nonostante questo, i risultati erano sempre precari e migliorarono in modo consistente solo quando si arrivò a capire che alcune sostanze oleose contenute nei vegetali o l'uso del grasso animale consentivano di lubrificare e ammorbidire la pelle in modo naturale, con risultati duraturi. Un progresso veramente "rivoluzionario" si ebbe però con la scoperta della conciatura vegetale con cui si ottenevano duttilità e impermeabilizzazione permanenti, grazie all'utilizzo del tannino contenuto in alcune piante.

Sempre nel Paleolitico superiore, le comunità che vivevano nelle zone più temperate cominciarono a scoprire le tecniche di lavorazione delle fibre naturali, sia di natura vegetale che animale: il più antico sistema da loro sperimentato è probabilmente quello della feltratura, sviluppata originariamente nelle regioni centrali dell'Asia, dagli antenati dei Mongoli ma conosciuta anche dagli Egizi e dai popoli mesopotamici.

Se non si può dire praticamente nulla dell'abbigliamento degli uomini precedenti l'*Homo sapiens*, molti indizi indicano, come è stato rilevato da alcuni scienziati, che almeno dalla metà del Paleolitico superiore dovevano esistere indumenti più elaborati della semplice pelle di animale: ciò che si può desumere dall'arte parietale o mobile resta ancora oggetto di valutazione, ma alcune sepolture hanno restituito corpi parzialmente ricoperti di conchiglie o di perle necessariamente applicate a un supporto che non poteva essere altro che un vero e proprio vestito; anche il ritrovamento di numerosi aghi in osso, più o meno dotati di cruna, attesta l'esistenza di lavori di cucito in epoche remote.

Comunque i numerosi reperti relativi al Paleolitico superiore evidenziano le radicali trasformazioni avvenute nel modo di vivere degli umani, a tutti i livelli. I lavori prodotti dalle diverse 'culture non tendono solo a soddisfare i primari bisogni utilitaristici, ma rispondono anche a esigenze di natura più complessa: compaiono infatti vari tipi di oggetti, testimonianza di una abbondante industria litica; vari tipi di sepolture che rivelano l'esistenza di molteplici riti; pitture e graffiti parietali, oggetti utilizzati per scopi ornamentali ed estetici. Il fascino di questi ritrovamenti è innegabile, soprattutto se si pensa che essi rappresentano la prima manifestazione non strettamente legata ad aspetti materiali.

Sul significato simbolico dell'abbigliamento e della ornamentazione del corpo, anche in epoche primitive, sono state date numerose interpretazioni di cui esiste un'ampia letteratura. Bernard Rudofsky, in un suo saggio intitolato «*Il corpo incompiuto*», afferma che, dalla maggior parte delle civiltà esistite, il corpo umano nudo è stato visto come mancante di qualcosa che lo mettesse in grado di comunicare. In questo senso la nudità corrisponde quindi ad una condizione di incomunicabilità e di incompiutezza e, proprio per compensare tale mancanza, l'essere umano ha inventato delle sovrastrutture in grado di accrescere la sua personale espressività, dando vita a una corporeità artificiale, il cui fine è soprattutto il desiderio di comunicare o di appartenere a un gruppo.

Secondo sociologi e psicologi inoltre, il bisogno umano di ornarsi ha addirittura preceduto il semplice bisogno di coprirsi: conferma sta nel fatto che forme artistiche remote mostrano un considerevole uso di monili e copricapo su corpi interamente nudi.

Comunque è certo che molto presto gli uomini hanno dimostrato un gusto spiccato per collane, bracciali e reticelle che sono stati rinvenuti in corpi inumati, in grotte o in luoghi culturali: per gli oggetti ornamentali si utilizzavano conchiglie, denti di animali, piccoli ciottoli, di cui si sono ritrovati numerosi esempi anche in Italia.

I denti animali, forati o scanalati per la sospensione, costituiscono l'oggetto di uso più tradizionale; erano scelti in base al loro valore simbolico ed è interessante rilevare come spesso non corrispondono all'inventario statistico della fauna consumata: gli incisivi dei ruminanti e dei cavalli sono i più frequenti, ma anche i canini di volpe attestano una notevole diffusione di questo animale. Nel Paleolitico superiore le forme sono poco diversificate: più o meno globulari, a botticella, a goccia, ma nella fase più tarda della cultura paleolitica (età miolitica) gli oggetti ornamentali si fanno più frequenti ed elaborati, appaiono armi più complesse e le vesti cominciano a differenziarsi fra uomini e donne. I pendagli sono ricavati dagli stessi materiali utilizzati per le collane, ma naturalmente sono di più ampie dimensioni ed in genere

più allungati: i più semplici sono formati da un ciottolo forato o da un frammento d'osso, ma non mancano forme più complesse che rimandano all'arte religiosa delle placchette incise. Notizie più precise e documentate sull'abbigliamento, inteso nella sua complessità di "vesti" e "ornamenti", possono essere date in riferimento alle civiltà che si sono sviluppate nel Neolitico e soprattutto nel suo periodo finale e, successivamente, nelle età del bronzo e del ferro. Tessuti di lana sono stati trovati in Anatolia, a Catal Hoyuk, in un contesto anteriore al 6000 a.C; relativamente all'Europa, i primi reperti di tessuti provengono dai rinvenimenti lacustri della Svizzera: un frammento di tela di lino è stato ritrovato a Gachnang, mentre un cesto con fondo tessuto a Egolzwil. I reperti delle stazioni dei laghi di Chalain o di Zurigo hanno rivelato tutto il necessario alla lavorazione del lino: filo ancora arrotolato su di un fuso, gomitoli di filo, resti di rudimentali telai in argilla, pettini da tessitura ed anche semi di varie piante dal potere tintorio. In sepolture danesi dell'età del bronzo sono stati rinvenuti sia abiti femminili che maschili: risulta di particolare interesse la tomba di Egved, in Danimarca, in cui una giovane defunta portava un corpetto corto a mezze maniche, stretto alla vita mediante una cintura con fibbia a disco, una sottana di cordicelle intrecciate e scarpette di lana.

Nel 1991 in Sud Tirolo, nella zona di Hausalbjoch, il ghiaccio ha restituito il corpo di un uomo morto oltre 5500 anni fa: indossava calzature, gambali e mantello, in tessuto vegetale e cuoio, e un copricapo in pelliccia. Le pelli impiegate erano probabilmente di cervo, d'orso, di capra, di camoscio o di vitello; questa eccezionale e fortuita scoperta ha permesso di comprendere, in modo non più approssimativo, l'abbigliamento portato verso la fine dell'età della pietra in alcune regioni europee.

I mutamenti nel modo di vestire risalenti al Neolitico sono una derivazione dei profondi mutamenti registrati, in questo periodo, nella struttura economica e sociale.

Con i primi insediamenti stabili organizzati in villaggi, si passa dall'economia di caccia e di raccolta del Paleolitico a un'economia produttiva basata sull'agricoltura e sull'allevamento del bestiame. Il tipo di vita relativamente stabile e sedentario delle comunità porta alla produzione di una vasta tipologia di strumenti e oggetti necessari alla vita associata: si crea anche una divisione del lavoro per cui la produzione di ceramiche, la tessitura, l'intreccio dovevano in gran parte essere riservati alle donne, come aspetto dell'industria domestica.

La tessitura, in particolare, va assumendo uno sviluppo sempre più rilevante: con la lavorazione delle fibre vegetali, come il lino, la canapa e il cotone ha inizio una vera e propria manifattura degli abiti. Testimonianze e ritrovamenti indicano come il lino sia stato coltivato molto presto dall'uomo,

sia per i suoi semi oleosi, sia per le sue fibre tessili: i primi rinvenimenti di semi provengono da siti preceramici del VII millennio a.C. a Ramad, poi si hanno ritrovamenti neolitici in Iran (Tepe-Sabz) e in Iraq (Telles-Savan). In Europa i primitivi sistemi della tessitura del lino si rinvencono, come si è scritto, nelle stazioni neolitiche della Svizzera, della Germania e dell'Italia del Nord.

Tutte le grandi innovazioni tecniche che caratterizzano la “rivoluzione” del Neolitico - dal tornio del vasaio al carro con ruote a disco, dalla tessitura alla mola per macinare il grano-, in Europa appaiono più tardi e sono una derivazione delle regioni del Vicino Oriente (Mesopotamia) e della valle del Nilo, dove si sono formate le prime grandi civiltà agricole del mondo antico. È comunque in età neolitica che l'Italia, per la sua particolare posizione geografica, inizia ad essere terra di approdo e confluenza di civiltà diverse in cui si intrecceranno correnti culturali provenienti dal vicino oriente per via mare, o dal bacino danubiano per via terra: nasce quindi, molto lontano nel tempo, la tendenza della nostra penisola a mediare i molteplici apporti di civiltà diverse e ad assorbirne quindi le caratteristiche più rispondenti al proprio modo di interpretare la vita. È interessante in questo contesto ricordare una sorprendente scoperta archeologica avvenuta, nel 1970, a porto Badisco presso Otranto: in una grotta sono state rinvenute pitture parietali databili fra il 5000 ed il 3000 a.C., in cui si evidenziano scene di caccia con figure stilizzate di uomini armati di arco e di frecce. L'iconografia è rapportabile a scene figurative tipiche del Paleolitico, ma quello che colpisce in queste pitture sono un insieme di spirali, intrecci, motivi geometrici, chiaramente indicativi del passaggio al Neolitico in cui le nuove tendenze organizzative del villaggio agricolo imponevano una aspirazione all'ordine ed alla regolarità, rintracciabili proprio in questa nuova tendenza verso il geometrico.

Allo stesso modo nell'abbigliamento si avvertono mutamenti evidenti, chiaramente meno documentabili per la fragilità dei materiali organici impiegati, ma individuabili attraverso gli strumenti usati per la tessitura, nelle immagini raffigurate sui prodotti ceramici o in alcune statuette, nelle pitture parietali e nella ricostruzione di frammenti di tessuto o di oggetti ornamentali. Procedendo attraverso i secoli dell'età del bronzo e del ferro, le notizie derivanti dalle fonti si fanno sempre più dettagliate e si ritrovano categorie di oggetti di prestigio, spesso in metallo anche prezioso, notevoli per la fattura tecnicamente complessa (pugnali, asce, ma anche collari, braccialetti), ed accanto ad essi, soprattutto nei corredi funerari ma anche nei cosiddetti “ripostigli”, si evidenziano tessuti in lana, lino e canapa dei quali si è detto in precedenza.

Abiti virtuali: pittura del corpo e tatuaggio

Già nel Paleolitico, si ritiene si sia sviluppato l'uso di decorare il corpo con la pittura: è questo un metodo primitivo di ornamento, anteriore al tatuaggio, alle cicatrici ed alle mutilazioni ornamentali. L'intento di tali decorazioni fisiche, pur nella loro primitività, superava di gran lunga la funzione estetica e rispondeva non tanto a vanità, quanto al desiderio di comunicare e di appartenere ad un gruppo: tali segni, nel loro forte linguaggio espressivo, potevano indicare uno stato temporaneo di guerra, di lutto, di danza rituale o assumere un valore magico-simbolico di difesa e di protezione.

La pittura del corpo è una forma di decorazione diretta rintracciabile in ogni tipo di cultura ed ancora oggi diffusa in Africa, in America, in Australia con forme decorative che variano da tribù a tribù. Nel passato alcune società precolombiane credevano, ad esempio, che le pitture facciali potessero proteggere dalle malattie o generare stati di panico e di paura nel nemico: da questa consapevolezza gli uomini traevano forza e riuscivano ad accrescere il loro senso di autostima e di sicurezza. I Wai Wai, Indiani d'America, usavano dipingere il corpo di rosso a protezione dagli spiriti maligni, in quanto questo colore era ritenuto un deterrente nei confronti di aggressioni reali o di natura soprannaturale.

La precarietà della pittura con carbone, oca, tinture vegetali ha probabilmente spinto l'uomo del Paleolitico a ricercare forme di protezione o di manifestazioni fisico-psicologiche più durevoli, e la tecnica del tatuaggio, proprio per la sua consistente durata nel tempo, rappresentava senza dubbio il mezzo più avanzato per risolvere l'aspirazione delle popolazioni primitive ad essere protette mediante i disegni del corpo. Diffusa fin dal tardo Paleolitico, questa tecnica raccoglie quasi totalmente l'eredità della pittura corporale, senza sostanziali variazioni nei motivi decorativi, ma con una più forte accentuazione delle funzioni simboliche. L'impiego di determinati segni dà al corpo tatuato una pluralità di valori e gli consente di porsi nello spazio in modo diverso dal corpo disadorno: ancora una volta, mediante il tatuaggio, si vuol superare il limite fisiologico del corpo e gli si dà un valore di relazione.

In taluni gruppi, inoltre, il corpo era un mezzo per esprimere non solo l'importanza sociale o la personale capacità di controllo sul mondo esterno, ma anche lo strumento per evidenziare il male e gli aspetti negativi presenti nella collettività di appartenenza: sul corpo di alcuni popoli primitivi venivano incisi non solo gli atti eroici, ma anche le azioni di ladri, adulteri, debitori, i cui relativi tatuaggi intendevano fissarne per sempre la colpa ed essere contemporaneamente un monito per gli altri componenti del gruppo.

I segni del corpo tatuato non si limitavano però soltanto a lanciare messaggi di esaltazione personale o di intimidazione ma, attraendo lo sguardo, potevano trasmettere messaggi di carattere sessuale: in particolare l'uomo tendeva ad esaltare la propria virilità, evidenziando la personale capacità procreativa, mentre la donna segnalava, soprattutto, il raggiungimento dell'età feconda. Immagini femminili della fertilità si ritrovano anche in statuette votive che risalgono ad oltre 20.000 anni a.C.

Negli scrittori classici si incontrano numerose allusioni alla pittura e al tatuaggio del corpo, riferibili però ad epoche più tarde, da parte soprattutto di popolazioni barbariche europee ed esistono testimonianze relative alla nudità rituale dei guerrieri celtici in battaglia o durante cerimonie a carattere propiziatorio: il corpo nudo, valorizzato dal tatuaggio o dalla pittura, esprimeva, anche in questi gruppi umani particolarmente fieri e conquistatori, il senso del valore e della propria identità sociale. Le due tecniche, pittura e tatuaggio del corpo, sono ben documentate come costumi abituali sia in Britannia con i Pitti, sia in tribù orientali come i Traci, i Sarmati, gli Sciti che avevano in comune fra di loro anche l'uso di curiosi indumenti impiegati nelle campagne di conquista: ne è un esempio la maglia in ferro trovata a Zarovka presso Kiev in una tomba risalente al V sec. a.C. Un'altra forma di deformazione del corpo, apprezzata presso alcune tribù primitive, era l'obesità che probabilmente richiamava l'idea della fertilità: anche in tempi abbastanza recenti in alcune tribù africane o amazzoniche, le ragazze, giunte alla pubertà, venivano trasferite in apposite "case per ingrassare" e qui venivano super nutrite, affinché il loro corpo acquisisse il fascino sprigionato dai depositi adiposi. La più celebre delle caratteristiche, ricercata ancora oggi presso alcuni gruppi etnici africani, era la steatopigia, cioè uno sviluppo eccessivo del grasso sottocutaneo che copre le parti posteriori della donna e la parte più alta delle cosce.

Accessori

La paura del mistero e del magico ha sempre dominato la vita dei popoli primitivi e l'incapacità di comprendere il senso della morte generava la credenza in un influsso costante degli spiriti sulla vita umana. Alle influenze degli spiriti era attribuita l'origine, altrimenti non spiegabile, di tutti i mali e per questo venivano indossati amuleti ritenuti capaci di allontanare le negatività: la decorazione, particolarmente quella creata per abbellire e proteggere gli orifizi del corpo e quindi le aperture delle orecchie, della bocca e del naso, sembra risalire appunto a questo iniziale intento.

Fra gli accessori, anche le calzature hanno avuto indubbiamente un loro

ruolo, rapportabile inizialmente a esigenze ambientali: le temperature rigide delle regioni fredde senza dubbio hanno imposto l'uso di calzature in epoche assai lontane.

I primi materiali usati furono probabilmente corteccia d'albero, foglie intrecciate, pelle di animale avvolta intorno al piede e trattenuta da rozzi legacci alle gambe. La fragilità dei materiali impiegati in questo settore lascia largo spazio alle congetture, e le prime testimonianze documentabili si hanno solo dalla lettura di reperti frammentari, rinvenuti in sepolture risalenti al tardo Neolitico.

Allo stesso modo l'uso iniziale di coprirsi il capo è da ricondursi a necessità di ordine fisico, ma alcune pitture parietali mostrano anche copricapo in piume il cui significato è probabilmente da rapportarsi o a particolari riti cerimoniali o ai molti significati simbolici che si attribuivano all'ornamentazione, compreso il convincimento che un alto copricapo rappresentasse dignità e potere.

ROBERTO CAVALLI E L'ANIMALIER



Roberto Cavalli nasce il 15 novembre 1940 a Firenze, in una famiglia con caratteristiche ideali per il suo sviluppo creativo, essendo suo nonno, Giuseppe Rossi, un noto pittore macchiaiolo, allievo di Giovanni Fattori.

Le inclinazioni artistiche del futuro stilista lo portano ad iscriversi, nel 1957, all'Istituto d'Arte di Firenze, dove sceglie di specializzarsi nello studio delle applicazioni tessili della pittura e dove inizia la ricerca di un suo linguaggio formale, in cui si mescolano colore, materiali, immagini, che lo conducono alla creazione di fantasie composite, in cui è forse rintracciabile l'imprinting degli artisti toscani di fine ottocento. La sua avventura nel mondo della moda inizia attraverso la collaborazione con i principali stilisti internazionali, quali Hermès e Pierre Cardin, che richiedono le sue stoffe variopinte, le sue pelli stampate con un procedimento da lui brevettato, i suoi patchwork.

Visto il successo ottenuto, nel 1970 lo stilista fiorentino decide di debuttare al Salone del Prêt-à-Porter alla Porta di Versailles, presentando una collezione a suo nome che lo introduce a pieno titolo tra i grandi della moda italiana, aprendogli le porte ad eventi esclusivi quali la prima edizione di Pitti. Cavalli stupisce pubblico e stampa con i suoi arditi accostamenti di patchwork di daino, il denim stampato a colori forti, i jeans tagliati e ricomposti secondo schemi fantastici, dai disegni ispirati al mondo della natura. Per trovare nuove ispirazioni e per cogliere il dettaglio che può connotare una nuova collezione, ama avere sempre con sé una camera digitale, per cogliere così tutto ciò che nella natura colpisce la sua curiosità, alla ricerca di emozioni forti e di una trasversalità che si appropria di tutto ciò che è insolito e inesplorato.

Roberto Cavalli è un uomo dotato di forte personalità, nel quale la passione per la ricerca, l'innovazione e la sperimentazione, si fondono con fantasia, curiosità, creatività ed amore per la bellezza della natura, dando luogo ad un linguaggio personalissimo, immediatamente riconoscibile, in cui materiali ottenuti con sofisticate tecnologie, si sposano con motivi floreali o animali. Il suo stile è il prodotto della ricerca di un equilibrio tra hi tech e archetipi provenienti dal passato. Questo mix, in cui l'armonia tra gli opposti si modula in infinite declinazioni, viene ben presto apprezzato dal jet set, a partire dagli anni '70, in cui una giovane Brigitte Bardot girava per Saint Tropez indossando le creazioni fastose e frizzanti di Cavalli, fino ai giorni nostri, con artisti quali Lenny Kravitz, Alicia Keys, Britney Spears, Beyoncé Knowles, e Jennifer Lopez che, oltre ad affezionati clienti, sono anche amici e promotori dell'immagine Cavalli.

Nei primi anni Novanta, dopo un periodo di distacco dalle passerelle e la tentazione di ritirarsi dalle scene, lo stilista presenta a Milano una nuova collezione di jeans, la cui peculiarità risiede nell'invecchiamento della stoffa, ottenuto con un trattamento a getto di sabbia. Il successo riprende e lo stilista e la sua moda divengono dei cult che si sostanziano nell'apertura di nuove boutiques a Saint Barth, nei Caraibi Francesi, a Venezia ed un'altra a Saint Tropez.

Oggi lo stilista vanta negozi monomarca in tutte le principali città del mondo ed è sicuramente il primo promotore di sé e della sua immagine, che ribadisce ed esemplifica in ogni sua attività, trasformandola in un'abile operazione di marketing; anche nelle interviste traspare il suo spirito esuberante, la sua ironia, la sua voglia di originalità, che si evidenzia negli oggetti di cui ama circondarsi, come lo yacht di 41 metri dotato di scafo cangiante ed insignito del premio Yatch Capital Award nel 2004 o il gommone con interni zebrati.

La sua esuberante attività non conosce limiti ed i suoi interessi molteplici lo portano a singolari collaborazioni, come alla personale rielaborazione della Ducati presentata per l'edizione 2000 del Motorshow di Bologna, nella quale il suo intervento è riconoscibile per il gusto per l'eccesso ed il lusso sfrenato, rappresentato dal serbatoio tempestato di diamanti, nonché per l'immane uso di pelliccia animale applicata sulle manopole, come alla collaborazione con il regista David Leland in qualità di costumista, nel film "The Decameron" in lavorazione nel 2005 ed in uscita nelle sale nel 2006, nel quale vengono raccontate alcune novelle del Boccaccio e per il quale lo stilista ha realizzato 150 costumi, descrivendo un Trecento italiano classico, ma comunque vicino al suo stile contemporaneo, casual ed irriverente.

La produzione e il linguaggio espressivo

La rivoluzione nel mondo del denim e l'avventura nel mondo della moda di Roberto Cavalli seguono percorsi affini, che si intrecciano, determinando l'uno la fortuna dell'altro e viceversa. Il jeans, nato come capo resistente, povero ed economico, utilizzato da cowboy e portuali è divenuto nel tempo un prodotto ricercato, indicatore delle trasformazioni della società stessa, come giustamente osserva il filosofo francese Jean Baudrillard nel suo saggio «*Il mondo cambia, i blue jeans no*», che li definisce «*determinazioni totemiche che penetrano nell'immaginario e nel mercato reale... divenendo il grado zero dell'abito, o il non-abito universale, senza bisogno di abbinamenti ed accessori*», che seguono ed interpretano le trasformazioni sociali, perché sono





«*uno dei motori del cambiamento sociale*». La struttura del jeans è rimasta pressoché invariata per un lungo periodo, dagli anni Venti ai Settanta, fatta eccezione per le variazioni di lieve entità. Si trattava di un capo cult, ma in senso profondamente differente da quello attuale, essendo destinato alle classi lavoratrici, ai giovani che con esso manifestavano il proprio dissenso verso la società, agli artisti più contestatari, da Andy Warhol ai Rolling Stones. Oggi si assiste ad un fenomeno inverso: il jeans non è più un capo povero ma un prodotto che, sottoposto a sofisticati trattamenti di finissaggio con macchinari sempre più specializzati, è divenuto un prodotto ricco.

Non sono solo lavorazioni sempre più articolate e complesse eseguite da robot ad impreziosire i jeans del nuovo millennio, bensì stiamo assistendo al recupero delle lavorazioni manuali che garantiscono l'assoluta unicità di ogni capo. È un fenomeno che sta prendendo sempre più campo in Italia, dove la maestria nelle lavorazioni artigianali è un valore aggiunto in molte produzioni; si assiste così ad una "scomposizione" e "ricomposizione" dei capi, che vengono scuciti e ricuciti, smerigliati e usurati manualmente, strappati e rattoppati per creare un perfetto effetto vintage.

Anche nella storia di Roberto Cavalli appare evidente come lo stilista fiorentino abbia vissuto in prima persona la metamorfosi del denim, essendo lui stesso uno sperimentatore, che negli arditissimi accostamenti tra lavorazioni superficiali e di finissaggio ha dato un forte e personale contributo alla ridefinizione di questo materiale. Anche nel modo di raccontare il jeans, si ha in Cavalli l'utilizzo di un linguaggio in parte simbolico che rimanda, proprio grazie alle lavorazioni, agli accostamenti di materiali diversi o trattati con procedimenti differenti, al modo di abbigliarsi proprio dei popoli primitivi, per i quali la sovrapposizione cromatica e materica rappresenta l'espressione più completa della propria individualità.

Laddove nelle società arcaiche ogni dettaglio apposto all'abito narra le caratteristiche, la storia ed il ruolo di chi l'indossa, nella società moderna non è più il singolo a raccogliere e strutturare in maniera diretta il proprio abbigliamento in relazione al proprio vissuto, ma la funzione di realizzare dei capi significativi è demandata allo stilista, che attraverso la sua sensibilità si fa interprete, traduttore di ciò che altri vorranno raccontare di sé e progetta un modo di vestire che racconti gli aspetti caratteriali di chi lo indosserà, il suo modo di essere, il suo stile di vita. Nel caso di Roberto Cavalli, il suo comporre dei sistemi complessi in ogni capo o completo, rappresenta dunque la sua volontà a parlare di un mondo di uomini e donne nei quali, oltre alla memoria di un'umanità selvaggia, libera e dalla forte istintualità, persiste il ricordo di un mondo nomade, e per i quali lo stilista raccoglie ed articola la costruzione di un indumento che più di un abito è il riassunto







di un viaggio, di un'esperienza, di una sensazione, il racconto di ciò che chi lo indossa vorrebbe aver trovato, raccolto e conquistato. Per loro realizza elaborati ricami manuali abbinati ad effetti oiled, used, scratched, con giochi di proporzioni e stili che richiamano le sfumature del deserto e le ingannevoli asciuttezze dei toni neutri che fa poi esplodere in colori decisi, energici, forti per moderni esploratori, sempre in bilico tra suggestioni etno e richiami sportivi, che amano mixare i pezzi cult del guardaroba re-inventando nuove sintesi, nuovi contenuti, nuovi concepts, in collezioni che sono una full immersion nella natura più selvaggia, dalle lande ghiacciate degli eschimesi, alle steppe degli indiani d'America, fino alla savana africana.

La stampa animalier

Nell'opera di Roberto Cavalli è quindi rintracciabile un forte richiamo alle decorazioni di ispirazione naturale che affondano nel substrato inconscio e non rappresentano solamente una mera rappresentazione del mondo circostante.

Lo stilista manifesta la sua passione per le suggestioni della natura riproponendo un linguaggio antico, fatto di forme floreali, stampe con disegni di pesci, uccelli, pelli vere o dipinte sui tessuti, che non sono soltanto frutto della voglia di proporre la bellezza insita nel mondo della flora e della fauna, ma raccontano anche uno stile di vita, che vuol essere libero, quasi selvaggio, pensato per uomini e donne dalla forte istintualità, per i quali passato e presente si fondono nella volontà di affermare un'identità libera e ribelle. Padroni del loro tempo e fieri nei loro moderni abiti così vicini, concettualmente a quelli dei loro progenitori, donne ed uomini dall'incedere felino, vestiti con ricchezza e quasi sontuosità a rappresentare la loro voglia di apparire, a comunicare una loro unicità. Il nuovo millennio ha portato con sé la caduta di molte certezze, la fine di un periodo di continuo sviluppo economico e della consapevolezza di andare verso uno stile di vita sempre più prospero, che invece caratterizzavano l'ultimo ventennio del novecento. I prodotti di Cavalli, anche in questa fase storica di acuitizzazione dei contrasti tra la cultura occidentale e le altre, di timori per guerre vicine e lontane, nonché di recessione economica, risultano vincenti proprio perché continuano a far sognare, riproponendo le sicurezze ed un linguaggio opulento, ricco e ridondante, che rimandano a quell'età dell'oro che sono stati gli anni '80.

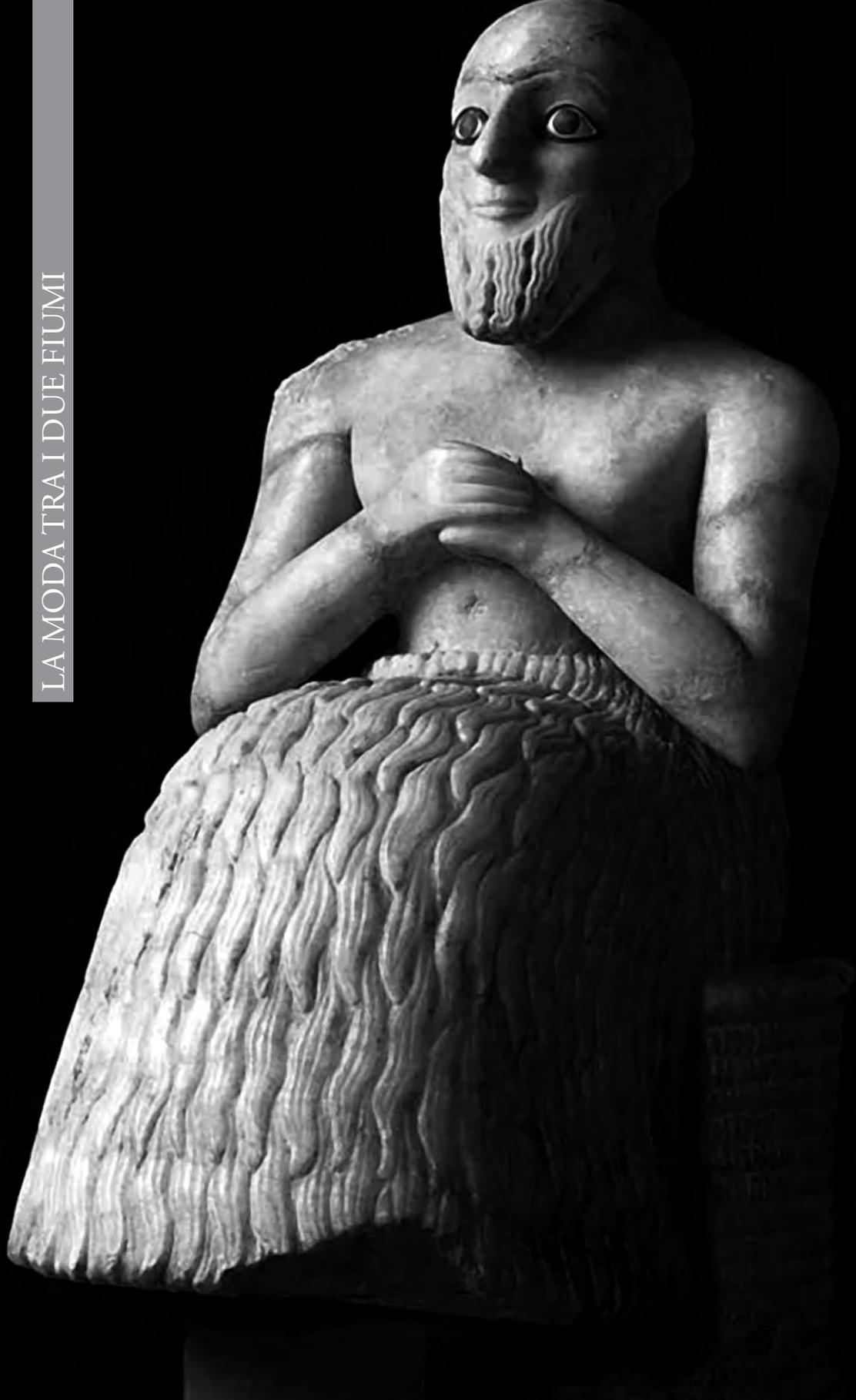
Come le popolazioni antiche solevano abbinare tessuti e pelli, fibre vegetali ed animali, così lo stilista fiorentino propone dei fantastici patchwork, unendo materiali arcaici lavorati con procedimenti sperimentali, come seta, lana o il



camoscio trattato con olio, che sembra un velluto di lusso, a materiali nuovi, che ne simulano antichi quali i raffinati metal animal, realizzati stampando in colori iridescenti con effetti metallici, squame di alligatori, pesci tropicali giganti, fiori e palme verde smeraldo che rimandano ad un perduto Eden o alla giungla amazzonica. Oppure si hanno morbidissime pelli lavorate a laser o stampate a fuoco e dipinte a mano, avvolgenti patchwork di pelliccia, pelle e maglia dai colori tecno-fluo che vanno dal dark red al verde acido, che si mescolano armoniosamente ai colori naturali delle pelli selvagge ingigantite e stampate su leggeri tessuti, pellicce che ridisegnano la figura, giochi di contrasti, asimmetrie, macroricami ed intarsi, fantasie eccentriche, con stampe della pianta dell'oppio, fiore di un paradiso artificiale, grande ed avvolgente o di luminose piume riprodotte su chiffon, che si scompongono e riappaiono trasformate e vibranti, sul denim vintage.

Anche gli accessori rispecchiano questo mondo misterioso e selvaggio, con cinture intrecciate in ciniglia e pitone, in cocodrillo, cinture gioiello costituite da una pioggia di monete antiche, con denti di bue portati con disinvoltura alla vita, perle, pon pon, borse e zaini in pelliccia ispirati ai trofei di caccia, stivali e scarpe patchwork in cocco, camoscio, lucertola e pitone.

LA MODA TRA I DUE FIUMI



Nella regione compresa tra i fiumi Tigri ed Eufrate, a partire dal IV millennio a.C., fu elaborata la prima forma di civiltà agricola e urbana a noi nota. Cronologicamente, la popolazione che si stabilì per prima nella bassa Mesopotamia è stata quella dei Sumeri provenienti, con molta probabilità, dalle montagne dell'Iran e dell'Armenia. Le comunità stanziali sumeriche avevano cominciato ben presto a lavorare, oltre alle pelli, la lana e le diverse fibre vegetali ed è possibile ricostruire il passaggio dalle pellicce al tessuto, attraverso un attento esame di alcune statuette votive, in cui stoffe a trama sostituiscono gradualmente, imitandole, pelli di pecora non rasate.

Oltre che dalle sculture a tutto tondo, solitamente di modeste dimensioni, possiamo trarre notizie e immagini, inerenti l'abbigliamento di questa popolazione, dai particolari sigilli cilindrici in pietra dura che, passati su argilla fresca, lasciavano l'impronta dei segni incisi su di essi; di notevole aiuto risultano naturalmente i vasi decorati e, soprattutto, i bassorilievi dove, accanto ai consueti temi mitologici, compaiono per la prima volta soggetti storici, episodi di guerra, cerimonie, utili a ricostruire la storia del costume.

Dai reperti iconografici pervenuti, non emergono sostanziali differenze fra l'abbigliamento maschile e quello femminile. Nelle raffigurazioni si ravvisano personaggi che indossano lunghe gonne formate da tessuti a grossa trama, arricchiti da falpalà, probabilmente costituiti da ciuffi ritorti di lana o di lino, disposti in una serie di balze o utilizzati come frange: gli abiti di questo tipo continuarono ad essere indossati per lungo tempo dalle donne e dagli alti dignitari, mentre nell'abbigliamento maschile entrò gradualmente una sorta di tunica con maniche, ripresa poi dagli Assiri e dai Babilonesi, e probabilmente derivata dall'influenza dei popoli di montagna che, naturalmente, portavano tali indumenti per motivi correlati ad esigenze climatiche.

