



**Università  
di Genova**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHISTICA,  
ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte e Valorizzazione del Patrimonio Artistico

Tesi di Laurea

Il revival nella moda del XX secolo: Jean-Paul Gaultier, Mariano Fortuny e Isadora  
Duncan tra ricerca storica e mistificazione del ricordo.

Relatore: Loredana Pessa

Correlatore: Leo Lecci

Candidato: Sara Puzzer

Anno Accademico 2025/2026

La nostra è una storia di camion e fienili  
di chi tenta fortuna e trova tesa  
la mano della vita. La nostra

non è storia di gloriose imprese  
gloriosa è la sostanza  
di ogni abbraccio e stretta di mano  
delle lodi alla propria terra,  
amore vero  
verso la propria casa  
la propria vita

## Indice

|                                                                      |           |
|----------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b><i>CAPITOLO I</i></b> .....                                       | <b>4</b>  |
| <b><i>Il revival nella storia della moda del XX secolo</i></b> ..... | <b>4</b>  |
| 1.1 La cultura del revival.....                                      | 5         |
| 1.2 La moda nel XX secolo.....                                       | 19        |
| <b><i>CAPITOLO II</i></b> .....                                      | <b>38</b> |
| <b><i>Mariano Fortuny e Isadora Duncan</i></b> .....                 | <b>38</b> |
| 2.1 Mariano Fortuny e l'arte del tessuto .....                       | 38        |
| 2.2 Il contributo di Isadora Duncan.....                             | 44        |
| 2.3 La reinterpretazione dei modelli antichi .....                   | 48        |
| <b><i>CAPITOLO III</i></b> .....                                     | <b>56</b> |
| <b><i>Jean-Paul Gaultier</i></b> .....                               | <b>56</b> |
| 3.1 Jean-Paul Gaultier: l' <i>enfant terrible</i> .....              | 56        |
| 3.2 Decostruzione di una collezione, "Les Tatouages" 1994 .....      | 61        |
| 3.3 Rapporto con l'arte contemporanea .....                          | 71        |
| Conclusione .....                                                    | 79        |
| Ringraziamenti .....                                                 | 82        |
| Bibliografia.....                                                    | 83        |
| Sitografia .....                                                     | 85        |
| Crediti fotografici .....                                            | 88        |

## CAPITOLO I

### Il revival nella storia della moda del XX secolo

La moda contemporanea è un fenomeno professionalmente e culturalmente articolato, che procede pari passo con il consolidamento della classe media. La nascita della professione dell'artefice di moda è la novità più importante dell'arte vestimentaria borghese. Le sue radici risalgono alla figura del *couturier*, il cui capostipite è Charles Frederick Worth (1825-1895). Worth ha rivoluzionato il rapporto con il committente, stabilendo egli stesso che cosa deve indossare. L'abito diventa un'opera d'arte autoriale attraverso la firma cucita, esibito attraverso sfilate con modelle chiamate *mannequins*.

Dalla creazione dei pezzi unici dell'alta moda sino agli anni Quaranta del XX secolo, attraverso la diffusione del mercato *prêt-à-porter*, si sviluppa la figura dello *stilista*. In Italia, personaggi come Walter Albini (1941-1983) scelgono la fabbrica in sostituzione all'atelier, unendo produzione di massa e disegno creativo. Negli anni Novanta compare nel mondo della moda la figura del *Direttore Creativo*, il cui pioniere è Tom Ford. Il *Direttore Creativo* si rapporta con le culture e sottoculture del momento, ma soprattutto con la storia del marchio, per poterne stabilire l'identità.

L'abbigliamento concerne la società nel suo insieme, il rapporto tra foggia e ruolo sociale è proprio di tutte le civiltà sin dal primo livello di organizzazione. Tra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo, il legame tra abito e classi sociali viene contraddistinto dallo sviluppo delle tendenze e nuove voghe. La classe borghese è parte integrante del nuovo pubblico, cambiano i punti di riferimento con un panorama di ispirazioni del tutto ampliato, dal teatro alla classe popolare. L'abito da quel momento corrisponde allo status della persona secondo precise regole di gusto. Le mode, che coinvolgono il vivere sociale, nascono come segmenti di una sensibilità diffusa.

La tesi nasce dalla riflessione di Maria Giuseppina Muzzarelli, all'interno del saggio *Breve storia della moda in Italia*, sulla condizione del revival nella moda degli ultimi decenni.

Più sopra si è fatto riferimento al significato politico generalmente insito nei ripescaggi, ma se ciò vale per i grandi revival dei secoli scorsi, diverso appare il senso della cosiddetta moda retrò degli ultimi decenni, quasi del tutto priva di senso della nostalgia o di spessore storico. In questi casi il passato esiste solo per essere cannibalizzato e riplasmato, funge da serbatoio di idee dalle quali estrarre qualche elemento, in un recupero senza conoscenze organizzate e senza meta che non dà consapevolezza ma ricicla il già visto, in parte contando sulla memoria breve

dei consumatori e in parte sulla mistificazione del ricordo, che rende piacevole quello che fu, compresa la moda di qualche decennio fa. Un po' per carenza di nuove idee, un po' per gusto della citazione.<sup>1</sup>

Il rapporto e la riappropriazione del passato è uno dei temi più dibattuti nel mondo della moda, dato anche dalla diffusione massiccia del fenomeno del *fast-fashion*. La sovrapproduzione di capi, insieme alla nascita mensile di nuove tendenze, forgiando una generazione alla costante attesa del nuovo, uomini senza un passato.

Gli abiti mancano di vere occasioni per essere indossati, insieme allo sviluppo di un affetto che può sopravvivere in un vecchio maglione della nonna, riesumato dall'armadio. I guardaroba si sovraccaricano di vestiti che vengono accantonati o addirittura buttati per far spazio a nuovi capi, ispirati alle collezioni di dieci o addirittura due anni prima. Il sovraffollamento spegne la consapevolezza.

Nel primo capitolo viene introdotto il significato del termine "revival" insieme ai suoi esempi più significativi nella moda del Novecento, segue una delineazione cronologica sulla storia della moda del XX secolo, che si concentra principalmente sui *couturier* e sugli stilisti del periodo.

Tra i materiali editi scelti presenti in bibliografia, ho preso principalmente in considerazione: *Storia della moda dal 1850 a oggi* a cura di D. J. Cole, N. Deihl, *Storia della moda: XVIII – XXI secolo* di E. Morini, il saggio *Breve storia della moda in Italia* di Maria Giuseppina Muzzarelli e *Archeologia della moda Heritage, archivi, comunicazione* di Sofia Gnoli.

## 1.1 La cultura del revival

Il termine "revival", in italiano reviviscenza o recupero, indica nell'ambito dell'industria dell'abbigliamento la riproposizione ammodernata di stili passati.

La moda è in continua trasformazione, costituita da riprese e innovazioni, ciò che sorprende è la continuità costante nella quale certi aspetti permangono a differenza di altri che periscono. I riferimenti al passato possono essere assenti, limitati, o totali l'operazione di recupero si estende a un'intera cultura.

---

<sup>1</sup> M. G. Muzzarelli, *Breve storia della moda in Italia*, Milano, il Mulino, 2014, cit. p. 122.

Il legame tra moda e passato nella contemporaneità, così come il gusto per il *vintage*, il revival e l'importanza culturale di un *brand* sono argomenti diventati essenziali nella nostra epoca, un tributo alle proprie radici. Come *brand* intendiamo lo stile, il sistema di valori e l'identità che distingue un'azienda di abbigliamento nel mercato. Esso non si riferisce esclusivamente al logo, ma comprende un universo emozionale e simbolico portatore di una storia e un determinato status. Nella moda il termine *vintage* corrisponde a capi realizzati in un periodo passato, che non sono semplicemente già stati utilizzati, ma rappresentano un valore culturale, di design e storico.

L'archivio è la più preziosa fonte d'ispirazione, sta ai creativi di oggi nel saper maneggiare con cura una stampa, una borsa o una camicia per calare nella contemporaneità il passato. È questa la ricetta segreta del successo di tante maison che hanno avuto la capacità di rivalutare nonché esaltare il vintage nelle loro collezioni.<sup>2</sup>

Un posto fondamentale è occupato dagli archivi, punto focale per comprendere il presente e guardare al futuro come: Archivio Fendi, Archivio Ferragamo, Archivio Gucci, BAI Max Mara, Archivio Missoni, Archivio Gruppo Prada, Archivio Valentino, Dior Héritage, Emilio Pucci Héritage, CSAC di Parma, Centro di Ricerca Gianfranco Ferré.

Insieme agli archivi vi sono le fondazioni: Fondazione Roberto Capucci o Museo della Moda Napoli – Fondazione Mondragone, ma soprattutto musei privati e pubblici: Cristóbal Balenciaga Museoa, Héritage Musée Yves Saint Laurent Paris, The Costume Institute – Metropolitan Museum of Art, Museum at FIT, Museo Fortuny, Palais Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris, The Kyoto Costume Institute, MAD – Les Arts Décoratifs, MoMu – Fashion Museum Antwerp, Palazzo Morando – Costume Moda Immagine, Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti, Museo del Tessuto di Prato, Victoria and Albert Museum, Armani Silos.

Gli archivi di moda possono essere digitali o fisici, essi conservano bozzetti, abiti, cataloghi, tessuti, fotografie, accessori e documenti aziendali. Tutelano il patrimonio storico di una casa di moda e sono strumenti utili per la creazione delle nuove collezioni. Le maison creano a loro volta fondazioni, istituzioni culturali senza scopo di lucro, che valorizzano l'arte contemporanea e gli archivi storici. Infine, i musei di moda sono spazi culturali che conservano ed esibiscono capi, accessori, tessuti, per narrare la storia del costume nel tempo.

---

<sup>2</sup> S. Oliva, *La moda parla il linguaggio vintage: scoprite i negozi, i migliori capi e accessori da avere nonché una guida del vestirsi mixando passato e contemporaneità*, in "Vogue", 8 agosto 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/vintage-guida-vogue-definitiva>).

Inoltre, sono stati e sono di grande importanza i collezionisti e le loro collezioni, come Umberto Tirelli (1928-1990) definito da Sofia Gnoli un “archeologo della moda”<sup>3</sup> o Anna Piaggi (1931-2012), la collezione Quinto Tinarelli o la collezione di Massimo Cantini Parrini.

Il Novecento è un secolo di grandi riprese già a partire dal primo decennio, con lo stile classicheggiate influenzato degli scavi di Heinrich Schliemann (1822-1890), che riportano alla luce il palazzo di Tirinto insieme a Micene e Troia. La moda alla greca viene promossa dalla Healthy and Artistic Dress Union<sup>4</sup> di Londra, fondata nel 1890.

I massimi interpreti di questo stile sono Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), che crea la tunica *Delphos*, di cui si tratta approfonditamente nel secondo capitolo dell’elaborato; Madeleine Vionnet (1876-1975) e gli abiti senza cuciture rigide e Paul Poiret (1879-1944) con la sua linea del 1906 denominata *La Vague*, che libera l’immaginario e il corpo femminile dall’utilizzo del corsetto (Fig.1).

Il modello emblema della linea di Poiret è *Joséphine*, abito a vita alta in raso bianco con sopra una tunica in tulle nero. Viene fermato da galloni in oro e una rosa posta sul seno.

Ogni indumento o accessorio può essere considerato “storico” e al tempo stesso può costituire la base per una riattualizzazione, per una nuova versione della vecchia forma. Citando stili passati, la moda oltrepassa la storia. E lo fa sempre in modo irriverente, ironico, iconoclastico, giocando di continuo con l’annullamento del tempo.<sup>5</sup>

Vionnet, ispirata dai pepi<sup>6</sup> dell’antica Grecia, decide di liberare il corpo femminile dalle rigide strutture degli abiti di inizio Novecento, attraverso la creazione del taglio di sbieco (Fig.2) nel 1918. Il tessuto viene tagliato di 45° rispetto la trama, conferendo alla stoffa una fluidità tale da avvolgere naturalmente il corpo di chi lo indossa.

Lo stile impero predilige fluidi tagli a colonna, vita alta e tessuti leggeri con drappeggi morbidi. Si tratta di un revival già presente nei primi anni del Diciannovesimo secolo, con l’ascesa al potere di Napoleone e la volontà di attualizzare l’antichità classica sulla scia del gusto Neoclassico influenzato dagli scavi di Pompei del 1748.

---

<sup>3</sup> S. Gnoli, *Archeologia della moda, Heritage, archivi, comunicazione*, Roma, Carocci, 2025, cit. p.101.

<sup>4</sup> La Healthy and Artistic Dress Union viene fondata nel 1890. Legata al movimento *Arts and Crafts*, è una società britannica di riforma dell’abbigliamento guidata da artisti e intellettuali come Walter Crane (1845-1915).

<sup>5</sup> S. S. Reinach, *La moda un’introduzione*, Roma, Laterza, 2010, cit. p.15.

<sup>6</sup> Il peplo è l’abito tradizionale della donna dell’antica Grecia. Indicato come rettangolo di stoffa di lana di diversi colori, viene fermato con delle fibule sulle spalle. Reso aderente al corpo grazie a una cintura in vita, rimane aperto lungo il fianco destro.



Fig. 1: Paul Iribe, modello *Joséphine* da *Les Robes de Paul Poiret*, 1908.



Fig. 2: Abito con taglio di sbieco di Madeleine Vionnet.

Successivamente, negli anni Venti e Trenta non si assiste ad un vero e proprio revival nella moda. Nei ruggenti anni Venti, conclusa la Prima guerra mondiale e l'epidemia di influenza spagnola, dilaga un clima di ottimismo. Si sceglie un distacco rispetto alla tradizione classica e si ricerca uno stile caratterizzato dalla celebrazione di una figura androgina.

La silhouette femminile negli anni Trenta subisce invece un'evoluzione significativa, si sottolinea maggiormente la struttura corporea delle donne e il taglio di sbieco ha la sua massima diffusione, il pantalone diviene simbolo di emancipazione e indipendenza femminile. Nel corso della Seconda guerra mondiale si registra una recessione economica, i modelli e i tessuti sono razionati e l'evoluzione degli stilisti rallenta.

Con Dior il 12 febbraio 1947 nasce il *New Look*, un ritorno al romanticismo, una rivisitazione moderna della moda Ottocentesca. Il primo modello è *Acacia*, che evidenzia in particolar modo i fianchi ed è dotato di una gonna sino a metà polpaccio; il modello è seguito da una serie di capi con la medesima linea chiamata “a 8”. Segue la creazione delle gonne con la silhouette a *Corolle*. L’idea di Dior corrisponde a un modello vestimentario storico preciso: il secondo Ottocento, modellato con richiami al gusto Settecentesco. La proposta modella il corpo della donna evidenziandone le curve attraverso il corsetto, un accessorio da tempo dimenticato. L’indumento era stato proposto qualche anno prima da Marcel Rochas (1902-1955) senza alcun successo, ma è con Dior che diventa uno dei cardini intorno a cui si costruisce il nuovo modello sartoriale.

L’austerità e le tragedie della guerra vengono sostituite da una valorizzazione del corpo femminile, il modello della *Giacca Bar* (Fig.3), costituito dalla piccola giacca in shantung, diviene il simbolo dello stile Dior. Le due linee della collezione Primavera/Estate vengono nominate *Corolle* e *Huit*.

La linea *Corolle* costituisce inoltre una ripresa delle tendenze della moda della fine degli anni Trenta, dove nelle collezioni ci sono ampie gonne colme di volants e ricami.