La lunga gonna, definita da alcuni studiosi *kaunakes*, (secondo altri la *kaunakès* era in realtà il tessuto utilizzato per confezionare la gonna), era realizzata in un primo periodo impiegando pelle di pecora o di montone, lasciata allo stato naturale, senza togliere il pelo; successivamente era costituita, con molta probabilità, da un tessuto dalla trama annodata in lana e fibre vegetali che imitavano il vello animale o le piume di uccello. La stoffa in eccedenza poteva essere gettata sopra la spalla sinistra e questo uso era generalmente tipico delle foggie femminili.

I vari ruoli sociali erano contraddistinti dalla maggiore o minore sfrangiatura della *kaunakes*: le *kaunakes* a molti ranghi di frange sovrapposte indicavano l'appartenenza del personaggio alla più alta sfera del sacro, mentre i

personaggi di minor rilievo, oltre ad essere rappresentati più piccoli, sono identificabili anche per la foggia abbigliamentoaria più semplice che presenta solo una leggera sfrangiatura all'orlo o, talvolta, nessuna rifinitura. Interessante notare come la forma della *kaunakes* a balze o la lunga tunica a balze frangiate ricordino, a livello formale, la *ziggurat*, in particolare per il motivo dei ripiani che si succedono in verticale.

A differenza degli abiti civili, l'abbigliamento militare, di cui troviamo chiari esempi nello stendardo reale di Ur (circa 2500 a.C.), era basato principalmente su un mantello che arrivava a coprire completamente i polpacci, fermato sul petto da una sottile striscia di pelle o di tessuto; i soldati indossavano poi, oltre alla consueta gonna sfrangiata ma semplicissima, un casco aderente di cuoio, chiuso sotto la gola mediante una striscia dello stesso materiale.

Lo stendardo di Ur dimostra come fosse diffusa la lavorazione di pietre e materiali affini e, sempre dalla sua lettura, è possibile comprendere anche l'abbigliamento di agricoltori, pescatori e musicisti, costituito principalmente da semplici gonne che potevano arrivare alla caviglia o al polpaccio.

Nel periodo accadico, la produzione artistica limitata alla scultura in rilievo e alla glittica (sigilli, cilindri) non rivela sostanziali modifiche nell'abbigliamento ma, col ritorno al potere dei Sumeri, si verifica nel complesso dell'arte mesopotamica un nuovo fiorente periodo che si traduce anche in una più attenta cura per il corpo e nel ricorso a forme di vestiario e di ornamentazione più raffinate.

Come risulta dalle statue e dai bassorilievi pervenutici, le barbe erano meticolosamente curate e pettinate, i crani erano spesso rasati e nelle occasioni cerimoniali si portavano parrucche particolarmente elaborate, soprattutto nelle complesse acconciature femminili. Il trucco era considerato un mezzo per accentuare la bellezza, ma gli si attribuivano anche valori simbolici e magici: il più usato era uno speciale bistro per gli occhi detto "guhlu" che, in un primo tempo, veniva impiegato per scopi protettivi e per difendere gli occhi da insetti e infezioni, ma in seguito i poteri terapeutici si confusero con significati decorativi in grado di riflettere anche lo stato sociale.

Anche i copricapo erano generalmente simbolo di alto lignaggio e fra questi i modelli che comunemente si rinvencono nelle iconografie sono cuffie, turbanti o copricapo a calotta con bordo fortemente pronunciato, realizzati in genere in tessuti pesanti, feltro, pelle e pelliccia. Tra i copricapo a tiara ricordiamo in particolare quello a corna multiple, in cui il numero delle corna variava a seconda dell'importanza del personaggio che lo indossava.

I piedi appaiono in prevalenza nudi, ma venivano utilizzati anche sandali in cuoio o una varietà di mocassini chiusi, sempre in cuoio.

In contrasto con la semplicità dell'abbigliamento, i Sumeri amavano impiegare acconciature ed ornamenti molto elaborati, riflesso della loro

abilità orafa ed artigianale: oltre ad essere, come si è scritto, abili maestri nell'architettura e nella scultura, fin dalle prime manifestazioni della loro civiltà essi hanno lasciato infatti testimonianza di raffinatissimi gioielli in cui, accanto all'oro ed all'argento, venivano impiegate numerose pietre dure: i lapislazzuli, simbolo di bellezza ed emblema del potere divino provenivano in genere dall'Afghanistan, mentre la corniola, specie quella venata di bianco, giungeva dalla valle dell'Indo attraverso il golfo Persico.

Alla prima metà del III millennio appartiene il famoso Casco di Meskalamdug, realizzato in oro martellato e finemente cesellato.

Quando l'archeologo inglese Woolley arrivò ad aprire la tomba di Meskalamdug, principe reale vissuto intorno al 3200 a.C., rinvenne fra i molteplici tesori una serie di oggetti d'oro la cui raffinatezza esecutiva lo colpì in modo sorprendente: *«oro lucente come quando era stato messo nella tomba; e ciò che soprattutto spiccava era l'elmo che ancora ricopriva i resti del cranio. Era un elmo d'oro sbalzato, che scendeva a coprire la fronte, munito di due paraguance sporgenti; era lavorato ad imitazione di una parrucca e le ciocche di capelli, scolpite in rilievo, erano percorse da minutissime linee che raffiguravano i singoli capelli...»*

Le tombe del cimitero reale di Ur hanno rivelato anche la drammaticità dei cerimoniali funebri che si svolgevano alla morte dei personaggi reali: il rituale di ogni sepoltura comportava infatti un sacrificio umano ed un certo numero di persone, da sei a settanta o ottanta, dovevano accompagnare il defunto nella tomba. La necropoli che ha rivelato, meglio di ogni altra, i particolari drammatici del cerimoniale funebre è quella del re A-bar-gi e della regina Pu-Abi, probabilmente sua moglie. Gli scavi hanno riportato alla luce la sua elaboratissima acconciatura, ricostruita nei minimi particolari, con il nastro d'oro annodato a festoni intorno ai capelli, il triplice ordine di ghirlande adorne di foglie, fiori ed anelli d'oro; straordinario per la raffinatezza dell'esecuzione il grande pettine d'oro e gli orecchini a mezzaluna. Nella tomba furono rinvenute anche numerose figurine di animali: cervi, gazzelle, capre, tori ai quali è da attribuire un significato simbolico-religioso, correlato alla credenza che la divinità, sotto forma zoomorfa, potesse trasferire poteri particolari in chi indossava i gioielli.

Assiri e Babilonesi

Lo sfacelo definitivo del regno dei Sumeri, in seguito alle rivolte dei popoli assoggettati e all'urto provocato dall'arrivo dei Semiti Amorriti, provenienti dal nord, condussero al successivo dominio della potente città-stato di Babilonia. Il primo impero babilonese fu opera del re Hammurabi (1728-1686 a.C.)

Intorno al XIII - XII sec. a.C., cominciò a profilarsi la temibile potenza assira che si trasformò in un grande impero, soprattutto per opera del re Assurbanipalo (883-858). Gli Assiri vennero poi nuovamente sopraffatti dai Babilonesi che dettero vita al secondo impero babilonese (612-599): Nabucodonosor (604-562 a.C.) sarà il più celebre sovrano di questa seconda dominazione.

Già durante la prima dominazione babilonese, si assiste ad un graduale mutamento sia nella foggia dei vestiti che nelle loro decorazioni: gli abiti si fanno più pratici e leggeri per meglio adattarsi al clima caldo umido della Mesopotamia ed inizialmente sono formati da rettangoli di stoffa semplicemente modellati intorno al corpo, privi di cuciture. Gli abiti drappeggiati erano indossati dai nobili, mentre musicisti e servi continuavano a portare semplici gonne di lino.

Col procedere del tempo, nella realizzazione dei costumi vanno sempre più perfezionandosi i metodi di tessitura e si utilizzano soprattutto lana e lino: il cotone, seppure conosciuto era meno apprezzato; i motivi decorativi si fanno sempre più raffinati ed assumono un significato fortemente simbolico: righe ondulate, zig-zag, rosette, motivi naturalistici stilizzati si configurano come un linguaggio codificato. Le decorazioni a frange lunghe rimasero a lungo prerogativa di chi aveva attinenza col sacro.

A differenza degli Egizi, che sviluppavano i loro motivi ornamentali secondo una perfezionata tecnica di tessitura, sia i Babilonesi che gli Assiri usavano maggiormente il ricamo al quale facevano seguire il taglio e infine la confezione stessa dell'abito, la cui importanza veniva accentuata da uno studiato uso del colore: toni vivaci per le vesti lussuose, il cui valore veniva enfatizzato dall'uso di frange che privilegiavano il rosso, il verde, il giallo, scelti naturalmente in relazione alla funzione dell'abito.

Nell'abbigliamento dei Babilonesi, quindi, si conservano molte caratteristiche di origine sumera con un'accentuazione però degli elementi decorativi e, allo stesso tempo, una semplificazione nelle linee che rende gli abiti più essenziali e conseguentemente più pratici.

Verso la fine del predominio babilonese, si avverte un profondo mutamento anche nel modo di vestire che preannuncia l'avanzare di una nuova civiltà: in un bassorilievo il re babilonese, Marduk, è raffigurato con una tunica che può già essere considerata di stile assiro, confezionata con un tessuto riccamente lavorato con disegni geometrici e fiori stilizzati: sulla testa porta un alto cappello a cilindro che sottolinea un'acconciatura tipicamente assira, con chiome lunghe e barba arricciata.

È interessante ricordare come, durante la dominazione assira, sia stata promulgata una legge che vietava alle donne di presentarsi in pubblico col

volto scoperto, legge che ancora oggi sopravvive con forte radicalismo nel mondo islamico.

La caratteristica principale dell'abbigliamento assiro consiste nel fatto che gli indumenti, anziché essere drappeggiati sono tagliati e cuciti. Come risulta dalle testimonianze iconografiche, il capo base è una tunica, solitamente in lino, con maniche corte o lunghe chiamata *kandys*. Piuttosto aderente al corpo, di lunghezza variabile e stretta in vita da una cintura o da un cordone in lana, la *kandys* presenta una linea dritta e improntata alla massima austerità. Il bordo poteva essere decorato da frange o da ricami generalmente a motivi geometrici. Sopra la *kandys* veniva indossata una seconda tunica, la *kaunace*, più ampia e decorata da ricami e frange la cui lunghezza variava in base al rango. In circostanze particolari poteva essere utilizzato anche un grande scialle frangiato che i dignitari indossavano piegato come una sciarpa facendolo passare diagonalmente sul petto, i sacerdoti arrotolato attorno alla vita, mentre il re lo portava avvolto attorno al corpo con un lembo ricadente dietro alla spalla sinistra.

Il costume militare altamente specializzato, è caratterizzato dalla stessa tunica con maniche corte, ma che non supera il ginocchio per consentire una maggiore libertà di movimento e dalla presenza di vere corazze a lamine a protezione del busto; i sandali sono spesso sostituiti da stivali stringati che giungono al polpaccio.

Rari sono i documenti che mostrano l'abbigliamento femminile: in alcuni bassorilievi compaiono figure di donne, quasi sicuramente regine o dame di corte, che indossano tuniche talari, cioè lunghe fino ai piedi, provviste di maniche corte riccamente ornate e ricamate. Anche nell'abbigliamento femminile si conoscono testimonianze di drappi che avvolgono il corpo a spirale per poi far ricadere il tessuto eccedente sopra la spalla sinistra: ne è un esempio la statua della regina Ashur-Sarrat, moglie di Sardanapalo.

Come i Babilonesi, anche gli Assiri amavano molto curare il loro aspetto: capigliature estremamente elaborate acconciate in piccoli e regolari ricci sovrapposti erano abbinata a barbe, vere o posticce, ugualmente curate e spesso intessute con fili d'oro, profumate e cosparse di polvere dorata.

Uomini e donne usavano profumi e unguenti, le cui essenze variavano in rapporto al loro stato sociale.

Per quanto riguarda il copricapo, la *Kirbase* o Tiara reale, a forma di tronco di cono e provvista di puntale, era indubbiamente il più caratteristico ed era indossato dal sovrano. Le donne assire, dopo il matrimonio, dovevano per legge indossare il velo in pubblico ed, essendo questa usanza simbolo di purezza e fedeltà, le prostitute che le emulavano venivano punite con la morte.

Relativamente alle calzature, re e dignitari indossavano scarpe di pelle morbidissima, resa più preziosa da ricami e applicazioni; i colori si diversificavano sempre in rapporto alla casta di appartenenza ed apparivano tenui e delicati per i nobili, più forti (rosso e giallo) per il popolo.

I sandali, di varie forme, generalmente erano realizzati in cuoio e spesso venivano forniti di copri tallone (*persiche*); i soldati indossavano stivali stringati fino al polpaccio.

Orecchini, anelli in filigrana, cloisonné, pendenti...evidenziano l'abilità e l'inesauribile inventiva degli artigiani assiro-babilonesi e il loro gusto per la policromia che li portava ad accostare materiali diversi quali corniole e soprattutto lapislazzuli, considerati pietre preziose per eccellenza, a metalli ugualmente preziosi quali argento e oro.

MEN IN SKIRTS: LE KAUNAKES DI JPG



Dopo il Victoria and Albert Museum di Londra, anche il Metropolitan di New York ha presentato, nel novembre 2003, una mostra dal titolo: «*Bravehearts: Men in Skirts*», dove molti tra i più famosi stilisti contemporanei da Giorgio Armani a Dolce & Gabbana, da Dries van Noten a John Galiano, da Jean Paul Gaultier a Rudi Gernreich, da Alexander McQueen, a Vivienne Westwood e a Yohji Yamamoto, interpretano il tema della gonna rivolta ad un pubblico maschile. L'esibizione, sponsorizzata proprio da Jean Paul Gaultier, mira a rivisitare i codici della moda e a ridefinire l'ideale stesso di mascolinità: mentre è infatti comune per una donna indossare i pantaloni, l'uomo in gonna, se si escludono tempi molto antichi o abbigliamento di tipo ecclesiastico e monacale, risulta essere di difficile accettazione o per lo meno viene considerato come il riflesso di una eccentricità scomposta.

Negli anni '60, molti stilisti hanno cercato di reintrodurre la gonna nel guardaroba maschile, ma spesso queste tendenze sono state recepite solo da gruppi considerati al di fuori di una comune espressione di vita, come è accaduto per gli hippies, i punks o i new romantics, i cui indumenti erano manifestazione di uno spirito anarchico e alternativo per cui, se si esclude il kilt scozzese, gli uomini si sono dimostrati riluttanti ad accettare un abbigliamento che tende, secondo l'opinione corrente, a qualificarli in modo negativo o non adatto ad esaltare il concetto di mascolinità.

Alcuni stilisti, tuttavia, non hanno abbandonato questa loro intenzione di riportare alla "ribalta" abiti in grado di trasferire nella personalità maschile, il fascino goethiano "dell'eterno femminile", per conseguire, in un certo senso, una vittoria sul piano psicologico e soprattutto sociale arrivando, attraverso le 'strade della moda', ad una parificazione tra i sessi voluta e perseguita, soprattutto sia nel primo che nel secondo cinquantennio del secolo scorso, da molte battaglie femministe. Fra i sostenitori di tale "rivalsa", derivante anche da un'esigenza di scioltezza e di libertà, che i tecnici della moda più recente definiscono "formal relax", troviamo Jean Paul Gaultier, secondo il quale non deve esistere una differenziazione tra capo maschile e femminile, ad esclusione di alcuni capi da rapportarsi soprattutto alla biancheria intima.

Agli inizi degli anni '80, sulla scia delle contestazioni antiborghesi e sullo sfondo di un femminismo sempre più pressante, la sua trovata è stata quella di introdurre delicatezza nell'abbigliamento maschile e forza in quello femminile, in parte vestendo gli uni come gli altri: mettere in discussione la sacralità della tradizione, destrutturare la gonna, introdurre pantalonigonne, ha coinciso non solo con lo svecchiamento dell'abbigliamento ma con la sua democratizzazione e drammatizzazione.

Ancora oggi la sua forza sta nell'aderenza ai tempi che, pur amando la praticità e la disinvoltura, vogliono anche una moda che allontani dal quotidiano e dall'anonimità: nell'attuale clima di incertezze legate alla recessione globale o alle assillanti crisi della politica, lo stile di Gaultier tende quindi ad adeguarsi alle mutate concezioni del vivere e ad un adattamento dell'abbigliamento a determinate conquiste del pensiero. Per meglio comprendere il filo conduttore del suo operato è probabilmente utile indagare in quella che è la sua formazione personale e artistica.

Nato a Parigi nel 1952, Gaultier ha sempre preferito mantenere segreti ed esclusi agli estranei i racconti legati alla sua infanzia e alla sua famiglia, rifiutando determinate chiarificazioni anche alla stampa internazionale che, infatti, non è mai riuscita a penetrare veramente nelle pieghe della sua vita giovanile. Di sicuro si sa che era un bambino molto sensibile, incline ad apprezzare tutti quegli aspetti "delicati e magici" che circondano il mondo infantile. La nonna, verso la quale egli provava un affetto molto intenso e che lo affascinava con una personalità complessa ma coinvolgente, possedeva doti di chiromante e non mancava di interessarlo al mondo arcano della cartomanzia e questo ha contribuito senza dubbio a corroborare ancora di più la sua già fervida fantasia.

Lui stesso, poi, rispondendo a domande che miravano a chiarire la nebulosità legata ai suoi esordi, o quanto meno alla nascita del suo talento, ha sempre scherzosamente risposto che le sue prime "vittime" sono state niente altro che i peluche presenti nella sua camera di bambino, verso i quali provava un legame quasi umano e che egli utilizzava per esperimenti che gli consentivano di trasformarli in "modelli", capaci di assimilare e riflettere la sua estrosità. Così come i primi "bracciali" di sua creazione non erano altro che barattoli di alluminio, gettati dalla nonna, rimaneggiati e reinventati per dare concretezza alle forme della sua fantasia. Questi suoi tentativi erano quindi, fin da allora, i primi segnali di una vocazione tendente a realizzare, attraverso il veicolo della moda, il ricco archivio di motivi e di contenuti che cercavano una libera e soddisfacente forma di espressione. E infatti, appena diciassettenne, Jean Paul maturò la convinzione di volersi legare in qualsiasi modo al mondo delle passerelle.

Il primo tentativo lo avvicina ad un nome sacro fra gli stilisti, quello di Pierre Cardin, al quale si rivolge nella speranza di essere assunto o quantomeno notato: il grande sarto, però, più che al suo curriculum pone grande interesse all'abbigliamento dello stravagante personaggio e, intuendone le possibilità creative, decide di prenderlo con sé. Messo alla prova, il futuro stilista rivela indubbiamente ampie capacità, sebbene poste al servizio di una natura capricciosa e incostante, ben evidente già nei suoi primi anni di lavoro: dopo un solo anno di impegno lascia infatti Cardin per il sarto Esterel,

poi passa alla Maison Patou, per tornare di nuovo, nel 1974, da Cardin, incaricandosi delle sue creazioni nelle Filippine.

Quando torna a Parigi è più maturo, ma ha sempre una gran voglia di divertirsi facendo moda. Ritrova due grandi amici d'infanzia, Daniel e Francis (che ancora oggi lavorano con lui) e con loro decide di aprire una piccola sartoria caratterizzata da una voluta trasgressività, ricercata per colpire l'attenzione ed attirare l'interesse di un pubblico che vuole trovare nella moda un mezzo per identificarsi e staccarsi da una quotidianità ordinaria: nella sua collezione del 1990 fa quindi sfilare alcune modelle con tutù trasparenti sotto maglioni da pescatori norvegesi, oppure veste prestanti uomini con kilt scozzesi non proprio tradizionali. La stampa specializzata si accorge dunque di avere di fronte un grande talento, per lo meno nella capacità di rimescolare "le carte" degli stili usati fino a quel momento. Negli anni settanta, nel mondo della moda si avverte una gran voglia di rinnovamento e il suo nome, la sua presenza e le proposte innovative trovano un terreno fertile. Naturalmente, ad apprezzare il suo stile sono principalmente i giovani che, attratti dalle presentazioni che si diffondono sulle riviste di moda, fanno letteralmente incetta di suoi capi. Passa qualche anno e lo stilista francese, soddisfatto, può ben dire di aver conquistato la vera popolarità.

Fin dalla sua prima collezione maschile, risalente al 1984, Jean Paul Gaultier ha rivoluzionato i canoni della moda maschile tradizionale, seguendo una sua logicità di pensiero: secondo lo stilista, infatti, non deve esistere una differenziazione tra capo maschile e femminile, come non esistono differenze nella scelta dei cibi, delle bevande o dei colori da parte dei due sessi: «*Saying that this fabric or that colour is for a boy and another colour or fabric is for a girl is as ridiculous as saying this vegetable can only be eaten by a boy or this drink is only suitable for a girl. It is so silly; but we do it all the time*».

Così nella primavera-estate del 1985, con la collezione "And God created Man" che parafrasava il titolo del film di Roger Vadim del 1957 "Et Dieu créa la femme" con Brigitte Bardot, lanciò una sua versione della gonna tutta al maschile. Un abbigliamento, quello creato da Gaultier, che richiama alla mente certi moduli rintracciabili nelle *kaunakes* sumere, sebbene rivisitati attraverso uno spirito ed una sensibilità tutta moderna, che si riflette nell'uso di materiali 'plasmabili' ed in grado, per questa loro duttilità, di offrire le medesime sensazioni visive ed emozionali, offerte appunto dalla *kaunakes* del passato che voleva essere non solo un abito capace di difendere dai problemi legati alle variazioni climatiche, ma "un capo" in grado di riflettere l'abilità degli "stilisti di allora" nella scelta e nella combinazione dei materiali, evidenziando contemporaneamente lo stato sociale di chi la indossava.







La trasgressione di questa collezione fu, in realtà, solo apparente in quanto quel che poteva sembrare a primo impatto una gonna, altro non era che un pantalone con una gamba molto ampia drappeggiata sull'altra. L'obiettivo era comunque quello di sollevare un dibattito sulla questione e di provocare l'opinione pubblica: ancora una volta la moda consentiva l'uguaglianza fra i due sessi.

In seguito al nuovo successo di questa collezione, la sua sartoria si ingrandisce e la sua moda trasgressiva -le sue donne portano le gonne-pantaloni e gli uomini i pantaloni-gonna- si impone e viene sempre più imitata.

Nel 1987 vince il French Fashion Oscar Award. Nel 1988 nasce la divisione Junior Gaultier e nel 1992 quella Gaultier Jeans; ma intanto Gaultier lavora molto anche in altri campi: prepara splendidi costumi per balletti, veste gli interpreti del film di Peter Greenaway "Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante" (1989) e quelli di uno spettacolo di Yvette Horner. Si diletta anche a disegnare mobili, che molti musei di arte moderna hanno già chiesto di esporre. Per la tournée mondiale del 1990 di Madonna, "Blond Ambition", crea stravaganti bustini di raso con le stecche in vita e il reggiseno "corazzato" che la shock star indossa, su sua indicazione, sopra gli abiti, lanciando una nuova moda che si diffonde rapidamente. E poi, finalmente, nel 1993, ecco il suo primo profumo, ribattezzato semplicemente con il suo nome e creato, sull'onda dell'immaginario che pervade l'artista, ispirandosi all'amata nonna e al suo mondo: ne è un esempio il flacone racchiuso in una lattina di conserva. Successivamente, Jean Paul Gaultier si dedicherà ancora ai profumi, ma con essenze più classiche, seppure in confezioni sempre altamente stravaganti.

Nella sfilata parigina della primavera-estate 1994 propone ancora una volta la gonna al maschile, presentando modelli e abiti in stile tribale con tanto di *sarong* indossato da uomini. Spesso infatti J. P. G. si ispira ai real clothes evidenziando il fascino dei capi etnici in collezioni come "Il grande viaggio", "I rabbini chic" e "I mongoli" o riprendendo, in una sfilata del 1994, i crudi tatuaggi punk trasferendoli come stampe su T-Shirt.

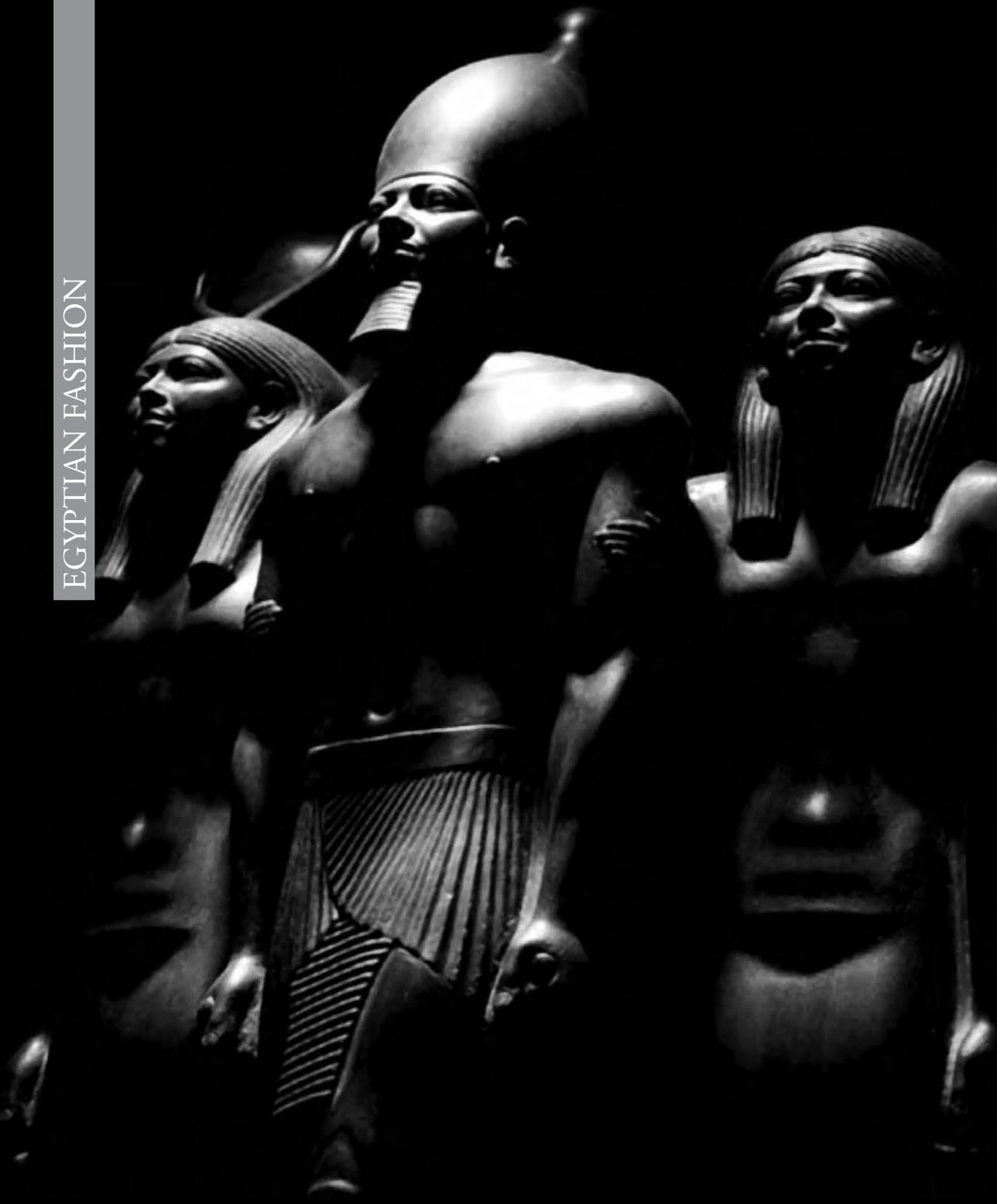
Nel 1996, lo stilista disegna tutti i costumi per il film "Il quinto elemento" ed anche in questa occasione il suo talento non manca di evidenziare taluni elementi base della sua "poetica", vale a dire il tentativo mai abbandonato di esaltare, attraverso 'l'abito', le molteplici pieghe della personalità umana. Anche nelle sue ultime collezioni, si riflette la volontà di coniugare l'aspetto esteriore con il mondo interiore di chi sceglierà un determinato abito, per cui i suoi modelli contengono sempre elementi concettuali che devono essere colti dal futuro compratore.

Ripercorrendo la storia del costume, varie volte troviamo esempi di contaminazione tra abito maschile e femminile anche se, ad esclusione

dei periodi più antichi, (egizio, mesopotamico, persiano...), di solito sono le donne che invadono i territori abbigliamentoari dell'altro sesso: si pensi ai cinquecenteschi *pantaloni alla galeota* o alle tenute da cavallerizza del seicento o ancora ai pantaloni indossati agli inizi del 1900 dalle odalische di Paul Poiret..... Senza dubbio, tuttavia, i pantaloni-gonna per uomini proposti da Gaultier, al di là di quelli che possono essere gli intenti o le sfide volute dall'autore, presentano un rapporto particolare tra l'oggettività del progetto, espressa attraverso il disegno, e la soggettività dell'idea che trovano una loro perfetta trasposizione negli elementi materici utilizzati.



EGYPTIAN FASHION



Molto legati alle loro tradizioni, anche nel settore dell'abbigliamento, gli antichi Egizi non vollero quasi mai accogliere le influenze esterne, nonostante intrattenessero rapporti commerciali con diversi popoli: dalla iconografia pervenutaci si può desumere come essi abbiano abbandonato, già in epoca predinastica, l'uso delle pelli o di derivati animali, per indossare indumenti realizzati in tessuti leggeri, sia per motivi di pratica utilità, sia per necessità legate al clima, sia per motivi religiosi in quanto ritenevano la lana e, a maggior ragione, le pellicce tessuti impuri: la lana poteva essere adoperata per confezionare mantelli, ma non doveva, ad esempio, essere sepolta con i defunti. I sacerdoti in particolare avevano l'obbligo di non indossare indumenti di origine animale, tranne le pelli di leopardo, considerato un animale con un alto valore simbolico ed in grado di trasmettere forza e potere.

Le prime fibre vegetali adoperate sono state probabilmente fibre di palma, ma il lino rimane il tessuto impiegato per eccellenza: a determinare l'appartenenza ad una certa classe sociale, infatti, non era tanto la foggia dell'abito quanto la qualità e la quantità di tessuto di lino impiegato, impreziosito naturalmente dalla magnificenza degli ornamenti.

All'inizio dell'epoca dinastica, coloro che seguivano lavori particolarmente pesanti, come gli operai impiegati nell'edilizia o nella costruzione delle piramidi e generalmente gli schiavi, erano soliti andare nudi o indossare una semplice cintura sui fianchi che sosteneva un astuccio penico. Uno dei primi indumenti utilizzato dagli uomini fu probabilmente il *pano* o *pagne*, costituito da un rettangolo di lino che dalla vita poteva giungere fino alle ginocchia: veniva avvolto attorno ai fianchi ed era portato con una cintura annodata davanti, lasciando il busto nudo. Questo tipo di abbigliamento fu in uso per tutto l'Antico Regno (2705-2200 a.C.) senza differenze sostanziali tra le varie classi sociali, se non per il fatto che i meno abbienti indossavano lo stesso tipo di indumento più corto, più aderente e di un tessuto più grezzo.

Molto simile al *pano* era lo *schenti*, una specie di perizoma sempre in lino, avvolto attorno ai fianchi: nelle classi elevate aveva una foggia più ricercata poiché veniva confezionato con una tela di lino molto sottile, arricchita da una fine plissettatura ottenuta attraverso l'uso di stampi in legno e appretti speciali, derivati dalla mescolanza di sostanze amidacee. Talvolta lo *schenti* poteva essere abbellito con ricami e, se indossato dal faraone, giungeva al ginocchio oppure alle caviglie. Spesso lo *schenti* aveva sul davanti un rigido triangolo di stoffa pieghettata, oppure di cuoio indurito e decorato con ricami o pietre preziose: questa particolare forma, che rimanda alla piramide, non è casuale ma conferma l'importanza attribuita dagli Egizi

alla geometria da loro ritenuta alla base di tutte le opere esistenti in natura. In particolare il triangolo era considerato sacro e lo stesso sole, vale a dire la divinità suprema, era solitamente raffigurato al vertice di un triangolo il cui lato di base rappresentava la terra: anche la struttura delle piramidi, basata sul triangolo isoscele, conferma l'importanza attribuita a questa forma.

Lo *schenti* poteva essere indossato sotto il *pano* che presentava varianti in rapporto alla classe sociale di appartenenza: la stessa cintura che lo tratteneva era spesso arricchita da decorazioni, ricami e pietre preziose.

Nel Medio Regno compare la tunica, confezionata con lini trasparenti per far intravedere lo *schenti*: molto semplice nel taglio, questa veste aveva una lunghezza variabile e maniche corte: il tessuto era di lino, finissimo per i faraoni o gli alti dignitari, grossolano per le classi medie.

L'abbigliamento femminile, in genere, non si discostava molto da quello maschile: la *kalasiris* era un abito aderente realizzato con un unico rettangolo di lino solitamente di colore bianco, che terminava sotto il seno e veniva tenuto fermo con una o due spalline. Spesso sopra la *kalasiris* si portava un'ampia veste leggerissima che lasciava le braccia nude e che veniva annodata sul seno, oppure una corta mantellina o un ampio collare tempestato di pietre preziose. Gli abiti femminili potevano inoltre essere ricamati, decorati con piume, oppure alla veste poteva essere sovrapposta una rete formata da piccole perle, da intrecci di cuoio colorato o da altri materiali: le acrobate, le danzatrici e le schiave portavano spesso o una semplice cintura attorno ai fianchi oppure un succinto perizoma, sostituito talvolta da una semplicissima gonna di lino.

Come è rilevabile dalle numerose sculture e pitture parietali, in molti casi l'abbigliamento femminile tendeva ad accentuare le forme del corpo, semplicemente velandole mediante una tunica in tessuto sottilissimo che poteva essere arricchita o con elaborate cinture, o con grembiuli intessuti con materiali preziosi.

Da quanto è stato esposto, emerge chiaramente come la caratteristica dell'abbigliamento, durante tutto il periodo dinastico, sia quella di una evidente semplicità di linee e per questo gli Egizi, anche per evidenziare le differenze sociali e testimoniare quindi con intenzionalità il loro status, ricorrevano all'ornamentazione che non aveva mai un carattere suppletivo, ma faceva parte integrante del modo di vestire e di comunicare.

L'uso del largo collare, costituito da molteplici file concentriche di pietre preziose o di perline realizzate in smalti colorati, è presente in tutte le immagini iconografiche o statuarie: esso scendeva sul petto, formando un ampio ventaglio allacciato dietro la nuca. Molto in uso erano anche i pettorali formati da una piastra d'oro rettangolare, traforata e arricchita

sempre con pietre preziose e parti smaltate: spesso vi erano incastonati amuleti propiziatori che dovevano proteggere dalle avversità e dalle influenze negative.

Anche l'uso di bracciali o di collane a vari ranghi portate attorno al collo o alle braccia, non aveva soltanto una funzione ornamentale, ma era collegato a credenze magico-religiose e al convincimento che la vita potesse sfuggire attraverso le mani o la testa, e di conseguenza si cercava di bloccare queste vie con simili gioielli dal potere magico, onde evitare una morte prematura.

L'oreficeria egiziana ha prodotto comunque una tale ricchezza e varietà di oggetti che necessiterebbe di uno studio non certamente possibile in questo contesto; basti pensare a quanto era contenuto nella tomba di Tutankamon per rendersi conto della magnificenza e dell'abilità tecnica con cui venivano eseguiti i numerosi ornamenti che, come spesso è stato ribadito, non hanno solo un valore di carattere tipologico e materico, ma consentono di interpretare più correttamente "lo status" di coloro ai quali erano destinati e contemporaneamente lasciano intravedere taluni aspetti dell'evoluzione sociale.

In questa rapida rassegna ci limitiamo quindi a ricordare, accanto a bracciali, anelli, collane, orecchini e cinture, anche i diademi reali completati da un ornamento simbolico, l'*uraeus*, che raffigura la testa di un cobra, spesso affiancato dalla testa di un avvoltoio, reciprocamente emblemi del Basso e dell'Alto Egitto. Prerogativa delle classi agiate era poi l'*hoskh*, sorta di collaretta piatta usata da entrambi i sessi, che copriva le spalle: questo tipo di collare, che poteva essere realizzato mediante piccole pietre colorate, con stoffa decorata o dipinta, o addirittura in oro, era corredato da un pendaglio chiamato '*mena*', posto dietro le spalle, che aveva il compito di bilanciarlo. Un'altra caratteristica importante dell'abbigliamento era costituita dalle acconciature: come si è già avuto modo di osservare, gli Egizi amavano l'igiene e per questo, spesso radevano i capelli e indossavano parrucche che potevano essere realizzate o con capelli autentici, o con fibre vegetali come lino o palma. Anche le giovani principesse avevano spesso il cranio rasato, per poter poi esibire ornamenti particolarmente sofisticati, mentre le donne mature si lasciavano in genere crescere i capelli che poi venivano arricciati ed intrecciati con crine o altri materiali. Sempre nelle classi sociali privilegiate, le acconciature potevano essere arricchite con fili d'oro o pietre preziose, ma si portavano anche acconciature decorate con fiori di loto, simbolo di nobiltà e purezza.

L'uso della barba posticcia, prerogativa del faraone, era segno di potere e di appartenenza al rango divino: per questo, ogniqualvolta moriva un sovrano, il nuovo eletto eliminava dalle statue del suo predecessore la barba e il naso

(è per tale motivo che le statue risultano mancanti di queste parti), simbolo rispettivamente del potere e della vita .

L'estrema cura dedicata dagli Egizi al corpo fece sì che divenissero dei grandi conoscitori di oli, unguenti e cosmetici: sia gli uomini che le donne amavano truccarsi gli occhi con il *kohl*, di colore nero, e ombreggiarsi le palpebre con la malachite, il cui intenso colore verde dava allo sguardo una forte intensità: una linea grossa e nera delineava gli occhi, allungandoli verso le tempie.

La bellezza e l'eleganza del mondo femminile dipendevano, quindi, non solo dall'abbigliamento e dalle pettinature ben acconciate, ma anche dalla meticolosa cura del volto, per cui l'uso di belletti era assai praticato: in particolare alle donne piaceva creare un netto contrasto tra il pallore del viso, ottenuto mediante l'impiego di una sostanza a base di biacca, e le guance che invece erano sfumate di rosso. Anche le unghie dei piedi e delle mani erano intensamente colorate.

I colori, come già si è osservato, avevano una rilevanza fondamentale: mentre nell'abbigliamento veniva privilegiato il bianco, nelle ornamentazioni il colore si caricava di significati simbolici: il rosso ricordava la forza vitale, ma i suoi rapporti analogici con il sangue gli conferivano valenze negative in quanto richiamava la violenza, la distruzione ecc. Per questo nell'abbigliamento si preferiva la tonalità amaranto, meno aggressiva, ma utilizzata in particolar modo per lini grossolani e non adatti, di conseguenza, a riti o situazioni importanti. Il verde, simbolo della vita e della giovinezza, aveva un significato augurale; l'azzurro ricordava il colore della pelle di Amon-Ra, dio dell'aria e dell'acqua e, per riflesso, il Nilo, fonte di ricchezza e di vita. Il nero era considerato il colore di Osiride, dio dei defunti, marito di Iside, dea dagli immensi poteri, in cui si assommavano bene e male, reverenza e timore; di conseguenza tale colore riassumeva nella sua 'oscurità' significati molteplici e contrastanti: da quello di fecondità e prosperità a quello di morte e rigenerazione: proprio per queste sue implicazioni era un colore da non usarsi negli indumenti.

Per quanto concerne i copricapo, gli uomini comuni tenevano in genere il capo scoperto, mentre i faraoni, prima dell'unificazione, indossavano tiare di diverso colore che simboleggiavano la sovranità sull'Alto Egitto (tiara bianca con *uraeus*) e sul Basso Egitto (tiara rossa con il *lituus*). Quando i due regni furono uniti sotto un unico sovrano, questi due copricapo si unirono e formarono lo *pschent* simbolo dell'unità dell'intera nazione.

Il *klaft* o *nemes* era invece un copricapo comune ai due sessi, consistente in un panno di lino che copriva la fronte, lasciando scoperte le orecchie: tale panno cadeva poi sulle spalle e sul dorso, dove il tessuto era fermato da un nodo. Poteva essere realizzato anche in cuoio.

L'*atew*, un copricapo solitamente bianco, guarnito da due piume di struzzo poste ai lati, simboleggiava la giustizia, mentre il *kheperesh* era un casco portato sempre dai faraoni, la cui regalità era evidenziata dalla testa del cobra e dell'avvoltoio.

Le calzature egizie, costituite soprattutto dai sandali chiamati *tab-tebs*, erano prerogativa dei faraoni, delle classi nobiliari e dei sacerdoti: il popolo comunemente andava scalzo. I *tab-tebs*, caratterizzati dalla punta rialzata, potevano avere la suola in legno, in fibre vegetali intrecciate, o in cuoio: quelli dei sacerdoti, in particolare, erano bianchi in fibre di papiro, mentre i personaggi di rango non disdegnavano calzature decorate con pietre dure ed arricchite da elementi in oro.

L'EGITTO DI J. GALLIANO



Verso la fine degli anni '90 si assiste ad un avvicendamento di stilisti della nuova generazione fra i quali emerge, per la complessità e la spettacolarità dei suoi modelli spesso ispirati a personaggi o a momenti specifici della storia, il creatore inglese John Galliano. Lo stilista presenta nel 1997 la sua prima collezione per Dior, succedendo così a Gianfranco Ferré, Marc Bohan e Yves Saint Laurent. Contrariamente ai suoi predecessori, che lavoravano all'ombra di un nome, Galliano ha rivoluzionato l'immagine di Christian Dior e ringiovanito la sua clientela, imponendo uno stile stravagante agli antipodi dello spirito *new look*. Vestiti "masai", cappotti kimono, stampati Pokemon e pantaloni di latex, le sue collezioni sono presentate in sfilate-spettacolo estremamente mediatizzate, in cui segni nuovi e codici del passato si intersecano nell'intento di definire uno stile personalissimo e immediatamente riconoscibile.

John Galliano nasce nel 1961 a Gibilterra da genitori spagnoli; nel 1966 si trasferisce con la famiglia a Londra e qui inizia i suoi studi. Terminate le scuole superiori, frequenta il Saint Martin's College of Art e si avvicina contemporaneamente al mondo della moda, lavorando con Tommy Nutter, in Savile Row, la strada dei più famosi sarti londinesi. La sperimentazione, che diverrà una delle caratteristiche del suo operato, lo porta a specializzarsi nella tecnica del taglio e nell'uso dello sbieco, consentendogli di introdurre innovazioni e di rivalutare questa tecnica sartoriale.

Nel 1983 ha la possibilità di consultare l'archivio del Victoria and Albert Museum e questo gli consente di soddisfare molte sue curiosità, di approfondire le sue esperienze culturali e di studiare in particolare lo stile e gli abiti di Vionnet, virtuosa del drappeggio e del taglio diagonale; apprezza moltissimo gli insegnamenti della stilista, soprattutto in relazione alla tecnica sartoriale, ma è assai coinvolto anche dallo studio di altri famosi creativi del passato dei quali poi riuscirà a reinterpretare determinate idee, in chiave moderna ed originale.

Nel 1984 si diploma al St. Martins, presentando una collezione di otto pezzi chiamata "Les Incroyables" ed ispirata agli abiti della Rivoluzione francese. Joan Burstein li sceglie per le sue vetrine e li vende immediatamente (uno viene acquistato dalla cantante Diana Ross), quindi ripete l'ordine e Galliano si trova costretto a rimandare un'importante offerta lavorativa a New York per realizzare, insieme a un gruppo di amici, una nuova collezione che decreterà il suo successo.

Nel 1985, mentre disegna gli abiti per la copertina dell'album di Malcolm McLaren, Madame Butterfly, incontra Amanda Greve, futura Lady Harlech, stilista nota per la sua originalità, che rimarrà sempre sua grande amica e



musa e che ebbe senza dubbio una forte influenza sulla sua creatività. I due lavorano insieme e progettano collezioni dai nomi stravaganti: «*Afghanistan repudiates Western Ideals*» e «*Fallen Angels*» o «*Blanche du Bois*» o «*Lucid Game*».

Grazie al successo delle sue collezioni, nel 1988 Galliano viene nominato British Designer of the Year.

Sul finire degli anni '80, dopo aver lavorato duramente in uno studio in Parsons Green, a Londra, decide di trasferirsi a Parigi dove André Leon Talley, direttore creativo di American Vogue, lo introduce negli ambienti più esclusivi. È in questo periodo che conosce Bernard Arnault, presidente di LVMH, proprietario delle case di moda di Lacroix, di Dior e di Givenchy. L'aristocratico Hubert de Givenchy aveva fatto funzionare la sua casa per 43 anni, ma Arnault desidera rinnovarla radicalmente e sceglie proprio Galliano per rivitalizzare la maison: nel 1996 le due collezioni proposte per Givenchy ottengono un notevole successo ed in seguito a questa importante affermazione, dopo solo un anno, Bernard Arnault trasferisce Galliano da Dior.

Lo stile Galliano incontra subito il favore di pubblico e critica, soprattutto per la sua capacità di bilanciare classicismo e fantasia attraverso continui rimandi alla storia del costume che l'autore reinterpreta in modo unico, originale e spesso teatrale, dando vita a collezioni declinate attraverso l'utilizzo di oggetti ornamentali che si traducono in un mezzo di "identificazione" per sottolineare l'unicità linguistica dell'abbigliamento. I suoi modelli sono allo stesso tempo espressione di romanticismo e trasgressione uniti ad una notevole eccentricità, che non scade mai nell'eccesso, in quanto sostenuta dalla profonda conoscenza della tecnica sartoriale. Nell'operato dello stilista è quindi sempre presente un legame culturale con la storia del passato e del costume: già nel 1992, Galliano aveva presentato la collezione «*Princess Lucretia*», in cui proponeva stravaganti crinoline per altrettanto eccentriche principesse russe; nel 1995 presenta la collezione «*Back to the 40's*», ispirandosi alla silhouette a clessidra degli anni '40 e nel 2002 presenta una collezione per Dior in stile «*Bohemien*», ispirata al colorato mondo della moda anni '60. Ancora per l'autunno inverno 2004 propone ampie gonne sostenute da crinoline, stretti busti e torreggianti acconciature che richiamano gli alti pouf della moda settecentesca.

Questo legame con la storia è dunque il motivo costante di tutta la sua opera e, per accentuare lo spirito revisionista delle sue collezioni, l'autore vi abbina accessori che accentuano la corrispondenza fra passato e presente, ricorrendo all'abilità di designers del calibro di Stephen Jones per i cappelli, Manolo Blahnik per le scarpe, Odile Gilber per le acconciature e Stephenie Marais per il make up. Senza dubbio una delle collezioni più spettacolari,





in cui il passato viene fatto rivivere con pienezza, è quella presentata a Parigi nel gennaio 2004, ispirata alla magnificenza dell'antico Egitto: non era questa una novità in quanto, come scrive lo stesso Galliano, «certe figure tipiche dei templi egizi avevano ispirato anche monsieur Dior negli anni '50», ma la sfilata dello stilista inglese, per la sua sontuosità, è una specie di coro dell'Aida, in cui emergono, in un trionfo di oro e di colori, i numerosi oggetti simbolici che, oltre un secolo prima, durante la campagna d'Egitto, avevano incantato anche i più colti fra gli ufficiali di Napoleone. La Cleopatra del terzo millennio è senza dubbio un'esplosione di ricchezza, come se si fosse scopercchiata la più preziosa delle tombe nella Valle dei Re: tasselli d'oro illuminano il lungo tailleur di mosaico della regina che indossa il copricapo dei regni dell'Alto e Basso Egitto; il cocodrillo aureo viene usato per l'abito da sirena di alcune indossatrici; piume dorate formano la gonna infinita del dio falco, mentre geroglifici ed enormi scarabei gioiello in turchesi e corallo completano questo scenografico abbigliamento. Le modelle escono maestose sulla passerella e si mettono in posa di profilo sporgendosi all'indietro quasi a sfidare la legge di gravità: il risultato è una allure aristocratica, distante e divina, sottolineata da acconciature a obelisco e da un trucco bistrato e cangiante di lapislazzuli, come quello dell'occhio di Horus, o più semplicemente simile a quello usato, molti secoli addietro, dagli antichi egizi.

Lo stilista della maison Dior, in questa collezione, ha senza dubbio potuto esprimere la sua fantasia iperbolica, avvalendosi di una molteplicità di richiami provenienti da una grande civiltà del passato: ha nascosto i volti delle modelle nelle teste di falco del dio Horus, nella maschera funebre di Tutankamon e li ha adornati con gioielli raffiguranti i serpenti sacri e con copricapi da dio sole, come soltanto un Ramses II avrebbe osato fare.

Nella sfilata, l'autore sembra voler far dimenticare gli scenari poco rassicuranti degli attuali contesti socio-economici, stordendo gli spettatori con il mondo incantato dell'antico Egitto, riproponendone miti e personaggi: oltre ad Horus, compaiono sciacalli, mucche, scorpioni, scarabei che incedono con vestiti-costumi stordenti e ammalianti. Compaiono nubiane coperte con pelli di leopardo, mummie fin troppo vive che si liberano da bende di seta, sfingi gattoneggianti che posano alla maniera dei ritratti di Irving Penn e Richard Avedon. Questa fantasmagorica sfilata, nella sua esibita opulenza e nel suo voluto eccesso decorativo, è riuscita a sfondare, senza cadere nel kitsch, la barriera fra passato e presente, riportando alla luce e facendolo rivivere un mondo scomparso nel tempo, ma mai dimenticato non solo da chi ama la moda, ma anche da coloro che amano la storia, riconfermando in tal modo la volontà di molti stilisti che sostengono il valore culturale di un'esperienza considerata da molti detrattori fittizia e superficiale.



MODI E MODE MEDIO ORIENTALI



Il costume narrato degli Ebrei

La storia ebraica è stata ricostruita soprattutto attraverso la documentazione scritta, assai ricca ed abbondante; manca invece ogni forma di attività artistica diretta, per cui le notizie acquisite provengono da sculture assire, babilonesi, egizie ed anche da sculture e testi di epoca romana che raffigurano e trattano episodi legati alla storia degli Ebrei.

Dal punto di vista del costume quindi, le fonti iconografiche sono limitate (la legge ebraica vieta la rappresentazione della figura umana per non incorrere nel peccato di idolatria), ma questo non ha impedito di ricostruire dettagliatamente le forme degli indumenti e la qualità dei tessuti: sappiamo che gli Ebrei tessevano il lino, la canapa, il cotone e la lana, ma lavoravano e utilizzavano questi filati sempre singolarmente, perché la legge proibiva di mischiare fibre diverse in una sola stoffa; assai impiegato il bisso, tessuto di lino molto fine, destinato alle classi più abbienti.

Come in ogni cultura, anche l'abbigliamento ebraico presenta caratteristiche diverse a seconda del ceto di appartenenza e particolare rilievo assumeva, nel contesto sociale, la colorazione degli abiti che serviva non solo a differenziare le diverse estrazioni sociali, ma era anche indicativa dell'età e del censo: porpora, violetto, bianco erano le tinte più utilizzate e di conseguenza, come segno di distinzione, le giovani fanciulle di casato illustre usavano vesti variopinte, mentre le ragazze del popolo indossavano generalmente indumenti non vivaci nel colore.

Nell'abbigliamento femminile, la tunica era comunque l'indumento caratterizzante: vi erano modelli smanicati, altri con maniche amplissime, alcune semplicemente bianche, altre abbellite con motivi ornamentali e ricami. A questa venivano fissate, attraverso dei fermagli posti lungo i fianchi, ampie sopravvesti colorate, arricchite in vita da morbide fasce, spesso frangiate e decorate. In particolari occasioni veniva indossato il mantello che, a seconda dell'importanza personale, veniva fermato con semplici chiusure o con fermagli preziosi.

Gli uomini portavano generalmente la *sindon*, un drappo di cotone che poteva essere drappeggiato sul corpo o che poteva essere trasformato in una vera e propria tunica; la tunica era comunque la veste più usata: giungeva a sfiorare i piedi, presentava lunghe maniche ed era fermata in vita da una fascia. Le persone di ceto più elevato e le autorità politiche o religiose indossavano una sopravveste diversificata a seconda delle funzioni: il *kaftan*, lungo fino al polpaccio e con maniche corte, era generalmente decorato con trine che delimitavano i bordi, aperto sul davanti e fissato con fermagli di metallo; una corda in vita permetteva di regolare la lunghezza.

L'*efod* era riservato invece a sacerdoti e dignitari e si presentava formato da due rettangoli di stoffa cuciti sulle spalle, con un'apertura per la testa: era tagliato lungo i fianchi e poteva essere arricchito con frange e nastri.

L'abbigliamento del re comprendeva, oltre alla tunica e all'*efod*, un mantello molto ampio, che si concludeva spesso con uno strascico.

Più complicato e sontuoso appare il modo di vestire del sommo sacerdote, la cui importanza sociale, come tramandato anche dalle fonti bibliche ed evangeliche, era indubbiamente rimarchevole non solo sul piano religioso, ma anche politico: una prima tunica resta l'elemento base, arriva al ginocchio ed è realizzata in un lino finissimo; al di sopra viene posta una seconda tunica viola, sempre in lino, con fregi rossi, portante nelle parti estreme dei sonagli in oro. Al di sotto delle due tuniche, vengono indossati pantaloni in lino. È sempre presente l'*efod* trattenuto sulle spalle da due fibbie in oro e onice sulle quali erano incisi i nomi delle dodici tribù di Israele.

I sacerdoti portavano anche una cintura, l'*abnet*, che consentiva di regolare la lunghezza delle vesti o di renderle più complete e sontuose. L'*hoschen* era invece una placca realizzata in metallo o in tessuto ed era indossata come pettorale: su di essa erano incastonate o cucite le dodici pietre simbolo delle tribù israeliane. Tra le vesti, diffuso era anche il *mehil* o *kutton*, con maniche molto strette, aderente al corpo e regolabile in lunghezza mediante tiranti che recavano sul fondo dei campanellini.

Sia uomini che donne portavano capelli lunghi. Le donne di rango acconciavano spesso i capelli con splendidi diademi e facevano largo uso di profumi, ciprie e belletti: in particolare tendevano ad evidenziare gli occhi mediante un bistro scuro.

Coprire il capo era un'usanza diffusa, in quanto si riteneva che la testa nuda fosse indice di lutto o di malattia infettiva: gli uomini usavano spesso un turbante bianco, mentre le donne preferivano in genere coprirsi con veli o con un lembo del mantello.

In casa gli Ebrei andavano scalzi, senza distinzione di classe, mentre all'esterno indossavano calzature che avvolgevano tutto il piede. Molto frequente, soprattutto fra le donne, era l'uso di sandali decorati con riporti metallici o conchiglie.

Come è possibile dedurre anche dalle Sacre Scritture, erano assai apprezzati i gioielli particolarmente raffinati, che potevano essere utilizzati per ornare i capelli, oppure per rendere più preziosi abiti e tuniche: anelli, bracciali, collane erano i monili più apprezzati, ma anche i fermagli delle vesti, indossati dagli uomini soprattutto durante cerimonie importanti, erano particolarmente curati e spesso venivano tempestati di pietre preziose.

Abiti e accessori dei Fenici

I frequenti contatti con gli altri popoli e soprattutto i commerci con le genti mesopotamiche, con gli Egizi e con i Greci influenzarono fortemente il costume fenicio che riflette chiaramente, nell'arte come nell'abbigliamento, la ripresa di motivi e fogge tipiche soprattutto della cultura egizia, assira, persiana e greca.

Possediamo una certa quantità di notizie sul modo di vestire degli uomini fenici, ricavate da statuette votive, sarcofagi e idoli: una tunica piuttosto aderente, di lunghezza media, con maniche corte e molto semplice nella struttura, o un *pano* o lo *schenti*, costituivano l'abbigliamento delle classi sociali più basse; il sovrano e i dignitari o le persone d'alto rango in genere, indossavano tipologie analoghe ma confezionate con tessuti colorati e ricchi di decorazioni. Molto elaborato anche il costume del sacerdote, costituito da un'ampia veste talare, con fasce a ricamo attorno al collo e sotto il ginocchio, completato da un ampio manto simile a quello indossato dai nobili.

L'abito femminile era assai simile a quello maschile, ma la tunica era trattenuta in vita da una cintura che tendeva ad evidenziare la grazia del corpo, così come la scollatura più ampia e spesso abbellita da bordature decorate di influenza assira, egizia e persiana.

Iniziato il periodo della decadenza delle città fenicie ed aumentato il contatto con le popolazioni egee, anche gli abiti risentono sempre di più dell'influenza minoica prima ed ellenistica poi, per cui si avvicinano agli stilemi di questi popoli: la tunica, nelle sue diverse varianti, rimane tuttavia l'abito più impiegato da entrambi i sessi.

Le donne amavano acconciature elaborate e sofisticate, talvolta molto complicate, come è rilevabile dal busto della Dama di Elche che risale al V secolo: il *sarmat*, da lei indossato, è caratterizzato da una parte piramidale, equilibrata sui lati da due rotelle laterali, estremamente decorate e completate da una fascia altrettanto ricca.

I copricapo erano frequentemente utilizzati dai Fenici: i re e le persone di rango sono in genere rappresentate con il *lebbadè*, un copricapo conico in feltro, di ispirazione persiana. Gli uomini del popolo indossavano invece caratteristici berretti con la tesa.

L'interesse per i gioielli e l'abilità nell'eseguirli sono documentati da numerosi ritrovamenti archeologici, soprattutto nell'area dell'antica Biblos. Essendo il commercio marinaro alla base dell'attività fenicia, l'oro, l'argento, il bronzo e le pietre preziose erano comuni elementi di scambio per questo popolo e di conseguenza l'oreficeria era un'attività praticata, ma rappresentava anche un settore in cui le influenze culturali dei popoli con cui venivano

a contatto sono particolarmente evidenti: oltre a bracciali, anelli, collane, erano soprattutto diffusi pettorali in oro di chiara derivazione egizia, ed oggetti incisi con decorazioni zoomorfe, fitomorfe e antropomorfe. Molto usate la tecnica dello sbalzo e della granulazione.

Le vesti ittite

I monumenti di maggiore interesse, ai fini del costume, sono senza dubbio rappresentati dalle statue e dai bassorilievi di Khatti o Khattushas, l'antica capitale, dove è rimasta una notevole scultura rupestre in cui si evidenziano cortei di uomini e di donne che partecipano a cerimonie rituali. Altro rilievo rupestre, rinvenuto sulle montagne del Tauro, è quello raffigurante il re Valpalas che rende omaggio al dio della vegetazione, Telipinu, in cui è possibile distinguere, oltre all'abbigliamento reale, anche quello di un dignitario che porta le classiche calzature ittite con la punta rivolta verso l'alto.

Specialmente durante l'Antico Impero (fondato intorno al 1640 a.C.), grazie all'uso del cavallo e del carro veloce da guerra fino ad allora sconosciuti, gli Ittiti riuscirono a sottomettere completamente le popolazioni che vivevano nelle terre conquistate e si dedicarono con maggiore attenzione ad attività stanziali quali l'allevamento e la tessitura. I prodotti della terra e dell'allevamento del bestiame erano basilari per la loro economia, per cui tutto ruotava intorno al loro valore. Interessante ricordare, a questo proposito, che il costo delle vesti era calcolato per tipologie: un abito di media qualità valeva venti velli di pecore; una tunica di lino corrispondeva a sei forme di formaggio ecc.

In origine, poiché provenivano da zone montuose dal clima piuttosto rigido, gli Ittiti indossavano vesti di pelliccia, ma in seguito il contatto con i popoli mesopotamici e con gli Egizi, li portarono ad usare tipi di tessuto che ritenevano migliori sia per motivi pratici, sia per esigenze di casta.

L'abbigliamento maschile più comune consisteva in una tunica, di semplice foggia, la cui lunghezza variava a seconda della classe sociale e, sempre in rapporto all'ambiente di vita, mutavano le decorazioni, le bordure, i tessuti.

Un'altra caratteristica che distingueva lo status di appartenenza era rappresentata dalle acconciature: i capelli del sovrano e degli uomini delle classi elevate appaiono lunghi e particolarmente curati, così come le barbe; le donne di casta amavano acconciature elaborate ed arricchivano i capelli con nastri, fili d'oro e diademi.

Anche i copricapo erano largamente usati, in quanto conferivano imponenza e dignità alla figura, per cui i sovrani ed i dignitari li indossavano soprattutto durante le cerimonie rituali. Gli uomini del popolo portavano spesso un berretto assai simile nella forma al “berretto frigio” e sembra quindi che tale moda sia da riportarsi ad una primitiva usanza ittita.

Presso il santuario di Yazilikaya è visibile una pittura rupestre che raffigura alcune divinità che cavalcano un toro e si adornano di un cappello con molte corna: il numero delle corna era, con ogni probabilità, direttamente proporzionale al potere che veniva attribuito al dio o alla persona che lo indossava e tale potere tendeva a proteggere soprattutto dalle forze misteriose che atterriscono gli esseri umani, in quanto non razionalmente spiegabili. Relativamente alle calzature, gli uomini portavano scarpe con la punta rialzata e arcuata sia per esigenze pratiche correlate alle asperità del suolo montagnoso e alla frequente presenza della neve, sia per credenze legate ad antiche superstizioni, o per motivi di ordine filosofico-religioso in quanto si riteneva che gli oggetti appuntiti avessero un potere propiziatorio e fossero simbolo di intelligenza e di forza del pensiero. Molto diffuso un tipo di stivale che giungeva alle ginocchia, simile a quello portato dai Medi e dai Persiani.

L'uso dei gioielli, particolarmente sotto forma di anelli, bracciali, fermagli e spille ebbe una larga diffusione, ma una delle più raffinate espressioni dell'arte orafa ittita è rappresentata senza dubbio dall'abilità con cui venivano realizzati i sigilli e le impugnature, abilmente intarsiati a chiara dimostrazione che l'arte dell'incisione aveva raggiunto, presso questo popolo, notevoli livelli espressivi.

Medi e Persiani: abiti e accessori

Nel VI secolo a.C. i Persiani, guidati da Ciro il Grande, assoggettarono l'impero babilonese e ne assorbirono ben presto le usanze e l'abbigliamento. Inizialmente essi indossavano abiti pesanti in pelliccia ed in lana, chiaramente correlati alle inclementi condizioni climatiche del loro paese di origine (Turkestan), ma passarono poi ad indumenti di lino ed anche di seta, probabile testimonianza di scambi con la Cina, privilegiando le tuniche ed i mantelli dei popoli mesopotamici: con loro inizia anche l'uso di indossare particolari pantaloni chiamati *anassiridi*, portati con ogni probabilità anche dalle donne. Quest'abitudine rappresenta, nel settore vestimentario, un evento in un certo senso rivoluzionario in quanto, per la prima volta, nelle civiltà medio-orientali vengono introdotti pantaloni lunghi.

Scarse sono comunque le notizie sull'abbigliamento femminile, in quanto le donne non venivano mai raffigurate dal momento che erano quasi sempre escluse dai più importanti avvenimenti sociali e politici. Un esempio rarissimo è tuttavia costituito da un antico tappeto del V-IV sec. a.C., ritrovato a Pazyryk sull'Altaj (in Siberia), in cui sono raffigurate alcune donne, quasi sicuramente di sangue reale, che indossano lunghe tuniche con maniche ampie, che si allargano dal gomito al polso. Le tuniche sono arricchite da disegni geometrici: disegni analoghi decorano un'ampia bordura che delimita un velo, trattenuto sulla testa da un diadema. Sul piano documentario risulta essere di maggiore interesse, per lo studio delle fogge vestimentarie, il fregio di Susa (IV sec. a.C.) in cui è possibile osservare una schiera di arcieri della guardia reale che indossa tuniche dotate di ampie maniche la cui forma, a imbuto, ha fatto supporre o che fossero tagliate nella parte posteriore per consentire la visibilità della manica appartenente alla tunica sottostante, o che il pannello visibile, in fitte pieghe, fosse ottenuto tramite un cuneo di tessuto supplementare inserito di sbieco.

Le lunghe tuniche, trattenute in vita da una cintura, erano riccamente decorate e guarnite di bordure sugli orli delle maniche, lungo lo scollo e in verticale nelle metà davanti; aderivano al corpo lasciando supporre l'impiego di tessuti molto morbidi e leggeri. Gli arcieri portavano inoltre bracciali e orecchini, e la capigliatura risulta essere molto curata visto che presso i Persiani barba e baffi erano simbolo di virilità.

Le calzature originali dei Persiani erano caratterizzate soprattutto dall'impiego di uno stivaletto di cuoio morbido, con la punta leggermente rialzata, ma erano frequenti anche alti stivali in feltro.

Tra i copricapo, una delle tipologie più ricorrenti usata dal re, ma anche in forma più contenuta dai dignitari di corte, era la tiara, nota come "Tiara di Dario"; la gente del popolo indossava invece, comunemente, una specie di cappuccio a punta in feltro chiamato *bashlyk*, simile a quello che molti secoli dopo verrà portato dai rivoluzionari francesi. La *kidaris* era infine la tiara indossata dal principe ereditario che, nella sua qualità di futuro sovrano, godeva di particolari privilegi, riflessi e simboleggiati dal suo copricapo.

I costumi dei Medi non differivano sostanzialmente da quelli dei Persiani che li assoggettarono, anche se diversi erano i copricapo o talune fogge degli abiti, in genere più voluminosi o più ampi. In particolare i Medi prediligevano una veste lunga e fluttuante, detta "veste d'onore" che veniva indossata dal re e dagli alti dignitari durante le cerimonie: essa consisteva in un indumento estremamente semplice, formato da due rettangoli di tessuto cuciti assieme. La veste era ingentilita da una cintura abilmente ricamata ed era resa armonica e elegante da maniche voluminose.

DALLA TURCHIA HUSSEIN CHALAYAN



Hussein Chalayan è senza dubbio un eccellente rappresentante di una nuova generazione di stilisti che traggono spesso ispirazione in retroterra culturali lontani nel tempo, legati alle loro radici più profonde. Nel loro operato il confine fra passato e presente assume sfumature diverse, ma si integra pienamente in modelli attuali, valorizzati dalle ultime innovazioni tessili supportate da una tecnologia sempre più sofisticata.

Chalayan nasce a Cipro nel 1970 ma, all'età di dodici anni, si trasferisce a Londra per raggiungere il padre; terminati gli studi superiori decide, in un primo momento di iscriversi alla Facoltà di Architettura dalla quale è profondamente attratto, ma il suo più specifico interesse per la moda e per la storia dell'arte lo spinge a frequentare la St. Martins School of Art, presso la quale si diploma nel 1993.

La sua prima collezione viene esposta da Browns, celebre negozio londinese che aveva lanciato anche altri noti stilisti, tra cui John Galiano; l'interesse suscitato da questa sua prima linea, che già racchiude in nuce taluni schemi esecutivi propri della sua produzione posteriore, è soprattutto da rapportarsi al particolare tessuto da lui utilizzato consistente in una normale stoffa, intessuta però con fili d'acciaio e tenuta a macerare per diverso tempo sotto terra, affinché assumesse un aspetto "invecchiato". Questo per poter ottenere nuove trame decorative e creare effetti speciali attraverso movimenti e ondulazioni, correlati alla presenza di una serie di magneti che avrebbero dovuto essere collocati in passerella durante la sfilata.

La particolare personalità di questo disegnatore di moda unita all'uso di nuovi materiali, realizzabili attraverso le moderne tecnologie, ha senza dubbio creato un impatto profondo sulla scena della moda sul finire degli anni '90 e l'inizio del nuovo secolo. L'estrosità delle sue collezioni ed il grande successo di pubblico gli hanno consentito di ricevere per due volte consecutive, nel 1999 e nel 2000, il riconoscimento British Fashion Awards, come Designer of the Year.

Non solo critici del settore, ma anche stilisti quali Rei Kawakubo e Alexander McQueen hanno espresso su di lui giudizi altamente positivi, ammirandone soprattutto la creatività e l'acutezza dell'ingegno, ma anche la sua sensibilità nel rielaborare, attraverso la moda, temi culturali legati alla sua terra d'origine; fin dagli esordi, colpisce infatti il suo evidente legame con il mondo turco-cipriota, al quale attinge per reinterpretarne e farne rivivere segni e codici espressivi.

Alcune collezioni, come «*Between*», presentata nel 1998, puntano sull'effetto shock: le modelle sfilano con abiti propri della cultura musulmana combinati con trasparenze e nudità, ma quello che colpisce sono soprattutto le trame









dei tessuti ed i tagli perfetti, messi in rilievo da colori scelti con oculatezza a questo scopo.

Lo stile di Chalayan si caratterizza per abiti minimali all'apparenza, ma fortemente concettuali nella loro realizzazione; l'autore ripensa il corpo nel suo insieme per sfidare poi il concetto di parti del corpo. Non vuole che i suoi abiti attirino l'attenzione perché sono sexy, cosa ritenuta dallo stilista scontata, ma punta sui dettagli e sui tessuti, per cui disegna egli stesso le sue stoffe ed ogni capo viene tagliato in modo da consentire una chiara visione dei disegni: il tema dell'oscurità, i vampiri, le tombe, le costruzioni architettoniche costituiscono spesso motivi d'ispirazione per le sue sfilate.

I temi da lui trattati possono apparire ad un primo impatto macabri, ma lo stilista sa rielaborarli e presentarli come elementi in grado di rasserenare lo spettatore: i momenti di "suspense" sono volutamente creati per far poi assaporare il sollievo della "rinascita", apportato dalle sue creazioni e dai motivi ornamentali che le caratterizzano e le identificano.

Le sue collezioni appaiono quindi innovative e tecnicamente perfette nell'esecuzione, ma in esse, accanto ai temi concettuali che gli sono cari, lo stilista riprende spesso motivi decorativi propri della cultura folk turca, della quale ama proporsi come esponente creativo. Proprio il decorativismo, che caratterizza alcuni suoi modelli, vuole comunicare la volontà dell'autore di rivitalizzare e di riportare alla luce, pur attraverso materiali inediti, non solo gli aspetti del mondo islamico, ma anche il fascino delle culture precedenti ricche di simboli e di storia, quale la cultura ittita.