Il capo ha definitivamente consacrato l’eleganza francese con l’etichetta della maison, segnando lo slancio creativo (e vitale) del secondo dopoguerra. È il 12 febbraio 1947 e il couturier realizza il Bar Suit, il completo composto dalla suddetta giacca e un’ampia gonna a ruota. Nasce così il New Look. Il completo è ingannevolmente semplice, strutturato sulla forma a clessidra scolpita dalla modellistica: di fatto si tratta di una giacca di raso bianco con spalle morbide ma ben strutturate, da cui si irradia una gonna nera a fiori, mentre la vita è drammaticamente stretta grazie al taglio sartoriale che scolpisce l’immagine.<sup>7</sup>

La collezione di debutto dello stilista segna la rinascita della moda parigina nel dopoguerra. Attraverso un notevole utilizzo di stoffa, la linea creata restituisce una forma più arrotondata sulle spalle e sui fianchi, ottenuta grazie la guêpière<sup>8</sup>. Le ampie gonne a corolla vengono tagliate di sbieco e sostenute da un nuovo modello di crinolina.

---

<sup>7</sup> S. Oliva, *Bar Jacket: storia dell'iconica giacca di Dior simbolo di eleganza*, in “Vogue”, 13 settembre 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/dior-bar-jacket-storia-icona-foto>).

<sup>8</sup> Si tratta di un indumento intimo femminile, che appartiene alla famiglia del busto. Spesso in pizzo, assottiglia il punto vita.

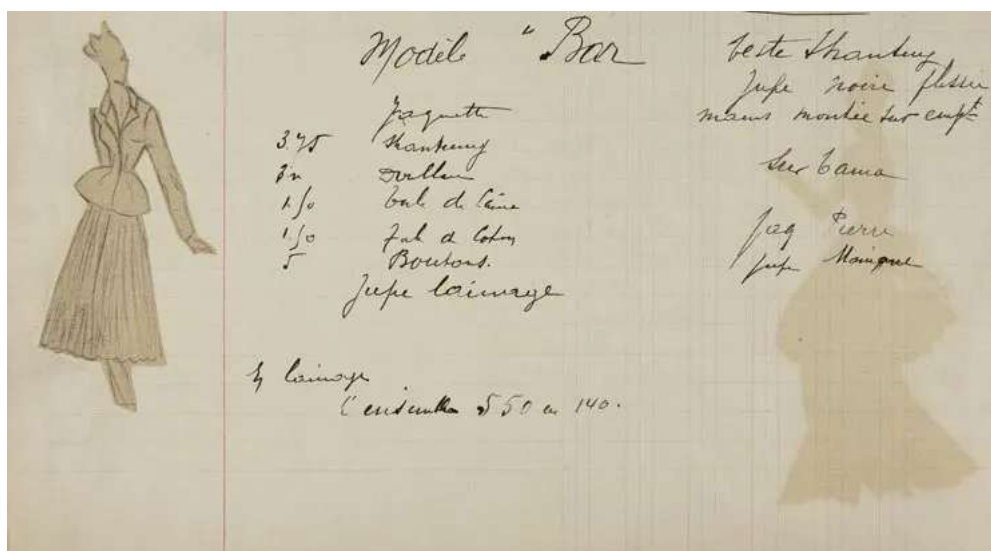


Fig. 3: Bozza della *Bar Jacket*, Haute Couture Primavera/Estate 1947, Associations Willy Maywald.

Nelle collezioni successive il riferimento storico è sempre più esplicito, fissata la silhouette di base, gli abiti dalle strutture asimmetriche e costituiti da sovrapposizioni geometriche, suggeriscono le linee costruttive dei modelli di fine Ottocento. La collezione Autunno/Inverno 1950 *Milieu de siècle* rappresenta l'apoteosi del modello Dior come la linea *Ligne Muguet* per la primavera del 1954.

Il revival a cui lo stilista si è ispirato evoca momenti della maggiore felicità e massima centralità del gusto parigino, la Belle Époque e il Secondo Impero. Viene proposta una vera e propria operazione culturale: al centro dell'attenzione internazionale è posto uno stile e una scelta estetica, un'eleganza della Couture francese. La reinterpretazione di Dior rappresenta nella sua epoca la media borghesia americana, a differenza del Settecento in cui l'eleganza era dell'aristocrazia e nell'Ottocento della grande borghesia.

Dopo le silhouette a corolla a metà polpaccio del New Look, le gonne vengono costantemente accorciate nel decennio successivo. Gli anni Sessanta e Settanta, nonostante la passione per gli anni Venti e Trenta riflessa nel cinema e in diversi designer come Walter Albini, sono un periodo rivoluzionario per la storia della moda e il corpo femminile, libero da innumerevoli restrizioni.

Il 29 gennaio 1971 Yves Saint Laurent (1936-2008) con la collezione haute couture *Libération o Quarante* si ispira al vestiario della Seconda guerra mondiale e alla sua amica Paloma Picasso. La linea è presentata nel suo atelier di rue Spontini al numero 30 bis: ottantaquattro capi costituiti da gonne corte, scarpe a zeppa e turbanti, giacche con spalline a pinna di squalo, pellicce di volpe e zibellino in verde smeraldo vengono indossati da sei modelle

davanti a centoottanta persone. Per ultimi escono degli abiti da sera stampati con motivi di antichi vasi greci. La sfilata viene percepita come contraddittoria e come un “Truly hideous!”<sup>9</sup>, un vero e proprio scandalo.

Mai prima d'ora nella storia della moda si erano scoperte le ginocchia, nemmeno con le famigerate flapper degli anni '20. Dopo le silhouette a corolla a metà polpaccio del New Look di Christian Dior nel 1947, le gonne si sono accorciate costantemente nel decennio successivo. Sebbene gli storici della moda indichino il 1964 come l'anno in cui è nata la mini, ci sono stati dei precursori, fra cui Cristóbal Balenciaga che nel 1957-58 ha creato l'abito a sacco.<sup>10</sup>

Nei primi anni Ottanta si sviluppa a Londra il movimento musicale e culturale *New Romantic*. Nella moda vengono riprese tendenze gotiche, nei capi vengono inseriti pizzi e jabot<sup>11</sup>, corsetti, maniche a sbuffo, dettagli vittoriani. Il passato viene riproposto nel movimento con teatralità ed ironia, i cui massimi interpreti sono Vivienne Westwood (1941-2022), Stephen Jones e John Galiano.

Vivienne Westwood con la collezione *Pirate* del 1981, in collaborazione con Malcolm McLaren (1946-2010) rielabora il dandy del XIX secolo, presentando camicie e pantaloni ampi insieme a tricorni<sup>12</sup>, gli abiti sono ispirati al vestiario dei bucanieri del XVII e XVIII secolo.

L'unica rivoluzione è la cultura. La cultura può salvare il mondo. Il XX secolo è stato un errore. Alle persone è stato insegnato a rifiutare il passato, a credere che fossimo tutti meravigliosi, che bastasse essere belli e tirare avanti, perché il mondo sarebbe diventato un paradiso. Così abbiamo perso un'intera generazione. E adesso ci ritroviamo con gente priva di istruzione perennemente intenta a twittare su Internet.<sup>13</sup>

John Galiano con la sfilata per la sua tesi di laurea *Les Incroyables* (Fig.5) del 1984 si ispira alla moda della Francia rivoluzionaria. Rielaborando la tradizione del movimento dei *muscadins* e le *merveilleuses*<sup>14</sup>, Galiano fonde i modelli iconici di fine Settecento come

---

<sup>9</sup> M. Ciavarella, *ManiFashion: manifesto critico per la moda del XXI Secolo*, Piemonte, 2017, cit. p. 161.

<sup>10</sup> L. Ramzi, *La moda degli anni 60: rivoluzionaria, democratica, eterna. Dalla minigonna al Boho alla Space Age*, in “Vogue”, 22 agosto 2024, (<https://www.vogue.it/article/moda-anni-60-storia>).

<sup>11</sup> Nato nell'abbigliamento maschile alla corte di Luigi XIV, è un ornamento di trina realizzato in pizzo. Viene fissato al collo per poi allargarsi sul petto, posto generalmente sopra le camicie.

<sup>12</sup> È un cappello a due risvolti utilizzato dal clero spagnolo dal XIV secolo. Viene adottato in Francia e in Italia dagli ecclesiastici nel primo Seicento e successivamente, nel XVIII secolo, viene indossato in quasi tutta Europa dagli uomini di ogni estrazione sociale.

<sup>13</sup> S. Larouci, *Vivienne Westwood ci aveva raccontato che: «Non ho mai pensato di essere una fashion designer»*, in “Vogue”, 29 dicembre 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/vivienne-westwood-intervista-andreas-kronthaler>).

<sup>14</sup> Vengono definiti *muscadins* e *merveilleuses* gli esponenti della moda parigina eccentrica ed aristocratica del periodo Termidoriano (1795-1799).

redingote<sup>15</sup> e ampie camicie a sbuffo con il *New Romantic*. La collezione presenta una stratificazione di gilet e camicette su braghe chiare.

L'anno successivo, nella linea del 1985 *Mini Crini* (Fig.4), la Westwood rielabora la crinolina, una gabbia usata nel XIX secolo per sostenere e rimodellare le gonne. L'indumento assume nella linea un tono giocoso e provocatorio.

Nell'Autunno/Inverno 1985 Jean-Paul Gaultier propone il *cone bra* nella collezione *Barbès*. Si tratta di una rielaborazione del reggiseno del 1941 *bullet bra* "reggiseno proiettile" per la sua forma appuntita e conica. Questo elemento viene ripreso dallo stilista francese, che ne fa simbolo delle sue collezioni future. Egli ribalta la concezione storica del capo: da indumento intimo, Gaultier lo esibisce come protagonista da indossare sopra gli abiti.

L'iconico modello nasce dalla ricerca di Jean Paul Gaultier negli armadi di sua nonna Marie. Negli antichi boudoir recupera guêpiere e corsetteria. Affascinato dal corsetto, decide di rielaborarlo, trasformando quello che un tempo era un capo che quasi imprigionava il corpo della donna, in un indumento che ne celebra la forza e la liberazione. Le coppe coniche, dette anche telescopiche, omaggiano quindi i reggiseni di una volta, e nella volontà di renderle voluminose e articolate c'è il desiderio di spogliarsi dei canoni del passato, e inseguire una femminilità audace ed esagerata.<sup>16</sup>

Anche Marc Bohan decide nel 1987 di ricreare il *Bar Suit* di Dior, reinterpretandolo in un abito da sposa e mantenendo intatta la bicromia nella collezione haute couture Primavera/Estate 1987.

È il 1989 quando il Fashion Institute of Technology di New York organizza la mostra *The Historical Mode: Fashion and Art in the 1980s*. In tale periodo si afferma un approccio di indagine storica, la mostra pone il senso del revival del passato strettamente connesso alla contemporaneità.

Negli anni Novanta Stefano Dolce e Domenico Gabbana rielaborano il corsetto della tradizione siciliana nella collezione Autunno/Inverno 1991 con la linea *Le Pin-Up*.

Nel 1992 Alexander McQueen (1969-2010), profondamente influenzato dalla moda vittoriana, debutta con la collezione *Jack the Ripper Stalks His Victims* (Fig.6), una linea ispirata

---

<sup>15</sup> Dall'inglese riding-coat, nasce come soprabito maschile per andare a cavallo nel XVIII secolo, deriva dal giustacuore. Diviene uno dei capi iconici dell'Ottocento, una giacca da passeggio attillata sui fianchi e svasata sul fondo.

<sup>16</sup> A. Salim, *Il reggiseno con le coppe a cono di Jean Paul Gaultier, da Madonna a Lotta Volkova*, in "Vogue" 8 agosto 2022, (<https://www.vogue.it/news/article/reggiseno-coppe-a-cono-jean-paul-gaultier>).

alle vittime del serial killer londinese, dove rielabora la redingote, un capo iconico del XIX secolo.

La tradizione classica, promossa da Mariano Fortuny a inizio secolo, influenza profondamente Issey Miyake (1938-2022). Quest'ultimo viene ispirato dalla ricerca sulle plissettature e dall'adesione verso la funzionalità e la comodità promosse dallo stilista spagnolo. Miyake trova una metodologia differente per riprodurre le pieghe sull'abito: abbandona l'uso della seta scegliendo il poliestere, un materiale semplice da lavare, che permette di mantenere la piega.

Le sue ricerche iniziano nel 1993, per apparire nella collezione Primavera/Estate *Pleats Please* (Fig.7), in collaborazione con Midori Kitamura. Miyake progetta inizialmente la forma del capo per poi plissettare il modello finito, metodo opposto rispetto quello convenzionale di Fortuny, che piega il tessuto e lo taglia in base al disegno.

L'anno successivo Alexander McQueen nella sfilata *Banshee* Autunno/Inverno 1994-95, presentata al Café de Paris di Londra, trae ispirazione da abiti in stile elisabettiano e gotico.

Al contempo Vivienne Westwood presenta la collezione *Café Society* Primavera/Estate, in cui viene reincarnato il glamour e la decadenza della cultura dei caffè degli anni Venti e Trenta. Insieme all'ispirazione di abiti da sera in stile elisabettiano vengono scelti colori pastello, frange e piume.

Lo stile gotico viene ripromosso da McQueen nella linea *DANTE* Autunno/Inverno 1996 in cui il tema vittoriano viene celebrato con abbondanti pizzi e corsetteria.

Sarà la linea Haute-Couture Primavera/Estate 1999 di John Galiano a introdurre un nuovo modello iconico del *Bar Suit* di Dior. Egli sceglie di alterare le proporzioni originarie rendendo i tagli della giacca e della gonna a corolle asimmetrici insieme alla forma allungata dei colletti. Lo stilista esaspera il punto vita stringendo i corsetti e imbottendo i fianchi. Vengono sovrapposti tessuti trasparenti e i bottoni e le cuciture originari sono ridisegnati e ricollocati per creare illusioni ottiche sul corpo di chi lo indossa.