Nell'aprile 2004, Hussein Chalayan apre il suo primo negozio a Tokyo e, nell'agosto dello stesso anno, annuncia il lancio di una nuova linea, volutamente meno costosa e quindi accessibile ad un target più giovane, in cui gli è possibile sperimentare nuove idee, forse troppo radicali per gli acquirenti della sua prima linea.

Nel giugno 2005 espone al padiglione Turco della Biennale di Venezia un'antologia della sua opera e presenta un video intitolato "La Presenza Assente" in cui, con linguaggio surrealistico, associa ed esalta i contrasti della vita e dell'anima dominati, secondo le sue interpretazioni esistenziali, da "assenza e presenza, da memorie ed allucinazioni". In questo video molti sono i riferimenti alla sua moda, al mondo turco e a Cipro, l'isola che è sempre stata un importante punto di riferimento nella sua formazione culturale.

Il titolo del lavoro "La presenza Assente" è interpretato ed enfatizzato dal suo spirito nomade in cui traspare la ricerca dell'identità, in relazione alla multiculturalità geografica. Accanto a questo legame con il suo retroterra culturale ed alla sua attrazione per l'arte nei suoi diversi aspetti, Hussein, fin dai suoi esordi, è sempre stato magnetizzato dalle infinite possibilità

offerte dalla tecnologia, rintracciabili anche nella sua scelta oculata dei tessuti e delle tecniche di stampa: «Le uniche cose nuove che possono essere fatte nel campo della moda e del design passano attraverso la tecnologia, che ti permette di creare qualcosa che nel passato non è mai stato visto». Ed esempi di questo suo modo di pensare compaiono nel video al quale si è accennato ed in cui è possibile vedere una delle sue T-shirt intenta a combattere una battaglia antica in un moderno resort, o una mappa di Cipro che si scompone durante l'assemblaggio dei cocci rotti di una tazza di porcellana. Messaggi che parlano di distrazione, astrazione, redenzione, sorretti dal movimento delle immagini e da una figura senza sesso che vuole simboleggiare l'universalità dell'arte e dei suoi prodotti, a qualsiasi genere essi appartengano.

Naturalmente le sue creazioni vengono giudicate da alcuni critici e giornalisti della moda stravaganti e non sempre portabili, ma Hussein particolarmente nelle sue ultime sfilate, pur non concedendo nulla alla banalità o al caso, tenta con sempre maggiore successo di sfatare il mito dell'importabilità dei suoi abiti, anche se rimane convinto che il "concetto" sia più importante del "prodotto". Per lui l'eleganza «non ha niente a che vedere con quello che si indossa, ma è come lo si indossa»; nei suoi modelli ricorre spesso a strutture curvo-lineari per richiamare la corrispondenza esistente fra il corpo umano ed alcuni aspetti morfologici del mondo naturale, o ricerca l'aiuto di tessuti in grado di trasmettere messaggi adatti a scolpire ed evidenziare la figura, oppure in grado di ammorbidire l'immagine o di esaltarla attraverso l'ausilio di ornamentazioni dinamiche o l'utilizzo di dettagli decorativi.

Come afferma il critico Beral Madra, Chalayan sfrutta appieno le differenti ideologie con un acuto e nel contempo critico approccio mascherato da creatività e profondo senso estetico, senza dimenticare che l'arte è poesia oltre che manifestazione.





COSTUMI EGEI



La civiltà cretese, con ogni probabilità, si è sviluppata a partire dalla fine del IV millennio a.C., quindi in un periodo successivo alla nascita della civiltà sumera e di quella egizia, benché si ritenga che Creta fosse abitata fin dal VI secolo a.C.

La scoperta di quest'importante civiltà del mondo antico, che possiamo chiamare pre-ellenica poiché da questa deriveranno quella micenea e quella greca, si deve principalmente a Sir Arthur Evans, il quale portò alla luce l'antica città di Cnosso scavando nel periodo che va dal 1900 al 1936. Sir Evans chiamò questa civiltà, conosciuta anche come cretese o egea, minoica, dal nome del leggendario re Minosse vissuto in quell'isola del mare Egeo intorno forse al 1500 a.C. Prima di Evans il grande archeologo tedesco, Heinrich Schliemann, (scopritore della città di Troia nell'attuale Turchia) ebbe l'intuizione che a Creta si dovesse cercare l'origine della civiltà egea, ma non poté averne conferma poiché morì prima di poter dare avvio agli scavi.

Le fonti da cui possiamo trarre utili informazioni sull'abbigliamento cretese comprendono i numerosi affreschi che adornano i palazzi venuti alla luce grazie agli scavi, le statuette di terracotta policroma da cui, oltre alla foggia degli abiti, possiamo desumere importanti indicazioni anche sui colori più ricorrenti nell'abbigliamento, le statuette di bronzo e infine i sigilli.

Di statura piuttosto piccola (sembra che gli uomini fossero alti sul metro e sessanta, le donne un po' meno), i Cretesi amavano slanciare la figura e per raggiungere quest'ideale estetico adottavano un tipo di abbigliamento particolare, tendente ad evidenziare l'effetto di verticalità: vita strettissima ottenuta con alte cinture o forse con busti steccati, calzature provviste di soles rialzate e copricapo dalla linea spiccatamente allungata per enfatizzare l'armonia dell'insieme.

Se si esclude il periodo più antico, quando cioè anche a Creta, come in altre civiltà primitive, gli uomini indossavano le pelli degli animali cacciati, occorre rilevare come l'abbigliamento dei Cretesi, soprattutto quello femminile, si distingua nettamente per originalità da quello delle popolazioni a loro coeve, proponendo codici stilistici che ricercavano l'equilibrio della forma e la "vivacità" data dalla studiata policromia.

Ritornando all'abbigliamento maschile, all'inizio del Minoico Antico, esso era costituito da un semplice perizoma, il cui aspetto formale era molto simile al perizoma indossato dagli Egizi nel periodo pre-dinastico e nell'Antico Regno. A questo indumento poteva essere aggiunto un astuccio penico, ma a volte quest'ultimo veniva indossato anche solo con una cintura.

Intorno al XVI - XV secolo a.C. furono apportate delle modifiche: il perizoma assunse la forma di un corto gonnellino, o grembiule, oppure

veniva ripiegato sotto l'inguine in maniera tale da creare una sorta di corto pantaloncino. Inizialmente il perizoma era fermato da una fascia annodata in vita i cui lembi cadevano sul davanti, successivamente si notano invece alte cinture addominali che potevano essere anche realizzate in cuoio. In seguito si riscontra la presenza di un gonnellino rigido, probabilmente inamidato, indossato sopra le altre forme.

Durante il periodo conosciuto come Minoico Tardo, compaiono testimonianze iconografiche di uomini che indossano lunghe vesti aderenti al busto, provviste di corte maniche svasate all'orlo. Alcuni studiosi del costume ritengono che queste fogge fossero riservate ai sacerdoti e alle divinità, altri invece sostengono che questo abbigliamento, in particolari occasioni, fosse adottato anche dalle donne.

Le testimonianze, di cui disponiamo, riferite all'abbigliamento, sono da attribuire, principalmente, a scene di culto o a cerimonie religiose o pubbliche; poco si conosce sulle abitudini vestimentarie adottate dai cretesi nella quotidianità o durante le stagioni più rigide, al di fuori di quanto apprendiamo dalle decorazioni vasarie e parietali. Quasi sicuramente durante i periodi di freddo, gli uomini indossavano indumenti di lana oltre che di lino o canapa e, per proteggersi dalle variazioni climatiche, usavano presumibilmente cappe e mantelli.

Ben più complesso e ricercato di quello maschile, l'abbigliamento delle donne cretesi si distingueva per l'originalità manifestata sia a livello formale, sia per l'uso di decori caratterizzati dal motivo della spirale, sia per i colori dei tessuti particolarmente intensi e lavorati con tecniche raffinate. Le decorazioni delle stoffe erano ottenute o con la tessitura, nel caso di forme geometriche, o con il ricamo, nel caso di decorazioni floreali, zoomorfe e antropomorfe.

Esistevano in Creta esperti artigiani che praticavano con abilità la tintura dei tessuti: questi, oltre ad utilizzare vari tipi di vegetali, per ottenere le diverse tonalità di rosso, di azzurro, di giallo, di moro, impiegavano anche il murex, cioè il mollusco da cui si ricavava il pregiato color porpora, tintura assai apprezzata nell'antichità. A Creta la confezione degli abiti, così come la filatura e la tessitura, praticate fin dal Neolitico, era prerogativa delle donne e si tramandava di madre in figlia. Come già in Egitto, dove principesse reali dirigevano i laboratori tessili, anche a Creta l'arte della tessitura era tenuta in grande considerazione, tanto è vero che nella stessa reggia di Cnosso è stato trovato un laboratorio di filatura e tessitura.

L'abilità delle donne cretesi nell'arte della tessitura e del ricamo era nota nei paesi antichi e i prodotti più apprezzati, tra quelli esportati nei paesi del bacino del Mediterraneo, erano sicuramente i variopinti tessuti in lana,

materiale molto abbondante in quanto la pastorizia era una delle risorse principali dell'economia dell'isola; anche il lino era però prodotto in notevole quantità ed era conosciuto un tipo di seta prodotta nell'isola di Cos.

L'abbigliamento base femminile è stato caratterizzato, fin dai primordi della civiltà cretese, dalla gonna a campana che giungeva fino alle caviglie. Numerose figurine d'argilla, attribuibili al Medio Minoico, mostrano infatti figure femminili abbigliate con lunghe gonne dalla inconfondibile forma a campana, completate da un corsetto molto aderente provvisto di corte maniche, che lasciava scoperto il seno ma che, sulla nuca, aveva una sorta di colletto montante. L'abbigliamento era completato da una cintura imbottita, che girava due volte attorno alla vita stringendola notevolmente, e che lasciava pendere sul davanti i due capi. Alcuni storici hanno ipotizzato che i corsetti potessero essere rinforzati da stecche, oppure che i Cretesi, fin dalla più tenera età, indossassero particolari cinture con lo scopo di assottigliare artificialmente la circonferenza della vita, per dare maggior slancio all'insieme della figura. Poiché questi indumenti non erano drappeggiati sul corpo, anzi il drappeggio non era affatto contemplato, è evidente che questo tipo di abbigliamento richiedeva una notevole conoscenza delle tecniche di taglio e di confezione.

Molte gonne presentavano balze sovrapposte, il cui numero poteva arrivare fino a dodici: a questa tipologia appartiene la veste della Dea dei Serpenti che, sopra la gonna a campana guarnita di balze, indossa un doppio grembiule che copre l'inguine davanti e il bacino dietro. È probabile che tale indumento avesse un significato religioso del quale però non è ipotizzabile la funzione. L'aderente corsetto fa assumere al busto una posizione eretta, in cui il seno è spinto in avanti, la vita è stretta da un'alta cintura che copre l'allacciatura: sul capo, come si è scritto, è visibile una particolare acconciatura al cui apice è posta una pantera accovacciata, ritenuta la sacra regina delle belve e quindi con una forte connotazione religiosa.

È da rilevare la notevole perfezione tecnica della fattura, modellata secondo fogge studiate ed originali. Secondo alcuni esperti, ed anche secondo lo stesso Evans, nei modelli reali, l'ampiezza della gonna era regolata da cerchi di giunco, di metallo o addirittura di osso; le balze ed i falpalà delle gonne, venivano evidenziati dal corpetto aderente, allacciato in genere sotto il busto per lasciare il seno scoperto; le strette cinture erano confezionate con tessuti ricamati, ma potevano essere anche di metallo.

Le balze delle gonne potevano presentare riquadri di colori diversi in grado di generare modelli a scacchiera o a strisce: tali modelli richiamano alla memoria l'abbigliamento dei Sumeri e degli Assiri in cui le balze, così come le frange, assumevano un valore rituale e propiziatorio, offrendo,

contemporaneamente, un messaggio chiarificatore sull'ambiente di provenienza.

Nel Minoico Tardo o recente anche l'abbigliamento femminile subì delle variazioni; ai modelli più ingombranti, attribuibili al Minoico Medio, si sostituirono forme più snelle e pratiche che però erano sempre dotate di balze o di riquadri a più colori: le tinte preferibilmente utilizzate negli abiti comprendevano il rosso, il blu ed un particolare tono di marrone.

Interessanti per conoscere aspetti meno noti dell'abbigliamento, e risalenti sempre al Minoico Tardo, appaiono il "Vaso di steatite con teoria di mietitori", attualmente conservato nel museo archeologico di Atene e l'altro vaso della stessa materia, proveniente da Haghia Triada, con scene ginniche e di combattimento con tori: mentre il primo offre un esempio di come vestivano le persone del popolo, l'altro, oltre alla straordinaria vivacità e verità nella resa del movimento, evidenzia la semplicità dei costumi indossati dagli atleti.

Il periodo postpalaziale mostra già una prima influenza della coeva arte micenea che si riflette anche negli stilemi abbigliamentoari: la pittura parietale e la pittura vasale offrono forme più stilizzate e geometriche, con motivi decorativi più astratti e ripetitivi mentre i modelli decorativi dei sarcofagi, in cui appaiono figure vestite, presentano una maggiore fedeltà al repertorio iconografico tradizionale. Anche l'abbondante produzione di figurine di ceramica smaltata o di altre suppellettili, pur essendo eseguiti con abilità tecnica, mancano di quella vitalità che avevano caratterizzato il precedente artigianato cretese, ma sono sempre utili per osservare alcuni mutamenti decorativi riferibili ad accessori ed ornamenti.

I Cretesi, amanti dell'ordine personale, si radevano e si depilavano in quanto ritenevano l'eccessiva peluria una forma di trasandatezza e di "impurità": sembra utilizzassero per tali operazioni speciali pinzette depilatorie, impiegate fin dalle età più antiche. Sia gli uomini che le donne generalmente portavano i capelli lunghi, ma ponevano speciali attenzioni nella loro cura: le donne cretesi usavano acconciature molto elaborate, con i capelli spesso intrecciati mediante nastri e monili, o raccolti sulla sommità del capo, ma con alcuni riccioli che scendevano negligenemente davanti alle orecchie, per creare un senso di scioltezza e di accattivante civetteria.

Assai rispettosi dell'igiene, i Cretesi amavano curare il corpo con bagni ed abluzioni; per abbellire il proprio aspetto ricorrevano all'uso di cosmetici ed amavano dare profondità all'occhio evidenziandolo con il nero, illuminare il viso dipingendo le guance e i lati del naso con paste color ocre, mentre le labbra venivano tinte di rosso con una crema oleosa in cui era stato disciolto del minio.

I profumi erano realizzati con essenze di natura vegetale e, a seconda delle piante o dei fiori impiegati, rispondevano ad esigenze diverse che non riguardavano soltanto l'igiene o la ricerca di specifici effetti olfattivi, ma avevano una funzione magico-religiosa, tendente a propiziare l'influsso positivo degli "spiriti" presenti nel mondo naturale.

Le donne cretesi amavano indossare dei copricapo dalle fogge diverse: i due più comunemente usati avevano l'uno, la forma di un vaso rovesciato a tre piani che, in un certo senso, riprendeva il motivo delle balze; l'altro era un semplice berretto dal quale era possibile scorgere l'accuratezza con cui venivano pettinati i capelli; interessanti, anche se probabilmente più rari, alcuni curiosi cappellini realizzati forse in paglia intrecciata. I modelli più usati dagli uomini erano molto più semplici, piuttosto piatti o con bordi arrotolati.

Pare che i Cretesi usassero le calzature esclusivamente all'aperto: questa supposizione nasce dal fatto che in numerose raffigurazioni, i membri della famiglia reale e i cortigiani appaiono scalzi, mentre soldati e cacciatori indossano sandali o stivali presumibilmente in cuoio. Oltre agli stivali, indossati sicuramente dagli atleti che si cimentavano nel pericoloso salto del toro, sembra fosse usato una sorta di mocassino con gambale decorato e allacciato mediante un sistema di stringhe.

L'incisione dei metalli e l'abilità orafa erano una caratteristica dell'arte cretese: sia gli uomini sia le donne apprezzavano monili e gioielli ed in particolare ricorrevano ad orecchini, bracciali per caviglie e per polsi, collane di pregiata fattura che adornavano gli uni e le altre. Purtroppo gli oggetti di oreficeria in cui i Cretesi erano maestri e che rispecchiavano il loro gusto e la loro versatilità artistica sono in gran parte scomparsi ed anche il vasellame in oro, argento e bronzo di cui alcuni esemplari sono stati ritrovati in area micenea non è molto abbondante, ma evidenzia una eccezionale tecnica virtuosistica, con figurazioni eseguite a sbalzo e a martellatura.

La tecnica di lavorazione raggiunta dagli orafi cretesi era quindi di altissimo livello e comprendeva anche l'intarsio di pietre o la lavorazione di figurine di avorio intagliato con applicazioni d'oro.

La tecnica e la fantasia degli artisti cretesi, nel settore della ornamentazione, è riscontrabile già nel Minoico Medio, nonostante i pochissimi esemplari rimasti: nel palazzo reale di Mallia è stato ritrovato un intero laboratorio di sigilli risalenti a questo periodo, con strumenti di lavorazione orafa e un materiale vario ed abbondante: steatite, cristallo di rocca, sardonica, onice, ametista, calcedonia, diaspro ed altre pietre ornamentali che testimoniano come questo popolo amasse la lavorazione del metallo, delle pietre e dell'oreficeria nei suoi molteplici aspetti.

Intorno al 1400-1200 a.C., dopo l'invasione di Creta da parte di popolazioni provenienti dal nord, il centro culturale e politico si trasferì nel Peloponneso, in particolare nelle città di Micene, Argo, Tirinto e Pilo.

Come vestivano a Micene

Gli affreschi che decoravano i palazzi raffigurano, in larga parte, temi incentrati sulle attività eroiche del sovrano (wanax): scene di caccia e di guerra oppure processioni di personaggi maschili e femminili, e questa ricca iconografia, anche se sopravvissuta in piccola parte, ha consentito di ottenere precise notizie sull'abbigliamento miceneo. Soprattutto i bassorilievi del periodo Miceneo Medio ed i dipinti murali del periodo Miceneo Tardo sono ricche fonti di informazioni. Anche le tavolette, in scrittura "lineare B", forniscono buone informazioni sul vestiario e sulla lavorazione dei tessuti, realizzati generalmente in lana, di consistenza varia a seconda delle stagioni o dell'uso che ne veniva fatto; anche il lino era largamente impiegato, mentre il cotone era considerato un tessuto più raro ed esotico.

L'abbigliamento femminile, pur riprendendo la foggia cretese, risulta tuttavia più ricco e con un gusto ancora più marcato per le decorazioni dei tessuti: venivano usati colori più o meno diluiti a seconda delle tonalità volute e, oltre al bianco, erano privilegiati il rosso, il giallo e l'azzurro.

Una variante, rispetto al modello base, era costituita da una gonna-pantalone decorata con balze e completata da un corsetto a maniche corte, sempre rafforzato da una stretta cintura in vita che evidenziava e slanciava il seno. Numerosi reperti mostrano figure femminili che indossano queste particolari gonne-pantalone e che ai piedi portano calzature probabilmente fornite di tacco, per rendere la figura più snella ed elegante, seguendo, anche in questo, gli stilemi vestimentari cretesi.

La filatura e la tessitura erano praticate dalle donne di qualsiasi condizione sociale, ma naturalmente diversi erano gli strumenti di lavoro: le dame usavano, per la filatura, strumenti in materiali nobili, mentre le schiave adoperavano strumenti di legno e pesi di terracotta per tenere a piombo il fuso.

Il perizoma maschile, a sua volta, subì una profonda modifica nei confronti di quello indossato dai cretesi: il semplice fazzoletto di lino, o il corto gonnellino assunsero la forma di veri pantaloncini corti, cuciti e ornati con nappe.

Nonostante le numerose somiglianze con il vestiario minoico, gli Acheo-Micenei tendevano a coprire maggiormente il corpo, ad esclusione delle

braccia, soprattutto per adattarsi al clima indubbiamente più rigido, ed i soldati e le persone di condizione inferiore o servile portavano in genere una specie di tunica che giungeva alle ginocchia.

I cosmetici coloranti ed i belletti venivano ampiamente usati dalle donne per rendere più attraente il viso, mentre per il corpo erano impiegati detergenti ottenuti con polvere di creta, liscivia di cenere o finissima farina ricavata dall'essiccazione delle fave. Per la tintura dei capelli, normalmente portati lunghi, oppure alzati sul capo e legati con nastri di tessuto o di pelle, si usavano mescolare grassi oleosi di origine animale, con ceneri di faggio: anche le parrucche erano ben accette in particolari situazioni o cerimonie ed erano normalmente realizzate con capelli veri.

Abbondanti, fin dal periodo Miceneo Antico, i prodotti di oreficeria, come collane, diademi, bracciali, anelli lavorati con ingegnosi e piacevoli disegni geometrici; nei corredi funerari sono state rinvenute anche laminette d'oro intagliate ed ornate da figure di animali, probabilmente impiegate per ornare vesti di principesse o comunque di donne nobili. Tipico prodotto di questo periodo, anche se di imitazione egizia e fenicia, sono le maschere auree che riproducevano, sebbene in maniera schematica ed approssimativa, le fattezze del defunto: celebre, come si è scritto, la maschera d'oro di Agamennone. Monili ed oggetti ornamentali erano spesso realizzati in avorio, corallo e ambra. Anche nei corredi funerari del Miceneo Medio sono stati rinvenuti ricchi esemplari di vasellame d'oro e d'argento ornato di figure, e raffinati prodotti di oreficeria come anelli con figurazioni, armi decorate, sigilli ed oggetti di uso diverso.

Nel Miceneo Tardo, vasta è ancora la produzione orafa e l'amore per l'ornamento, ed in questo settore gli artigiani micenei introdussero innovazioni nell'oreficeria con l'uso, forse derivato dai contatti commerciali con l'Egitto e la Mesopotamia, di paste vitree e smalti, che rendevano gli oggetti particolarmente decorativi per la mescolanza sapiente del colore e di elementi materici diversi.

L'abbigliamento e gli oggetti decorativi descritti rimasero in uso fino al XII secolo a.C. circa, allorché i Dori travolsero la civiltà micenea.

IL CORPO MODIFICATO:

DALLA DEA DEI SERPENTI A REI KAWACUBO



Agli inizi degli anni Ottanta, sui tradizionali circuiti del mercato della moda, si è affermata con successo una generazione di stilisti provenienti dal Giappone che, con le loro creazioni, hanno rivoluzionato il mondo del fashion. Ancora oggi attivi, o quantomeno conosciuti, questi fashion designer nipponici, hanno introdotto sperimentazioni e codici stilistici nuovi che fanno tuttora discutere il mondo della moda. Fra di essi emergono in particolare Kenzo (il cui vero nome è Kenzo Takada), nato a Tokio nel 1940, affermato e conosciuto in tutto il mondo sin dal 1972 per il suo stile e i suoi modelli audaci; Yohji Yamamoto (1943), sarto-artista, che ha debuttato con il marchio Y's; fino ad arrivare al genio creativo di Rei Kawakubo (1942), fondatrice e unica stilista del marchio Comme des Garçons, provocatorio nel suo stile minimale.

Questi artisti, attraverso le loro linee innovative, espresse in linguaggi ricchi di una forte istintualità dominata però dal rigore di un razocinio sempre presente, sono riusciti a combinare lo stile orientale con il gusto occidentale, stravolgendo spesso i canoni estetici tradizionali e le tecniche sartoriali.

È soprattutto Rei Kawakubo, colta e vicina alla filosofia dell'arte minimale, che si distingue per aver creato una moda coraggiosa, rivoluzionaria, in cui l'anarchia degli abbinamenti dei colori e dell'uso dei tessuti coglie di sorpresa le critiche dei tradizionalisti che assistono stupefatti al crollo delle vecchie regole. La stessa stilista afferma: «...*un fatto fondamentale della mia carriera è stato quello di averla vissuta come un modo per essere esposta alla immediata reazione del pubblico*». E le sue passerelle presentano una gamma di indumenti in cui l'accostamento di materiali diversi, o una certa apparente trasandatezza, vengono esaltati da una sovrapposizione cromatica, limitata però a poche tinte, che crea effetti sorprendenti: pull a girocollo su longuette a riquadri, fantasie plaid per abiti-midi, pannelli di jersey annodati sul corpo, dopo essere stati arrotolati, sono alcuni degli esempi più evidenti della sua trasgressività. Nell'81 a Parigi, con la sua prima collezione prêt à porter, sconvolge il pubblico mandando in passerella modelle pallide, spettinate, coperte da tessuti lacerati e "nodosi". L'anti-fashion di Kawakubo, conferisce alle indossatrici un aspetto sghembo che destruttura il corpo e cambia radicalmente il concetto di bellezza femminile e di normalità.

La stravagante "Madame", creatrice della linea Comme des Garçons, afferma che il suo prodotto non è influenzato da ciò che accade nel mondo della moda, ma da oscure e astratte immagini dal fondo delle quali emerge l'esigenza di creare un nuovo e fresco concetto di bellezza.

Al fine di capire l'opera di questa innovativa fashion designer, è interessante analizzare, seppure rapidamente, quella che è stata la sua formazione





professionale: Rei Kawakubo nasce a Tokyo nel 1942; non ha una formazione da disegnatrice, ma studia Letteratura e Belle Arti. Una volta diplomata lavora per una compagnia tessile, trasferendo le sue conoscenze teoriche nelle sue creazioni e, nel 1967, lavora come stilista freelance. Nel 1973 fonda la sua compagnia Comme des Garçons Co., Ltd, a Tokyo, proponendo inizialmente solo collezioni femminili ma, cinque anni più tardi, decide di occuparsi anche di abbigliamento per uomini e debutta quindi con una linea maschile. Nel 1980 trasferisce Comme des Garçons a Parigi, dove apre la sua prima boutique. Il suo percorso verso un tipo di abbigliamento destrutturante e, sotto certi aspetti, anomalo, si accentua sempre di più ed in ogni suo capo troviamo la volontà di emergere attraverso una ricerca che si avvale “dell’insolito”. Si specializza quindi in anti-fashion, abbandona le regole del mercato e indirizza il suo interesse verso un abbigliamento austero, ma contemporaneamente destrutturato dove talvolta una manica o un qualsiasi altro componente dell’abito va a scomparire, per creare effetti sorprendenti. Le sue creazioni si avvalgono di tonalità decise ma non vivaci, prediligendo il nero, il grigio scuro e il bianco, e ad esse la stilista abbina spesso calzature di tipo militare. In questa fase del suo operato è affiancata da Yohji Yamamoto il quale, proprio nell’81, aveva abbandonato Tokyo per continuare la sua attività a Parigi.

Sempre nell’81, escono la linea di maglieria “Comme des Garçons Tricot” e quella di intimo “Comme des Garçons Robe de Chambret”; nel 1987, invece, la stilista immette sul mercato le linee “Comme des Garçons Homme Deux”, “Comme des Garçons Noir” e “Comme des Garçons Shirt”.

È proprio dalla mente di questa forte, coraggiosa e determinata personalità che, nel 1997, nasce la stupefacente collezione primavera/estate chiamata “*Lumps*” (grumi), in cui il tema portante è la modificazione corporea: si nota nella collezione la tendenza ad esasperare le forme del corpo attraverso abiti in nylon elasticizzato, caratterizzati da imbottiture che deformano o ingrandiscono eccessivamente le forme femminili, mettendo in discussione quella che è la comune idea di ciò che è definibile “normale”.

In questa collezione si avverte, accanto al forte impegno di evidenziare gli aspetti più salienti del suo stile, un chiaro richiamo alla sua formazione culturale ed agli studi legati alla Storia dell’arte antica, che l’hanno portata a rielaborare uno degli ‘oggetti di abbigliamento’ femminile più utilizzato e discusso nei secoli, vale a dire il “corsetto”, impiegato dalle donne di ogni epoca, per valorizzare, accentuare o nascondere alcune parti del corpo.

Nel corso della storia del costume, infatti, questo indumento è stato riproposto in molteplici versioni ed usato per scopi diversi a seconda dei modelli culturali delle diverse civiltà, ma senza dubbio questo accessorio è

stato soprattutto utilizzato come mezzo per riuscire a modificare l'aspetto al fine di corrispondere, il più possibile, a quelli che erano i canoni di bellezza del proprio tempo.

Ed in questo senso la civiltà che sembra essere stata la prima ad usare la sartoria per ottenere una sorta di trompe l'oeil della figura umana, è senza dubbio quella minoico-micenea. Gli stretti busti realizzati con stecche di legno, osso o metallo, le cinture addominali alte e strette, le calzature con soles rialzate da una sorta di tacco primordiale, i copricapi realizzati seguendo linee fortemente allungate, enfatizzavano la verticalità dell'insieme, proprio per ottenere quegli effetti estetici che hanno caratterizzato la ricerca del bello e dell'armonia, caratteristica di questa civiltà.

Questo retroterra culturale rintracciabile nell'opera e nella filosofia di Kawakubo, apparentemente anarchica e simbolicamente in rottura con ogni tradizionalismo, evidenzia invece quanto la storia del passato ed in questo caso il richiamo alla "moda" offerta dalla Dea dei Serpenti, costituisca un tentativo per parlare del passato ad un mondo femminile distratto da una contemporaneità spesso troppo ricca di stimoli.

La "moda" originale e anticipatrice, che modifica il corpo, proposta in tempi lontanissimi dalla statuetta minoica, sembra anticipare i codici stilistici offerti dagli abiti indossati dalle modelle di Comme des Garçons, quando hanno sfilato per presentare la collezione "Lumps": in questo caso, i canoni di bellezza proposti rompono con quello che l'immaginario collettivo ha standardizzato. Le imbottiture degli abiti sono posizionate in aree nuove tanto da formare delle strane escrescenze sui corpi delle mannequins: alcune di esse sembrano essere incinte o affette da strane masse tumorali piuttosto che da accentuate cifosi, e l'esasperazione dei risultati vuole essere un modo per rompere con la tradizione e con tutto ciò che è equilibrio, allontanando sotto questo aspetto la ricerca di Kawakubo dall'armonia proposta dall'abbigliamento della Dea dei Serpenti.

Con questa collezione Kawakubo si è dimostrata comunque "originale", ma ha anche anticipato quella che sarà probabilmente una tendenza del secondo millennio in cui il difetto fisico potrà forse diventare elemento di bellezza.





COPRIRSI NELLA GRECIA ANTICA



Le fogge abbigliamentoarie degli antichi Greci sono ampiamente e variamente testimoniate dall'arte figurativa, sia nella statuaria come nelle pitture vascolari e parietali, oltre che dai reperti archeologici e dalla tradizione letteraria. Erodoto stesso, nelle sue opere, ci fornisce esaurienti delucidazioni sull'evoluzione della moda e sulle sue funzioni sociali. Sappiamo che l'organizzazione politica attuata in Grecia, già a partire dal periodo conosciuto come Medioevo ellenico (dal 1200/1100 a.C. circa fino al 700 a.C. circa), fece sì che non si sviluppasse uno stato unitario ma che nascessero le *pòleis*. Tra tutte le città-stato, fin dall'antichità, la *pòlis* che si distingue è Atene, ed anche le fonti letterarie e archeologiche riportano più facilmente notizie sul costume ateniese rispetto a quello di altre città greche.

Così come nell'arte, anche nell'abbigliamento si individuano cambiamenti derivanti dall'evoluzione storica e dalle diverse implicazioni di ordine sociale e politico: nel caso del costume greco, la suddivisione temporale proposta da vari studiosi corrisponde pressoché pienamente a quella adottata dagli storici dell'arte, per cui tre sono i periodi presi in considerazione: Arcaico (700/650-480/450 a.C. circa), Classico (480/450-323 a.C. circa) ed Ellenistico (323-31 a.C.)

Come si è accennato, le fonti da cui possiamo trarre notizie utili per la conoscenza delle fogge vestimentarie, includono non soltanto il ricco patrimonio artistico, costituito soprattutto da statue e oggetti ceramici, ma anche testi letterari e storici o poemi epici quali l'Iliade e l'Odissea.

Prima di affrontare nei dettagli la descrizione del costume, occorre precisare che nella civiltà greca la rappresentazione del corpo umano maschile aveva assunto un'importanza fino ad allora sconosciuta: l'uomo, infatti, in quanto assimilato agli dei era considerato la misura di tutte le cose, immagine dell'ordine universale. Fin dall'origine del periodo arcaico, i Greci usavano ritrarre il corpo umano maschile nudo, mentre quello femminile veniva raffigurato coperto da indumenti: numerose testimonianze, prevalentemente sculture o oggetti ceramici antecedenti o risalenti al VII secolo a.C., mostrano quindi figure virili completamente nude. Una delle prime figure maschili abbigliata con un indumento che gli copre il corpo dalle spalle all'inguine, lasciando scoperte le gambe, risale alla seconda metà del VII secolo a.C.

Le affinità tra abbigliamento ed arte si evidenziano anche nelle diverse scelte stilistiche, correlate al diverso modo di intendere la vita dei due principali gruppi etnici che si stabilirono in Grecia: i Dori, che si stanziarono nel Peloponneso (la città più nota da loro fondata fu Sparta), e gli Ioni che si

stanziarono nell'Attica (la città più importante fu Atene). Nel corso dei secoli, le caratteristiche stilistiche del costume dorico e di quello ionico, con l'evolversi delle vicende politiche e militari, finirono tuttavia col fondersi.

All'inizio del periodo arcaico l'abbigliamento maschile e femminile manifesta chiare influenze orientali sia sotto l'aspetto della foggia, sia sotto l'aspetto delle decorazioni tessili, pur essendo presente una maggiore sobrietà. Le vesti, di linea aderente e piuttosto rigida, erano spesso decorate da motivi geometrici, motivi a rosette o, ancora, da scene figurative che descrivevano episodi tratti dalla mitologia o dalle narrazioni epiche.

I tessuti di lana (il lino, la seta e il cotone furono introdotti molto più tardi), utilizzati per confezionare gli abiti, erano realizzati tra le mura domestiche dalle donne aiutate dalle ancelle. I decori potevano essere direttamente tessuti, oppure ottenuti tramite il ricamo; i colori maggiormente utilizzati erano il bianco, il giallo, l'azzurro e il rosso in varie tonalità.

È importante rilevare come le vesti non fossero adattate alla forma del corpo tramite il taglio e la cucitura, ma semplicemente drappeggiate: in questo modo il corpo non era completamente coperto, ma la seminudità nell'antica Grecia non era considerata per nulla sconveniente.

Le caratteristiche di questi indumenti, che non muteranno radicalmente nel corso dei secoli, variano secondo il sesso, le occasioni in cui erano indossati, l'appartenenza alle varie classi sociali: in questa situazione la nomenclatura dei vari indumenti risulta varia e non sempre ben definibile.

Generalmente gli uomini indossavano una tunica chiamata *chitone*. Tra il VII e il VI secolo a.C., il *chitone* era confezionato con un drappo di lana di forma rettangolare di circa due metri che poteva essere indossato in modi diversi: una parte del tessuto poteva essere rimborsata sopra la cintura, il *kolpos*, oppure lasciata pendere sul davanti e sul dietro, *diploide*. Se il *chitone* veniva portato senza cintura lo si chiamava *orthostadios*; se fermato su una sola spalla, *exomide*, su entrambe *amphimaskalos*; se invece arrivava fino ai piedi lo si denominava *podéres*; se terminava con un orlo pari era detto *simmetria*; se l'orlo si concludeva con delle pieghe si trattava di uno *stolidotos*, o di un *syrtos* se formava uno strascico.

Nel periodo più antico sopra il *chitone* si indossava la *klaina*, un mantello di dimensioni piuttosto ridotte, che giungeva all'incirca al polpaccio, era confezionato in lana greggia in tinta unita, ma poteva anche essere totalmente decorato o avere i bordi ricamati.

L'indumento base delle donne del primo periodo arcaico consisteva generalmente in una tunica piuttosto aderente, costituita da un drappo di lana avvolto intorno al corpo. Vi erano anche fogge che prevedevano una

gonna di forma tubolare lunga fino alle caviglie, chiamata *càstula*, stretta in vita da una fascia detta *zona*, e completata da una sorta di bolero, o corpetto senza maniche, denominato *ependumata*. Questa sorta di bolero era ottenuto presumibilmente con un drappo di tessuto, i cui lembi erano fermati anteriormente sulle spalle tramite spilloni di metallo: tutto l'insieme poteva essere ulteriormente coperto da un leggero scialle, il *krédemnon*.

La tunica poteva anch'essa prendere il nome di *chitone* come quella maschile ma più comunemente, fin verso la fine del periodo arcaico (tra il 550 e il 480 a.C.), veniva definita *peplo*, termine che indicava esclusivamente la veste femminile.

Le rappresentazioni dell'arte figurativa ci permettono di avere un'idea di come fosse il *peplo*, di come venisse tagliato e indossato: tale indumento era composto da un rettangolo di lana, che misurava circa un metro e ottanta centimetri di larghezza, ed era di norma quarantacinque centimetri più lungo della statura della persona che lo indossava. L'eccedenza del tessuto, ripiegata in alto verso l'esterno, era fermata con due spilloni sulle spalle in maniera da creare una sorta di mantellina chiamata *apoptygma* o *diploide*. La parte del *diploide* pendente sul dorso poteva essere utilizzata per coprire la testa, oppure tale riporto poteva rivestire una funzione pratica, in quanto teneva più caldo il busto ed impediva alla stoffa di logorarsi per l'uso, grazie al morbido panneggio.

Il *peplo*, solitamente, era fermato in vita con una cintura intorno alla quale il tessuto era sistemato morbidamente in una cadenza di pieghe verticali, che richiamano alla memoria le tipiche scanalature della colonna dorica.

Con l'imporsi dell'Attica sulla scena politica e culturale si affermò il *chitone ionico* che, per un lungo periodo, convisse con il *peplo dorico*: nell'insieme assai simile, il *chitone ionico* era tuttavia più largo (tre metri e mezzo), per cui necessitava dell'uso di otto o dieci fibule per la chiusura del bordo superiore e questo permetteva alle classi nobili di ostentare ori e gioielli. Le differenze formali tra il *chitone ionico* e il *peplo dorico* che, come abbiamo già detto, convissero nell'uso per diverso tempo prima di confondere le loro caratteristiche stilistiche, sono varie: il *chitone ionico* era costituito da due teli di tessuto di lino arricchito spesso da ricami o, in alcuni casi, soprattutto in epoca più tarda, poteva essere realizzato in seta; la lunghezza di questa veste arrivava dalla spalla alla caviglia, inoltre, rispetto al *peplo dorico*, aumentava notevolmente la quantità di tessuto impiegato nel senso della larghezza; infine, il sistema di allacciatura era diverso. La larghezza del telo richiedeva l'impiego di numerose fibule per fissare la stoffa sulle spalle e lungo le braccia. In questo modo si formavano ampie maniche, che potevano essere più o meno lunghe a seconda del tessuto impiegato nella

confezione: il *chitone* provvisto di maniche veniva chiamato *cheridos*. I lembi superiori erano fermati sulle spalle tramite fibule in oro o in argento oppure con cuciture. Non mancano esempi anche se rari di maniche aderenti e la veste, a volte, poteva essere cucita sulle spalle anziché appuntata.

Sotto l'aspetto stilistico, così come il *peplo dorico* richiama la colonna dorica, il *chitone ionico*, la cui maggiore diffusione coinciderà appunto col periodo classico, a sua volta, con la sua fitta pieghettatura richiama le scanalature della colonna ionica.

L'*himation*, cioè il mantello, veniva portato da entrambi i sessi ed apparteneva alla categoria degli *epiblémata* (rivestimenti): veniva drappeggiato partendo da una spalla, girava dietro il dorso e tornava sul davanti. Realizzato di solito in lana, era normalmente bianco, ma poteva anche essere colorato o arricchito lungo gli orli con bordure di colore diverso e contrastante: poteva essere indossato dagli uomini come unico vestito, mentre le donne lo utilizzavano sopra il *peplo* o il *chitone*.

Esistono passi in cui viene affermato che le vesti bianche non erano ben viste “su quelle donne che guadagnavano il loro denaro in modo equivoco” e, senza dubbio, l'abito che veniva indossato dalle donne nella quotidianità era ben diverso da quello delle etere; la differenza non consisteva tanto nella foggia o nel taglio del vestito, quanto piuttosto nella scelta dei tessuti che, per le etere, erano sgargianti (*anthina*) e spesso trasparenti.

Durante il periodo classico, così come già nel periodo arcaico, le fogge dell'abbigliamento maschile rimasero simili a quelle dell'abbigliamento femminile. La differenza fondamentale consisteva nel fatto che il *chitone* virile era sempre cucito ai fianchi, ed era allacciato sulle spalle tramite nodi o cuciture, che consentivano maggiore libertà di movimento. Tuttavia sostenere che la moda greca di questo periodo non presenti modificazioni sarebbe arbitrario, in quanto muta il modo di indossare le vesti principali: l'*himation*, ad esempio, può essere piegato a triangolo o a rettangolo, può essere portato da una spalla all'altra, da una spalla ai fianchi o ancora in maniera opposta. Vengono introdotti nuovi colori (per la lana il rosso, il giallo, il bianco, mentre per il lino diventa popolare un particolare tipo di giallo), nuove frange e si assiste ad un ritorno del ricamo.

In età classica, la tunica lunga era indossata essenzialmente dai sacerdoti, dai citaredi, dai cittadini in alcune cerimonie ufficiali, e da alcuni atleti.

Secondo quanto scrive Tucidide, il *chitone* lungo venne portato ad Atene fino all'epoca delle guerre persiane (490-470 a. C.), secondo altre fonti fino al tempo di Pericle. Un esempio di *chitone poderés* manicato e cucito sulle spalle ci è dato dalla statua bronzea dell'Auriga di Delfi (470 a.C circa): l'auriga, che appare in un atteggiamento austero e solenne, quasi un sacerdote dello

sport, indossa la caratteristica tunica, chiamata *xistis*, portata dagli atleti in particolari gare. Dotato di corte maniche cucite nella parte superiore, il *chitone* è fermato da un cordoncino che passa dietro al collo e sotto le braccia; una cintura, posta sopra il plesso solare, ferma la ritmica cadenza delle pieghe e forma un moderato rimborso chiamato, come si è già scritto, *kolpos*. Il *chitone* lungo era comunque considerato l'abito degli dei, degli uomini anziani, dei nobili; per tale motivo i giovani lo indossavano solo in occasioni solenni o di festa. Il *chitone* corto consentiva naturalmente una maggiore agilità e veniva portato soprattutto da quegli uomini che, per la loro attività lavorativa, facevano molto movimento e quindi dai guerrieri o da coloro che si dedicavano alla caccia.

L'altro indumento fondamentale dell'abbigliamento maschile, anche durante il periodo classico, era l'*himation*, usato come mantello. Costituito da un rettangolo di lana di dimensioni piuttosto piccole durante il periodo arcaico, col trascorrere del tempo raggiunse misure sempre più ragguardevoli, finché, verso la metà del V secolo a.C., venne drappeggiato in maniera sempre più elaborata. L'*himation* poteva essere indossato senza tunica, cioè direttamente sulla pelle, mentre non era previsto stare in pubblico soltanto col *chitone*.

La cura con cui il tessuto veniva avvolto intorno al corpo rivestiva un'importanza notevole per rilevare la classe di provenienza ed in particolare forniva molti indizi sul grado di istruzione di colui che portava il mantello: varietà di *himation* erano rappresentate dal *tribon*, usato particolarmente dai filosofi, e dalla *clanis*, confezionata con un tessuto di lana più raffinato ed arricchito da bande colorate: la *clanis* veniva però giudicata un abbigliamento effeminato.

La *clamide* era invece un tipo di mantello chiuso da spilloni o fibule: era indossato soprattutto dai soldati e dai cavalieri. Ad Atene era consuetudine dare una *clamide* ai ragazzi che avevano raggiunto l'età dell'efebia ed erano entrati a far parte della lista civica: aveva forma rettangolare, ma di dimensioni più piccole dell'*himation*, solitamente non copriva i polpacci, era realizzata con un tessuto di lana ancora più grossa del *tribon* ed era sempre fermata sulla spalla destra con una fibula. Prevalentemente di colore porpora in svariate tonalità, ebbe una lunga fortuna nel tempo: anche i soldati romani portarono la *clamide* scarlatta.

Come risulta dalle descrizioni fatte, nella maggior parte dei casi i mantelli erano confezionati con la lana greggia, spesso erano di colore ecrù o bianco, ma potevano anche essere tinti. Alla fine del periodo classico, oltre che di scarlatto, era di moda tingerli di verde.

Talvolta le donne greche indossavano più indumenti sovrapposti: in numerose raffigurazioni vascolari, compaiono figure femminili con un

lungo *chitone* fittamente pieghettato e, sopra a questo, un *chitone* più corto, sovente anch'esso pieghettato, che era definito *chitoncino* o *chitonixo*.

L'impiego di tessuti sempre più leggeri, quali il lino e la seta, contribuì a rendere più fitto il pieghettato: le sottilissime pieghe, disposte parallelamente in senso verticale, erano ottenute con un sistema manuale chiamato "pieghettatura con l'unghia". Per ottenere un pieghettato piuttosto irregolare, si usava bagnare il *chitone* di lino stringendolo nel senso dell'ordito (dalla spalla fino all'orlo) e torcendolo a "S": si lasciava poi asciugare così compresso.

Occorre precisare che sia il lino, per lungo tempo importato, sia la seta selvatica, che fin dal periodo minoico era prodotta nell'isola greca di Cos, erano filati molto pregiati e costosi, usati soltanto dalle classi più agiate.

Oltre a essere praticata a livello domestico dalle donne, la tessitura era praticata anche a livello artigianale e alcune località si specializzarono nella produzione di tessuti pregiati. Tra queste, oltre all'isola di Cos già menzionata per la produzione serica, ricordiamo l'isola di Amorgos e la città di Corinto per i tessuti in lino, le città di Chio, di Mileto e l'isola di Cipro per le vesti ricamate, la città di Patrasso per la produzione del bisso (qualità finissima di lino).

Le donne del popolo abitualmente usavano il *chitone* in lana ma, seppure di un filato più raffinato, le tuniche di lana continuarono a essere utilizzate anche dalle signore di più alto rango. Sopra il *chitone ionico*, poiché meno caldo del *peplo dorico*, d'inverno si usavano portare diversi tipi di mantelli: questi potevano essere fatti a scialle, avere la forma di una corta mantellina tondeggiante, o essere sostituiti dall'*himation*. Verso la fine del V secolo a.C. e poi nel IV secolo, l'*himation* raggiunse le massime dimensioni nel senso della larghezza e fu indossato in maniera da avvolgere tutto il corpo e coprire la testa.

Alcune differenze negli usi e nei costumi si ravvisano tra le città greche, riflesso anche del diverso modo di intendere le abitudini sociali: a Sparta, per esempio, la popolazione, sia maschile sia femminile, era dedicata in particolare modo alle attività ginniche e alle cure del corpo, di conseguenza prediligeva un tipo di abbigliamento maggiormente improntato alla praticità.

Il *chitone femminile* era più corto rispetto a quello indossato dalle ateniesi ed era aperto sul fianco in modo da agevolare i movimenti; anche le donne spartane usavano il *chitone exomide* come gli uomini d'arme o gli appartenenti alle fasce meno abbienti della popolazione.

Durante le cerimonie, i giovani di entrambi i sessi comparivano nudi: quest'uso, secondo quanto è riferito dallo storico Plutarco, oltre a corrispondere ad una serena accettazione della nudità, doveva incentivare anche al matrimonio. Le donne sposate si presentavano nei luoghi pubblici

col capo velato, mentre le giovani, che dovevano procurarsi un marito, andavano a testa scoperta.

Anche durante il periodo ellenistico gli schiavi, i meteci (cioè gli stranieri liberi, residenti nel territorio di una città ma con limitati diritti civili politici e militari) e gli indigenti vestivano molto semplicemente.

Gli abiti maschili rimasero fondamentalmente quelli del periodo precedente sebbene fossero confezionati con stoffe meno raffinate di quelli femminili, che evidenziavano una notevole propensione verso fogge realizzate in tessuti preziosi. Il *chitone*, tramite sottilissime increspature, assunse una morbidezza e una fluidità mai eguagliate prima, quale risposta alle mutate concezioni estetiche.

Come nella coeva espressione artistica, scultorea e figurativa, che metteva in rilievo gli aspetti pittorici e del movimento, anche nell'abbigliamento si assiste al trionfo della linea mossa che avvolgeva il corpo e ne faceva intuire le forme. Nel periodo ellenistico la civiltà greca subì, nel campo vestimentario, l'influenza dei popoli con cui era venuta in contatto grazie alle conquiste effettuate da Alessandro il Macedone, conquiste che avevano portato ad una maggiore ricercatezza formale e ad un dispendio sempre maggiore di mezzi profusi nell'acquisto dei tessuti che diventarono più preziosi e più artistici. Lo stesso Alessandro, dopo la conquista del regno degli Achemenidi, aveva adottato dei capi di abbigliamento di foggia persiana ed aveva introdotto indirettamente la conoscenza dei tessuti "barbarici" (*barbaron hyphasmata*).

Il cotone, proveniente dall'India, e la raffinata seta prodotta in Cina si diffusero rapidamente e copiosamente. Anche sotto l'aspetto cromatico l'abbigliamento si arricchisce di una notevole varietà di colori: il rosa acceso, il verde pastello e le decorazioni in oro caratterizzano l'*himation* femminile che ha ormai raggiunto il massimo delle sue dimensioni. Ne sono un esempio le statuette di Tanagra, caratteristiche perché raffigurano donne avvolte in ampi e morbidi *himation* panneggiati con estrema maestria, che lasciano intravedere il *chitone* a partire da sotto le ginocchia, e che coprono anche il capo sul quale svetta uno strano cappello a punta, con una piccola falda circolare, chiamato *tholia*.

Tra gli accessori compaiono i ventagli a forma di foglia (di penne o di tessuto), gli ombrelli parasole, sacche di tessuto ad uso di borse.

Abbigliamento militare

Anche l'abbigliamento militare subì alcune variazioni nel succedersi dei vari periodi storici, ma fu sempre improntato a motivi di praticità:

l'indumento fondamentale era la *clamide*, un tipo di mantello, come si è visto, chiuso da spilloni o da fibule che veniva indossato soprattutto dai soldati e dai cavalieri.

L'abbigliamento tipo degli opliti comprendeva anche un elmo di metallo chiamato *kranos*, il quale era ornato di cimiero, foderato internamente di feltro e spesso dotato di un prolungamento sul naso e sulla nuca, e dalla corazza, chiamata *thorax*, solitamente di bronzo, ma che poteva essere anche di cuoio o di lino pesante rinforzati da lamine metalliche, la cui lunghezza arrivava appena sotto la vita, lasciando completamente scoperte le gambe.

Sotto la *thorax* i soldati di norma indossavano la tunica. Gli opliti della città di Sparta portavano i capelli lunghi e la tunica di colore rosso scarlatto.

Fino al V secolo a.C., oltre alla testa i soldati greci usavano proteggersi anche le gambe, ricorrendo a gambali di bronzo chiamati *knemides* che dalle ginocchia giungevano sino alle caviglie. Quando non erano impegnati in attività belliche, solitamente, potevano indossare stivali o sandali di varie foggie, con la suola di cuoio molto rigido.

L'abbigliamento militare era completato dalle armi di difesa e di offesa: lo scudo, la lancia e la spada. Lo scudo, solitamente rotondo, era di bronzo o costituito da dischi di cuoio sovrapposti e cuciti insieme; la lancia, chiamata *doru*, era ottenuta con un'asta di frassino, del diametro di circa due centimetri, la cui lunghezza raggiungeva i due metri ed era munita all'estremità di una punta metallica di tipo piatto o piramidale allungata. Infine la spada, o *xiphos*, aveva una lama dritta a doppio taglio ed era lunga sessanta centimetri circa compresa l'impugnatura.

Presso i Greci la cura del corpo, per entrambi i sessi, era tenuta in grande considerazione. Notevole l'evoluzione delle acconciature: prima delle guerre contro i Persiani, uomini e donne portavano i capelli lunghi, ma in seguito tale modo di portare la capigliatura venne ritenuto troppo effeminato per cui, arrivati alla pubertà, i ragazzi sacrificavano le loro chiome e le offrivano agli dei; l'uso della barba è riscontrabile soprattutto nell'alto periodo arcaico ma, in seguito, fu mantenuto generalmente dai filosofi e da coloro che volevano apparire con un aspetto severo e dignitoso.

Contemporaneamente cambiarono le acconciature femminili: nel V secolo le donne usavano legarsi i capelli con un nastro sottile di tessuto, poi iniziarono a portare sofisticati chignon, tenuti bassi sulla nuca. In seguito le chiome potevano essere accuratamente arricciate, poi tirate indietro ed abbellite sempre con nastri, fasce o spilloni; nelle classi più agiate si usavano diademi realizzati in oro o con pietre preziose.

Come l'acconciatura dei capelli, anche l'igiene del corpo era particolarmente curata e le donne poco attente all'ordine ed alla pulizia potevano perfino

essere multate: era quindi assai diffuso l'uso di oli e di unguenti profumati che venivano utilizzati anche per il massaggio, una pratica assai diffusa fra i due sessi, non solo a scopo cosmetico, ma anche per proteggere il corpo dal rilassamento muscolare e da malattie reumatiche. Le donne greche, nonostante il ricorso a profumi ed essenze, tendevano però ad usare il trucco in maniera sobria, in quanto soltanto le cortigiane usavano truccarsi e profumarsi pesantemente.

Questo non impediva tuttavia di ricorrere a "trucchi" sofisticati, per rendere più gradevole il proprio aspetto: malgrado nelle leggi di Solone (630-560 a.C.) fosse stato proibito l'uso dei cosmetici, le donne usavano pigmenti minerali bianchi amalgamati con grassi animali per schiarire la pelle, e coloravano le ciglia col nerofumo fissato mediante una gelatina a base di albume. Sulle guance e sulle labbra era usata una miscela di ossidi di piombo, mescolata con la polvere ricavata da alcune particolari piante.

Le prescrizioni di Solone ed anche di altri legislatori, oltre ai cosmetici, riguardavano anche l'uso dei colori, particolarmente per quanto atteneva al culto degli dei e dei morti. Secondo la legge sacra di Likosura, ad esempio, gli iniziati potevano entrare nei templi solo indossando vesti bianche; la veste bianca era quanto richiesto anche dall'epigrafe misterica di Andania; le donne dovevano astenersi dall'indossare abiti trasparenti o che avessero decorazioni più lunghe di mezzo dito. Solo le etere erano escluse da queste limitazioni.

Molto usate erano le tinture per i capelli a base vegetale, ma erano anche impiegate tinture ottenute dalla mescolanza di grassi oleosi di origine animale, con ceneri di faggio: anche le parrucche erano ben accette in particolari situazioni o cerimonie ed erano molto apprezzate quelle realizzate in capelli naturali.

I cappelli femminili si portavano solo in rare occasioni quali i viaggi, erano generalmente di feltro, ed avevano una tesa larga e rigida: apparivano del tutto simili al *petaso* maschile, anche se la moda femminile aveva per un certo tempo modificato il *petaso*, alzandone la cupola a forma di piccolo cono e creando la già citata *tholia*, che veniva portata sopra l'*himation*.

Anche gli uomini non portavano comunemente copricapo, ma fra quelli usati ricordiamo oltre al *pétaso*, cappello da viaggio di feltro a tesa larga e calotta rotonda, il *pilos* che invece era a forma di calotta senza bordo e si poteva indossare anche sotto l'elmo. Vi erano anche altre fogge di cappelli, alcuni di derivazione egizia, tra i quali va ricordato il berretto frigio, che ritroverà nuova vitalità durante il periodo della Rivoluzione francese con un particolare significato simbolico.

Nell'ambiente domestico i Greci camminavano scalzi, ma il possedere delle calzature era un segno di potere e di distinzione, per cui all'esterno, ad

esclusione dei più poveri, venivano indossati soprattutto sandali confezionati in varie fogge: il sandalo era, infatti, il calzare più usato da ambedue i sessi ed il modello più comune, chiamato *crepida*, presentava una suola in cuoio rigido, con un infradito che, mediante lacci, si congiungeva alla caviglia. Naturalmente le dame di rango abbellivano tali calzature con raffinati ornamenti ed utilizzavano allacciature elaborate, a puro scopo decorativo. Rimangono famosi un paio di sandali, indossati probabilmente da una prostituta che, oltre ad essere dorati, avevano la suola tempestata di chiodi disposti in modo tale da lasciare la scritta "seguimi".

I guerrieri, così come i cacciatori o tutti coloro che facevano attività sportive e pratiche, portavano stivali in cuoio, che potevano arrivare fino al polpaccio: le fogge erano varie ed alcuni erano rafforzati o abbelliti con lacci. A partire dal IV secolo a.C. circa, venne introdotto l'uso per gli attori di indossare, durante le rappresentazioni teatrali, particolari calzature allo scopo di identificare i diversi generi: l'*émbas* era una calzatura bassa, molto simile a quelle usate nella vita corrente, che veniva portata nella commedia, mentre i *coturni* erano scarpe dalla suola spessa ed alta, usate durante la rappresentazione delle tragedie per far risaltare la dignità dei protagonisti. Da alcune testimonianze letterarie risulta che questo tipo di calzatura entrò nell'uso comune anche a Roma, dove veniva considerata di grande raffinatezza e simbolo di rango: le divinità, gli eroi e i guerrieri erano raffigurati spesso con i *coturni* per dimostrare la loro superiorità sui comuni mortali.

Sembra però che i *coturni* fossero portati anche dalle donne per modificare la propria statura.

I vari modelli di sandali femminili, come si è accennato, erano comunemente formati da una semplice suola di cuoio, cui erano attaccate strisce di morbida pelle differentemente allacciate ed ingentilite da ornamenti: il numero delle cinghie, il loro intreccio, la qualità del pellame o il tessuto usato facevano infatti la differenza e le donne di rango impreziosivano le loro calzature, ricorrendo all'impiego di lamine d'oro e d'argento.

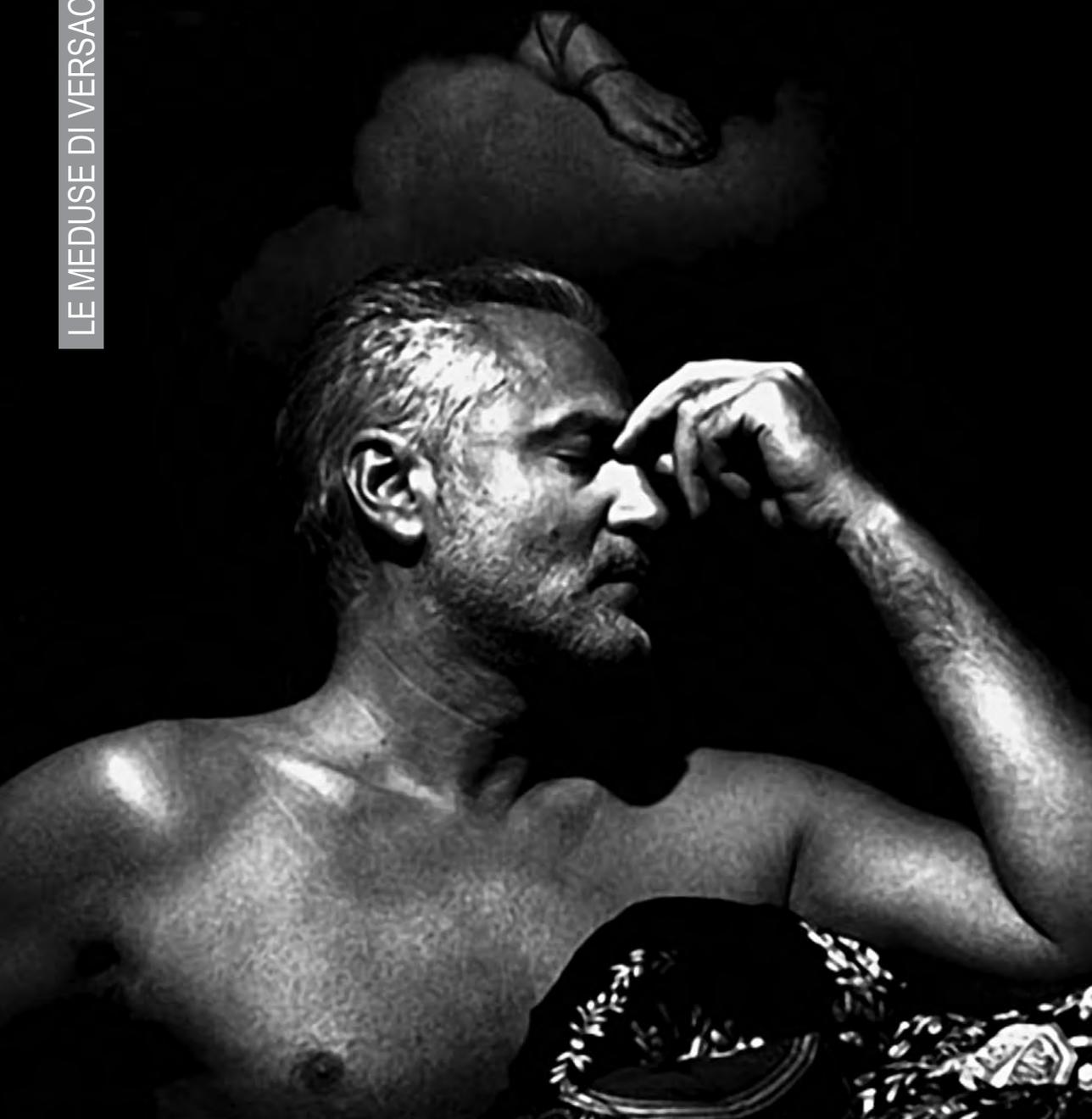
Esisteva poi un tipo particolare di scarpa più adatta all'uomo, ma indossata anche dalle donne in situazioni di difficoltà climatiche o durante viaggi impegnativi: si tratta della *krepis*, realizzata in pelle morbida e colorata per di più di giallo; gli uomini usavano anche l'*endromis*, una scarpa sportiva, in cuoio che poteva arrivare a mezza gamba: corrispondeva in pratica ad uno stivaletto tenuto aderente da corregge sempre in cuoio. Di probabile derivazione ittita erano infine gli *akatioi*, scarpe con la punta rialzata.

I gioielli, soprattutto per le donne greche, erano un mezzo per evidenziare lo stato sociale ed esaltare contemporaneamente la propria avvenenza.

Come i Cretesi ed i Micenei, anche i Greci dunque apprezzavano i gioielli, tuttavia gli oggetti d'oro rinvenuti nelle tombe non sono molto numerosi ed appaiono particolarmente sottili e fragili. Questo fa presupporre che non siano gli originali, ma riproduzioni più leggere dei monili dedicati ai vivi: si ritiene probabile che il motivo di tale usanza derivasse dalla necessità di dover risparmiare tale metallo, dal momento che in Grecia non vi era abbondanza di oro, per cui i defunti venivano sepolti con copie di ornamenti appositamente rifatti per loro.

Al V-IV secolo a.C. risalgono comunque raffinatissime collane d'oro intrecciate a cordone o a forma di serpente; di fattura pregiata sono anche altri oggetti quali orecchini, bracciali, fibule, diademi. Le influenze orientali e soprattutto cretesi persistono nell'oreficeria e si alternano con la semplice austerità del geometrico; particolarmente interessanti le fibbie attiche che introducono nuove tendenze e originali moduli stilistici nell'arte orafa, mediante il ricorso a caratteristiche rappresentazioni zoomorfe che prediligevano soprattutto la raffigurazione di animali quali il cervo ed il cavallo.

LE MEDUSE DI VERSACE



«La Calabria è il regno dove è cominciata la favola della mia vita: la sartoria di mia madre, la boutique d'Alta Moda. Il luogo dove, da piccolo, cominciai ad apprezzare l'Iliade, l'Odissea, l'Eneide, dove ho cominciato a respirare l'arte della Magna Grecia, così vicina a casa e che oggi considero la mia matrice culturale e professionale. Ho beneficiato di quella tradizione artigianale che in Calabria ha radici profonde e si integra alla vita della famiglia»

Con queste parole Gianni Versace rievoca le sue origini mai dimenticate e tante volte evocate in numerosi elementi delle sue splendide collezioni.

La magica memoria di un vissuto infantile trascorso accanto alle più svariate trame dei tessuti, alle loro molteplici fantasie, ai riflessi cangianti delle sete ed alle infinite fogge degli abiti, permette al giovanissimo creativo di individuare il campo in cui esprimerà per tutta la vita il suo indiscutibile talento.

Infatti, la sua naturale attitudine all'estetica, unita al desiderio di perpetuare le consolidate tradizioni famigliari nel campo della moda, non sarebbero comunque sufficienti a giustificare il colossale successo di Gianni Versace e del suo stile in tutto il mondo.

Moda per Versace è, dai primissimi esordi, il territorio ideale dove esprimere arte, storia, cultura e l'amore infinito per esse. Le sue opere, che rimandano sapientemente a questi ricchissimi "universi ispiratori", mostrano con coraggio le scelte dell'autore che rielabora e reinterpreta, con lo sguardo diretto al futuro, i segni ed i codici del passato a lui caro, definendo uno stile inconfondibile che solo apparentemente può essere considerato decorativo. La decoratività, nelle stampe, negli accessori, nei dettagli, nei materiali, è, invece, per Versace una vera e propria scelta espressiva che vuole comunicare la straordinaria ricchezza di un patrimonio, quello dell'arte greca e dell'intero bacino del Mediterraneo, in cui Versace è nato e dal quale sceglie di attingere sempre, dichiarando l'inesauribile bellezza e universalità del linguaggio artistico.

Una sorte di "ode alla storia dell'arte antica" che, uscita dal contesto dell'Accademismo e dalla cultura tradizionale, comunica a 360° le nostre origini attraverso lo straordinario canale della moda.

Possiamo dunque affermare che, attraverso queste sue intuizioni, Gianni Versace è riuscito a diffondere universalmente e, osiamo dire, a "democraticizzare" il patrimonio iconografico dell'arte classica, forse dissacrandolo, ma, sicuramente, estendendone i confini attraverso il veicolo, da molti ritenuto frivolo, ma estremamente vasto e suggestivo, della moda con il suo straordinario potere comunicativo.

L'arte greca, infatti, viene recuperata nel suo splendore originario, fatto di gioiose policromie, ben lontane dal biancore che ora connota i monumenti classici, e che spesso, erroneamente, consideriamo originale.

Gianni Versace, dunque, attinge alla radice autentica della classicità, restituendole la sua opulenza decorativa e le "orgie" cromatiche che adornavano ogni tempio ed ogni teatro ellenico, oggi cancellate dal tempo e dalle diverse concezioni culturali.

Questo infinito archivio di motivi, la filosofia e la società greca, vengono spesso tradotti in segni grafici, che possono costituire un inconsueto "manuale di educazione artistica" indossabile, con una logica che rimanda, direttamente o indirettamente, a quanto era successo negli Stati Uniti attorno all'arte figurativa dal secondo dopoguerra.

I protagonisti del movimento pop, infatti, muoveranno i propri passi in una direzione concettualmente parallela a quella di Versace, traducendo in forma d'arte il patrimonio di oggetti che circondavano quotidianamente la vita dell'uomo; portando in musei e gallerie di tutto il mondo marchi di zuppe in scatola e bibite gassate si è, infatti, definita una nuova coscienza che, scegliendo come musa ispiratrice prodotti di largo consumo, sottolinea l'atteggiamento iper consumistico del secondo dopoguerra, ma, allo stesso tempo, ne sfrutta l'enorme potere mediatico.

Il quotidiano diventa arte, attraverso le opere pittoriche e scultoree del movimento pop, e l'arte classica diventa quotidiana con gli abiti di Gianni Versace!

Pensare alla moda di Versace senza comprendere il background dello stilista, le sue origini ed i suoi svariati interessi umani e professionali, rischia di generare opinioni erranee o quanto meno superficiali, e ciò spiega anche come la sua personalissima reinterpretazione della cultura italiana e mediterranea, forse a volte troppo sfacciata ed ostentata, sia più amata all'estero che in patria.

La matrice greca, dichiarata dallo stilista stesso, oltre a definire il concept progettuale della sua moda ed accompagnare tutta la sua produzione con l'ossessiva ripetizione del simbolo della medusa, che ne diviene il logo aziendale, spiega anche il suo rapporto col mondo del teatro, che trova le sue origini, per la cultura occidentale, proprio nella civiltà ellenica.

L'attività di costumista teatrale, infatti, si muove in parallelo a quella di stilista, permettendogli di continuare a confrontarsi con le più disparate reinterpretazioni storiche. Il teatro diventa per lui uno straordinario territorio di ricerca e sperimentazione ed un'imperdibile occasione di confronto con epoche sempre nuove, che lo arricchirà di preziose conoscenze che andranno a contaminare la sua moda di segni nuovi e codici ibridi.

Per questi motivi, i suoi abiti sono carichi di messaggi e di linguaggi complessi e molteplici, sintesi delle più diverse esperienze, che si esprimono attraverso accostamenti di materiali inediti ed inusuali - dalla seta alla pelle, dal metallo alla gomma, fino alle stampe incredibilmente vivaci, ai ricchissimi decori metallici ai ricami a rilievo, agli smalti lucenti – riuscendo a definire, con la sua personalità ed il suo talento, nuovi codici stilistici.

Lo stilista Gianni Versace, uno dei nomi più noti della moda italiana nel mondo, nasce a Reggio Calabria il 2 dicembre 1946, e, a 18 anni, comincia a lavorare nell'atelier della madre.

Nel 1972, poco più che ventiniquenne, decide di trasferirsi a Milano per lavorare come disegnatore di abiti: crea le sue prime collezioni pret-a-porter per le case Genny, Complice e Callaghan. Nel 1975 presenta la sua prima collezione di abiti in pelle per Complice ed il 28 marzo 1978, presso il Palazzo della Permanente a Milano, presenta la sua prima collezione donna firmata con il suo nome.