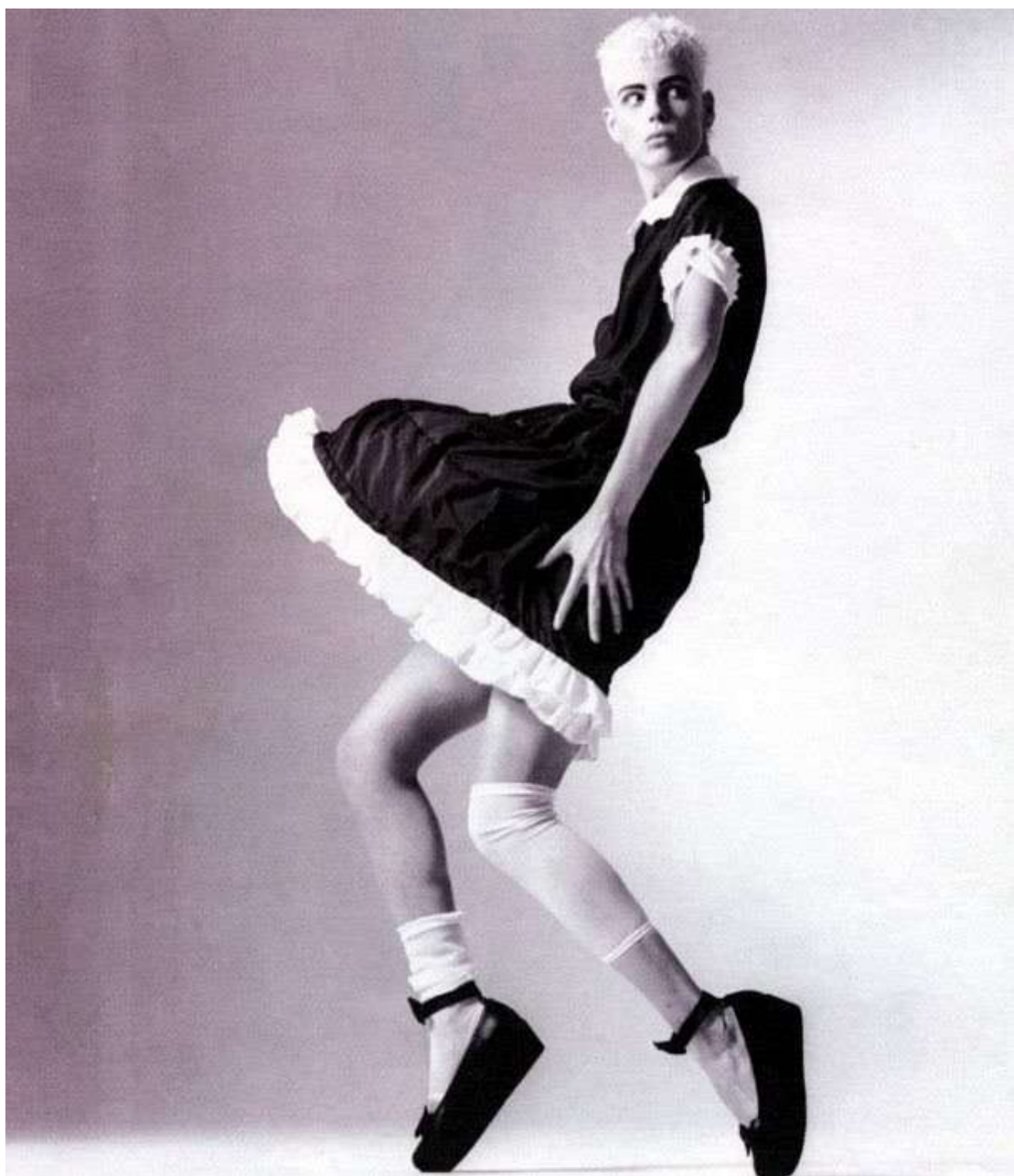


Fig. 4: Vivienne Westwood, *Mini-Crini*, foto di Steven Meisel per Vogue Italia, 1985.



Fig. 5: John Galliano, *Les Incroyables*, 1984.



Fig. 6: Alexander Mcqueen, *Jack the Ripper Stalks His Victims* (MA Graduation Collection), 1992.

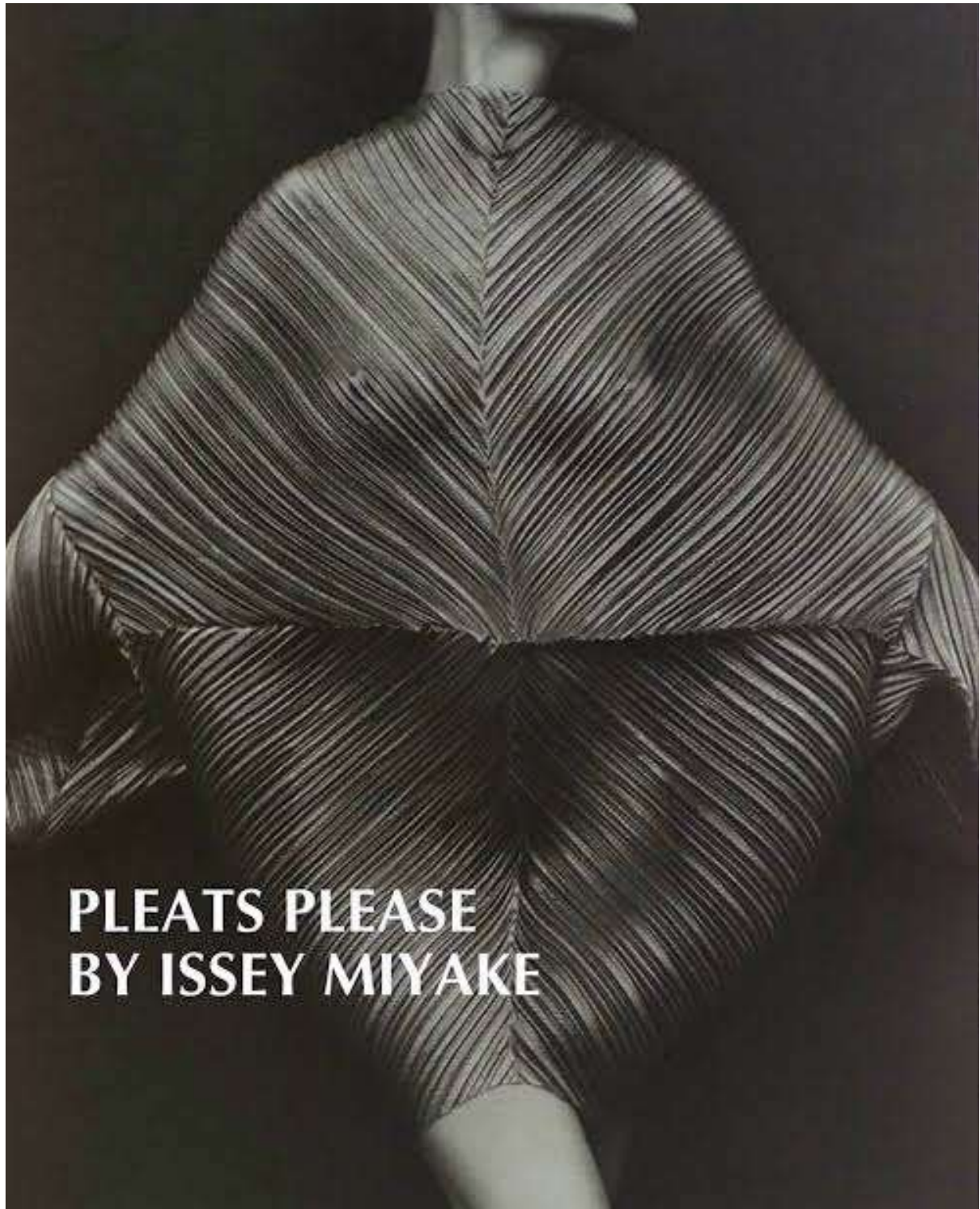


Fig. 7: Issey Miyake, *Pleats Please*, 1988.

## 1.2 La moda nel XX secolo

Il Novecento è un periodo di grandi cambiamenti, l'inizio del secolo vede gli Stati Uniti, usciti vincitori dalla guerra ispano-americana del 1898 come indiscussi protagonisti della produzione di beni e meta principale dell'immigrazione globale.

Alcune città come Philadelphia, Boston, New York vivono un periodo di grande espansione e di spinta nell'attività manifatturiera dell'abbigliamento. Al contempo, gli albori del secolo sono segnati da crescenti tensioni internazionali. Il sodalizio tra Gran Bretagna, Francia e Russia si contrappone alla tensione tra Germania e Francia, frutto di risentimento della guerra franco-prussiana. In Africa si sviluppano incomprensioni sui territori colonizzati, anche il sudest asiatico è luogo di conflitti tra le diverse nazioni europee colonizzatrici.

Prima dello scoppio della Prima guerra mondiale il panorama artistico vede nel 1907 Henri Matisse (1869-1954) André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) creare il gruppo dei fauves, lo stesso anno in cui Pablo Picasso (1881-1973) dipinge *Les Femmes d'Alger*. Georges Braque (1882-1963) diviene uno dei principali esponenti del cubismo, mentre si consolida lo stile Prairie<sup>17</sup> di Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Vienna vede nel 1905 la presentazione della *Vedova Allegra*, Sigmund Freud (1856-1939) sviluppa la psicoanalisi e il cinema debutta ufficialmente come forma popolare di intrattenimento. Nella capitale austriaca l'artista Gustav Klimt (1862-1918) disegna modelli per la compagna Emilie Flöge (1874-1952), che insieme alle due sorelle dirige e fonda la casa di moda Schwestern Flög.

Nel 1900 si tiene l'Esposizione di Parigi, evento eccezionale al quale partecipano cinquantotto nazioni, a cui è riservato un padiglione di moda con una presentazione organizzata da Jeanne Paquin (1856-1936) e una ricostruzione di un set teatrale con statue di cera che ripropongono l'attività della prima casa haute couture, House of Worth. Lo stesso anno Friedrich Deneken (1857-1927) organizza in Germania una mostra sull'abbigliamento d'artista al Kaiser Wilhelm-Museum di Krefeld. Per la prima volta un museo ospita un'esposizione di vestiti, attribuendogli in modo decisivo il significato di opera d'arte. A Vienna viene fondata nel 1903 da Josef Hoffmann (1870-1956) e Koloman Moser (1868-1918) la Wiener Werkstätte, che ospita un laboratorio di moda diretto da Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1822-1961).

---

<sup>17</sup> La Prairie School è uno stile architettonico nato a Chicago nei primi anni del Novecento. La "Scuola della Prateria" ha rivoluzionato il design residenziale americano, le principali caratteristiche sono tetti a bassa pendenza, linee orizzontali, materiali naturali e ampi spazi aperti.

L'industria della moda si presenta come un universo creativo ben organizzato, le maison de couture possiedono saloni, modelle chiamate "mannequin" e stilisti. I grandi laboratori si trovano lontani dagli occhi degli acquirenti, così come i modisti, pellicciai e sarti.

Nel periodico inglese *Pall Mall Magazine* del 1902 emergono le case di moda più rilevanti: Redfern, Leférière, Paquin e Worth. Quest'ultima si presenta molto ancorata al passato, d'accordo con le consuetudini degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Nonostante tale conservatorismo, la House of Worth viene considerata come una delle maggiori case di moda in espansione con la conseguente costruzione di filiali a Londra.

Nel primo decennio del Novecento, grazie gli scavi di Heinrich Schliemann (1822-1890), che riportano alla luce il palazzo di Tirinto, insieme a Micene e Troia, si afferma un'influenza classica nell'abbigliamento.

Il modello deriva dall'abito dell'antica Grecia, nello stesso periodo la ballerina Isadora Duncan (1877-1927) inizia a danzare scalza con una tunica, il ritorno alle radici classiche ispira un'avanguardia che pone le basi della danza moderna.

Madeleine Vionnet è una delle maggiori rappresentanti della moda di inizio XX secolo, ottiene un'iniziale impiego a Londra negli anni Novanta dell'Ottocento. Fondamentale è l'assunzione nella maison Callot, che per tutta la vita Vionnet omaggerà. Apre ufficialmente la sua attività nel 1912, viene influenzata dai principi della Healthy and Artistic Dress Union e dalla proposta della danzatrice.

Diversi artisti, come Walter Crane (1845-1915), vengono incaricati di ideare un modello vestimentario da pubblicare sulla rivista *Aglaia*. Mariano Fortuny si dimostra il massimo interprete dell'estetica classica, reinventando il modello del chitone con la tunica *Delphos* e la sciarpa *Knossos*, approfonditi nel secondo capitolo dell'elaborato.

Insieme alle influenze classiche si sviluppa il sistema delle avanguardie, un'opposizione al modello culturale borghese, capeggiato dal futurismo. Lo sguardo verso il futuro porta all'esplosione della modernità e una dirompente cesura con il passato.

Viene rielaborato il vestiario maschile e femminile, gli artisti futuristi prediligono simmetria e colore, esemplificati nei primi calzini colorati e spaiati insieme alle cravatte variopinte. Giacomo Balla (1871-1958) nel 1914 all'interno de *Le vêtement masculin futuriste* stabilisce i nuovi precetti dell'abito futurista, mentre nel 1920 verrà firmato il manifesto della moda femminile futurista, in cui appaiono i gilet ad assemblage di Balla e Fortunato Depero (1892-1960).

Ernesto Michaelles, conosciuto come Thayat (1893-1959) inventa a Firenze un indumento tenuto da una cintura e abbottonato sul davanti, che viene indossato intero: la tuta.

Il prototipo vede il nascere della prima diretta collaborazione tra futurismo italiano e moda francese, Thayaat firmerà nel 1921 un contratto di esclusiva con Madeleine Vionnet per la creazione dell'immagine grafica della maison parigina, con la conseguente nascita del logo.

Sonia Delaunay (1885-1979) con gli abiti simultanei dimostra l'ispirazione presa dal futurismo italiano, che consolida nella pubblicazione successiva del 1927 *L'influence de la peinture sur la mode*.

I primi anni del Novecento vedono inoltre lo sviluppo di uno stile neo-russo, che si diffonde in Europa. Nel 1903 al Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo viene organizzata una festa in maschera, in cui vengono sfoggiati abiti di ispirazione popolare, gli stessi che saranno ripresi dai Balletti Russi a Parigi nel 1909.

*Harper's Bazaar* diviene un'importante rivista di moda, come *Les Modes Parisiennes*. Il settimanale *Vogue* viene acquistato nel 1909 da Condé Montrose Nast (1873-1942), che lo trasforma in una rivista di moda.

I primi vent'anni del Novecento sono l'apice delle maison francesi: Doucet (1853-1929), che lascia successivamente la direzione stilistica nelle mani del collaboratore José de la Pena (1887-1961); la maison Lefèrrière, antica e venerabile, diventa uno dei principali fornitori d'abiti della corona inglese. La casa di moda Paquin, che cresce considerevolmente, riscuote successi nella sede londinese e parigina anche grazie al coinvolgimento nell'Esposizione Universale del 1900, sarà nel 1907 la morte improvvisa di Isadore Paquin a spostare la gestione dell'attività al fratellastro e sua moglie. La casa di moda partecipa a innumerevoli esposizioni internazionali, come quella di Torino del 1911, dove presenta il padiglione in stile neoclassico.

Le Callot Soeurs vengono riconosciute invece per una produzione raffinata, che abbraccia il gusto dell'Art Nouveau. Marie Gerber (1857-1927), la sorella maggiore, diviene una delle principali stiliste di inizio Novecento per abilità tecnica.

In Inghilterra Redfern Ltd si concentra sulla couture, il negozio londinese su abbigliamento sportivo e completi, laddove la sede di Parigi mantiene in vita il gusto del Diciottesimo secolo, creando abiti alla greca.

Lucy Christiana Sutherland (1863-1935), che nel 1900 diviene Lady Duff Gordon, trasforma totalmente la sua attività fondata nel 1894. Fondamentali le sue collaborazioni con il teatro, è riconosciuta per aver contribuito alla nascita della sfilata di moda, ideando la "mannequin parade".

Uno dei personaggi decisivi nella moda di inizio secolo è Paul Poiret, che inizia la sua carriera come disegnatore. Iniziale assistente di Doucet e poi assunto da Worth come disegnatore di capi, apre la sua maison nel 1903. Nel catalogo *Les robes de Paul Poiret* del

1908 afferma ufficialmente la sua estetica e volume, mostrando una serie di illustrazioni realizzate da Paul Iribe (1883-1935), che anticiperanno l'Art Déco.