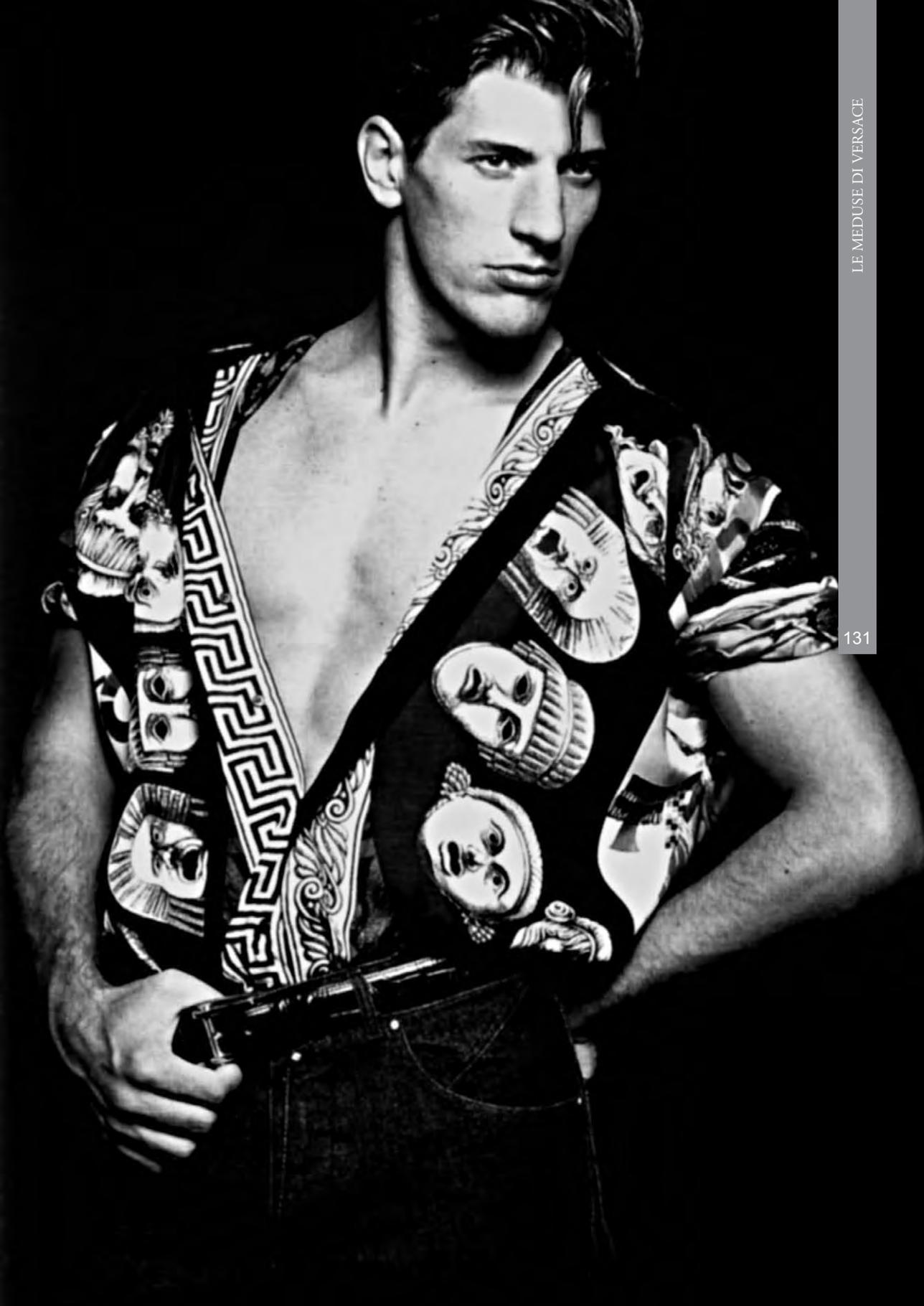
Nel 1979, Gianni Versace, che ha sempre tenuto in grande considerazione la sua immagine, inizia una fortunata collaborazione con il fotografo americano Richard Avedon; nello stesso anno, all'attività di stilista ormai affermato, si aggiunge un nuovo interesse: la realizzazione di costumi per il teatro, l'opera ed il balletto, grazie anche ad un felice e durevole sodalizio con il coreografo Maurice Bejart.

L'esordio come costumista teatrale avviene nel '78, con la "Salomé" di Richard Strauss, allestita alla Scala. Fin da questi primissimi progetti, è evidente l'attenzione dell'autore per lo studio della semiotica storica che, in questo caso, lo fa avvicinare allo stile liberty, determinando una illustrazione grafica fatta di linee curve e sinuose, di figure stilizzate, estremamente allungate e dai visi appiattiti.

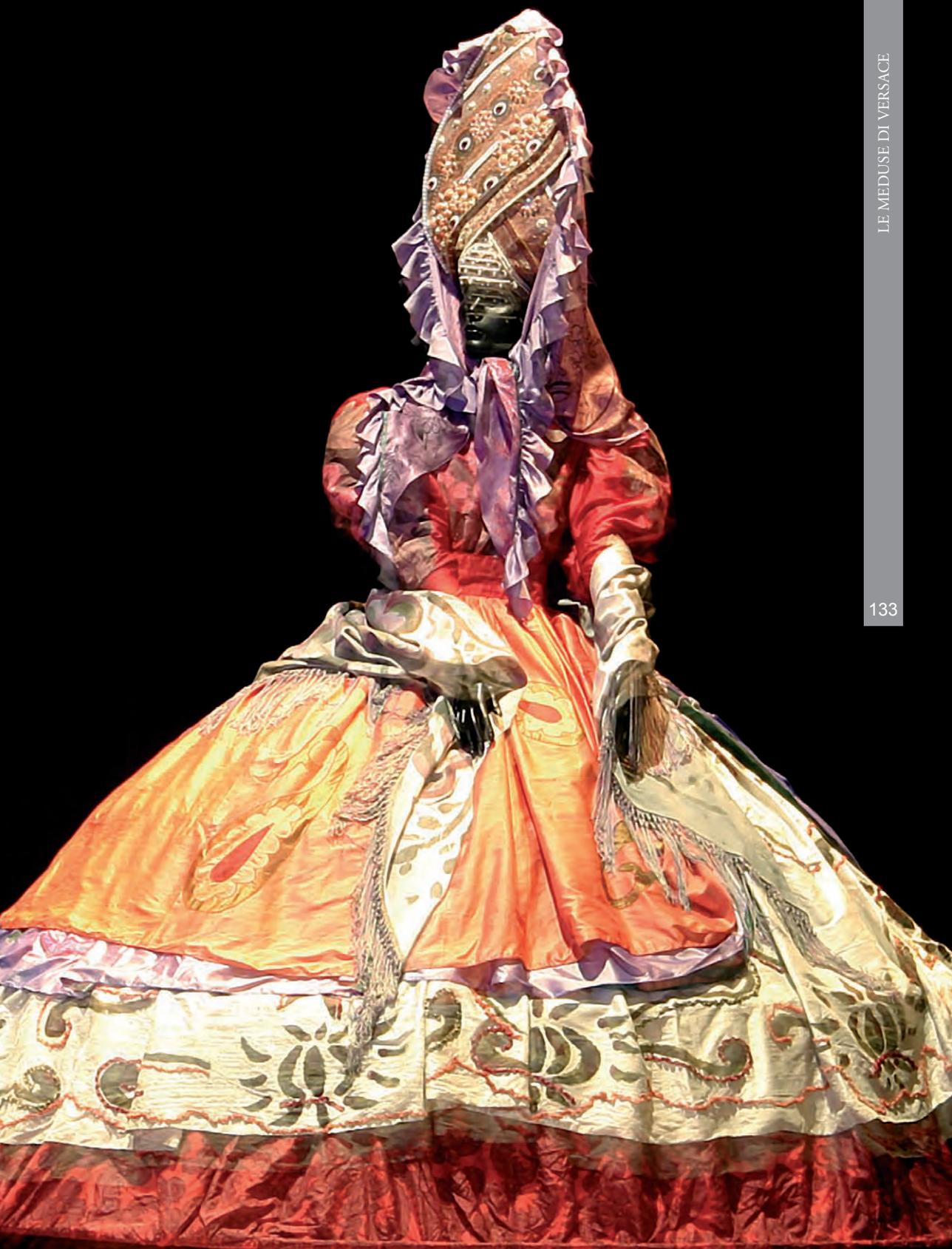
Anche il 1982 è un anno particolarmente importante, infatti gli viene assegnato il premio "L'Occhio d'Oro" come miglior stilista 1982/83, per la collezione autunno/inverno donna; è il primo di una lunga serie di riconoscimenti che coroneranno la sua carriera. In questa collezione Versace introduce quegli elementi in metallo, come fibbie e dettagli borchiati, che diventeranno un dettaglio classico delle sue produzioni.

Nello stesso anno, Versace disegna i costumi per "La leggenda di Giuseppe" (Josephleghende), di Richard Strauss: la scenografia è curata dall'artista Luigi Veronesi; questa opera lo stimola a una serie di osservazioni: le figure fanno riferimento a quelle degli atleti dipinti sui vasi greci, che vengono però rappresentate insieme ai protagonisti delle nuove mitologie contemporanee, provenienti dal mondo del cinema e del fumetto.













Nel 1983 è la volta di “Lieb und Leid”, di Gustav Mahler, sempre per il Teatro alla Scala. Nei costumi realizzati in tempi più recenti si nota chiaramente la tendenza ad esasperare un dettaglio, per esempio una cintura, un fiocco, un nodo o il sorprendente restringimento di una giacca, che diviene l'elemento guida di tutta la produzione. Qui Versace conserva il modello grafico dell'abito ottocentesco, ma interviene sulla silhouette attraverso ricercate violazioni del rigoroso schema iniziale che riescono a determinare stupefacenti risultati.

Lo stesso modo di creare è perfettamente visibile nel “Don Pasquale”, di Donizetti: opera presentata, ancora una volta, alla Scala. I disegni somigliano sempre a fumetti in cui i vari elementi della figura, le braccia, le gambe, i volti diventano linee essenziali, quasi solo accennate, mentre un particolare degli abiti acquista un'importanza grafica molto pronunciata, esasperata, esagerata. Cosa che avviene puntualmente anche nel balletto “Malraux ou la métamorphose des dieux”, messo in scena nell'86 al Cirque Royale di Bruxelles, o in “Leda e il cigno” allestita alla Scala nell'87.

La sua attività di stilista continua parallelamente a quella di creatore di costumi teatrali tanto che le fonti utilizzate nella realizzazione di costumi per opere e balletti si ritrovano, in fondo, nei disegni per gli abiti delle sue molteplici e interessanti collezioni. Il modo di lavorare è uguale: concentrarsi su un elemento singolo per caratterizzare tutto l'abito o addirittura tutta la collezione. Ma se è vero che i principali punti di riferimento culturale di Versace sono il Liberty e l'Art Nouveau fra Ottocento e Novecento, innestati sulla solida base della classicità, non si può escludere che i suoi abiti risentano anche di altri modelli culturali, quali le citazioni neorinascimentali delle plissettature della parte anteriore del corsetto, di un completo da sera dei primi anni '80; la cultura Jugend è confermata, invece, dagli stupendi abiti da sera femminili in maglia metallica; il primo abito, in questo particolare tipo di materiale che diventerà il simbolo della sua griffe, viene presentato nella collezione primavera-estate dell'83.

Fra i suoi modelli femminili, indimenticabili restano il pantalone “a sfoglie” rosso-arancio che si rifà al costume del “Dionysos” (1982), gli abiti in maglia metallica, l'abito da sera con la gonna a palloncino stratificata della primavera-estate '88, quello con la gonna asimmetrica a balze della stessa collezione.

Sempre nel 1983, Versace è invitato al Victoria & Albert Museum di Londra per tenere una conferenza sul suo stile, davanti ad un vasto gruppo di studenti riuniti in occasione dell'inaugurazione della mostra “Arte e moda”. Da sempre attento alla cultura giovanile, lo stilista ne aveva fatto una delle sue principali fonti d'ispirazione. Parallelamente all'attività di stilista e di costumista teatrale, la sua ricerca formale e materica continua ad evolversi,

attingendo ai più svariati campi di indagine, con competenze e soluzioni innovative; il suo nome è protagonista a “È Design”, presso il Padiglione di Arte Contemporanea di Milano, dove espone una sintesi delle sue ricerche tecnologiche nel campo della moda.

L'anno successivo crea i costumi per il “Don Pasquale” di Donizetti e per il “Dyonisos”, diretto da Maurice Bejart. Al Piccolo Teatro di Milano, il coreografo belga prepara una *triptych danse* in onore del lancio del profumo “Versace l'Homme”.

A Parigi, pochi mesi più tardi, in occasione della presentazione europea del profumo, viene organizzata una mostra di arte contemporanea dove vengono esposti i lavori di artisti internazionali legati al nome di Versace e allo stile della sua moda.

All'inizio del 1986, il Presidente della Repubblica Francesco Cossiga conferisce a Gianni Versace il titolo di “Commendatore della Repubblica Italiana” e il National Field Museum di Chicago presenta una mostra retrospettiva sulla sua produzione dell'ultimo decennio.

A Parigi, durante la mostra “Gianni Versace: Obiettivo Moda”, che illustra i risultati della collaborazione fra lo stilista e molti blasonati fotografi internazionali (Avedon, Newton, Penn, Weber, Barbieri, Gastel, ...), il Capo di Stato Jacques Chirac gli assegna l'onorificenza “Grande Medaille de Vermeil de la Ville de Paris”.

Nel 1987 i costumi dell'opera “Salomè” di Richard Strauss, per la regia di Bob Wilson, presentata alla Scala, sono firmati ancora una volta da Versace, come anche quelli per “Leda e il Cigno”, del coreografo Maurice Bejart. Il 7 aprile dello stesso anno viene presentato il libro “Versace Teatro”, pubblicato da Franco Maria Ricci e, due mesi più tardi, Gianni Versace segue in Russia Bejart, per il quale disegna i costumi del “Balletto del XX secolo” trasmesso alle televisioni di tutto il mondo da Leningrado, per il programma “The white nights of dance”. Nel mese di settembre la professionalità e l'enorme contributo di Versace al teatro sono premiati con il prestigioso premio “Maschera D'Argento”.

Nel 1988, dopo aver presentato a Bruxelles i costumi per un balletto ispirato alla storia di Evita Peron, la giuria del premio “Cutty Sark” lo nomina lo “stilista più innovativo e creativo”. Nel settembre successivo apre il suo primo showroom in Spagna, a Madrid, un suggestivo ambiente di 600 metri quadri.

Dopo tanti anni di prêt-à-porter, il 25 gennaio 1989, è inaugurato a Parigi, alla Gare d'Orsay, l'Atelier Gianni Versace: un laboratorio di idee, di cui la moda è solo un elemento della riflessione; gli altri elementi sono il teatro, la danza, il cinema, il fumetto. Versace è, senza dubbio, un uomo che ha

una grande conoscenza dell'arte; per lui arte e moda sono un binomio inscindibile e perfetto.

Nel 1991 nasce il profumo "Versus", nel 1993 il Consiglio degli stilisti d'America gli assegna l'Oscar americano per la moda. Intanto continua la sua collaborazione con l'amico Bejart e con fotografi di rango: insieme agli artisti della pellicola vengono pubblicati testi di successo come "Uomini senza cravatta" (1994), "Non disturbare" (1995), "Rock e regalità" (1996). Nel 1995 Versus, la linea giovane di casa Versace, debutta a New York. Nello stesso anno la maison italiana finanzia la mostra dell'Alta Moda organizzata dal Metropolitan Museum of Art e quella dedicata alla carriera di Avedon ("Richard Avedon 1944-1994").

Gianni Versace collabora in stretto contatto con Elton John per aiutare la Fondazione di ricerca sull'Aids del cantautore inglese.

Poi, l'improvvisa tragedia: il 15 luglio 1997 il mondo viene scosso dalla notizia che Gianni Versace è stato assassinato sugli scalini della sua abitazione di Miami Beach (Florida) da Andrew Cunan, serial killer da tempo ricercato.

Fra i numerosissimi giudizi espressi sull'opera di Versace, ci piace riportare la breve citazione di Franco Zeffirelli, che sintetizza le doti più preziose dell'amico stilista appena mancato:

«Con la morte di Versace l'Italia ed il mondo perdono lo stilista che ha liberato la moda dal conformismo, regalandole la fantasia e la creatività».



ETRUSCHI...MISTERIOSAMENTE ELEGANTI



Nell'assoluta mancanza di una tradizione letteraria, le sole testimonianze utili a ricostruire la storia del costume etrusco sono quelle delle arti figurative ed in particolare della pittura, della scultura e del vasellame in cui non è sempre agevole individuare una caratteristica artistica unitaria e costante, poiché, nel lungo periodo di sei secoli, la cultura etrusca fu una grande amalgamatrice di influenze orientali, greche ed italiche.

La storia degli Etruschi può infatti essere divisa in due fasi: quella orientaleggiante (dalla fine del sec. VIII a.C. alla fine del VI), caratterizzata dall'influenza delle civiltà mediorientali e quella greco- etrusca che ebbe inizio dai primi contatti con le colonie occidentali della Grecia.

Da quanto si è potuto rilevare attraverso la documentazione artistica pervenutaci, nel primo periodo della civiltà etrusca (VII secolo a.C.), uomini e donne amavano vestire in maniera semplice e portavano vesti pesanti confezionate con stoffe locali e poco raffinate, con rare decorazioni a disegno geometrico, e indossavano calzari robusti. Solo più tardi, intorno al VI secolo a.C., quando gli Etruschi raggiunsero il culmine della loro potenza ed una egemonia commerciale nei confronti dei popoli vicini, l'abbigliamento subì un profondo cambiamento: si importarono stoffe pregiate dall'Oriente e si assistette allo sviluppo di una moda esotica che puntava alla qualità e alla finezza dei tessuti, in prevalenza di lana e di lino, e che utilizzava il colore come una vera e propria scelta espressiva.

La presenza dei telai nelle case etrusche, come risulta dalle immagini riprodotte a rilievo su urne e sarcofagi, testimonia che la filatura e la tessitura dovevano essere tra le attività artigianali più diffuse.

A livello formale, al di là della qualità e varietà delle stoffe e dei colori, le opere di scultura rappresentano uomini e donne che indossano abbigliamento molto simili, costituiti dai due elementi principali del vestire dei popoli antichi: la tunica (*chitone*) e il mantello (*trabea*).

I cambiamenti e le diversità strutturali si riscontrano soprattutto nelle ampiezze e nelle lunghezze di questi due principali elementi vestiari, che consentivano un pannello più o meno elaborato, con il risultato comunque di una linea sempre ampia e sciolta, accentuata dai drappaggi. La scarsa nomenclatura relativa al costume etrusco riflette sostanzialmente la semplicità generale dell'abbigliamento.

Oltre al pratico perizoma portato dagli schiavi e dagli atleti, gli uomini, dunque, indossavano un *chitone* in tessuto leggero, a maniche corte, dalla lunghezza variabile tra il ginocchio e la caviglia; la tunica era cucita o fissata con fibule e su di essa veniva portato un mantello, la *trabea* che, appoggiata sulle spalle o portata trasversalmente agganciata ad una spalla,

aveva dimensioni ridotte, analoghe alla *clamide* greca. L'elemento decorativo più evidente erano le bordature colorate, che furono una delle principali caratteristiche del costume etrusco e che consentivano di individuare lo stato sociale.

Questi indumenti sono realisticamente evidenziati nelle statue in terracotta e soprattutto nelle rappresentazioni dei fastosi convitati, dei ballerini e dei musicisti che animano le pitture tombali e che ci riportano i colori talvolta forti e contrastanti delle bordure, che sottolineano quanto consapevole interesse gli Etruschi ponessero nelle scelte cromatiche.

Intorno al V secolo a.C., alla *trabea* si sostituì la *tebenna*, una cappa semicircolare più ampia e più simile all'*himation* greco: uno splendido esempio di questo particolare mantello lo si ricava da Vel Saties, un aristocratico di Vulci, protagonista di un affresco del IV secolo a.C. (tomba Francois a Vulci), che indossa una *tebenna* ricamata con motivi figurati e allegorici.

La *tebenna*, proprio per la mutata ampiezza, consentiva un pannello più vario ed elaborato, apprezzato soprattutto dalle classi nobili; debitamente allungata si trasformerà poi nella *toga*, l'abito civile del cittadino romano.

Le caratteristiche dell'abbigliamento femminile etrusco risaltano sia in alcune scene funerarie, sia nelle statuette di divinità muliebri o nei sarcofagi, alcuni dei quali evidenziano con minuzia di particolari atteggiamenti e indumenti dei defunti, rappresentati, a seconda del periodo storico, in modi espressivi diversi: se nelle prime raffigurazioni conviviali, infatti, il "morto" è raffigurato in un atteggiamento di profonda ed imperturbabile serenità, nelle opere degli ultimi secoli, il sorriso magico dei volti etruschi, ritenuto sinonimo di inaccessibile e imperturbabile serenità interiore, lascerà il posto ad una specie di accorata meditazione.

Particolarmente rilevanti sono tuttavia i soggetti delle pitture parietali che rappresentano piacevoli aspetti della vita reale cui si credeva dovesse partecipare anche il defunto: banchetti, cacce, giochi, danze, permettono di individuare i moduli vestimentari utilizzati dalle diverse categorie sociali e consentono di rilevare, oltre alla foggia dell'abito, anche la funzione o l'amore per il colore (tomba dei Leopardi). Pochi sono infatti i colori usati, ma assai vivaci e contrastanti; oltre al bianco e al nero compaiono i colori primari, rosso, giallo, azzurro e il verde; l'appiattimento delle figure è talvolta interrotto da lievi ombreggiature, per cui esse assumono rilievo e si stagliano nettamente sulla superficie chiara dello sfondo neutro, facendo risaltare le particolarità dei decori.

Come nella scultura, evidenti mutamenti stilistici si avvertono anche nella iconografia parietale, soprattutto nell'avvicinarsi del III secolo: la decorazione delle tombe si volge a motivi drammatici, la preoccupazione

per l'aldilà si fa più costante, con credenze complicate e figurazioni di tormenti e di demoni. A questa fase risalgono la tomba dell'Orco e la tomba degli Scudi, in cui la scena, pur infittita da un eccesso di particolari, che creano il rischio forse di una certa dispersività, consente tuttavia, nel settore dell'abbigliamento e soprattutto dell'ornamentazione, di poter rilevare la raffinatezza e la preziosità di alcuni decori.

Come per gli uomini, anche per le donne l'indumento di base era il *chitone*, studiato per coniugare l'effetto estetico alla praticità, e quindi caratterizzato da una linea sciolta e ampia dalla vita in giù; sulla tunica le donne amavano portare una cappa semicircolare che sul dietro copriva la schiena, mentre sul davanti scendeva in morbide pieghe, creando una piacevole sensazione di raffinatezza. Le tuniche venivano strette con alte cinture che slanciavano la figura.

Le testimonianze iconografiche attestano l'uso di indossare anche due *chitoni*, uno più leggero, in lino trasparente con fini e regolari pieghettature; l'altro di tessuto più pesante, probabilmente in lana. Le donne, in specie quelle dei ceti più elevati, vestivano con ricercatezza ed eleganza ricorrendo ad abiti di lino molto fine, arricchiti di bordi colorati, trattenuti ai fianchi da cinture.

Anche se, come si è detto, gli elementi vestimentari rimasero per gli Etruschi sostanzialmente i medesimi nel corso della loro storia, i cambiamenti nell'abbigliamento femminile furono più sensibili rispetto a quello maschile, come è documentato dalla ricca iconografia pervenutaci. La tunica divenne un capo accuratamente confezionato con un tessuto molto più fine, le maniche rimasero di metà lunghezza, ma il modello divenne più accostato in vita ed esibito senza cintura: alcune statue del V secolo a.C. presentano un modello di tunica particolarmente elegante, fluida, ma contemporaneamente aderente al corpo ed allacciata sul dietro con nastri. Sulla tunica si poneva il succinto mantello che, analogamente a quello maschile, si modificherà nella forma e nell'ampiezza, sempre per rispondere ad esigenze di forte comunicazione sociale.

La *tebenna* femminile, oltre ad essere ampia, era sovente foderata con tessuti di colore contrastante e presentava due lembi ricadenti sul davanti che, in alcuni casi, rifinivano elegantemente l'insieme dell'abito creando uno studiato drappoggio. Completavano l'abbigliamento femminile le fibule che servivano per assicurare la veste sulle spalle, e che potevano trasformarsi in raffinati gioielli: naturalmente le donne di ceto elevato amavano accentuare la loro eleganza ricorrendo all'uso di collane ed orecchini in oro sbalzato o in filigrana.

Gli uomini andavano solitamente a capo scoperto. I capelli, che nel primo periodo della civiltà etrusca erano portati ancora legati in trecce ricadenti

sulle spalle, come ci testimonia l'Apollo di Veio, verso la fine del VI secolo a.C. cominciarono ad accorciarsi.

Le capigliature femminili, variamente acconciate, erano impreziosite da diademi ed erano trattenute sulla nuca da bande di stoffa ricamate, che lasciavano cadere libere alcune ciocche ondulate ad incorniciare il volto. I capelli, talvolta, potevano essere raccolti dal *tutulus*, un particolare copricapo a forma conica, talora riccamente decorato: il *tutulus* poteva essere in feltro o in stoffa leggera, fissata intorno al capo mediante preziose fibule.

Anche dall'eleganza delle vesti e dalla raffinatezza dei tessuti, dai colori vivi, dai gioielli sontuosi, dall'atteggiamento disinvolto si può percepire l'importanza del ruolo della donna nella società etrusca: la conosciamo attraverso le pitture e sappiamo che, alla pari degli uomini, partecipava ai banchetti sdraiata su comodi divani, che assisteva a gare e combattimenti e presenziava alle cerimonie pubbliche.

Quanto alle calzature, gli Etruschi manifestarono una certa originalità che costituì una nota di distinzione del loro abbigliamento: molto usati erano i *calcei repandi*, specie di calzari di feltro o di cuoio ricamati e con la punta rialzata, di chiara influenza orientale, che compaiono con grande frequenza nei dipinti e nelle sculture di terracotta dell'epoca arcaica; questa sorta di stivaletti allacciati alla gamba diventeranno poi la calzatura ufficiale dei senatori romani. L'influenza greca appare invece evidente nell'uso di sandali, costituiti da una suola trattenuta alla caviglia da stringhe che, per uso festivo e per connotare una maggiore eleganza, venivano tinte di rosso. Abilissimi cesellatori ed esperti delle varie tecniche, gli Etruschi hanno lasciato numerose testimonianze della loro arte orafa, rintracciabile soprattutto nei corredi funerari ritrovati in molte tombe a Cerveteri, Palestrina, Populonia e Vetulonia che ci forniscono un campionario ricco e significativo dell'artigianato e delle arti decorative di questo fantasioso popolo.

Oltre che nella ceramica, un alto grado di eccellenza artistica fu raggiunto nell'oreficeria: accanto alla tradizionale tecnica a sbalzo, gli Etruschi ottennero infatti prodotti raffinatissimi impiegando la tecnica a filigrana e, soprattutto, la tecnica a granulazione. Quest'ultimo procedimento, che consiste nel forgiare minuscoli grani d'oro e nel saldarli poi su una lamina dello stesso metallo, era già noto ad altri popoli dell'antichità - se ne possono osservare alcuni esempi già nel tesoro di Priamo a Troia (2350-2100 a.C.) - ma proprio dagli Etruschi fu portato all'apice della raffinatezza.

I principali prodotti realizzati in oro comprendevano placche con figurine di animali, grandi pettorali, vasi e anfore. Tuttavia gli oggetti più interessanti e lavorati con maggior cura sono i gioielli e gli ornamenti femminili che, come si è detto, ebbero grande importanza nel costume etrusco, quali

elementi integranti dell'abbigliamento, destinati, ancora una volta, a stigmatizzare il ruolo sociale. Si tratta di una grande varietà di monili: fibule, anelli, bracciali, collane, orecchini interamente d'oro oppure intramezzati da perle di vetro colorato, talvolta riccamente figurati, sulla base di una lussureggiante ispirazione orientale, con teste di uomini o di animali (leoni, grifi, tori) o più sobriamente decorati con motivi vegetali e geometrici, ma sempre trattati con una esuberante fantasia.

La fibula era inizialmente una semplice spilla di sicurezza, ma gli Etruschi seppero trasformarla in un oggetto particolarmente originale e prezioso: ricorrendo alla già citata tecnica della granulazione, gli artigiani ne decoravano i lati e le estremità con motivi geometrici e figurativi tratti dalla loro ricca e simbolica iconografia; crearono poi spille fantasiose, con superfici incrostate da figure di cavalli, leoni, sfingi, elementi zoomorfi che fanno riferimento sia a mitologie autoctone, sia ad influenze orientaleggianti.

Splendido esempio di oreficeria è una grande fibula d'oro proveniente dalla tomba Regolini-Galassi di Cerveteri e appartenuta al corredo della principessa Larthi: in essa, due giri di palmette sbalzate cingono cinque leoni; in basso sono visibili piccole figure di felini alati circondati da ochette; i contorni sono di finissimi granuli d'oro.

Nella fase "orientaleggiante" tra la fine dell'VIII e il VII secolo a.C., in corrispondenza con la prepotente crescita delle aristocrazie, presso le corti etrusche sorsero dei veri e propri ateliers, in cui artisti e artigiani, talvolta di origine orientale, lavorarono oro, avorio e altri materiali pregiati, realizzando opere di raffinatissima fattura, imitate in seguito dalle popolazioni italiche.

I COLORI DI AGATHA RUIZ DE LA PRADA



L'amore per il colore, che ha caratterizzato l'abbigliamento femminile del costume etrusco soprattutto dopo il V secolo a.C., è rimasto ignorato per molti secoli, fino a quando le numerose scoperte archeologiche in contesti tombali, afferenti alla pittura, non hanno consentito di comprendere come le scelte cromatiche possedessero valenze simboliche assai significative che, molto spesso, superavano la funzione estetica, per indicare l'appartenenza ad un determinato ruolo sociale, per accentuare momenti specifici del vivere civile o più semplicemente per esprimere la vivacità di spirito e l'amore per la vita tipico di questo popolo.

Le fonti a disposizione, limitate inizialmente alla scultura o ad accenni sommari ed occasionali rintracciabili in alcuni storici latini, come non erano sufficienti a chiarire gli aspetti originari delle funzioni policromiche e la loro diffusione nell'arte etrusca, hanno fornito scarse notizie anche sulle tecniche impiegate dagli artigiani etruschi per colorare i tessuti o per trattarli allo scopo di ottenere stoffe di particolare pregio. È tuttavia certo che il giallo, il rosso, il marrone e svariate tonalità di verde erano apprezzatissimi dagli "stilisti" di allora e l'utilizzo di questi colori, che volevano probabilmente spezzare la monotonia del monocromismo dominante nei primi secoli di questa civiltà, ma anche comunicare messaggi sociali oltreché estetici, è stato ripreso, con analoghi intenti, da molti stilisti contemporanei.

Ne è un esempio Agatha Ruiz de la Prada, nata a Madrid nel 1960, che ha fatto del colore una filosofia di vita e lo ha adottato come elemento essenziale della propria "arte", fin da quando, nel 1980, ha iniziato il suo percorso lavorativo riuscendo a mantenersi al margine di tutte le correnti dettate dalle principali passerelle internazionali. Questo "isolazionismo" le ha permesso di sviluppare un linguaggio proprio e globale, che può essere considerato un'autentica rivoluzione contro tutto ciò che è "establishment". Le collezioni donna, presentate per la prima volta a Madrid nel 1981, e quelle bambino presentate molti anni più tardi, nel 1995, dimostrano come l'autrice segua un filo conduttore che si mantiene costante nel tempo, e si materializza nell'utilizzo di un linguaggio simbolico in cui confluiscono momenti del passato e momenti del presente mediati dall'influenza della sua cultura e delle sue esperienze artistiche. Queste linee, pur destinate ad utenze diverse per età e per condizioni sociali, si caratterizzano per l'adozione di stampe stilizzate ispirate ai sogni ed in esse "si ripetono", quasi ossessivamente, lune, fiori, arcobaleni e soprattutto cuori, che ricorrono insistentemente su magliette, gonne, calze e cappellini stravaganti. Tali elementi catalizzanti sono un incisivo richiamo all'universo creativo della stilista, nei cui lavori trovano posto, oltre al recupero di momenti dell'infanzia, i ricordi della propria terra che si concretizzano nella semplicità di un fiore, o nella





nostalgia di forme e materiali, che vengono rielaborati attraverso il filtro della memoria e trovano soluzione nella ricerca e nel successivo utilizzo di tessuti luminosi e di nuovi codici espressivi.

La sua versatilità le ha consentito di spaziare in molti settori del design, ma senza dubbio la moda rappresenta il mezzo a lei più consono per esprimere tutte le sue potenzialità.

Il successo della designer si deve non soltanto alla rielaborazione di moduli stilistici che si sono tradotti in elementi di immediata identificazione del suo stile, ma anche e soprattutto, come è stato detto, all'uso di tinte accese e contrastanti impresse negli abiti attraverso disegni dalle forme originali, e ripetuti poi negli accessori che si arricchiscono di dettagli inusuali e divertenti, sempre con una forte predilezione per cuori e fiori.

E proprio i suoi abbinamenti di colori ed i suoi azzardati contrasti cromatici hanno spesso disorientato i critici della moda o gli esperti del settore. Fra i tanti esempi ricordiamo "lo scalpore" suscitato dal suo abbigliamento nel 2003, a Madrid, in occasione del matrimonio tra il Principe Felipe di Borbone e Donna Letizia Ortiz. La stilista spagnola, infatti, ha destato la curiosità e l'interesse di tutti, presentandosi in chiesa con un abito coloratissimo, rosso e giallo arricchito dal cuore, marchio inequivocabile del suo stile ed ha giustificato l'apparente contrasto dei colori da lei indossati, decodificandone e giustificandone il linguaggio: il rosso ed il giallo, nella loro calda intensità cromatica, rappresentavano la Spagna, terra amata per i suoi forti accenti, mentre il cuore, ovviamente, voleva essere espressione del forte legame tra i due sposi.

Agatha Ruiz de La Prada non ha mai nascosto il suo amore per l'arte contemporanea, una passione che la stilista ha coltivato sin da piccola, indubbiamente influenzata dall'ambiente in cui si è formata (il padre è un famoso artista), per cui nelle sue creazioni sono immancabili i riferimenti a movimenti artistici e soprattutto alla Pop Art di Andy Warhol, declinati tuttavia nel suo particolarissimo stile, nel quale linee geometriche e abiti bicolore trasmettono calore ad una donna femminile e indipendente; anche l'uso dei tessuti è il frutto di una rigorosa ricerca: mohair, maglia, seta, cotone e crêpe, tutti tessuti naturali e/o riciclati a testimoniare il suo rispetto per l'ambiente.

Nella collezione della primavera-estate 2004, la stilista madrilenica si è ispirata in particolare alla Pop Art e al Costruttivismo ed ha cercato di farne rivivere alcuni motivi espressivi, ricorrendo ad un linguaggio inusuale: ha tagliuzzato la stoffa per ricostruire, attraverso un fantastico intreccio, un abito fatto di strisce di tessuto oppure ha cucito insieme dischi leggerissimi di stoffa gialla, verde, viola e rosa intenso, per realizzare un vestitino corto da indossare con stivali portabili anche d'estate. La Pop Art ricorre in talune

sue creazioni dove vengono riproposti simboli e motivi di questa matrice artistica che si esplicano soprattutto nella raffigurazione del mitico volto della Marilyn di Andy Warhol, giocato sul giallo e sul rosa o attraverso l'utilizzo di studiate geometrie che trasformano i cerchi in T-shirt, i quadrati in gonne, i rettangoli in abiti multicolore. Per realizzare le sue "costruzioni", frutto appunto di un ingegno in cui si uniscono motivi ripresi da più "arti", i materiali impiegati sono il lino, il ramis, il cotone e la seta che acquistano nuove potenzialità in quanto combinati con materiali tecnologici quali il metacrilato, in grado di personalizzare i diversi modelli e di accentuarne la luminosità e le strutture decorative.

La stilista è quindi un punto di riferimento per le fan del colore e delle stampe optical, ma i suoi simboli ricorrenti: la spirale, la stella e la corona non possono non riportare alla memoria il complesso mondo della poesia "carica di oggetti" di Garcia Lorca o ricordare i disegni di Basquiat, l'artista newyorchese che firmava le sue opere con lo pseudonimo Samo, provocatoriamente "Same Old Shit", una sorta di marchio di riconoscimento delle affabulazioni poetiche o satiriche con le quali egli riempiva i muri delle zone vicine a Soho e Tribeca, frequentate da artisti e intellettuali.

La coloratissima Agatha Ruiz de la Prada ha attinto quindi nel suo operato a moduli culturali diversi, facendo della sua passione per l'arte e per il colore, il leitmotiv delle sue collezioni. Il suo stile, difficile a primo impatto, sta conquistando, anche se gradualmente, sempre più proseliti supportato anche da una intelligente e massiccia campagna pubblicitaria: la sua politica di sviluppo commerciale è infatti traducibile nell'apertura di negozi monomarca in tutta Europa.

Anche la collezione primavera-estate 2005 sottolinea con forza lo stretto rapporto esistente fra la sua produzione ed il colore: *«In questa collezione ho messo tutto quello di cui penso la gente abbia bisogno: la voglia di una nuova energia positiva. E l'ho tradotta nello spirito allegro, giocoso, ironico, divertente e "vacanziero" di abiti fruscianti di balze, illuminati da colori psichedelici, animati da cuori e fiori, tempestati di bolle e pois, ritmati da righe arcobaleno. Perché è bello vestirsi da spiaggia anche quando si è in città!»*. In questa dichiarazione è praticamente riassunta la filosofia che guida Agatha Ruiz e viene sottolineato con forza il rapporto fra passato e futuro nell'utilizzo del colore, e la relazione emozionale con il tempo nel suo fare design.

Influenzata dalla moda quanto dall'arte, la stilista non vuole stereotipare il suo stile per scendere a compromessi con il grande pubblico, ma vuole sentirsi libera di continuare ad esplorare mondi complessi, ma nello stesso tempo decodificabili negli aspetti più essenziali: tramonti, fiori, muri di case e giardini, paesaggi assolati....e quindi tutto ciò che ha attinenza con il "colore" sono i componenti della sua sintassi espressiva.

L'ABITO ELOQUENTE DEI ROMANI



I periodi di maggiore significato politico e sociale della civiltà romana sono rappresentati dal periodo regio (753 a.C.- 509 a.C.), dal periodo repubblicano (509 a.C.- 29 d.C.) e dal periodo imperiale (29 d.C.- 476 d. C.), ma in rapporto all'analisi del costume verranno soprattutto considerati gli ultimi due periodi e questo perché la scarsità e la eterogeneità stilistica dei primi prodotti artistici (statuaria, vasellame, pittura), dai quali dovrebbe essere possibile estrarre le informazioni più sicure, non consentono di individuare un ben determinato grado di formazione autonoma dell'arte e quindi dell'abbigliamento romano. Le più antiche manifestazioni artistiche di cui si abbia notizia a Roma, statue onorarie, pitture trionfali, sembra debbano infatti attribuirsi ad artisti non romani e che si ispirarono a modelli di un'arte già evoluta o addirittura decadente, per cui i modelli offerti non possono essere ritenuti del tutto veritieri.

Numerose e attendibili sono invece le fonti relative agli altri due periodi per ricostruire la storia dell'abbigliamento romano: opere letterarie greche e latine (da Varrone a Festo, da Nonio a Isidoro), leggi ed editti, epigrafi, monumenti figurati, tessuti e talvolta frammenti di tessuto o addirittura abiti in gran parte conservati, consentono una ricostruzione esauriente e precisa.

Interessanti indicazioni relative al costo e alle normative sull'uso di abiti e tessuti vengono offerte anche da leggi ed editti il cui testo ci è noto direttamente o indirettamente attraverso gli scritti di alcuni celebri autori: è il caso, ad esempio, della *Lex Oppia* del 215 a.C., riferita da Livio all'inizio del libro XXXIV. Anche le epigrafi arricchiscono le nostre conoscenze, in particolare quelle poste su monumenti onorari e funerari, che offrono preziose indicazioni sullo status dei personaggi rappresentati ed indirettamente sull'abbigliamento da loro utilizzato.

Diversamente dai Greci, le cui vesti in genere non presentavano differenze rilevanti nella forma in rapporto al cetto sociale di chi le indossava, gli abiti romani intesero esibire al primo impatto una distinzione di rango, pur mantenendo sempre un'austerità primigenia nelle linee generali. Anche le decorazioni possedevano un loro carattere simbolico: gli abiti greci avevano decorazioni puramente ornamentali, e dunque esprimevano una scelta individuale, mentre quelle romane erano funzionali alla dichiarazione di status, di ruolo e di età e quindi la loro identificazione si proponeva come reale strumento di conoscenza storica e come espressione globale della società (colori, ornamenti, modi di indossare, sono infatti elementi che consentono di riconoscere, nei singoli capi, aspetti rilevanti del mondo romano).

Esiste quindi un'evidente relazione tra le tendenze dell'abbigliamento, le varie fasi storiche e le diverse forme di governo che si sono avvicendate nei

lunghi secoli della civiltà romana: così, in epoca repubblicana, il costume fu più vicino ad un ideale particolarmente austero e sobrio, mentre nel periodo imperiale l'ostentazione della ricchezza fu più evidente: in tutti questi periodi, diminuita l'iniziale influenza etrusca, rimase comunque dominante quella greca, anche se "riveduta ed adattata" alla diversa interpretazione del vivere sociale.

I materiali impiegati furono in pratica tutti quelli conosciuti nel mondo antico, come la lana, il lino e, più tardi, la seta, largamente usata nel costume femminile; l'utilizzo del cotone era ancora rarissimo e questa fibra arrivava molto raramente a Roma, tanto che non se ne conosceva l'origine e veniva confusa con la seta. Con il perfezionarsi dei procedimenti di tessitura, che consentirono di ottenere tessuti sempre più grandi, le vesti divennero più riccamente drappeggiate. Così pure le stoffe, col progredire della vita sociale, divennero meno grezze e sempre più ricercate.

Nella Roma repubblicana, che aveva già esteso i propri domini, giungevano merci raffinate e di lusso dalle province orientali, mentre nelle province occidentali, nella Gallia per esempio, più sviluppata era l'arte del bronzo e della lavorazione dei metalli preziosi, la lavorazione delle calzature e delle lane.

Grande diffusione ebbe anche l'arte dei tintori, soprattutto dopo che nella penisola italiana fu impiantata l'industria della porpora.

In generale, i Romani distinsero le foggie dell'abbigliamento tra *indumenta*, i capi cioè che si infilavano dalla testa, e quelli invece che si portavano avvolti attorno al corpo, che erano definiti *amictus*. Come si è detto, gli antichi Romani, pur dando all'abito un forte valore di comunicazione sociale, vestivano semplicemente ed il loro abbigliamento, particolarmente austero, tendeva ad esprimere la concezione che essi avevano della vita, per cui ogni attività che non assolvesse ad una precisa funzione pratica veniva considerata priva di valore.

Nei primissimi tempi della Repubblica gli uomini avvolgevano i fianchi con una semplice fascia di lino, che venne poi sostituita dalla tunica, rielaborazione del *chitone* greco, posta a diretto contatto col corpo. La tunica più antica era stretta e senza maniche, che furono invece aggiunte successivamente: per il popolo la tunica era bianca o naturale, per gli schiavi era di colore scuro o marrone.

Solo dopo il III secolo a.C. venne in uso la foggia di tuniche con maniche lunghe fino ai polsi: la più rifinita di queste era la *dalmatica*, e un modello particolare di essa, senza maniche, era detta *colobium*. La *dalmatica* era indossata particolarmente dai generali che ritornavano trionfatori dalle battaglie e che sopra di essa portavano, come sarà detto in seguito, la *toga picta*. Con le maniche lunghe era anche la tunica talare, indossata per le

cerimonie religiose, la cui foggia è rintracciabile ancora oggi nelle vesti usate dai sacerdoti nei riti liturgici.

Le cinture non erano generalmente portate in casa per favorire la praticità e la libertà di movimento, ma uscire con la tunica sciolta era considerato un indice di effeminatezza.

Sopra la tunica, gli uomini mettevano la toga: la toga dei cittadini comuni era interamente bianca, mentre quella dei senatori e dei cavalieri aveva una bordura color porpora, più larga per i senatori *laticlavium*, più stretta per i cavalieri *angusticlavium*. La toga con banda di porpora, la *toga praetexta*, distingueva anche i magistrati in carica e i “pueri”, cioè i fanciulli che non avevano compiuto il diciassettesimo anno di età.

La forma, le decorazioni e il modo di indossare gli indumenti di base erano molto caratteristici: lo testimonia la disposizione della toga, che rappresentava un segno di distinzione. “Romano e togato” erano sinonimi, e il cittadino romano teneva particolarmente ad aver la toga ben panneggiata.

Oltre ai numerosi documenti iconografici, quali statue, dipinti e mosaici, per lo studio dell'abbigliamento romano vi sono alcuni scritti fondamentali ai quali si è fatto cenno e particolare interesse rivestono talune norme legislative, promulgate in diversi periodi storici: ne sono un esempio la Legge Suntuaria di Cesare; la Disposizione di Tiberio, che vietava agli uomini le vesti di seta, segno di effeminatezza e di rilassamento dei costumi; l'Editto di Diocleziano del 301, con disposizioni sui prezzi del vestiario; il Codice Teodosiano del 352.

Il problema del lusso collegato all'affermazione sociale, allo spreco dei tessuti e allo sfoggio smodato di gioielli fu affrontato già nella Roma antica: nelle XII tavole, il primo documento legislativo romano conosciuto, si trova una limitazione per l'eleganza eccessiva delle vesti e soprattutto per quelle portate durante i periodi di lutto. Successivamente, nel 215 a.C., durante la guerra contro Annibale, fu proclamata la *Lex Oppia* che poneva limiti ai lussi delle donne ed alla loro eccessiva ricerca estetica.

Lo stesso Cesare, uomo molto curato ed elegante, emanò comunque una legge che vietava, al di sotto di una certa età e di un certo rango, l'uso di manti di porpora e l'eccessivo sfoggio di gioielli ed in particolare di perle.

La toga fu senza dubbio l'elemento vestimentario distintivo e peculiare del *cives romanus* ed il suo uso risale probabilmente, come si è scritto, al VI sec a.C.: nella sua foggia iniziale può ritenersi un ibrido fra il mantello etrusco e l'*himation* greco. Probabilmente essa derivava dalla *tebenna* etrusca, anche se quest'ultima aveva bordi stondati e forma ellittica. In origine era di lana e di forma rettangolare, ma in seguito vennero in uso toghe di lino di taglio semicircolare e, nel tempo, la toga assunse una forma sempre più ellittica.

Il suo colore usuale nei tempi antichi fu grezzo, mentre in seguito diventò bianca (candida), colore che distinse poi gli aspiranti ad una carica.

Le implicazioni sociali della toga erano molteplici e riflettevano non solo lo stato di appartenenza, ma scandivano anche particolari momenti della vita e della professione. L'iniziazione giovanile prevedeva, ad esempio, che i pueri, terminato il periodo della pubertà, passassero dalla *toga praetexta* alla *tunica recta*, con la quale si recavano a dormire in attesa delle cerimonie del giorno successivo in cui, dopo aver deposto la *bullae* (ciondolo-amuleto a forma di goccia), assumevano la *toga virilis*, con la quale venivano condotti nel foro divenendo *tirones*, cioè atti alla guerra. Le *puellae* invece, sempre obbedendo a questo spirito iniziatico, dopo aver rinunciato alle *pupae* o ad altri giochi, che simboleggiavano il legame con l'infanzia, assumevano, a conclusione della cerimonia, le vesti, i copricapo e le acconciature stabilite per le nozze.

La *praetexta*, indossata come si è detto dai giovani nobili prima della pubertà, veniva portata, durante le cariche pubbliche, anche da magistrati, consoli, pretori ecc, e si distingueva per la fascia color porpora.

La *toga candida* era invece simile alla *toga virilis*, ma se ne differenziava per la maggiore nitidezza, acquistata attraverso un particolare candeggio della lana: come suggerisce il nome era destinata a coloro che si "candidavano" per le cariche pubbliche.

La *toga pulla* o *sordida* era indossata durante il lutto, mentre la *trabea* presentava aspetti diversi: purpurea per chi veniva consacrato alle divinità; di porpora e d'oro per chi regnava (periodo pre-repubblicano); a righe sempre color porpora e rosso cremisi per gli àuguri.

La *toga picta* era inizialmente la veste trionfale riservata ai generali, reduci dalle battaglie vittoriose ed era, come già si è scritto, di un intenso color porpora, ricamata in oro in tutta l'altezza del tessuto: poteva essere veramente sontuosa, realizzata con tessuti ricchi quali la seta e spesso ornata con scene che ricordavano le battaglie e le gesta eroiche compiute. La *picta* divenne poi la veste ufficiale dell'imperatore.

L'assunzione della toga era dunque, fin dalle origini, il segno distintivo del *cives romanus*, la dichiarazione virtuale della piena partecipazione alla «romanitas», intesa nel suo complesso di riti religiosi, pratiche civili e cariche pubbliche. La modalità di drappaggio della toga era abbastanza complicato e richiedeva una consapevolezza ed una conoscenza approfondita di regole che oltrepassavano le esigenze vestimentarie, ma riflettevano precise norme di vita sociale: il drappo doveva essere posto sulla spalla sinistra, passato sotto il braccio destro e rigettato quindi sulla spalla sinistra, in modo tale che il drappaggio coprisse anche l'avambraccio.

Nei tempi più antichi la toga era portata non sulla tunica, ma direttamente sul *subligar*, una fascia di lana che si avvolgeva intorno ai fianchi e in cui un lembo era fatto passare sotto l'inforcatura delle cosce; in seguito il *subligar* venne usato dagli operai, dagli atleti e dai giovani che si esercitavano in Campo Marzio. In età repubblicana, la toga si fece più ampia, di modo che avvolgendo il braccio destro coprisse anche la spalla. Un terzo modo di indossare la toga si ricava dal rilievo dell'Ara Pacis che ci mostra uomini e ragazzi vestiti con una toga che presenta un drappeggio più complesso: la lunghezza è maggiore e può sfiorare i piedi; il lembo che passa sulla spalla destra forma un drappeggio cadente sul davanti. Il drappeggio della toga era tenuto in grande considerazione dagli oratori, in quanto ritenevano che esso, insieme all'eloquenza, concorresse al loro successo in pubblico. Come testimoniano alcuni storici romani, per ottenere un perfetto drappeggio le toghe venivano posizionate su moduli di legno e, attraverso delle apposite pinze, si determinava l'esatta posizione delle pieghe, definendone la morbidezza o la rigidità.

La toga repubblicana, detta *exigua* in quanto più corta e più aderente al corpo rispetto a quella imperiale, era costituita da un tessuto di lana di taglio semicircolare, le due estremità del quale erano dette *lacinae*: ne è un esempio la toga dell'Arringatore, del I sec. a.C. La statua, a grandezza naturale, rappresenta Aulo Metello, etrusco pienamente romanizzato, che indossa la *toga exigua* e, a contatto con la pelle, porta una tunica orlata da una stretta banda (*angustus clavus*).

La *toga exigua*, nel complesso di semplice aggiustamento intorno alla persona, venne sostituita in età augustea da una toga più ampia e più lunga.

La toga imperiale fu quindi una tipologia ancora più complicata nelle pieghe e nella sistemazione: richiedeva naturalmente maggiori quantità di stoffa ed il *sinus*, il lembo che ricadeva al di sotto del braccio destro, era più pronunciato. Nella versione *praetexta*, il bordo purpureo si estese anche alla linea diritta del ripiegamento del tessuto, con il conseguente necessario aumento della quantità della preziosa e assai cara porpora.

Il nuovo modo di portare la toga e la sua maggiore ampiezza corrispondevano, senza dubbio, ad un plateale modo di esibire la propria *romanitas*, anche se è innegabile la persistente volontà di mantenere una certa dignitosa compostezza di atteggiamento. Tutto questo si inseriva, come afferma lo Zanker, nel più generale programma di riforma voluto da Augusto: «L'imperatore fece in modo che la toga diventasse per i Romani quasi una divisa di stato e un simbolo di purezza morale».

Nei monumenti figurati la toga rimane quindi, per lungo tempo, l'abito più esibito nelle diverse manifestazioni civili e religiose, e questo ci permette di rilevarne i molteplici cambiamenti, da quelli minori a quelli più radicali:

in tarda epoca romana, il modello della toga con banda trasversale, la *toga contabulata* (in cui l'umbo attraversa quasi uniformemente tutto il petto), è documentato nei dittici eburnei che raffigurano dignitari e altri personaggi di rango.

Vari tipi di mantello erano disponibili sia per la vita militare sia per la vita civile: la *clamide*, ad esempio, era un mantello di semplice foggia e di origine greco-militare, che veniva agganciata sulla spalla destra; di forma rettangolare, più o meno ampia, era trattenuta da un fermaglio e si apriva su uno dei lati corti a semicerchio. Per il comandante dell'esercito, la *clamide* si imponeva di porpora con fregi dorati e, con tale forma, fu poi adottata dagli imperatori insieme ai calzari di porpora.

La *lacerna*, introdotta probabilmente dall'oriente asiatico, fu dapprima utilizzata da condottieri quali Cassio e Ottaviano, poi fu largamente adottata nella vita civile: poteva essere di lana pesante (*lacerna crassa*), o di lana leggera; allorché veniva confezionata in lino dava un tocco di eleganza, di colore e di fantasia all'abbigliamento delle classi alte, in occasione soprattutto di spettacoli.

Nella vita quotidiana, come testimoniano tanti passi di Svetonio, Giovenale ed altri autori latini, era diffusa l'abitudine di indossare la *paenula* che, nata come indumento contro il cattivo tempo e per proteggersi dalle basse temperature, sostituì la toga presso i cittadini semplici: era proibita agli schiavi ed era realizzata in tipi di lana più rozzi o più raffinati a seconda di chi la indossava. I personaggi di rango la portavano in alcune occasioni e la lana era naturalmente di ottima qualità e di accurata fattura: Caligola, come ricorda Svetonio, amava indossare la *paenula*, ma la impreziosiva con gemme e ricami in oro. Veniva esibita nel foro dagli oratori, durante i procedimenti penali, era adottata anche da senatori e cavalieri, benché l'editto Teodosiano ne contrastasse l'uso in senato. Con funzione di abito da viaggio era accettata anche dall'imperatore, come testimoniano i bassorilievi della colonna traiana (IV sec. d. C).

Il Kolb, in un suo studio del 1973, descrive la *paenula* come un capo semicircolare che, cucito sul davanti, aveva una scollatura a "V"; era arricchita da un cappuccio ed aveva una lunghezza variabile dalle ginocchia ai polpacci (ad esclusione delle donne che la portavano sempre lunga), da indossare sempre e solo sulla tunica. Più sfarzoso era il *paludamentum*, il mantello purpureo dei militari. Era indossato in particolare dal generale sul campo di battaglia o nelle adunate di parata durante cerimonie pubbliche; portato sull'armatura lorica, era drappeggiato e fermato sulla spalla sinistra. Il colore predominante del *paludamentum* era rosso, ma ve ne erano in uso anche di bianchi e di rossi e bianchi.

In molti testi si ricorda anche il *birrus*, un mantello a cappuccio in lana pesante, usato probabilmente dagli operai, come pure la *laena*, sempre in lana non raffinata e tinta generalmente di rosso. Il *sagum* era invece un mantello quadrato di origine gallica, appoggiato sulle spalle e affibbiato sul petto.

I Romani, austeri per tradizione, respinsero a lungo i pantaloni sia corti, sia lunghi usati dalle popolazioni barbariche ma, in epoca molto tarda, le *bracae* cominciarono a diffondersi e furono utilizzate, per la loro praticità, prima dai militari ed in seguito dagli operai o da chi faceva lavori pesanti o all'aperto; pare che l'uso di questo indumento fosse osteggiato da chi voleva restare fedele alla tradizione proprio perché ritenuto un indumento declassante, in quanto riflesso della "non dignità" dei barbari.

Su alcuni mosaici di Piazza Armerina e nei rilievi della colonna traiana compaiono tuttavia le *bracae*, il cui uso si diffuse anche tra gli imperatori che, in segno di distinzione, le portavano bianche o color porpora (una legge di Onorio del 379 d.C., ne proibiva tuttavia l'uso all'interno della città).

Nel periodo più antico della storia romana, le vesti femminili erano molto simili a quelle maschili e la tunica si differenziava unicamente per la lunghezza, in quanto quella femminile arrivava sempre fino ai piedi. L'elemento vestimentario di base per le donne romane fu quindi la tunica, lunga e semplice, senza maniche, in tessuto di lino bianco o di lana. In base al ritmo delle stagioni, si potevano mettere più tuniche contemporaneamente, e quella a diretto contatto con la pelle prendeva il nome di *subucula*, mentre quella in vista era denominata *suparus*. La *tunica recta* o *regilla*, insieme ad un velo giallo *luteus*, era indossata nel giorno delle nozze, quando per la donna il nuovo stato civile corrispondeva anche ad alcuni cambiamenti nell'abbigliamento, volto a rendere visibile il proprio rango sociale.

Sopra la tunica si indossava la stola che, tagliata a forma di "T", più ampia e lunga fino alle caviglie, assumeva la funzione di sopravveste e costituiva un segno di distinzione delle donne di classe più elevata. Con Augusto in particolare, la stola divenne d'obbligo nel guardaroba delle matrone per evidenziare, non solo il loro status, ma anche per caricarle di un valore simbolico in quanto tale indumento simboleggiava la pudicizia ed il suo uso, nelle immagini iconiche, vuole appunto palesare questa virtù alla quale i Romani tenevano fortemente.

Le maniche della stola, ricavate dall'ampiezza del tessuto, erano solitamente aperte nella parte superiore e fermate alle spalle con fibule o cammei disposti ad intervalli regolari; in vita veniva trattenuta da una cintura (*succincta*) o sotto il seno fermata con il *cingulum*, e quindi riccamente rimboccata; talvolta era ornata da *clavi*, cioè da bande verticali di colori diversi o, nel tipo di stola detta *instita*, da un'alta fascia cucita sull'orlo inferiore.

Confezionata inizialmente con tessuto di lana, in seguito la stola fu realizzata anche in lino, in cotone e in seta, anche se quest'ultimo materiale, per il costo elevato, provocò numerosi interventi statali, tesi a limitarne il consumo; i colori più usati, oltre alla porpora, erano i rossi, i gialli, i blu, resi talvolta più pregiati ed esaltati da trame di fili intessuti con oro. La stola divenne poi una larga veste ritenuta di diritto esclusivo delle matrone e delle liberte che sposavano cittadini romani.

Le fanciulle usavano una cintura detta *zona*, richiamo alla giovinezza e alla verginità: essa veniva girata attorno ai fianchi e non doveva essere slacciata se non dallo sposo, come momento di iniziazione alla vita coniugale. Il *cingulum*, cioè la cintura delle donne sposate, non doveva essere portata, per ragioni di salute, nel periodo della gravidanza: il termine incinta, entrato nel nostro vocabolario, significa appunto senza cintura.

Per sostenere il seno, le donne romane usavano lo *strophium*, una fascia pettorale che costituiva una sorta di morbido corpetto: già al tempo degli Scipioni era invalso l'uso di serrare il busto in queste strisce, che in epoca imperiale si perfezionarono in una sorta di busto, detto *mammillare*, molto più comodo e spesso impreziosito da ricami.

Fuori dalle mura domestiche, la donna indossava sopra la tunica o la stola un mantello, detto *palla*, sempre di derivazione greca; alle origini era formato da un unico rettangolo di lana di proporzioni piuttosto modeste, ma verso la fine del periodo repubblicano divenne più ampio e complesso: gradualmente avvolse tutto il corpo e le braccia ed era assicurato sotto il seno sinistro con una fibula. Veniva quindi sapientemente drappeggiato per rendere la figura più elegante e maestosa. Poiché era d'obbligo per le donne mostrarsi in pubblico col capo coperto, un lembo della *palla* poteva essere posto sui capelli. Anche il *flammeum*, un ampio scialle con bordo colorato lungo il limite inferiore, veniva usato per coprire la testa.

Le vedove, per manifestare il loro stato, dovevano vestirsi con il *ricinium*, un antichissimo mantello corto, sfrangiato, che doveva essere usato anche nei momenti di calamità pubblica, quale simbolo di penitenza e come auspicio per la salvezza della patria. *Lamiculum* era invece un particolare mantello di lino che doveva essere portato dalle matrone colte in flagrante adulterio, per indicare a tutti la loro disonestà.

Un interesse particolare riveste infine la *toga vitrea*, realizzata con stoffe quasi trasparenti e che richiamava le figure velate dell'arte egizia: Seneca la considerava indecente e sono noti i "suoi furori" contro le matrone che indossavano tale tipo di abito.

Alla relativa semplicità dell'abbigliamento dei Romani si associò invece una certa attenzione ai particolari e una propensione per alcune forme di ornamento. Per quanto concerne le acconciature, gli uomini portavano i capelli corti, talvolta arricciati accuratamente con un ferro caldo, e profumati:

la calvizia era profondamente temuta e pare che lo stesso Cesare tentasse di nascondersela mettendo frequentemente la corona di alloro. Secondo quanto narra Ovidio, nell'*Ars Amatoria*, parrucche posticce venivano addirittura incollate sulle corone.

In genere, in occasione di un lutto e come segno di trascuratezza, i capelli erano lasciati allungare.

Oltre alle chiome corte, anche il viso doveva essere completamente rasato, secondo un uso che i Romani importarono dalla Grecia: i negozi di *tonsores*, cioè di barbieri, erano molto diffusi e frequentati da uomini di tutti i ceti sociali. Solo al tempo dell'imperatore Adriano fu reintrodotta l'uso della barba, in quanto sembra che il sovrano l'avesse adottata per nascondere fastidiose verruche che gli deturpavano il viso; la barba era comunque portata, come segno di distinzione intellettuale e di saggezza, dai filosofi che emulavano i loro colleghi greci. I giovani lasciavano crescere barba e capelli fino al momento di indossare la toga, quando, riprendendo la tradizione greca, festeggiavano l'ingresso nell'età virile, rasandosi e sbarbandosi molto accuratamente. Questa estrema cura, rivolta al proprio aspetto, era talvolta ritenuta eccessiva e riprovata, tanto che Ovidio ammoniva: «non compiacerli di arricciarti con ferro i capelli, non lisciarti le gambe con la mordace pomice... All'uomo conviene una beltà negletta» (*Ars Amatoria*)

Le donne dell'antica Roma, a loro volta, amavano molto curare il proprio aspetto, sia ponendo attenzione alle forme dell'abbigliamento, sia curando le acconciature, sia ancora ricorrendo a cosmetici o a pomate per migliorare il colorito e rendere la pelle più morbida. Tra l'altro, usavano la ceretta per depilarsi il viso, ritoccavano le sopracciglia, coprivano i difetti delle pelle con piccoli nei a forma di mezzaluna.

Nelle antiche pitture di Pompei, sono raffigurate varie scene di toeletta femminile, con una dettagliata presentazione di tutti gli oggetti di cui le donne facevano uso e con i quali gli antichi definivano il *mundus muliebris* già allora aiutato da una quantità considerevole di "prodotti" e di regole: il modo di sistemare le chiome, ad esempio, non va visto solo quale fenomeno di moda o di capriccio, ma nel mondo romano esso rivestiva grande importanza come elemento integrante della storia del costume e di quella sociale.

Nell'età repubblicana mode e tradizioni derivanti dal mondo etrusco e greco erano state recepite ed adattate alle esigenze politiche locali: spesso il legislatore interveniva non solo contro il lusso dell'abbigliamento inteso come insieme di abiti preziosi e di gioielli, ma anche nell'uso di profumi e balsami che le dame erano solite versare sulle chiome, come dimostra ancora una volta la già pluricitata *Lex Oppia*, promulgata in occasione delle guerre puniche.

Per le epoche più antiche era comunque costume sistemare le chiome con grande semplicità, come si può rilevare da numerose notazioni della commedia plautina e da varie testimonianze letterarie, tuttavia anche verso la fine della Repubblica e l'inizio dell'età imperiale, una serie di ritratti mostrano ancora immagini di donne appartenenti alle classi medie e alte che portavano i capelli aderenti alla nuca, sistemati con semplicità ed al massimo arricchiti da trecce e da chignons. Qualche volta all'altezza della fronte un ciuffo di capelli era sistemato sul davanti nel cosiddetto "nodo frontale"; in alcuni ritratti sono evidenti le *vittae*, bende simboliche che denunciavano la *mater familias* e che nelle manifestazioni ufficiali dovevano contribuire a rifletterne le doti e le virtù.

Questa rigidità etica venne però gradualmente abbandonata, negli avvenimenti non pubblici o ufficiali, a favore di una maggiore attenzione verso il corpo, e le cure del volto e dei capelli divennero sempre più apprezzate e furono largamente praticate dalle donne di tutti i ceti sociali.

Catone ricorda con disappunto l'uso di impomatare i capelli con la cenere, mentre Ovidio incita a mutare frequentemente la pettinatura ed invita le donne a farsi belle e a dissimulare, con astuzia, "la fatica" del trucco e della cosmesi (*Ars Amatoria* III, 225-230)

Nella prima età imperiale l'uso di tingere i capelli appare largamente diffuso, ed i capelli biondi, propri del mondo d'Oltralpe, venivano molto apprezzati anche dalle donne di rango. Le donne riservavano infatti grande attenzione alle acconciature e le matrone, per esaltare la loro bellezza, utilizzavano i servigi di una *ornatrix*, vale a dire un'esperta pettinatrice ed estetista, facente parte della "familia" degli schiavi, addetta proprio all'*ornatus* delle donne. L'*ornatrix* si prendeva cura delle loro chiome o raccogliendole in una elaborata pettinatura a forma di cono, sorretta talvolta da una struttura metallica, detta *tutulus*, (sotto il nome di *tutulus*, ornamento di origine etrusca, vengono anche ricordati i copricapo propri di alcune caste sacerdotali, quali quelli della flaminica), o incorniciando il viso con ricciolute ciocche di capelli che richiedevano un sapiente uso del ferro e di speciali unguenti fissatori. Collegati alle *ornatrices* erano i *cinerarii*, cioè gli schiavi addetti alla preparazione del *calamistrum*, vale a dire il ferro scaldato nella cenere, indispensabile per inanellare i capelli e metterli in piega.

Subordinati erano anche i *tonsores*, esperti nel taglio vero e proprio: la stessa Livia, moglie di Augusto, ebbe due parrucchieri personali, come ricorda Valerio Massimo.

La varietà delle acconciature femminili è documentata dalle teste delle numerose statue che ci sono pervenute e che sono un chiaro indice dei mutamenti del costume verificatisi in seguito alle numerose guerre di conquista, caratterizzanti i diversi periodi della storia romana. In tali statue

è evidente la contaminazione con alcuni popoli con i quali Roma era venuta a contatto ed in particolare si evidenziano gli influssi ellenistici ed orientali, ritenuti responsabili della decadenza morale del costume romano, e contro i quali si scagliarono molti storici, scrittori satirici ed anche leggi dello stato (ricordiamo le satire di Giovenale, la *Lex Oppia* ecc.). In particolare, nel I secolo dopo Cristo, al tempo di Messalina, le sue complicate acconciature ed il suo sfrenato amore per il lusso e per l'apparire, suscitarono ironie e condanne, come documentano alcuni scritti di Giovenale. Il tipo di acconciatura sobria e austera che si era mantenuto per lungo tempo, soprattutto nelle manifestazioni ufficiali, mutò quindi con evidenza intorno al I secolo d.C., in epoca imperiale, ed un esempio in tal senso è offerto dai ritratti di Livia, la moglie di Augusto: nei primi anni del regno del marito, la principessa è raffigurata nella caratteristica e severa acconciatura con *nodus* frontale, mentre dopo la sua morte, adotta una pettinatura più mossa, con capelli lasciati morbidi sulla nuca ed arricciati in piccoli boccoli.

In età neroniana ci si sbizzarrì nella sistemazione delle acconciature, come lasciano intravedere i ritratti delle donne vissute alla corte imperiale, ma è soprattutto in età flavia che l'abbondanza dei riccioli si fa veramente esagerata. Probabilmente venivano usati capelli posticci, spesso criticati dagli scrittori del tempo, ma che le matrone esibivano con ostentazione: erano molto apprezzati i capelli biondi, soprattutto dalle cortigiane, mentre le donne di rango preferivano in genere i capelli neri, più consoni al loro stato: Giovenale ricorda, con una certa ironia, una parrucca bionda portata sempre da Messalina per nascondere i suoi capelli neri ed apparire più bella ed intrigante.

In età traianea le acconciature si aprivano sul davanti a formare una specie di diadema scalato a raggiera, mentre nella parte posteriore i capelli erano raccolti in piccole trecce unite sulla nuca a formare una grande ciambella; una serie di sculture risalenti al II e III secolo dopo Cristo, presentano anche la particolarità di mostrare parrucche di pietra mobili e intercambiabili, secondo la moda del momento, in cui si evidenzia una certa tendenza verso l'inedito e lo stravagante.

A completare le acconciature non mancavano preziosi gioielli che, sistemati fra le chiome, costituivano quasi un complemento dei ricchi ornamenti quali orecchini, collane, bracciali.

La bellezza della donna era naturalmente accentuata dall'uso di una grande varietà di profumi, unguenti, belletti: lo stesso Plinio il Vecchio, sempre nella sua *Naturalis Historia*, enumera alcuni rimedi utili per preservare la bellezza del volto: il latte di asina, utilizzato soprattutto da Poppea, ed il *poppeanum*, una pomata sempre a base di latte d'asina, dovevano essere impiegati attraverso impacchi, almeno sette volte il giorno. Destinata a rassodare

la pelle era una crema gelatinosa, ricavata dagli astragali di una giovane giovenca, mentre a chi soffriva di couperose era consigliato un impiastro di sterco di giovane bovino, mescolato con olio d'oliva. Le gote venivano velate con biacca e cerusio impastato con miele: se il colorito risultava eccessivamente biancastro, esso poteva essere ravvivato con una certa quantità di feccia di vino rosso, mescolato ad essenze profumate.