Si inizia a lavorare ad una linea d'ispirazione Neoclassica, senza però riproporre propriamente un'epoca storica, Poiret coglie gli elementi fondamentali e crea un abito totalmente nuovo. Il modello dritto a vita alta viene accompagnato da elementi orientali ed etnici con materiali innovativi e colori provenienti dalle culture vestimentarie extraeuropee, impreziositi dalla cultura dei fauves come Derain e Matisse, esposti al Salon d'Automne nel 1905. Il modello *Joséphine* di Paul Poiret esplicitamente ispirato allo stile impero viene alleggerito da una rete nera ricamata in oro e una rosa puntata sotto il seno.

L'immaginario femminile del momento a cui si attinge è il modello della Venere di Milo, ideale di perfezione femminile. Nel 1908 sono esposte su manichini di cera le creazioni di diversi stilisti parigini all'Exposition de toilette tenutasi presso l'Hôtel des Modes. Gli abiti si fanno pronostici del decennio successivo e il *New York Times* enfatizza la moda parigina, cita lo stile indiano, egizio, bizantino e soprattutto russo.

Tra il 1909 e il 1910, anno in cui Chanel apre la prima boutique al numero 21 di Rue Cambon, inizia a Parigi la stagione dei Balletti Russi, i costumi e le scenografie rimandano all'immaginario di un folklore orientale. Il clima culturale amplifica il percorso creativo attuato da Poiret, che viene reso noto anche grazie alla giornalista americana Anne Rittenhouse (1867-1972).

Il 24 giugno 1911 si svolge la Festa della Milleduesima Notte, una serata in costume, organizzata e svolta nel giardino della maison Poiret, lo stesso anno in cui collabora con il giovane stilista russo Romain de Tiroff (1892-1990) che diventerà nel 1914 illustratore per *Harper's Bazaar*.

La pubblicità e stampa di moda aumentano molto in questo periodo, pubblicizzano le principali maison francesi quali Maison Ernest Raudnitz e Maison Perdoux & Cie, che contribuiscono all'emersione di nuovi stilisti che si consolidano nel decennio successivo: Boué Soeurs, Georges Camille Doeuvillet (1865-1934).

Con lo scoppio della Prima guerra mondiale inizia un periodo di transizione e svolta rispetto le epoche precedenti. La Rivoluzione Russa del 1917 sconvolge l'intera struttura sociale del paese, porta la nascita di nuovi ideali e correnti artistiche; si forma il cosiddetto Costruttivismo russo su esempio del Cubismo e Futurismo, che condiziona gli stilisti di tutto il decennio.

Le arti visive e performative proliferano quindi con la nascita delle avanguardie, New York assume un'importanza decisiva nel mondo dell'arte con la galleria 291 di Alfred Stieglitz

(1864-1946). Tristan Tzara (1896-1963) e Jean Arp (1886-1966) si spostano a Zurigo e sposano le idee del movimento Dada, i futuristi si muovono verso la dinamicità pittorica.

La moda si distacca dalle rigide convenzioni sociali per avvicinarsi a una nuova semplicità, mentre romanticismo ed orientalismo assumono forme diverse, le maison sono connotate da una grande varietà di stili.

I produttori delle grandi case di moda iniziano a utilizzare nuove pratiche di etichettatura, l'America si dimostra ancora dipendente dalla Francia per creatività e idee. La stampa di moda si espande, con un utilizzo maggiore del mezzo fotografico, emergono importanti illustratori di moda francese come Georges Lepape (1887-1971).

Una rivista francese che si distingue è la *Gazette du Bon Ton* fondata nel 1912, insieme a *Les Modes*. *The Queen* perdura come rivista più famosa della Gran Bretagna, *Vogue* con il fotografo Adolf De Meyer (1868-1946) e *Harper's Bazaar* acquisiscono notorietà, contribuendo alla crescita dell'illustrazione di moda americana.

L'attività della maison francese di Jean Lanvin, presenta un'ampia varietà di proposte di prevalenti tendenze romantiche e orientali, influenzate dai pittori impressionisti come Edgar Degas (1834-1917) e Pierre Auguste Renoir (1841-1919).

Nel 1917 si diffonde il trench, a partire dal famoso modello di Burberry, che prende il nome dalla trincea di guerra. Negli ultimi anni del decennio, in cui ha il picco massimo l'influenza spagnola, Jean Patou (1887-1936) e Lucienne Lelong (1889-1958) promuovono un'estetica semplificata; Edward Molineux (1891-1974) inizia come disegnatore per Lucille, ma è costretto ad arruolarsi nell'esercito inglese a causa della Prima Guerra Mondiale, aprirà la sua sede a Parigi nel 1919.

Nel primo dopoguerra nasce la società delle Nazioni. Superato un iniziale periodo di incertezza economica, si diffonde un senso di euforia e sollievo. L'automobile diviene simbolo della vita di tutti i giorni, il Dada getta le radici per la nascita del Surrealismo, nasce la repubblica di Weimar.

La Germania si trova in un periodo di grande depressione economica, insieme all'espressionismo astratto si sviluppa un nuovo oggettivismo con Otto Dix (1891-1969) e Christian Schad (1894-1982); nel 1919 nasce la scuola del Bauhaus e si diffonde la fotografia di moda.

Nell'ottobre 1925 a Parigi ha luogo l'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne, da cui nasce il termine "Art Déco" e a cui partecipano Lelong, Poiret, Vionnet e Worth con Jeanne Lanvin come vicepresidente del padiglione dell'eleganza.

La scoperta della tomba di Tutankhamon il 4 novembre 1922 da parte dell'archeologo inglese Howard Carter (1874-1939) segna un'ispirazione importante per la moda, come l'influenza dell'Art Déco. Essa si riversa in particolar modo nella maison Lucien Lelong, che abbraccia inoltre un'estetica cubista e disegni cinetici che vengono sviluppati nel 1927 grazie ai disegni sinottici.

La Russia post-rivoluzionaria si pone l'obiettivo di costruire una società abbigliata in modo completamente differente, senza possedere una propria tradizione nella confezione di abiti. Precedentemente anticipati da nuovi tentativi di innovazione secondo la logica di altre avanguardie europee, il vero obiettivo è la creazione di un abbigliamento uguale per tutti.

I nuovi modelli vestimentari corrispondono alla raffigurazione di una nuova società, due sono gli elementi chiave nella produzione: il legame con la tradizione popolare russa e il carattere industriale.

Emergono sarte e artiste come Nadežda Petrovna Lamanova (1861-1941) e Vera Ignat'evna Muchina (1889-1953) che nel 1925 illustra il testo di Lamanova *L'arte nella vita quotidiana*, dove appare il metodo di lavoro della sarta insieme allo scopo dei materiali utilizzati e le forme di decorazione. Vera Ignat'evna Muchina concentra l'attività principalmente sulla produzione teatrale.

Il gruppo costruttivista con Varvara Stepanova (1894-1958) e Ljubov' Sergeevna Popova (1889-1924) si concentra invece sul tessuto: vengono stampati sul cotone disegni di tipo geometrico che rimandano al movimento d'avanguardia. L'abito produttivista da lavoro di Stepanova viene realizzato in un laboratorio del Vchutemas<sup>18</sup> concentrandosi sul rapporto tra vestito femminile e tessuto.

A causa dell'arretratezza del sistema produttivo sovietico, non si riesce ad attuare una vera produzione di massa. Con l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes del 1925 alcuni di questi capi vengono esposti al pubblico internazionale, consolidando il legame con la produzione francese. Le figure chiave di questa produzione si dimostrano essere: Ljubov' Sergeevna Popova e Aleksandr Michajlovič Rodčenko (1891-1956).

Madeleine Vionnet nel 1922 impone il diritto d'autore sui modelli, una novità fondamentale per la haute couture parigina, che rappresenta uno dei problemi di diffusione delle imitazioni nell'età moderna. I suoi abiti adottano geometrie e motivi ispirati all'antico Egitto e alla Grecia, la stilista unisce il taglio di sbieco con quello dritto.

---

<sup>18</sup> Centro del design sovietico e del costruttivismo, si tratta delle Officine superiori artistiche e tecniche di Mosca. Stepanova è stata dal 1923 al 1924 professoressa del dipartimento tessile del Vchutemas.

Gli anni Venti vedono molte maison di inizio secolo continuare ad operare, come Worth, Poiret, Lucile Ltd. e Redfern che assume nella filiale parigina Robert Piguet (1898-1953), mentre la maison Paquin non riesce a mantenere la sua posizione di rilievo.

Il 5 maggio 1921 Chanel consolida la produzione con il lancio della fragranza Chanel N°5, Elsa Schiaparelli (1890-1973) si trasferisce nella capitale francese nel 1922, la sua carriera inizierà ufficialmente nel 1927 con una collezione di maglieria.

Nel 1929 il crollo delle borse in America causa una profonda depressione economica, che ha impatto su molte industrie.

Nel mondo dell'arte dilaga il Surrealismo, che influenzerà Elsa Schiaparelli, l'Art Déco si diffonde nell'architettura e nelle arti decorative, nasce inoltre il realismo magico con Paul Cadmus (1904-1999) e Ivan Albright (1897-1983); Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965) ritraggono immagini memorabili del periodo. In Germania viene attuata una campagna di censura, compare l'appellativo "arte degenerata" portando numerosi artisti a migrare in America, come George Grosz (1893-1959) e Kurt Weill (1900-1950).

Negli Stati Uniti, l'industria della moda vede una ripresa di un'estetica medievale e dello stile impero, insieme agli stili folkloristici europei. Vengono fondati diversi gruppi per promuovere la moda Newyorkese, come il Fashion Originators' Guild of America (FOGA).

Hattie Carnegie (1886-1956), con la boutique fondata nel 1909, consolida il suo impero della moda a New York negli anni Trenta, mentre Nettie Rosenstein (1890-1980) apre un negozio nel quale vende accessori e abiti di alta qualità.

Nel 1932 Muriel King (1900-1977), figura chiave per lo sviluppo dell'abbigliamento sportivo americano, inaugura il suo salone di couture a New York. Il medesimo anno viene creata la prima copertina fotografica a colori dell'edizione francese di *Vogue*, con le fotografie di Edward Steichen (1879-1973) e Maria Niella Ricci (1883-1970), detta Nina, apre il tuo atelier, prendendo ispirazione da maison Poiret e Redfern.

Paul Jean Robert Piguet (1898-1953), apre la sua casa di moda nel 1933, la produzione ha un notevole successo, grazie anche alla collaborazione dell'assistente Christian Dior (1905-1957), che inizierà a lavorare per lui nel 1938.

In Francia Vionnet domina la moda nella prima metà degli anni Trenta, procedendo con il taglio di sbieco. Nel 1934 si allontana dalle ispirazioni del mondo antico per accogliere uno stile romantico. Fonde questi due aspetti e negli ultimi anni di questo decennio si concentra sulle stampe grafiche, per poi ritirarsi nel 1939. A lavorare sul taglio di sbieco è anche Jeanne Lanvin, evolvendosi e incarnando l'essenza dell'Art Déco.

Chanel rifiuta il taglio di sbieco e assunta da Samuel Goldwyn (1879-1974) inizia a disegnare modelli per molte attrici, collabora in Francia con Jean Renoir (1894-1979) e Jean Cocteau (1889-1963).

Germaine Émilie Krebs (1903-1993), conosciuta come Madame Grès, inizia la sua carriera nei primi anni Trenta, disegna inizialmente con il nome Alix Burton e dall'aprile 1934 crea la maison Alix, la cui produzione evoca la statuaria greca e gotica. Il medesimo anno Lucien Lelong, ritenuto uno dei pionieri del ready-to-wear, crea la linea prêt-à-porter, esemplificando l'ammirazione per il sistema di moda americano. Il prêt-à-porter "pronto da indossare" è la produzione di abiti eseguita in serie e venduta in taglie standardizzate, pronte per essere indossate e acquistate.

Nella moda compare un nuovo nome: Cristóbal Balenciaga (1895-1972). Egli apre inizialmente la sua boutique a San Sebastian, fonda una filiale a Madrid e successivamente nel 1935 una ulteriore a Barcellona. A causa delle tensioni politiche che daranno vita alla guerra civile spagnola, Balenciaga si sposta a Parigi, dove apre la sua sede principale, che ospita la prima sfilata nel 1937.

Elsa Schiaparelli costruisce in questi anni una silhouette quadrata che influenza notevolmente la moda del momento, mentre alla fine della decade crea simpatici dettagli per i suoi completi sartoriali, come bottoni a forma di lumaca o scarafaggio. Diventa subito celebre il cappello in feltro a forma di scarpa, progettato nel 1937 con Salvador Dalí (1904-1989). Ella collabora con Hubert de Givenchy (1927-2018), che influenzato profondamente dalla mostra di moda presente all'Esposizione internazionale «Arts et Techniques dans la Vie moderne» del 1937, viene reso noto dagli abiti che disegna per Audrey Hepburn (1929-1993). Lavora inizialmente con Jacques Fath e successivamente si sposta da Robert Piguet e da Lucien Lelong.

Negli Stati Uniti, malgrado la guerra imminente, dilaga un clima ottimista, nel settembre 1939 Francia e Gran Bretagna dichiarano guerra alla nazione tedesca.

Gli anni Quaranta rappresentano l'immagine della donna esemplificata dalla moda maschile e funzionale, le restrizioni della Seconda guerra mondiale hanno grande impatto sul vestiario, limitando in parte l'evoluzione degli stilisti; l'edizione francese di *Vogue* durante l'intero decennio viene sospesa, mentre quella inglese ha uscite saltuarie.

Nel mondo delle arti sopravvive il Surrealismo, che assume temi più cupi, si sviluppano le correnti realiste incarnate da Edward Hopper (1882-1967) e l'astrazione, che segna l'inizio dell'espressionismo astratto con a capo Jackson Pollock (1912-1956).

Nel 1944 Bernard Rudofsky (1905-1988), storico della moda, cura *Are Clothes Modern?* la prima mostra del Museum of Modern art di New York.

I tre principali centri sono Parigi, Londra e New York, la moda, usata per fini civili e propagandistici, esprime ora istanze nazionalistiche.

Le restrizioni sull'abbigliamento limitano gli acquisti dei consumatori, gli stilisti creano abiti che rispondono alle esigenze del periodo bellico.

Con l'occupazione tedesca di Parigi la situazione muta notevolmente, alcune maison come Lelong, Piguet, Patou, Lanvin, Ricci e Worth rimangono aperte con una riduzione della forza lavoro. Molineux e Balenciaga chiudono, come Alix, mentre Schiaparelli fugge negli Stati Uniti prima dell'occupazione della Francia, nonostante rimanga aperta la boutique di Chanel, la maison chiude.

Hitler ha il desiderio di spostare l'intera industria di moda a Vienna e Berlino, ma Lucien Lelong, presidente della Chambre Syndicale de la Couture Parisienne riesce a trovare un compromesso: le maison rimangono a Parigi.

La moda parigina dal 1940 al 1944 lavora in isolamento, i materiali sono di bassa qualità e razionati, si assiste a una ripresa dello stile romantico degli anni Trenta.

Durante il fascismo, in Italia si cerca di sviluppare un vero e proprio stile italiano, concentrando gli acquisti esclusivamente in Italia, eliminando tutte le influenze straniere. La carenza di materiali porta alcuni disegnatori come Salvatore Ferragamo, o Guccio Gucci (1881-1953) a creare pezzi con materiali alternativi come il sughero. La maison delle Sorelle Fontana, una delle più importanti della moda italiana, si sviluppa proprio in questo periodo.

Anche il regime nazista tenta di fondare uno stile prettamente tedesco, in particolar modo attraverso il Deutsches Mode-Institut.

La moda nordamericana emana un fervore nazionalistico, nel 1942 al Metropolitan Museum of art di New York vengono presentati abiti da sera disegnati da stilisti americani.

Dopo la liberazione di Parigi e l'inizio del secondo dopoguerra nel mondo dell'arte l'astrazione domina la pittura e la scultura con Jean Dubuffet (1901-1985) e la scuola di New York con Robert Motherwell (1915-1991). Alberto Giacometti (1901-1966) e Francis Bacon (1909-1992) prediligono la deformazione nell'arte figurativa, mentre più tardi nel decennio, la pop-art muta con Richard Hamilton (1922-2011) e Robert Rauschenberg (1925-2008).

La stampa e la fotografia di moda diviene la forma visiva dominante all'interno delle più rinomate riviste *Vogue* e *Harper's Bazaar*.

Nell'inverno del 1945, Lucien Lelong e Robert Ricci, figlio di Nina, per ravvivare l'interesse nei confronti dell'industria di moda, sviluppano l'idea del Théâtre de la Mode. La mostra, tenuta il 27 marzo 1945, presenta duecento manichini avvolti da scenografie, che

indossano le creazioni delle maggiori maison de couture parigine. Il 1945 è lo stesso anno in cui debutta la prima collezione di Balmain, che collabora con Dior come disegnatore.

Nel 1946 Christian Dior, dopo la formazione presso Robert Piguet e successivamente presso la maison Lucien Lelong, apre la sua casa di moda. Nel 1947 la sua prima collezione da avvio al cosiddetto *New Look*, una definizione coniata da Carmel Snow (1887-1961), che offre una ventata d'aria fresca alla fine dei terribili anni della guerra, diventando una tendenza del mercato di massa.

Lo stile Dior pone le basi per l'abbigliamento degli anni Cinquanta, quando Parigi è ancora il cardine del mondo della moda, ispirando ad esempio i couturiers Jean Dimitre Virginie (1904-1970) o Anne Fogarty (1919-1980). Il triumvirato Dior, Fath e Balmain stabilisce il nuovo parametro di riferimento per uno stile imitato in tutto il mondo. Balenciaga non rientra nello stile di Dior, introduce una silhouette meno modellata, attirando comunque l'attenzione della critica tramite le sue creazioni.

Uno degli stilisti più lungimiranti e innovativi del decennio è inoltre Pierre Cardin (1922-2020), la cui prima vera collezione viene presentata nel 1953. Assistente di Paquin e più tardi di Schiaparelli, assiste Dior nel debutto del 1947, nel 1955 presenta una collezione di prêt-à-porter. Egli si contrappone al revival storico per creare nuove forme geometriche, riflesse in tessuti sperimentali come vinile e plastica. I capi vengono indossati da uomo e donna senza alcuna differenza di genere e incarnano lo stile *Space Age*, ispirato alle esplorazioni spaziali, di cui un altro dei massimi rappresentanti è André Courrèges (1923-2016).

In Italia nel 1947 la moda mostra un abbigliamento teatrale, un evento decisivo è la sfilata del 1951 a Firenze. Giovanni Battista Giorgini (1898-1971) il 12 febbraio 1951, organizza nella capitale fiorentina la prima manifestazione internazionale di moda italiana, il cui successo genera ulteriori edizioni. Il 22 luglio 1952 viene fatta la prima sfilata nella sala bianca di Palazzo Pitti, che diviene sede ufficiale della manifestazione e si differenzia notevolmente dalle regole del modello francese. Il modello italiano si distingue per una promozione del prêt-à-porter, i capi presentano un prezzo inferiore rispetto quelli parigini.

Giorgini sceglie inoltre di riunire i migliori couturiers italiani in un unico gruppo, facendo delle sfilate una sorta di fiera commerciale. L'Italia si distingue per l'utilizzo coordinato di maglieria, tessuti e calzature legati alla tradizione artigianale del territorio.

Il trionfo commerciale si concentra sulla boutique e sul prêt-à-porter, il marchio italiano inizia ad essere associato sempre di più ai nomi di Gucci, Ferragamo, Pucci e Roberta di Camerino.

Le sfilate di Firenze divengono un appuntamento per giornalisti e compratori, ma già nel 1952 alcune case di alta moda decidono di abbandonare la pedana fiorentina. Nel 1953 viene fondato il Sindacato Italiano Alta Moda a Roma.

L'Italia sviluppa negli anni Cinquanta l'industria legata alla confezione, con la nascita delle grandi aziende nel Norditalia. Tuttavia, la mancanza di un personale adeguato e le carenze tecnologiche impongono una qualità di capi molto bassa. Emilio Schuberth (1904-1972), Emilio Pucci (1914-1992), Germana Marucelli (1905-1983) si guadagnano una grande reputazione nell'Italia del dopoguerra.

Nel secondo dopoguerra Marcel Rochas (1902-1955) propone un'estetica romantica, in Gran Bretagna riprende l'attività di numerosi stilisti, come Norman Hartnell (1901-1979) che collabora precedentemente con Worth nel 1941 e abbraccia poi l'idea del *New Look* mantenendo uno stile inglese. Charles Creed si ispira alle uniformi militari e Digby Morton (1906-1983) si specializza in completi su misura.

L'assenza degli stilisti francesi negli Stati Uniti incoraggia l'impresa di Hattie Carnegie, la cui produzione ottiene grande successo sulle pagine di *Harper's Bazaar* e *Vogue*.

L'attività di Valentina Nicholaevna Sanina Schlee, o Valentina Mezzani (1899-1989), beneficia ugualmente dell'assenza della moda francese in America, Gimbel Sophie (1898-1981) introduce una linea prêt-à-porter, che viene venduta in alcune sedi di Saks<sup>19</sup>.

Mainbocher lascia Parigi e apre una maison a New York, Charles James costruisce la sua carriera tra Londra, la capitale francese e gli Stati Uniti. Norman Norell (1900-1972) porta la qualità dell'haute couture nel mercato del prêt-à-porter statunitense; Claire McCardell (1905-1958) si dimostra pioniera di un'estetica decisamente americana, ispirata dal lavoro di Madeleine Vionnet.

In America gli stilisti di tendenza del momento sono: Vera Maxwell (1901-1995), Muriel King e Pauline Trigère (1908-2002), insieme a Tom Brigance (1910-1990), Adele Simpson (1903-1995), Clare Potter (1892-1974) e Gilbert Adrian (1903-1959); Bonnie Cashin (1907-2000), che fonda nel 1951 la Bonnie Cashin Designs Inc.

Arnold Scaasi (1930-2015) lavora come apprendista alla maison Paquin, si trasferisce poi a New York nel 1950 dove avvia una sua produzione personale, mostrando le influenze di Charles James e Balenciaga.

Dopo un decennio di silenzio, Coco Chanel rientra nel mondo della moda, presentando la sua collezione nel febbraio del 1954. Il suo lavoro influenza ben presto gli stilisti del mercato

---

<sup>19</sup> Saks è una catena di grandi magazzini statunitensi che viene fondata nel 1924 sulla Fifth Avenue di New York, diviene uno dei primi grandi magazzini a proporre boutique indipendenti al suo interno.

americano, nel 1955 nasce la *borsa matelassé* con manico a catena, accessorio che diventa un intramontabile classico.

Il medesimo anno Mary Quant (1930-2023) apre insieme a suo marito una boutique, John Bates (1935-2022) sperimenta l'utilizzo di plastica e vinile e si dimostra come uno dei primi sostenitori delle gonne corte come Barbara Hulanicki. Mary Quant promuove un look giovanile sdoganando la gonna sopra il ginocchio, simbolo di libertà. L'idea della couturier è creare abiti semplici e comodi, pensati per permettere alle donne di correre e muoversi liberamente.

Ossie Clarke (1942-1966), ispirata dal mondo della danza, si rifà alle tendenze degli anni Venti e Trenta.

La scomparsa prematura di Dior nel 1957 lascia la maison nelle mani di Yves Henri Donat Mathieu Saint Laurent (1936-2008), che lavora per la casa di moda già dal 1954 e presenta la sua prima collezione nel 1958, anno in cui anche Ottavio (1921-2013) e Rosita Missoni (1931-2024) creano il loro marchio a Milano.

Nel 1959, dopo essersi formato da Guy Laroche, Valentino Garavani apre la sua maison in Via Condotti a Roma a cui si annette l'anno seguente Giancarlo Giacometti, diventandone socio.

Nel 1960 Yves Saint Laurent consolida il suo ruolo decisivo nella moda, proponendo lo stile *beatnik* ripreso dalla Beat Generation, nella collezione *Souplesse, légèreté, vie* per Maison Dior.

La decade iniziata nel 1960 è un periodo di grandi cambiamenti sociali in tutto il mondo, il settore della moda è influenzato da uno stile più giovanile, che spopola prevalentemente in Gran Bretagna. L'idea di classicismo perde importanza con i progressi dei viaggi spaziali da parte dell'Unione Sovietica e degli Stati Uniti.

Gli anni Sessanta sono contraddistinti dalla continua lotta tra capitalismo e comunismo, la costruzione nel 1961 del muro di Berlino segna l'inizio della Guerra Fredda. Sono anni di rivendicazione giovanile, nel mondo dell'arte emergono i nomi di James Rosenquist (1933-2007) e Andy Warhol (1928-1987).

La sottocultura giovanile londinese è un altro fattore d'ispirazione decisivo, da cui gli stilisti parigini come Yves Saint Laurent vengono influenzati. Le antiche maison parigine come Heim e Carven rispettano la tradizione, mentre la generazione di stilisti più giovani avverte la necessità di creare uno stile più casual, il *prêt-à-porter* si diffonde sempre di più.

Il nuovo modello produttivo ready-to-wear si dimostra un'azione di democratizzazione della moda. Gli anni Sessanta creano la svolta decisiva nell'industria della confezione, rivelandosi il vero e proprio fenomeno del decennio.

L'industria italiana si distribuisce tra Firenze, Milano e Roma. All'inizio degli anni Sessanta molte maison si trasferiscono a Parigi, Pino Lancetti (1932-2007) apre la sua a Roma nel 1961.

Emilio Pucci (1914-1992) si distingue per la produzione di uno stile moderno rappresentato da capi colorati, Alberto Fabiani (1910-1987) insieme alla moglie Simonetta Visconti (1922-2011) lancia il marchio Simonetta et Fabiani a Parigi.

Cardin, Courrèges e Rabanne presentano nuovi modelli dritti slegati dal passato, il primo a creare una linea prêt-à-porter insieme ad una boutique monomarca è Pierre Cardin, seguito da Yves Saint Laurent, Rive Gauche nel 1966, Miss Dior nel 1967 e Givenchy nel 1968.

Balenciaga chiuderà il suo atelier nel 1968, sotto la democratizzazione del ready-to-wear.

I nuovi professionisti come Emmanuelle Khanh (1937-2007) Michèle Rosier (1930-2017) Sonia Rykiel (1930-2016) rappresentano collezioni d'avanguardia, si formano imprese con un preciso marchio, come Chloe.

Ad accompagnare questa produzione è la nuova rete composta da boutique e negozi di tendenza. In Italia l'industria della confezione viene coinvolta marginalmente a causa dell'arretratezza della produzione industriale, solo alcuni stilisti come Achille Maramotti (1927-2005), proprietario di Max Mara, riescono a imporsi. Maramotti intuisce l'esigenza dei compratori di avere abiti dal taglio sartoriale francese, ma già disponibili in diverse taglie e prezzi accessibili. Applica quindi alla tradizione sartoriale tecniche industriali d'avanguardia.

Nel 1965 Giovanni Battista Giorgini (1898-1971) riconosce l'importanza del fenomeno e l'anno successivo organizza a Firenze uno spazio per le aziende che producono questo nuovo tipo di confezione, prima a Palazzo Strozzi, poi in diversi alberghi, sorgono inoltre nuove manifestazioni come Mare Moda Capri.

Paco Rabanne (1924-2023) si forma come architetto a Parigi e nel 1966 propone la sua prima collezione con capi in dischi di plastica. Egli si dimostra uno degli stilisti più avanguardisti del momento, con creazioni che ricordano la maglia metallica.

Nel 1967 la sala bianca di Palazzo Pitti viene abbandonata dalle case di alta moda che riprendono la tradizione delle sfilate in atelier. Il sistema produttivo si trasforma e i produttori poco più che laboratori artigianali creano opere di maglieria; i primi stilisti che operano in Italia sono francesi o svolgono il loro apprendistato in Francia.

Nascono in campo editoriale le versioni italiane di *Vogue* e di *Harper's Bazaar* che rinnovano la tradizionale rivista femminile. I nomi Krizia, Missoni, Karl Lagerfeld, Walter Albini, Miguel Cruz rappresentano il sinonimo di nuovo.

Il primo a cogliere l'eccezionalità della situazione e la sua ambiguità è Walter Albini in un momento in cui la qualità artigianale dei capi passa in secondo piano rispetto al loro contenuto. Egli individua nel creatore la figura chiave del processo, la moda di confezione viene ricondotta al marchio aziendale o al nome della boutique di distribuzione, a differenza della produzione personalizzata di alta moda.

Albini decide di far emergere il nome dello stilista, ratificando l'esistenza di un terzo polo all'interno del sistema di produzione, attraverso la creazione di un rapporto paritario con il produttore.

Negli Stati Uniti divengono celebri le figure dello stilista Calvin Klein e Ralph Lauren. Il primo si forma al fashion Institute of Technology di New York, presentando la sua prima collezione di prêt-à-porter nel 1968, anno in cui Ralph Lauren lavora ad una linea di cravatte.

Il Giappone diventa sempre più rilevante nel mondo della moda, la nuova generazione di stilisti come Kenzō e Miyake, che lavorano oltreoceano, portano l'attenzione sul Sol Levante. Kenzō apre la sua boutique nella capitale francese nel 1970, lo stesso anno in cui viene presentata la prima collezione di Roberto Cavalli. Issey Miyake lavora all'École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, prima per Guy Laroche e poi per Givenchy.

Hanae Mori (1926-2022) lavora a stretto contatto con il cinema, Rei Kawakubo durante gli anni Sessanta si afferma come stilista e inizia ad usare l'etichetta Comme des Garçons a Tokyo nel 1969 che viene ufficialmente registrato nel 1973.

Kansai Yamamoto (1944-2020) apre la sua boutique nel 1968, nel 1971 presenta la prima collezione in America, è il primo stilista giapponese a organizzare una sfilata a Londra, nel 1973 debutta a New York al World Trade Center e successivamente nel 1975 a Parigi.

La decade degli anni Settanta è contraddistinta dalle parole revival e individualità, il tema principale della moda di questa decade è il vintage e i costumi folkloristici, insieme alla varietà di stili che vanno dall'hippy all'etnico, dalla tendenza vittoriana a quella retrò.

Il cinema e la televisione esercitano una grande influenza dando una notevole spinta tecnologica, si crea il jeans firmato e l'evoluzione della moda di questo decennio è specchio della generazione del baby boom.

Artisti come Vito Acconci (1940-2017) e Joseph Beuys (1921-1986) rappresentano il ramo di artisti concettuali e performativi, che influenzeranno il mondo della moda e di cui si vedrà meglio in seguito nel terzo capitolo della tesi.