Notevole attenzione era rivolta alla cura degli occhi: in particolare le donne truccavano gli occhi col nero per renderli grandi e rotondi con orbite profonde; le sopracciglia erano ben delineate, mentre le palpebre erano ombreggiate con polvere di malachite. Le donne di ceto elevato avevano fra i propri servitori, oltre alle *ornatrices*, gli *unguentarii* o *servi ad unguenta*, il cui compito era appunto quello di preparare creme aromatiche destinate alle signore, ma anche ai maschi della famiglia presso la quale essi lavoravano.

Nel mondo femminile, notevole cura ed attenzione veniva posta anche nella scelta di una serie di copricapo che arricchivano e valorizzavano le acconciature, senza essere veri e propri cappelli.

Le fanciulle fino all'età del matrimonio andavano a capo scoperto: a volte i capelli erano avvolti in reticelle colorate, alcune delle quali, come è emerso da alcuni ritrovamenti archeologici, potevano essere d'oro. Un *reticulus luteus* (colore probabilmente di una particolare tonalità di giallo) era tra i capi di abbigliamento della sposa il giorno delle nozze; in tale giorno, la giovane, lasciato il *reticulus luteus*, sistemava le chiome nei *seni crines*, una particolare forma di acconciatura tipica anche delle vestali, e poneva sui capelli il *flammeus*, un velo di auspicio color rosso, a sua volta indossato da una sacerdotessa molto importante quale la Flaminica Dialis.

Esistevano poi tutta una serie di veli adottati probabilmente da tutte le classi sociali, ma, particolarmente ricercata era la *mitra*, denominata *calautica*, un copricapo di forma e foggia diversa, che veniva fissato alla testa da due fascette, i *redimicela*. In età tardo imperiale erano molto apprezzati i *galerii*, specie di cappelli realizzati con l'aggiunta di capelli posticci, generalmente importati ed acquistati nell'Europa del Nord, soggetti anche ad una forte imposta daziaria.

Come i Greci, anche i Romani non usavano in genere portare cappelli in quanto gli uomini per coprirsi il capo utilizzavano comunemente la toga, così come le donne ricorrevano alla *palla*. Durante i viaggi o per ripararsi dal sole, si calzava il *petasus* greco, o un cappuccio applicato al mantello, usato anche nei giorni di pioggia. Spesso chi assisteva ai giochi pubblici si proteggeva con un cono di feltro di origine orientale, chiamato *pillus*; il tipico copricapo dei liberi era invece il berretto frigio, di colore rosso.

Le calzature dei Romani poco si differenziarono da quelle greche, ma nella forma, nel colore, nell'uso di particolari ornamentazioni, esse andarono gradualmente riflettendo la classe sociale di appartenenza: gli artisti dell'*Urbe* escogitarono infatti ingegnosi sistemi di nastri, di cordoni e di fili d'oro per assicurare al piede i sandali femminili o per far aderire alle gambe le scarpe chiuse.

Tra i tipi fondamentali di calzature, che richiama in modo diretto i modelli greci, troviamo i sandali, *sandalia* e *soleae*, costituiti da semplici suole di cuoio trattenute al piede da sottili strisce di pelle; le ciabatte, *socci*, comode pantofole colorate, indossate soprattutto dalle donne e realizzate in feltro; i *calcei*, che potremmo definire calzature più strutturate, portate soprattutto dai borghesi, mentre la *carbatina* era un modello poco raffinato, adottato dalle classi inferiori ed anche dai militari, in quanto risultava utile durante il cammino su terreni non agevoli.

I *calcei* erano realizzati con una suola più o meno spessa, mentre il collo del piede era protetto da una tomaia; essi erano assicurati al piede da una serie di lacci di cuoio incrociati, che potevano arrivare fino al polpaccio ed erano proibiti agli schiavi: i *calcei* erano le calzature più convenienti da portare con la toga. Si differenziavano in *calceus patricius* e in *calceus senatorius*: il primo, indossato dai patrizi, si caratterizzava per le strisce di pelle spesso tinte di rosso e ornate di fibbie in avorio e di borchie metalliche. Il *calceus senatorius*, calzato dai membri del senato, era simile al precedente, ma di regola nero.

Fino alla fine del periodo imperiale il *calceus senatorius* rimase nero per poi diventare bianco e provvisto di una complicata allacciatura con stringhe; da quest'ultimo modello derivò il *mulleus* calzato dall'imperatore, ma con i lacci rossi: il ricorso a queste variazioni cromatiche evidenzia, ancora una volta, il valore simbolico connesso all'abbigliamento inteso come arte di rappresentarsi. Esistevano anche i *calcei repandi*, con la punta rialzata, di sicura derivazione etrusca.

Altre calzature più rozze e meno lavorate erano le *caligae*, una varietà di sandalo, indossato generalmente dai militari, che poteva avere la suola in legno, ferrata con chiodi; sempre riservato alle classi non elevate era il *pero*, una scarpa dalla suola senza tacco, costituita da pelle non conciata, alta fino alla cavaglia ed allacciata con fibbie o stringhe.

Le calzature femminili rispecchiavano gli stessi modelli di quelle maschili, ma si presentavano comunque più morbide nel pellame, più raffinate nella forma o nell'uso di colori vivaci, tra i quali si prediligevano il rosso e il dorato. Per le matrone dei più elevati ranghi sociali, alle calzature venivano

applicati ricami e ornamenti, talvolta costituiti da pietre preziose e le suole potevano essere addirittura realizzate in oro e argento.

A completamento dell'abbigliamento, la matrona romana poteva portare il ventaglio, *flabellum*, e l'ombrellino.

Le decorazioni investivano però anche le calzature maschili: Eliogabalo, per enfatizzare il proprio ruolo, portava calzature tempestate di diamanti e pietre preziose; secondo quanto tramanda Svetonio, sembra che Cesare esibisse in Senato scarpe rosse con i tacchi, per rispettare, ufficialmente, una tradizione legata agli antichi re d'Alba, ma in realtà per soddisfare il suo nascosto desiderio di dare imponenza alla propria figura.

L'oreficeria romana non è stata per secoli molto apprezzata dagli studiosi di storia del costume, in quanto veniva considerata o poco originale, o poco fantasiosa o poco elaborata: una notevole rivalutazione si è tuttavia avuta verso la fine del XX secolo, in quanto molti esperti del settore hanno riconosciuto agli orafi dell'antica Roma il pregio di aver semplificato taluni eccessi formali, di derivazione orientale, ricorrendo a raffinate tecniche già in uso presso i Sumeri, e riuscendo contemporaneamente ad elaborare, mediante un sapiente reimpiego dell'accostamento cromatico, nuovi stilemi che preannunciano i successivi gioielli bizantini.

È comunque certo che i monili rappresentavano nella civiltà romana un chiaro mezzo per dichiarare la propria condizione economica e sociale; le testimonianze più vaste di questo settore, databili al II e I secolo a.C. provengono senza dubbio dagli scavi di Pompei e di Ercolano, ma il materiale iconografico fornito dalle pitture parietali, dai bassorilievi, dalle numerosissime statue, unitamente alla ricca documentazione scritta, consentono una chiara ricostruzione dell'ornamento romano.

I monili più diffusi furono senz'altro fibule, bracciali, anelli, diademi, spilloni per acconciature, orecchini gemmati, cammei, ma anche particolarmente rilevanti per originalità furono le collane a catena con pietre preziose incastonate; gli orecchini con disegno "a candelieri" costituiti, da una grossa pietra alla quale si univano pietre più piccole (comunemente tre), legate al di sotto mediante un sistema di minuscoli e quasi invisibili fili, ed infine gli anelli, che la moda voleva si portassero uno o più per dito. L'anello fu senza dubbio il gioiello maschile più tipico e, dopo aver avuto una prima funzione pratica di sigillo, divenne poi quasi esclusivamente ornamentale con l'inserimento di pietre preziose: molto diffusi anche gli anelli a fascetta.

In epoca imperiale gli adolescenti, fino all'età di quattordici anni, portavano sul petto la *bullā*, caratteristico amuleto di metallo prezioso o di pelle al quale si attribuivano valenze di natura sociale e magico-simbolica.

Durante la Repubblica, dal momento che le riserve complessive di oro erano modeste (pare non superassero la mille libbre secondo quanto scrive Plinio), furono promulgate le leggi suntuarie per porre dei limiti all'eccessivo uso dell'oro sia per gli ornamenti dei vivi, sia anche per i corredi tombali riservati ai defunti.

Tuttavia, in epoca imperiale, l'influsso su Roma degli usi e dei costumi del mondo ellenistico ed orientale fu determinante per l'accentuarsi dell'amore per il lusso e l'ostentazione, con la conseguenza di una forte ripresa dell'arte orafa che, accanto ad oggetti di imitazione, produsse anche innovazioni tecniche che permisero di realizzare oggetti di forte impatto visivo: interessante, ad esempio, la tecnica dell'*opus interassile*, un tipo di lavorazione traforata a cesello che utilizzava, oltre all'oro, numerose pietre colorate.

L'anello, come si è scritto, era il gioiello più portato da entrambi i sessi, ma le donne impiegavano anche bracciali, collane, monili da mettere alle caviglie e, soprattutto, orecchini: lo stesso Ovidio, sempre nell'*Ars Amatoria*, offre una descrizione accurata di orecchini particolarmente raffinati e realizzati con fili di perle, considerate elementi rari ed estremamente pregiati, destinati naturalmente solo alle dame di alto lignaggio.

Avori, cammei, smalti confluivano in abbondanza da ogni parte dell'Impero e le numerose botteghe orafe, sorte in Roma in epoca imperiale, oltre a rendere più agevole il mercato dei preziosi, consentivano la produzione di oggetti ornamentali ispirati ai nuovi modelli socio-culturali e quindi più rispondenti alle esigenze delle mutate condizioni di vita dei cittadini dell'*Urbe*.

I GLADIATORI DI PACO RABANNE



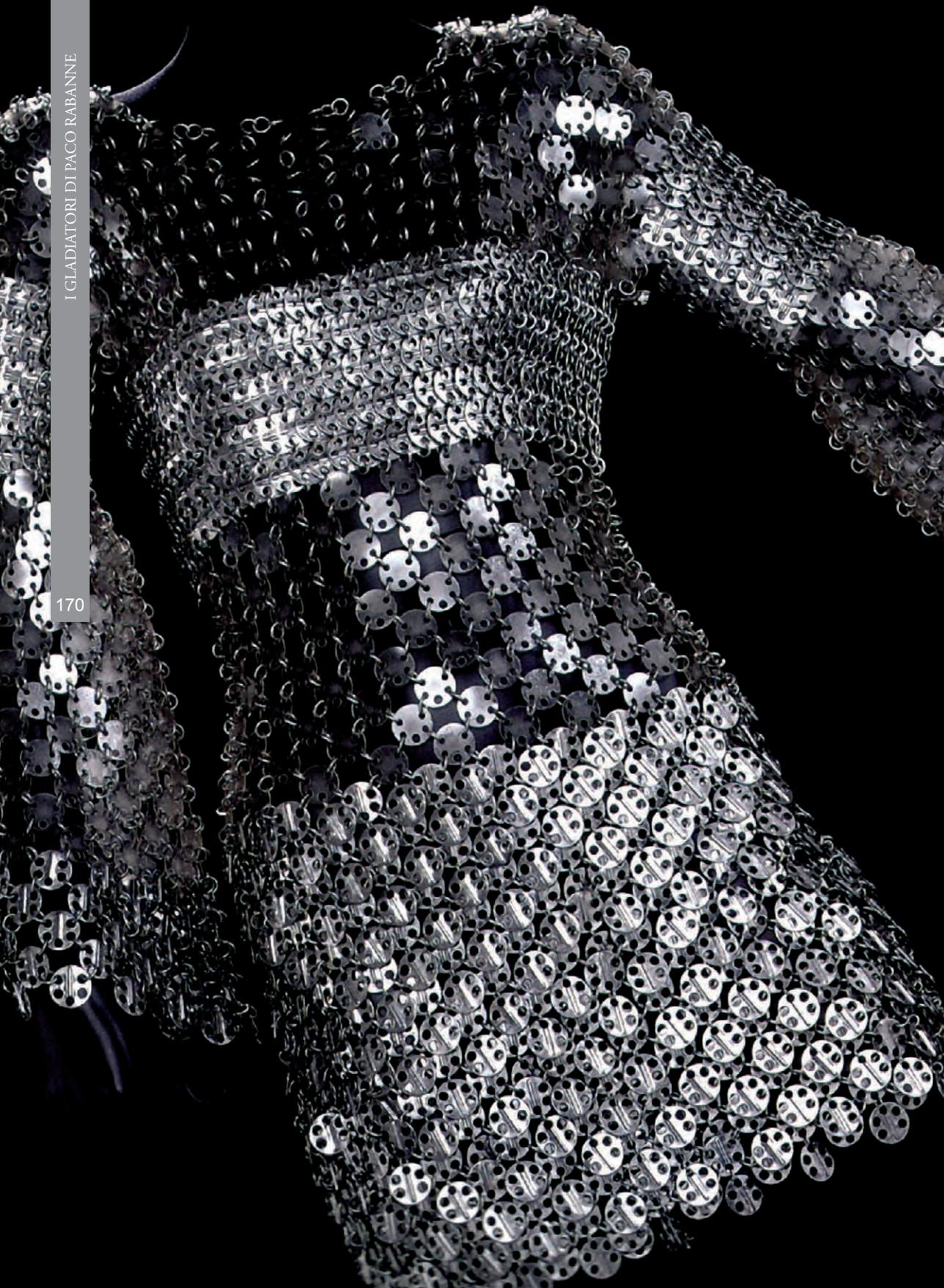
«Il buio cala sull'arena. Un'orgia di sangue seguirà a tempo debito; le luci della ribalta sono state prese a prestito per un po'. La marcia tronfia a bordo ring serve solo a stuzzicare l'appetito. Gladiatori, stasera in mufti di gala, bardati, bevono riconoscimento, assaporano riti di festa, d'ostentazione. Fuori posto in quest'accolita di guardoni, la disperata stretta del cuore allo stremo cede il passo al cordiale abbraccio, il lento conteggio da uno a dieci al secco: «Qua la mano!» Sorrisi smaglianti sostituiscono le smorfie mortuarie dei paradenti di gomma. Bacetti promiscui sulla guancia soppiantano il rimpiazzino del Maestro. L'arena recintata attende; un arbitro saggia il tappeto, saggia i confini sferzanti delle corde. I round di sfoggio d'eleganza occupano questi attimi preliminari. Guanti scintillanti in seta bianca sbaragliano garza e cuoio. Le regole le detta Paco Rabanne.»

Dal libro "Muhammad Ali' a bordo ring, 1985" di Wole Soyinka

I discussi anni '60 rappresentano una seconda rivoluzione nella storia della moda, dopo il fondamentale ribaltamento dei codici tradizionali dell'abbigliamento femminile avvenuto intorno agli anni '30; in questo periodo infatti, dopo oltre mezzo secolo di dominio incontrastato della moda francese, tutte le tendenze giovanili arrivano da Londra, dove Mary Quant e le sue minigonne segnano la rottura con gli schemi precedenti dell'abito femminile; ma Parigi risponde sia in nome dell'eleganza insuperabile di Coco Chanel, amata dalle donne più famose del mondo, sia in nome di fresche novità quali quelle rappresentate dalla moda di avanguardia della produzione di Andr e Courreges, dell'italiano Pierre Cardin, e dello spagnolo Paco Rabanne.

Paco Rabanne diventa da subito famoso in tutto il mondo per l'uso di materiali inediti quali la plastica ed il metallo. L'utilizzo della plastica fu un importante fenomeno che caratterizz  profondamente gli anni '60: la voglia di novit  e la totale fiducia nel nuovo benessere conquistato e in uno straordinario futuro appena iniziato, determinarono, soprattutto in quegli anni, le infinite sperimentazioni su questo nuovissimo materiale che, grazie alla sua duttilit , poteva essere utilizzato, oltre che come "bene tecnologico", anche in infinite applicazioni soprattutto nel settore del design e, grazie all'opera di Paco Rabanne, anche nel mondo della moda e del gioiello.

L'originalit  dei suoi modelli, fantasiosi, bizzarri e futuristi, affascina e seduce soprattutto il mondo del cinema e dello spettacolo, per il quale lo stilista produce gli abiti che indosser  Jane Fonda in "Barbarella", e le maglie metalliche che appaiono nel film "Due per la strada" e "chi sei tu? Polly Magoo?". Dalle ballerine del Crazy Horse a Françoise Hardy, da Audrey





Hepburn fino alle Bond Girl: tutte le eroine cinematografiche degli anni '60 indossano le creazioni dello stilista spagnolo.

L'originalissimo uso dei materiali e le fogge inedite dei suoi modelli si ispirano ad un nuovissimo e fondamentale fenomeno della realtà mondiale dei primi anni '60: i primi voli dell'uomo nello spazio.

Questo sorprendente superamento di ogni limite umano, che determina un entusiasmo travolgente a livello mondiale, coinvolge comprensibilmente ogni forma creativa, dall'arte al cinema, dal design al fumetto, dalla musica al mondo della moda, dove Paco Rabanne opera mosso da una continua sete di novità e desiderio di sperimentazione che gli permetteranno di definire opere di improbabile successo commerciale, ma di altissimo ed indiscutibile valore progettuale ed innovativo.

Paco Rabanne è nato il 18 febbraio del 1934 a San Sebastian in Spagna, nella regione dei Paesi Baschi, ed il suo vero nome è Francisco Rabaneda-Cuervo.

Giovanissimo entra in contatto con il mondo della moda – la madre era direttrice del laboratorio Balenciaga in Spagna – per poi trasferirsi a Parigi, dove, nel 1951 decide di iscriversi all'Ecole des Beaux Arts per frequentare il corso di architettura; conclusi brillantemente gli studi, nel 1955, il giovane Francisco torna agli interessi giovanili dedicandosi alla creazione di accessori per la moda, utilizzando materiali inediti ed attualissimi forse suggeritigli dalle competenze tecnologiche acquisite durante gli studi architettonici. In questo periodo progetta alcuni modelli per la casa di pelletteria Roger Model, e, successivamente, per Charles Jourdan.

In questi anni, inoltre, avrà occasione di collaborare con stilisti di fama internazionale, quali Balenciaga, Dior, Cardin e Givenchy, che riconoscono il suo stravagante ma indiscutibile talento e partecipano alla sua formazione, fino a quando Gérard Pipart, appena entrato nella Maison Nina Ricci, gli affida il ricamo di alcuni modelli.

Nel 1962 il giovane stilista si dedica, con la partecipazione di tutta la famiglia, alla creazione di bottoni fantasia, formati da intrecci di cuoio, pietre ed altri insoliti materiali, come, ad esempio, grani di caffè incollati su basi di rhodoid e successivamente dipinti.

In seguito Paco si appassiona alla creazione di gioielli e di altri originalissimi accessori – come elmetti metallici, orecchini in plastica, visiere telescopiche – per un gruppo di care amiche, che ne supportano le geniali sperimentazioni; da queste significative esperienze si delineano già alcuni elementi che, in seguito, caratterizzeranno la sua intera produzione: l'amore per i leggeri e plasmabili materiali plastici e la conoscenza della tecnica orafa che trasferirà abilmente nella progettazione degli abiti.

Nel 1964, infatti, sostituirà per la prima volta le cuciture tra vari elementi con un sistema di ganci ai quali applicherà, con l'uso di pinze, elementi decorativi, come perle e paillettes, ottenendo un tessuto ricco e grintoso come tempestato da minuscole borchie.

La sperimentazione che caratterizzerà tutta la sua vita e la sua produzione è ormai in atto: gli abiti e le creazioni dell'anno seguente, infatti, sono composti da forme geometriche di rhodoid unite con minuscoli anelli metallici e gli orecchini, enormi ma leggerissimi, splendono nella loro vivacità optical.

I suoi primi bolerini composti di infiniti dischi di rhodoid vengono contesi dalle più prestigiose boutique parigine e tale successo lo persuade ad aprire il suo primo atelier al 29 di Rue du Caire.

Nel febbraio del 1966 crea la sua prima collezione e presenta «*12 vestiti sperimentali ed importabili, in materiali contemporanei, l'architettura e la scultura*» e dichiara: «*la forma mi interessa poco, la materia mi appassiona. Cerco nuovi materiali per vestire il corpo, siano essi materiali metallici, plastici o carta...*».

Gli abiti di questa prima straordinaria collezione sono costruiti da dischi metallici e tessere di plastica, materiali mai impiegati prima nella couture, indossati tutti da modelle di colore, a piedi nudi e con pantaloni corti, una vera e propria provocazione per quell'epoca, tanto che Coco Chanel urla allo scandalo: «*Non è un sarto, ma un metallurgo!*». Ed è proprio a Mme. Chanel che si deve, infatti, l'origine di questo celeberrimo appellativo riferito ad un suo abito, formato da catene metalliche e di rhodoid.

In questo fondamentale e felicissimo anno, il giovane Rabanne, ormai denominato Paco, si muove nei contesti più disparati, attingendo ai mondi più diversi dell'arte e della cultura, anche quella più nascosta: egli presenta i suoi abiti in gallerie d'arte contemporanee, come quella di Iris Clert, e crea pezzi, come il manteau di piume di struzzo bianco, totalmente legato da fasce adesive trasparenti ad enfatizzare i tagli quasi come gli squarci delle tele di Lucio Fontana, fino a coinvolgere direttamente gli affascinanti protagonisti del mondo della notte.

Nell'inverno dello stesso anno, infatti, proporrà una sfacciata sfilata streap-tease dove le ballerine del Crazy Horse, modelle d'eccezione, indossano improbabili costumi da bagno sempre costruiti con placche di rhodoid.

Nonostante gli scandali e le polemiche, questo giovane creativo riuscì con grande coraggio e straordinario talento ad influenzare profondamente il mondo della moda, aprendo nuovi orizzonti prima mai sperimentati. La sua rivoluzione materica, dunque, caratterizzerà, necessariamente, una rivoluzione anche nelle tecniche tradizionali, impiegando pinze invece di ago e filo, saldature invece di ricami e rinnovando profondamente il metodo sartoriale tradizionale, oltre che il concetto stesso di abito e di vestibilità.









Nel 1967 Rabanne si dedica ad un nuovo materiale: la carta e, attraverso il potenziale ancora inespresso di questo materiale nel campo dell'abbigliamento, studia la possibilità di creare un abito per così dire usa e getta, realizzato in una trama di nylon ignifuga e particolarmente confortevole, il tutto montato con una semplice macchina da cucire.

La realizzazione dell'intero capo richiedeva appena tre minuti.

A proposito di questa ingegnosa creazione Rabanne dirà: *«materiale economico, ecologico, assolutamente democratico, leggero ed effimero...ideale per i distributori automatici di stazioni ed aeroporti»*.

Questo nuovo interesse di pervenire alla definizione di un "abito democratico" caratterizzerà anche le collezioni successive, dove troviamo la totale eliminazione del taglio e del montaggio in favore dello stampaggio dell'intero capo – anche i bottoni sono parte integrante dello stampaggio – per giungere, per la prima volta nella storia della moda, ad un processo di fabbricazione totalmente industriale. Da questo momento in poi, infatti, la sua attenzione verrà catalizzata dal recupero di materiali già esistenti, pronti all'uso, e dall'impiego di componenti afferenti al settore meccanico ed edile.

Anche la sua prima collezione uomo, nell'estate del 1968, sarà caratterizzata dall'impiego di plastiche, metallo e cuoio.

Lo stesso anno crea i costumi di scena per Françoise Hardy, che si esibirà al Savoy di Londra indossando un completo interamente costituito da dischi metallici dell'incredibile peso di 16 kg.

Nel 1969 lo stilista si occupa della creazione del suo primo profumo, "Calandre", che doveva rappresentare una coppia sorpresa nell'atto di fare l'amore all'interno di un'auto sportiva con rivestimenti in pelle; il flacone in vetro, metallo e plastica riprende i materiali feticci cari a Rabanne, volutamente in contrasto con il nome e la fragranza.

Gli anni '70 continuano per lo stilista all'insegna di una instancabile ricerca che, in una collezione del '73, si realizza in un audacissimo abito da sposa con il corsetto in plastica trasparente, stampata direttamente sul corpo nudo.

Qualche anno dopo, nella collezione autunno/inverno del 1976, Rabanne presenterà uno straordinario abito tempestato di perle di vetro intessute insieme a pietre applicate con minuscoli anelli su di una trama di alluminio dorato ed un vestito da sirena completamente realizzato in cautchù, tessuto in bande accostate tra di loro, dichiarando così, in modo definitivo, il totale abbandono della couture tradizionale.

La sua creatività senza limiti continua ad attingere ai mondi più disparati, nell'intento di definire nuove trame e nuove strutture decorative: l'accurata analisi della maglia di una catena metallica dello scarico di un water

suggerirà allo stilista di creare un modulo a forma di 8, aggregabile in tutte le direzioni e pertanto facilmente riproducibile ed utilizzabile come tutti gli altri materiali.

Anche dall'osservazione delle tende, montate sulle porte delle case nei paesi del Sud, Rabanne trae motivo per creare, trasformando quegli elementi, attraverso il suo estro tecnologico, in eleganti gonne sfrangiate. Le sue creazioni, basate su modelli confezionati con plastica e metallo, proiettavano, fin dalle origini, in un universo futurista ed originale ed oggi, quei vestiti confezionati con placche o anelli di metallo o stampati in plastica o metallo, che erano il suo segno distintivo, si possono ammirare nei musei di tutto il mondo e nelle più importanti esposizioni sui massimi esponenti degli anni '60.

E questo successo è stato reso possibile dal fatto che le sue opere erano nello stesso tempo futuristiche e antiche, rievocando la forza e la possanza delle corazze dei gladiatori romani ed i paramenti dei guerrieri medievali.

Si è voluto inserire Paco Rabanne nel contesto storico del costume romano, in quanto l'elemento guida di tutta la sua produzione è stato, fin dagli esordi, il metallo, pur spesso coniugato con la plastica o altri materiali rifiutati in genere dagli stilisti suoi contemporanei, ma non per questo meno apprezzabili. Ed il metallo da lui largamente impiegato nelle sue creazioni e lavorato in sottili lamine o in maglia sembra voler richiamare i modelli grafici degli indumenti indossati appunto dai guerrieri romani.

Questo particolare aspetto diventerà, molti anni dopo, la matrice progettuale di una delle più interessanti opere di architettura contemporanea, recentemente ultimata a Birmingham: il nuovo magazzino Selfridges. Progettato da Future Systems, questo straordinario edificio indossa una pelle ispirata ad un abito storico di Paco Rabanne conservato al Museo della Moda di Parigi, che risale al 1968.

Appare oggi evidente il dichiarato disinteresse di Paco Rabanne per l'aspetto commerciale delle sue opere; profondamente impegnato nella ricerca e nella sperimentazione, lo stilista si accosta ad ogni settore della moda come un "costruttore" e declina il suo stile e le sue scelte anche al mondo delle calzature, montate su pistoni e non tacchi, ed addirittura dei costumi, anch'essi in plastica e metallo.

Paco Rabanne ha lasciato definitivamente l'Alta Moda nell'inverno del 1999, senza tuttavia interrompere le altre attività legate al pret-a-porter ed alle altre produzioni; oggi, nei suoi ateliers, si continua a lavorare con metallo e plastica. I suoi attrezzi preferiti sono, ancora, pinze, forbici da ferro, cannuce, anelli... la sua musa non è altro che la Giovanna d'Arco anni 2000, una donna grintosa, un'attaccabrighe che domina gli uomini in un modo soffocante. L'importante per lui è di creare dei volumi, dei modelli

unici concisi come dei mobili nello spazio: vestiti “pick-nik” delicatamente coperti di plastica, boleari fatti di fondi di bottiglia, tuniche di placchette articolate.

Le attuali 140 licenze legate al suo nome dimostrano ancora oggi la vivacità sorprendente della sua creatività, luminosa come il metallo, inesauribile come l'uso della plastica, sempre fedele a se stessa, pronta a modellarsi sulle esigenze più nuove, sensibilissima alle istanze del presente e, sempre e comunque, protesa verso il futuro.



BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

AA.VV., *Moda costume e bellezza nella Roma antica*, Electa Mondadori, Milano, 2004

AA.VV., *Psicologia del vestire*, Bompiani, Milano, 1972

AA.VV., *Sociologia dei fenomeni di moda / scritti di F. Alberoni ... [et al.]*; a cura di Gerardo Ragone, Franco Angeli, Milano, 1976

Antoci, M. G., Orciai, A., *Il diritto e la moda. Aspetti legali essenziali per operatori del settore*, Franco Angeli, Milano, 1976

Arroyuelo, J., *Roberto Cavalli*, Assouline, New York, 2003

Avedon, R., Versace, G., *Versace : The Naked and the Dressed: 20 Years of Versace*, Random House, New York, 1998

Bailey, A., *The Passion for Fashion*, Dragon's World, Londra, 1988

Baldini, M., *La nascita della moda*, Armando, Roma, 2005

Baldini, M., *Semiotica della moda*, Armando, Roma, 2005

Barile, N., *Moda e stili*, Meltemi, Roma, 2005

Barthes, R., *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 2006

Barthes, R., *Sistema della moda*, Einaudi, Torino, 1970

Baudot, F., *Moda. Immagine e stile*, Logos, Modena, 2001

Bottini, A., *Moda, costume, bellezza nell'antichità. Catalogo della mostra*, Sillabe, Livorno, 2003

Boucher, F., *A history of costume in the west*, Thames & Hudson, Londra, 1996

Braddock Clarke, S. E., O'Mahony, M., *Techno Textiles 2: Revolutionary Fabrics for Fashion and Design*, Thames & Hudson, Londra, 2006

- Calanca, D., *Storia sociale della moda*, Mondadori Bruno, Milano, 2002
- Canonica-Sawina, A., *Dizionario della moda*, SugarCo, Varese, 1994
- Casadei, A.M., *Psicologia del tatuaggio*, La mandragora, Imola, 1997
- Casadio, M., Mazza, S., Versace, G., *Versace*, Thames & Hudson, Londra, 1998
- Cerini, G., Grandi R., *Moda: regole e rappresentazioni. Il cambiamento, il sistema, la comunicazione*, Franco Angeli, Milano, 2005
- Chenoune, F., *Jean Paul Gaultier*, Assouline, Parigi, 2005
- Chalayan, H., Evans, C., Menkes, S., *Hussein Chalayan*, NAI publishers, Rotterdam, 2005
- Contini, M., *5000 anni di moda*, Mondadori, Milano, 1977
- Crane, D., Mora, E., *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, Franco Angeli, Milano, 2004
- Curcio, A.M., *La moda: identità negata*, Franco Angeli, Milano, 2002
- Curcio, A.M., *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*, Franco Angeli, Milano, 2000
- Descamps, M. A., *Psicosociologia della moda*, Editori riuniti, Roma, 1981
- Dorfles, G., *Mode & modi*, G. Mazzotta, Milano, 1990
- Dorfles, G., *Nuovi riti, nuovi miti*, Skira, Milano, 1990
- Dorfles, G., *La moda della moda*, Costa & Nolan, Genova, 1990
- Fortunati, L., Katz J., Riccini R., *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda*, Franco Angeli, Milano, 2002
- Germond, P., *Il mondo simbolico degli amuleti egizi della collezione Jacques-Edouard Berger*, 5 Continents Editions, 2005

Giorgetti, C., *Manuale di storia del Costume e della Moda*, De Agostini, Milano, 2002

Kamitsis, L., *Paco Rabanne*, Michel Lafon, Parigi, 1996

Kawakubo, R., *Comme des Garçons*, Chikuma Shobo Co, Tokyo, 1986

Koda, H., *Extreme Beauty: The Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art Publications, New York, 2004

Konig, R., *Il potere della moda*, Liguori, Napoli, 1992

Kybalová L., Herbenová O., Lamarová M., *Enciclopedia illustrata della moda*, Mondadori Bruno, Milano, 2004

Laver, J., *Moda e costume. Breve storia dall'antichità a oggi*, Rizzoli, Milano, 2003

Lemoine Luccioni, E., *Psicoanalisi della moda*, Mondadori Bruno, Milano, 2002

Marchetti, M. C., *Moda e società*, Meltemi, Roma, 2004

Mason, C., *Undressed : The Life and Times of Gianni Versace*, Little Brown, Londra, 1999

McDowell, C., *Jean-Paul Gaultier*, Cassel & Co, Londra, 2000

McDowell, C., *Galliano*, Londra, Cassel & Co, Londra, 1997

Mellaart, J., *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*, Thames & Hudson, Londra, 1967

Morini, E., *Storia della moda XVIII-XX secolo*, Skira, Milano, 2000

Orsenigo, C., Piacentini, P., *Gli egizi. La civiltà della memoria*, Silvana, Milano, 2002

Piggot, S., *Europa antica*, Einaudi, Torino, 1976

Pistilli, O. K., *Dress Code. Sincretismi, cultura, comunicazione nella moda contemporanea*, Castelvevchi, Roma, 2005

Pistolese, R., *La moda nella storia del costume, Edizione, 7. ed. riv. e ampliata*, Cappelli, Bologna, 1991

Roche, D., *Il linguaggio della moda. Alle origini dell'industria dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 1991

Rudofsky, B., *The Unfashionable Human Body*, Doubleday & Company, New York, 1971

Ruggerone, L., *Al di là della moda. Oggetti, storie, significati*, Franco Angeli, Milano, 2001

Sceling, C., *Moda. Il secolo degli stilisti 1990-1999*, Ed. Konemann, Londra, 1999

Scipioni, D., *Net fashion. Moda, reti e tecnologie*, Cooper, Roma, 2005

Versace, G., Strong, R., Avedon, R., *Do Not Disturb*, Abbeville Press, New York, 1996

Volli, U., *Block modes. Il linguaggio del corpo e della moda*, Lupetti, Milano, 1998

Zanker, P., *Augusto e il potere delle immagini*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1989

Il rapporto tra il fenomeno moda e l'appartenenza di genere, l'abito come protezione del corpo ed espressione di identità, l'evoluzione delle fogge, dei motivi decorativi, dei materiali, vengono indagati attraverso le collezioni anonime della storia e quelle declamate dei più noti stilisti. Gli scritti di questo volume sottolineano la continuità tra passato e presente come premessa per lo sviluppo di prodotti di moda e design: due mondi che continuamente si contaminano e che, proprio dall'operare in sinergia, traggono una forte capacità comunicativa, consentendo la definizione di forme, linguaggi e codici espressivi in grado di identificare un'epoca.

ELISABETTA BENELLI insegna nei corsi di laurea di Disegno Industriale e di Progettazione della Moda della Facoltà di Architettura di Firenze. Oltre a vari articoli dedicati al tema del design della moda, ha pubblicato i seguenti volumi: (con E. Cianfanelli), *fooDesign_alimentaRevolution* (2005), (con M. Ruffilli, L. Giraldi), *Attorno all'industrial design* (1999).

€ 19,50

ISBN 8884535166



9 788884 535160