I progetti su larga scala come *Valley Curtain* di Christo (1935-2020) e Jeanne Claude Denat (1935-2009) o le opere ecologiche di Robert Smithson (1938-1973) come *Spiral Jetty* o

*The Lightning Field* di Walter de Maria (1935-2013) rivoluzionano l'idea di spazio nell'arte. Si diffonde la Performance e la Body Art con Gina Pane (1939-1990) e Marina Abramović.

Si impone una nuova estetica nella fotografia di moda, rappresentata dalle immagini di Helmut Newton (1920-2004). Prosperano le boutique e i piccoli negozi di abbigliamento personalizzato, lo stile casual prende il sopravvento.

Nel 1971 la morte di Coco Chanel segna la fine di un'era, la couture parigina mantiene una raffinata clientela focalizzandosi sulla vendita prêt-à-porter e sui marchi da boutique. La moda inglese beneficia della creatività di diversi stilisti, le creazioni di Mary Quant vengono celebrate nel 1973 al London Museum nella mostra *Mary Quant: Fashion Rebel*.

Nel novembre dello stesso anno a Versailles ha luogo una sfilata in cui vengono messi insieme cinque maison francesi di punta e cinque stilisti americani: Yves Saint Laurent, Dior, Givenchy, Ungaro e Cardin, Bill Blass, Stephen Burrows, Roy Halston Frowick (1932–1990), Anne Klein e Oscar de la Renta (1932-2014). L'evento ha come scopo la raccolta di denaro per il restauro della reggia di Versailles, suscitando interesse verso la moda americana.

Diana Vreeland (1903-1989) presso il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, propone una mostra sui costumi storici internazionali nel 1974 *Romantic and glamorous Hollywood design* e nel 1976 *Glory of Russian costume*. Thierry Mugler (1948-2022), formatosi nel mondo della danza, contribuisce alla formazione della moda teatrale. Viene aperta la sua maison nel 1974, influenzata dallo stile degli anni Quaranta.

In Italia numerose case di moda vengono acclamate per la maglieria, l'alta moda, i prodotti in pelle e gli accessori di lusso. Nel 1975 inoltre, viene abbandonata la capitale fiorentina per stabilire una nuova sede della moda italiana: Milano. La città industriale e delle avanguardie, luogo di sperimentazione nella distribuzione del prêt-à-porter, rispecchia la ricerca di uno spazio attivo che accoglie la modernità.

Jean-Paul Gaultier inizia la sua carriera da Cardin a diciotto anni, lavora successivamente per un breve periodo da Jacques Esterel (1917-1974) per poi spostarsi da Patou e tornare da Cardin. Nel 1976 lancia la sua prima collezione, che definisce il suo approccio sperimentale alla moda.

Nel 1978 Gianni Versace (1946-1977), allora stilista emergente, propone pantaloni in maglia a colori e intrecciata, che incarnano la varietà e le contraddizioni dell'epoca. Si afferma lo stile unisex, emerso già negli anni Sessanta, rappresentato dal pantalone del completo da uomo di Yves Saint Laurent.

Nasce la moda punk, con tendenze anni Cinquanta, vengono esibite immagini provocatorie di cui la stilista inglese Vivienne Westwood (1941-2022) si fa capostipite, lavorando con i primi gruppi musicali del genere punk.

I marchi Ungaro, Givenchy e Marc Bohan (1926-2023) per Dior mantengono standard eccellenti, André Courrèges incarna uno stile futuristico, Pierre Cardin continua su uno stile eclettico e sperimentale; Yves Saint Laurent viene riconosciuto come lo stilista più importante del decennio.

Gli stilisti giapponesi espatriati offrono un'estetica differente e alternativa, la moda nel 1980 entra nel postmodernismo; il glamour, il materialismo e lo status sociale dominano l'estetica del momento, si sviluppa un approccio più disciplinato sulla ricerca del passato. Si diffonde un rinnovato interesse per i grandi marchi e il lusso dell'haute couture. L'industria della moda inizia a adottare una tecnologia informatica per il disegno dei tessuti e la maglieria.

Nel mondo delle arti emergono pittori come Julian Schnabel, Sandro Chia, Francis Bacon (1909-1992), Jenny Holzer e Barbara Kruger si concentrano sul testo come mezzo artistico. I graffiti assumono valenza artistica, Keith Haring (1958-1990) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988) riscuotono un successo internazionale.

Esplode la figura della top model, incarnata dai nomi: Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista, Claudia Schiffer.

In Francia, nel settore prêt-à-porter si ricordano tra i principali stilisti Jean-Charles de Castelbajac, Agnès B. e Daniel Hechter.

Christian Lacroix con la sua maison riceve molta attenzione, come il rinnovamento del marchio Chanel e la celebrazione del ventesimo anniversario nel 1982 di Yves Saint Laurent.

Gli anni Ottanta vedono anche il ritorno di Emanuel Ungaro e Karl Lagerfeld, divenuto direttore artistico di Chanel nel 1983, che rinnova il brand grazie alla sua esperienza da Fendi e Chloe.

Azzedine Alaïa (1935-2017) dopo essersi trasferita a Parigi nel 1957 e aver lavorato per un periodo da Dior e Guy Laroche, lancia la sua prima collezione nel 1980.

Patrick Kelly (1954-1990) è il primo stilista afroamericano ad avviare un'attività di successo, Miyake continua a organizzare sfilate a Parigi mentre Rei Kawakubo tratta le stoffe in modo asimmetrico, con squarci e profondi giromanica. Yohji Yamamoto inizia la sua carriera nei tardi anni Settanta, figlio di una sarta, nel 1981 presenta con Rei Kawakubo la prima collezione a Parigi.

In Gran Bretagna gli stilisti più celebri coesistono con i nuovi talenti come Jean Muir (1928-1995), Zandra Rhodes, che eccelle negli abiti da cocktail e diventa una figura di

riferimento dello stile londinese. In tutto il decennio degli Ottanta si distingue Catherine Walker (1945-2010), Vivienne Westwood lavora ancora con Malcom McLaren (1946-2010) e nel 1981 presenta la collezione *Pirate*. Rifat Ozbek si diploma alla Central Saint Martins School di Londra, come Katharine Hamnett.

L'Italia esercita una grande influenza in tutto il mondo, Missoni continua nel campo della maglieria, ambito in cui emerge anche il marchio Krizia. Romeo Gigli si forma in architettura, come Gianfranco Ferrè (1944-2007), il suo marchio viene fondato nel 1983, disegna anche per il brand Callaghan. Franco Moschino (1950-1994) combina surrealismo e senso di umorismo che prende di mira l'industria del settore.

L'attività di Benetton cresce e Giorgio Armani (1934-2025) diviene il più celebre stilista della decade, eccellendo in abbigliamento femminile e maschile.

Negli Stati Uniti stilisti come Bill Blass, Arnold Scaasi e Oscar de la Renta continuano la strada del successo. Si aggiungono le creazioni di Geoffrey Beene (1924-2004) e Victor Costa.

La crisi economica del 1987 e le sue ricadute definiscono la situazione finanziaria degli anni futuri. Cresce l'interesse per l'abbigliamento casual, a causa del declino di un'eleganza ispirata al benessere. Al contrario, l'Asia e in particolar modo il Giappone vivono un periodo di grande prosperità e l'influenza creativa del gruppo di alcuni giovani stilisti belgi si diffonde in tutto il mondo.

In Belgio nel 1986 sei giovani stilisti diplomati alla reale Accademia di Belle Arti di Anversa fanno la loro comparsa sulla scena della moda internazionale, con una sfilata di gruppo al British Designer Show di Londra dal nome "I sei Anversa" (Antwerp Six). Essi sono: Dirk Van Saene, Marina Yee, Dries Van Noten, Dirk Bikkembergs, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck.

Questi ultimi offrono una moda incredibilmente individualistica che rende il Belgio fonte di stile d'avanguardia. Il gruppo non condivide un'estetica comune, ma mette al primo posto l'abbigliamento come arte estetica.

Molti degli stilisti belgi fanno riferimento all'influenza di Rei Kawakubo, riuscendo a costruirsi importanti carriere internazionali come Walter Van Beirendonck e Dries Van Noten, che inaugura un punto vendita ad Anversa nel 1987 e comincia a sfilare a Parigi quattro anni più tardi.

Anche Martin Margiela si diploma alla reale Accademia di Belle Arti di Anversa, lavora per Gaultier per diversi anni e organizza la sua prima sfilata nel 1988.

Gli anni Novanta sono un decennio di contraddizioni, le influenze delle sottoculture e il ruolo delle modelle sono sempre più importanti. Innumerevoli stilisti abbracciano un'estetica minimalista, molti talenti emergenti iniziano la loro carriera a Londra.

Si crea una nuova definizione di lusso, si moltiplicano gli outlet e la moda si espande anche grazie ai nuovi canali di comunicazione. Le sfilate hanno un ruolo sempre più rilevante, come le riviste. Dopo la caduta del Muro di Berlino la mappa del mondo cambia notevolmente, con la riunificazione della Germania orientale e occidentale nel 1991. Slovenia e Croazia nel medesimo anno dichiarano l'indipendenza dalla Jugoslavia e l'unione delle repubbliche socialiste sovietiche si divide in molte nazioni indipendenti e più piccole. Nel 1995 l'instabilità finanziaria crea grandi problemi anche in Asia e Giappone.

Il computer entra nell'utilizzo quotidiano, l'arte contemporanea celebra i nomi di molti artisti inglesi come Damien Hirst, Tracey Emin e Jake and Dinos Chapman, l'arte performativa raggiunge i suoi estremi con Orlan e Rirkrit Tiravanija.

Anna Wintour rilancia *Vogue America*, si diffonde l'estetica *heroin chic* e il *grunge style* contrapposti al gusto glamour. Si sviluppa la cultura dei tatuaggi, dei piercing e della scarificazione del corpo. Eiko Ishioka (1938-2012) riscuote enorme successo per i costumi nel film *Dracula* di Coppola, che hanno influenza sullo stile *romantic goth* e *steampunk*.

Vengono imitati gli abiti di seta in taglio di sbieco di John Galliano, come alcuni modelli Calvin Klein o Tom Ford e Gucci, insieme alle proposte di Donna Karan ispirate agli anni Settanta, esplodono il modello *Birkin* e il modello *Kelly* di Hermes. La prima collezione uomo del marchio lanciato nel 1985 da Domenico Dolce e Stefano Gabbana viene presentata nel 1990.

Lo stesso anno Tom Ford viene assunto e successivamente sostituisce anche Alber Elbaz nella maison Yves Saint Laurent. Thierry Mugler, che disegna per Lanvin dal 1990 al 1992 presenta la sua prima collezione haute couture.

Al Central Saint Martins si diploma Alexander McQueen, che attira immediatamente l'attenzione grazie alla sua sfilata di fine corso nel 1992, fonda il suo marchio l'anno successivo.

Junya Watanabe è lo stilista della linea tricot di Comme des Garçons per molti anni e nel 1992 comincia a disegnare con il suo nome all'interno della società di Rei Kawakubo, nel 1994 lancia ufficialmente il suo marchio a Parigi.

Prada, un marchio di prodotti di lusso aperto a Milano nel 1913 va incontro a una notevole espansione a un aumento di visibilità grazie a Miuccia Prada. La nipote di Mario Prada (1894-1958) nel 1993 presenta la sua linea più economica Miu Miu, alla fine del decennio il marchio raggiunge il rango delle maggiori multinazionali della moda.

La Gran Bretagna esercita un'influenza internazionale, diverse scuole di moda specialmente il Central Saint Martins formano molti talenti come Stella McCartney o John Galiano, che si diploma presso l'accademia inglese con una sfilata intitolata *Les Incroyables*. Egli si trasferisce a Parigi dove trova il sostegno finanziario e l'incoraggiamento di Anna Wintour. Rinnova Dior reinterpretando il famoso completo *bar* di Christian Dior con una giacca a peplo fatta di pizzo in pelle sopra una gonna con taglio di sbieco.

Helmut Lang, entrato nel mondo della moda a partire dagli anni Settanta cristallizza la sua produzione negli anni Novanta e nel 1998 invece di organizzare una sfilata in passerella, presenta la sua collezione su Internet.

Negli anni Novanta la moda si rende disponibile attraverso innumerevoli canali, le infinite possibilità fanno apparire questo sistema monolitico. Il fenomeno del *fast-fashion* inizia a diffondersi, si adegua a un mercato globalizzato, portando al sovraffollamento di informazioni e immagini. L'industria e il sistema economico rendono il prodotto astratto da qualsiasi riferimento artistico, trasformando i capi in semplice merce da comprare.

La velocità e disponibilità di ricerca portano a una riduzione della memoria e una riproposizione mirata alla facile dimenticanza. Gli abiti perdono il valore creativo, vengono comprati e buttati a favore di riproposizioni passate, realizzate su ispirazione di modelli di dieci o cinque anni prima, già dimenticati.

Deve la moda ripercorrere il proprio passato, per guardare a un nuovo futuro?

Secondo Vinken (1997) la moda moderna, quella dei grandi *couturier* francesi dei primi del Novecento, mira a rappresentare la durata e l'eternità, la negazione del tempo. Quella che si è sviluppata nel tardo Novecento e precisamente negli anni Ottanta con il nuovo sistema degli stilisti, si propone invece lo scopo di ridisegnare il tempo, produrre una sorta di arte della memoria.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> S. S. Reinach, *La moda un'introduzione*, Roma, Laterza, 2010, cit. p.16.

## CAPITOLO II

### Mariano Fortuny e Isadora Duncan

Nel capitolo precedente ho tracciato il percorso storico della moda del Novecento, citando gli esempi di revival più significativi del periodo.

Proseguirò ora con l'analisi di uno dei revival della storia della moda del XX secolo più decisivi, attuato da Mariano Fortuny y Madrazo e promosso dalla danzatrice Isadora Duncan.

#### 2.1 Mariano Fortuny e l'arte del tessuto

Mariano Fortuny y Madrazo nasce l'11 maggio 1871 a Granada da un celebre pittore spagnolo Mariano Y Marsal (1838-1874) e da Cecilia de Madrazo y Garreta (1846-1932)<sup>21</sup>, appartenente a una famiglia di collezionisti e critici d'arte. Nel 1870 il padre di Fortuny lascia Parigi insieme alla moglie e alla figlia Maria Luisa (1868-1936) per spostarsi inizialmente a Madrid e Siviglia e successivamente a Granada, dove rimane sino al 1872. Tornati a Roma, alla morte del padre avvenuta nel 1874, la famiglia si trasferisce nuovamente a Parigi.

Fortuny eredita dal padre la passione per la pittura e le arti applicate, insieme alla collezione di tessuti antichi, per lo più arabi. A Parigi entra in contatto con numerosi artisti e inizia qui la sua carriera di pittore, grazie l'educazione artistica di Benjamin Constant (1845-1902) e lo zio Raymundo (1841-1920), si ispira principalmente al Rinascimento italiano.

Fortuny si trasferisce a Venezia nel 1889, dove compie studi pittorici all'Accademia di Belle Arti e ha l'opportunità di frequentare cenacoli artistici internazionali e circoli accademici.

Stringe legami con Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Ugo Ojetto (1871-1946), la marchesa Casati (1881-1957), Eleonora Duse (1858-1924), il principe Fritz Hohenlohe-Waldenburg (1850-1923) e Giovanni Boldini (1842-1931).

Grazie al musicista e pittore spagnolo Rogelio de Egusquiza (1845-1915) entra in contatto con l'opera wagneriana e il modo di concepire la "teoria dell'arte totale"<sup>22</sup>. Pensare a una sinestesia delle arti condiziona Fortuny nella sua produzione pittorica e teatrale.

---

<sup>21</sup> *I Fortuny: una storia di famiglia*, catalogo della mostra a cura di D. Ferretti e C. Da Roit, Venezia, Fondazione Musei Civici, 2019, cit. p. 103.

<sup>22</sup> *Mariano Fortuny La seta e il velluto*, catalogo della mostra a cura di D. Ferretti, Milano, Skira, 2010, p.50.

Dopo un viaggio a Bayreuth nel 1891 si interessa particolarmente alla scenografia e illuminotecnica, con l'obiettivo di unificare la musica con la pittura teatrale<sup>23</sup>. Nel 1899 si cimenta per la prima volta come scenografo, per l'operetta il *Mikado (The Town of Titipu)*<sup>24</sup>, su richiesta della contessa Elisabetta Francesca Albrizzi. Qui matura uno spiccato interesse per il mondo giapponese.

L'artista nel 1900 realizza alcuni costumi e scene per la prima assoluta di *Tristano e Isotta* alla Scala di Milano e idea la "Cupola"<sup>25</sup>, un sistema illuminotecnico di luce indiretta e diffusa. Il prototipo ottiene iniziali consensi a Parigi e la contessa di Béarn (1870-1939), mecenate di Fortuny, adotta tra il 1903 e il 1906 il sistema di luci da lui ideato. Riscuote un successo tale da far iniziare la produzione dell'impianto dall'AEG<sup>26</sup> nei maggior teatri tedeschi. Fra i vari interessi, Fortuny si dedica all'incisione, creando diversi lavori ispirati a temi wagneriani, sempre a Venezia inizia la sua carriera di fotografo.

La creatività di Mariano Fortuny si dimostra senza confini, inizia a creare stoffe e tessuti stampati con la compagna Henriette Negrin (1877-1965)<sup>27</sup> conosciuta nel 1902, che sposerà nel 1924. La produzione tessile di Fortuny rientra nella storia dell'artigianato e dell'arte in Europa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Egli riprende le idee di base dell'*Arts and Crafts*, e sostiene la connessione tra scienza e artigianato, tanto da seguire l'intero processo creativo.

Nel 1907 Palazzo Pesaro degli Orfei diventa la sua dimora, in cui sceglie insieme alla moglie di creare un laboratorio tessile. L'edificazione di Palazzo Pesaro<sup>28</sup> risale al 1460-1480, commissionato dal comandante navale Benedetto Pesaro (1433-1503). La struttura viene eretta su un'area che dal XII secolo ospita un edificio religioso e successivamente una casa-fondaco. Il palazzo viene modificato e ampliato nel corso dei secoli, sino a rappresentare ad oggi l'edificio privato più vasto del tardo gotico veneziano. Alla fine del Seicento il ramo dei Pesaro di San Beneto si estingue e la struttura viene presa in locazione dal 1720. Sino al 1825 ospita innumerevoli realtà culturali, come l'Accademia degli Orfei, la Tipografia Albrizzi e la Società

---

<sup>23</sup> D. Davanzo Poli, *Fortuny e il suo ideale di classicità*, in *Classicismo e libertà*, a cura di G. Butazzi, A. Mottola Molino, Novara, de Agostini, 1992, cit. pp. 41-53.

<sup>24</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica. L'arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*, Firenze, University Press, 2012, p.125.

<sup>25</sup> D. Davanzo Poli, *Fortuny e il suo ideale di classicità*, in *Classicismo e libertà*, cit. pp. 41-53.

<sup>26</sup> AEG è l'acronimo di Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, un'azienda tedesca fondata nel 1883 a Berlino. È una azienda nota per aver rivoluzionato l'elettrotecnica europea.

<sup>27</sup> *I Fortuny: una storia di famiglia*, cit. p. 110.

<sup>28</sup> Ivi, cit. p. 117.

Apollinea<sup>29</sup>. Nel 1842 il catasto austriaco decide di frammentare la struttura, che viene divisa in venti nuclei abitativi di proprietà di diverse famiglie.

Fortuny entra a Palazzo Pesaro per la prima volta nel 1898, dove stabilisce il proprio studio nel salone posto nel sottotetto. Acquista nel corso degli anni parti dell'edificio, utilizzandolo inizialmente per le sue sperimentazioni scenotecniche e artistiche, come il primo modello in gesso della "Cupola". Due piani interi divengono l'atelier per la creazione e la stampa di abiti in velluto e seta, diretto dalla compagna. Nel laboratorio vengono creati capi rivoluzionari, come la sciarpa *Knossos*<sup>30</sup> (Fig.10) e nel 1909 il *Delphos*<sup>31</sup> (Fig.12), abito che rende Fortuny celebre in tutto il mondo.

Durante la Prima guerra mondiale viene chiusa la boutique a Parigi, la produzione tessile si ferma, sospesa sino al 1918. Nel 1919 Fortuny fonda in collaborazione con Gian Carlo Stucky (1881-1941) la "Società Anonima Fortuny"<sup>32</sup> con sede a Palazzo Grassi, al tempo residenza di Stucky. Bisogna aspettare il 1921 per la costruzione della Fabbrica Fortuny con sede nell'isola della Giudecca, oggi ancora in uso. Grazie alla fama riconosciuta a livello europeo e statunitense, la scelta di Fortuny di espandersi corrisponde al desiderio di incrementare la produzione, non più sostenibile esclusivamente a Palazzo Orfei. Apre una nuova boutique a Parigi nel 1920 sugli Champs Elysée al numero 67 di Rue Pierre Charron, ricevendo riconoscimenti e titoli onorifici in tutta Europa. Nel 1922 le sue stoffe vengono esposte al Padiglione spagnolo della Biennale di Venezia e alla Prima Biennale per le Arti Decorative di Monza nel 1923, ma anche all'estero, in particolar modo in Francia e Spagna. Lo stesso anno viene fondata l'azienda Tessuti Artistici Fortuny srl.

Nel 1925 ottiene il Diplome de Gran Prix in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative ed Industriali. La "Cupola" viene installata nel Teatro La Scala di Milano e nel 1929 viene applicato il suo dispositivo scenotecnico per la creazione dei "Carri di Tespi"<sup>33</sup>. Nell'anno della Grande Depressione economica Fortuny è costretto a chiudere la Fabbrica della Giudecca, che riesce a riaprire grazie al sostegno di Elsie McNeill (1897-1994). Negli anni

---

<sup>29</sup>Dall'articolo sul sito Museo Fortuny, *Palazzo Pesaro: dalle origini fino all'Ottocento*, (<https://fortuny.visitmuve.it/la-sede-e-la-storia/>).

<sup>30</sup> D. Davanzo Poli, *Fortuny e il suo ideale di classicità*, in *Classicismo e libertà*, cit. pp. 41-53.

<sup>31</sup> Ivi.

<sup>32</sup> *Palazzo Pesaro: dalle origini fino all'Ottocento*, (<https://fortuny.visitmuve.it/la-sede-e-la-storia/>).

<sup>33</sup> I "Carri di Tespi" sono stati dei teatri itineranti e mobili realizzati in legno, di cui si sono serviti prettamente i comici di tardo Ottocento del teatro nomade popolare italiano, per il loro teatro di strada. Promossi dall'Opera Nazionale Dopolavoro dal 1929, lo scopo era di mettere in scena spettacoli di lirica e prosa nelle zone rurali e nei centri di tutta Italia.

Trenta Fortuny è impegnato come scenografo e forgia due importanti creazioni: la serie di interventi illuminotecnici sui grandi cicli pittorici veneziani a San Rocco di Tintoretto (1518-1594) e a San Giorgio di Carpaccio (1465-1525), la carta da stampa fotografica a colori a “Tempera Fortuny”<sup>34</sup>. Tra il 1935 e il 1936 l’artista vive un periodo difficile per i problemi finanziari e l’attività imprenditoriale, insieme alla perdita della sorella Maria Luisa e l’amato cugino Federico Carlos de Madrazo y Ochoa (1875-1934). Nel 1936 Fortuny si reca in Grecia con la moglie Henriette Negrin e nel 1938 in Egitto, viaggio di cui resta un’ampia testimonianza di fotografie. Alla fine del decennio, con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, si ritira nella sua sfarzosa dimora a San Beneto. La Fabbrica Fortuny chiude ed egli ha occasione di riprendere gli studi di pittura. Mariano Fortuny y Madrazo muore il 2 maggio 1949 a Roma.

Già nel campo dell’attività teatrale Fortuny affronta il problema degli abiti di scena e delle stoffe. Nei bozzetti per l’allestimento della *Francesca da Rimini* e nei lavori mai terminati per Reinhardt e Hofmannsthal, si preoccupa di curare stilisticamente i modelli degli abiti di scena, cogliendo i particolari storici che esprimono le atmosfere delle opere rappresentate. L’artista affronta precedentemente degli studi di rifrazione e riflessione della luce sulle stoffe per la creazione di riflettori a luce indiretta, ottenuti grazie satin trattato e colorato. Insieme a questa esigenza, Fortuny ha un interesse verso la conoscenza “fisica” delle stoffe. Da queste esperienze, l’artista si inizia a occupare in maniera specifica della creazione di moda e di stoffe per arredamento, applicando per entrambi il processo della stampa o impressione. Inizialmente usa la stampa in matrici di legno, dopo usufruisce della tecnica dei *pochoirs* giapponesi o *katagami*<sup>35</sup>. Quest’ultima viene modificata in occidente, sfruttando le mascherature in metallo o cartone che permettono la realizzazione di matrici di grandi dimensioni. Tuttavia, è un procedimento che rimane limitante per i costi e per la poca funzionalità del processo. Per eliminare queste difficoltà, Fortuny decide nel 1910 di creare un nuovo sistema. Quest’ultimo permette di ottenere delle matrici di maggior superficie che possono essere adoperate sotto forma di banda continua o tese su dei chassis per la stampa meccanica rotativa. Il sistema ideato

---

<sup>34</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit. p.133.

<sup>35</sup> «Il disegno delle katagami è prima tracciato a pennello dal disegnatore, che a volte procede lui stesso a tagliare il disegno su due fogli di carta speciale per assicurare una perfetta esecuzione. Fili di una ciocca di capelli umani o di seta molto fine vengono interposti tra i due fogli tagliati, per tenere insieme e in posizione fissa le due parti del disegno, a volte anche molto minute. È possibile anche arrivare a una stampa a più colori, scomponendo il disegno di partenza in più maschere, ognuna per un colore.

Le katagami possono essere impiegate secondo due processi: 1. stampa diretta: l’artigiano sovrappone la maschera al tessuto e poi vi passa sopra un pennello largo carico di colore; in questo modo si ottiene un negativo del motivo della maschera; 2. l’artigiano applica della colla di riso (resistente alla tintura) con una spatola attraverso la maschera; quindi, il tessuto viene immerso nella tintura; in questo modo si ottiene lo stesso effetto che presenta la maschera». Giovanni e Rosalia Fanelli, *Il tessuto moderno*, Firenze, 1976, cit.p. 15.

da Fortuny offre diversi vantaggi, come la dimensione del disegno da riprodurre sulla stoffa. Le matrici da lui create eliminano parte della difficoltà connessa alla ripetizione dei patterns figurativi.

Fortuny sviluppa la tecnica della stampa, attraverso cui crea l'illusione di preziosi e antichi tessuti operati. L'atelier per la creazione di abiti e tessuti stampati nasce come piccolo laboratorio per sperimentazione su processi di impressione e colori. Insieme all'iniziale produzione degli scialli *Knossos* e delle tuniche in seta plissettata *Delphos* vengono prodotte vesti in velluto e seta stampati, come cappe, kaftani<sup>36</sup>, abaya<sup>37</sup>, mantelli, giacche, tuniche, burnous<sup>38</sup>, djibbah<sup>39</sup> insieme a teli e drappi per la decorazione degli interni.

In un secondo momento si aggiungono cotone per l'arredo, che necessitano una stampa in grandi dimensioni. Il processo semi-industriale si basa su macchinari ideati dallo stesso Fortuny la cui produzione è avviata nel 1921 nello stabilimento sull'isola della Giudecca. All'inizio la stampa su tessuto viene realizzata adottando un sistema arcaico e molto semplice, che usufruisce di matrici in legno. Il blocco inciso viene rivestito di colore per imprimere il motivo decorativo, altrimenti rivestito con una sostanza impermeabile alla tintura, avente l'unica funzione di creare l'idea del pattern. Quest'ultimo processo consiste nell'eseguire una prima stampa chiamata "separazione", che delinea il motivo tramite una miscela che rende il tessuto impenetrabile dal colorante. Si procede poi con la stesura del colore che avviene in modo ramificato, fermata dalla barriera dell'iniziale impronta, che consente una precisa delimitazione della colorazione. Solo successivamente, Fortuny si ingegna con un procedimento di stampa derivato dalla tecnica dei *katagami* giapponesi, stencil realizzati in carta finissima con la possibilità di essere utilizzati a due procedimenti: immersione nel colore e tintura per impressione diretta.

Nel 1910 Fortuny brevetta un sistema per la creazione di teli di grandi dimensioni, realizzato attraverso un processo foto-serigrafico. Le matrici sono composte da un tessuto in seta sottile, rivestito da uno strato di gelatina. Su esso viene creato il disegno per mezzo di una

---

<sup>36</sup> Nati in Persia attorno il 600 a.C., si tratta di lunghe tuniche di origine medio-orientale, di vestibilità morbida e maniche ampie. Si diffonde come abito tradizionale di dignitari e sultani dell'impero Ottomano.

<sup>37</sup> L'abaya è una lunga tunica indossata tradizionalmente dalle donne dei paesi Islamici, lascia scoperti esclusivamente piedi, testa e mani, coprendo l'intero corpo sino alle caviglie.

<sup>38</sup> Si tratta di un mantello della tradizione araba e berbera del Nordafrica. È privo di maniche, ha un cappuccio a punta ed è ampio e lungo. Viene solitamente indossato sopra altri abiti.

<sup>39</sup> Ulteriore lungo abito tradizionale indossato dalla popolazione maschile musulmana, si presenta anche come tunica senza colletto, può essere utilizzato come soprabito.

soluzione di bicromato alcalino, attraverso l'impressione fotografica o con pittura diretta a mano libera. Successivamente, la superficie viene sottoposta all'intervento della luce, per rendere insolubili le zone di gelatina bicromate. Le parti rimanenti vengono rimosse dal tessuto attraverso il lavaggio in acqua calda. Il trasferimento del colore dalla matrice alla stoffa avviene posizionando la matrice su un telaio di banda continua o fisso, usando rulli muniti di perni e longheroni forati. C'è la possibilità di usare più bande in serie, ognuna delle quali corrisponde a una parte del motivo decorativo e a uno dei colori del disegno finito. Viene così attivato un processo moderno di impressione meccanica rotativa, che riduce i tempi di esecuzione. I tessuti vengono stampati su ambedue i lati, con la stoffa fissata e lo stampo steso, vengono aggiunti i tocchi finali con raschietti di pietra d'agata e metallo, per esaltarne la lucentezza e la trama. Il processo è interamente artigianale, come la realizzazione dei colori in sostanze naturali. Il disegno su stoffa viene eseguito grazie a una sostanza solubile in modo diretto, successivamente il telo viene ricoperto con un materiale insolubile. L'immersione in un solvente o in acqua comporta il distacco delle parti solubili sottostanti e delle corrispondenti parti superficiali insolubili, il rimanente costituisce l'ornamento. Con la scomparsa dei detentori di Palazzo Pesaro degli Orfei, la conoscenza dei processi manuali svolti nel laboratorio scompare. Tuttavia, grazie alla gestione di Elsie McNeill e poi della famiglia Riad, la produzione di cotone stampati semi-industriale persiste sull'isola della Giudecca, mantenendo le tecniche di stampa e i patterns ideati da Fortuny. La produzione di abiti nasce con la creazione di costumi teatrali, l'artista ha sempre mantenuto un legame tra il vestito e la rappresentazione a cui è legato.

## 2.2 Il contributo di Isadora Duncan

In Europa tra la fine del XIX e inizio XX secolo, c'è molta attenzione al tema della decorazione e della stoffa stampata. Si diffonde la cultura decorativa giapponese, che introduce un modo alternativo di concepire la decorazione: allo sfumato e al chiaroscuro si sostituisce la divisione netta dei colori e l'affermazione della bidimensionalità. Si sperimentano i modelli figurativi giapponesi<sup>40</sup>, che favoriscono l'uso modulare degli elementi, l'astrazione e costituiscono un vero e proprio esercizio figurativo.

Nell'ambito del tessuto questi nuovi modelli segnano l'abbandono della stoffa operata a favore di quella stampata. William Morris (1834-1896), ad esempio, continua ad usare il tessuto operato per i motivi di stili passati, riservando la stampa solo per i disegni di creazione moderna.

All'inizio del Novecento le ricerche sulla stampa dei tessuti si collocano in un movimento che riguarda le arti applicate, dando a queste ultime un ruolo di primo piano nella trasformazione della società. La moda negli anni Dieci vede esplodere modelli e stili ispirati all'esotico e al passato, insieme al chiaro riferimento verso l'Art Nouveau. Questa molteplicità di modelli ha in parte influenza dal cinema piuttosto che dal balletto o dal teatro. Il debutto parigino dei Balletti Russi nel 1909 ha avuto grande importanza in questo contesto, come le danzatrici Maud Allan<sup>41</sup> (1873-1956) e Isadora Duncan, che entra in contatto con Fortuny grazie a Eleonora Duse.

Mariano Fortuny inizia la sua attività di stilista in questi anni, come uomo di teatro aveva già vestito per le grandi scene Eleonora Duse, Sarah Bernhardt (1844-1923), Emma (1874-1965) e Irma Gramatica (1867-1962).

Dora Angela Duncan, in arte Isadora Duncan, nasce nel 1877 a San Francisco da un'umile famiglia di origini irlandesi. Studia danza classica a New York presso la scuola Marie Bonfante e aderisce ai principi di armonia e movimento del corpo promossi da François Delsarte (1811-1871).

Si stabilisce con la famiglia a Londra e nel 1900 si sposta successivamente a Parigi. Qui inizia a danzare per serate private, scalza e con indosso una tunica alla greca. La danzatrice esegue coreografie che evocano i movimenti studiati dai bassorilievi dell'arte ellenica.

Isadora Duncan si distacca dalle rigide regole del balletto classico, a favore di una danza naturale e libera. Viene definita una precorritrice della danza moderna, grazie all'elaborazione

---

<sup>40</sup> Mariano Fortuny, cit. p. 34.

<sup>41</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit. p.86.

di uno stile personale basato sulla piena espressività corporea, che contamina l'evoluzione dei balletti russi di Sergej Pavlovič Djagilev (1872-1929) e la stessa danza classica. Alla fine dell'Ottocento la danza classica, così come il balletto di tradizione romantica sono in declino. Le danzatrici che contribuiscono alla nascita della danza moderna sono Loïe Fuller (1862-1928), Ruth Saint Denis (1879-1968) e appunto, Isadora Duncan. Queste danzatrici americane portano in Europa tra il XIX e il XX secolo l'esperienza del balletto più in voga in America in quel momento: la *skirt dancing*. La “danza della gonna” viene introdotta da Isadora Duncan nella capitale francese nel 1900, dove rimane sino al 1903 per poi spostarsi in Germania. A Berlino vengono accolte con entusiasmo le riforme della danzatrice d'oltreoceano.

Isadora Duncan ricerca un nuovo rapporto tra individuo e arte, che trova nel ritorno alle origini, nella Grecia classica, per lei simbolo di armonia e bellezza. Viaggia tra il 1903 e il 1904 in Grecia e nel 1905 fonda la sua scuola di danza a Berlino, a Grunewald. Le sue performance si svolgono all'aria aperta, scalza con indosso una tunica leggera, un'interpretazione del tutto personale della danza dell'antica Grecia. Gli esperimenti della Duncan vogliono comunicare la necessità di ridare al corpo la sua espressione naturale.

Ella si dimostra una devota acquirente degli abiti *Delphos*, in quanto rispecchiano la necessità di un ritorno all'armonia e alla bellezza greca. Mariano Fortuny, anche grazie alla ballerina, viene celebrato come couturier moderno negli Stati Uniti, dove espone le sue produzioni tessili alla Carroll Gallery di New York <sup>42</sup> nel 1914.

Isadora Duncan muore in uno sfortunato incidente in macchina a Nizza nel 1927.

La danzatrice attraverso la promozione del vestiario di Fortuny ha contribuito allo sviluppo di un revival ben preciso. La volontà di riproporre un ritorno alle origini e all'armonia espressa dalla cultura greca sia nella danza che nella moda, corrisponde alla ricerca di un sentimento perduto e nostalgico.

L'illusione di ripercorrere un periodo mai vissuto ha portato i due artisti a riattualizzare modelli e sentimenti letti in manuali e testi di archeologi, interpretati in bassorilievi dell'arte ellenica. La volontà di attenersi il più possibile alla cultura dell'antica Grecia è stata comunque plasmata dal presente di Fortuny e della ballerina.

Pur ripercorrendo con fedeltà l'arte classica, essi hanno creato qualcosa di nuovo: un ideale di passato tanto sognato nel loro presente.

---

<sup>42</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit. p.88.



Fig. 8: Dora Angela Duncan.



Fig. 9: Dora Angela Duncan con *Delphos*.

### 2.3 La reinterpretazione dei modelli antichi

L'obiettivo di Fortuny non è mai stato quello di creare dei falsi antichi. Le sue creazioni sono reinterpretazioni stampate anziché tessute di un linguaggio atemporale, altre volte i disegni sono di creazioni moderne e nuove. Fortuny viene a conoscenza del mondo antico grazie la lettura di manuali, in particolar modo da opere e articoli di archeologi inglesi e italiani sui risultati degli scavi nei primi anni del XX secolo a Creta; precisamente tra il 1900 e il 1906, l'inizio della produzione tessile dell'artista.

Due sono le fonti di ispirazione “minoiche” rivelate da Fortuny in alcuni appunti della sua residenza veneziana, ossia l'attuale Museo Fortuny: *The Prehistoric Tombs of Knossos*<sup>43</sup>

di Arthur Evans (1851-1941) sui sepolcri di Zapher Papoura e Isopata scavati nei pressi di Knossos e *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi a Creta*<sup>44</sup> di Angelo Mosso (1846-1910), dove vengono illustrati gli scavi effettuati a Creta tra il 1900 e il 1906.

Oltre a queste risorse, vi sono articoli di riviste accademiche e libri della biblioteca Fortuny, come l'*Annual of the British School of Archeology*, il *Journal of Hellenic Studies*<sup>45</sup> e i “Monumenti Antichi”, pubblicati dalla Reale Accademia dei Lincei di Roma.

Le fonti di ispirazione di Fortuny sono state sia minoiche che micenee, perché nei primi anni dopo la scoperta della civiltà minoica, la distinzione tra “minoico” e “miceneo” a Creta non era chiara agli stessi archeologi.

È il 1906 quando Mariano Fortuny crea *Knossos*, il suo primo capo d'abbigliamento. Si tratta di uno scialle di seta stampata, con impressi motivi minoici di Creta ed elementi decorativi che riprendono i riempitivi dipinti su manufatti e vasi greci del periodo ellenistico, orientalizzante e geometrico. Per questa produzione, la fonte a cui Fortuny attinge è più antica di Evans e Mosso, egli riprende le suppellettili minoiche pubblicate prima del 1906.

Lo *Knossos* è un ampio velo rettangolare le cui dimensioni sono 450 x 110 cm, tra i diversi modi per indossarlo, ossia come copricapo o veste, può essere avvolto attorno al corpo alla maniera di un *sari*<sup>46</sup> indiano. Lo scialle è stato ufficialmente presentato a Berlino il 24 novembre 1907.

---

<sup>43</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit.p.131.

<sup>44</sup> Ivi.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Il sari è l'abito della tradizione vestimentaria femminile indiana. Comprende una fascia lunga di stoffa non cucita, impreziosita da decori e ricami. Esso viene posto sopra una sottoveste e sopra il *choli*, una camicetta aderente e corta.

Egli l'accarezzava perdutamente. Ella si persuase, si lasciò trarre nella stanza attigua. E per qualche istante l'illusione li avvolse. Credettero di essere in una delle loro sere di festa segreta, quando le stanze erano piene di fiori, quando pranzavano a una piccola tavola coperta di delicatezze, quando ella si svestiva per rimaner nuda sotto una di quelle lunghissime sciarpe di garza colorate ora da uno gnomo ora da un silfo.<sup>47</sup>

Lo *Knossos* si divide in due tipologie funzionali: come telo impiegato per le tende d'arredamento e come capo d'abbigliamento. Viene indossato la prima volta dalle ballerine dell'*Opéra* in occasione dell'inaugurazione del teatro della contessa a Parigi.

Ella era avvolta in una di quelle lunghissime sciarpe di garza orientale che il tintore alchimista Mariano Fortuny immerge nelle conce misteriose dei suoi vagelli, rimosse col pilo di legno ora da un silfo ora da un gnomo, e le ritrae tinte di strani sogni e poi vi stampa co suoi mille bussetti nuove generazioni di astri, di piante, di animali. Certo alla sciarpa d'Isabella Inghirami egli aveva dato l'impiumo con un po' di roseo rapito dal suo silfo a una luna nascente?<sup>48</sup>



Fig. 10: Mariano Fortuny, *Knossos*, 1907.

Fortuny sceglie di reinterpretare diversi capi etnici, come *burnus*, *djellabah* e *kimono*. Nel 1907 nasce il *Peplos* (Fig.11) un abito ispirato agli antichi pepi, costituito da un unico pezzo

<sup>47</sup> G. D'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, Milano, Treves, 1910, cit. p.206.

<sup>48</sup> Ibidem.

di stoffa rettangolare. Esso rimane aperto sul fianco destro, viene fissato da due fibule sopra le spalle, si può presentare in diverse colorazioni. L'abito è composto da due parti separate: una gonna e un soprabito. Nel 1909 Fortuny deposita diversi brevetti a Parigi, presso l'Office National de la Propriété Industrielle<sup>49</sup>: quello della stoffa plissettata in seta, ottenuta mediante un macchinario di sua invenzione, il brevetto del procedimento di stampa policroma su carte e tessuti e il *Delphos*.



Fig. 11: Mariano Fortuny, *Peplos*, 1920.

---

<sup>49</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit. p.136.

Nel 1909 brevetta a Parigi un plissé innovativo e l'abito che lo renderà celebre in tutto il mondo: il *Delphos*, in collaborazione con la moglie Henriette Negrin, reale ideatrice del modello (confermata da un'annotazione autografata nel brevetto)<sup>50</sup>. Fortuny viene ispirato dal vestiario delle *korai*, in particolar modo al chitone dell'*Auriga di Delfi*, rinvenuta nel 1896, da cui prende il nome il capo.

Il *Delphos* è realizzato in tessuto plissettato<sup>51</sup>, è un abito monocromo estremamente semplice, costituito da quattro teli di taffetà racchiusi in un solo pezzo detto "a colonna". Solitamente vengono disposte due file di perle in pasta vitrea di Murano lungo le cuciture laterali; grazie ad una cintura stampata dello stesso tessuto, l'abito può essere allacciato in vita oppure attraverso un cordoncino di velluto o una fusciasca, ispirandosi agli usi dell'antica Grecia. La tecnica di plissettatura per realizzarlo non è mai stata resa nota, si ipotizza che la seta venga piegata ancora bagnata e una volta cucita tenga le pieghe durante il processo di riscaldamento. L'uso della plissettatura conferisce al tessuto una qualità elastica, l'abito in questo modo avvolge maggiormente il corpo di chi lo indossa. Può avere maniche trapezoidali o esserne privo, come il collo che può variare forma: triangolare o a barchetta. Il *Delphos* viene acquistato per la prima volta dalla marchesa Luisa Casati (1881-1957). I capi di Fortuny vengono indossati da diversi personaggi in voga nel Novecento come Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Emma e Irma Gramatica, Peggy Guggenheim (1878-1979) e Isadora Duncan. Nel 1911 all'Esposizione delle Arti Decorative a Parigi, presso il Pavillon de Marsan del Louvre avviene la prima Esposizione della produzione tessile di Fortuny, che segna la sua fama internazionale.

[...] Le stoffe antiche non hanno certo maggior vivezza né più carattere di queste, e non sono nemmeno più ricche e più variate - E accanto a queste tele, Fortuny si rivela maestro di fantasie, in una serie di vesti muliebri, tuniche, sciarpe, veli, specie di camici persiani e indiani, cretesi, greci, egiziani gondouras leggeri, tessuti che fanno mormorare le parole di Lahore, e di Baghdad, di Siracusa e di Delo!<sup>52</sup>

Tuttavia, l'artista chiude ben presto la parentesi della moda alla greca, poiché comprende l'ampia gamma di soluzioni che offre l'uso della stoffa stampata. Sceglie quindi di diversificare al massimo la produzione, dando sfogo alla sua capacità eclettica, operando con tre tessuti: il cotone e la seta per l'arredamento e il velluto di seta per gli abiti.

---

<sup>50</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit. pp. 83-134.

<sup>51</sup> D. Davanzo Poli, *Fortuny e il suo ideale di classicità*, in *Classicismo e libertà*, cit. pp. 41-53.

<sup>52</sup> I. Caloi, *Modernità Minoica*, cit. p.77.

Modelli come la sciarpa *Knossos* e l'abito *Delphos* hanno un richiamo alla tradizione vestimentaria femminile greca, che ha avuto conseguente sviluppo nel mondo romano. Nel periodo classico dell'antica Grecia, l'abbigliamento tipico è composto da elementi drappeggiati e semplici. Gli abiti sono comodi e ampi e si prestano ad essere indossati in diverse stagioni. Il *chitone* è il capo fondamentale per donne e uomini, si tratta di una tunica in lana o lino costituita da due rettangoli di stoffa cuciti lungo i fianchi e sulle spalle; sopra quest'ultimo si indossa l'*himation*, un mantello di stoffa pesante che ricopre testa e corpo. Le donne, come versione alternativa alla tunica hanno il *peplo*, abito stretto in vita e allacciato parzialmente sopra le spalle, con i lembi lasciati cadere liberamente. L'abbigliamento di tradizione greca viene ripreso nella donna romana: il *chitone* greco, capo rappresentativo del vestiario femminile, viene chiamato *stola*. L'abito poggia sui piedi con sopra un ampio mantello, la *palla*. Sotto la *stola* si può a volte trovare una *tunica interior* o *intima*. Il carattere dell'abbigliamento deve esaltare la castità e le virtù della donna romana, che è incarnata dalla *Pudicitia*<sup>53</sup>, figura di età repubblicana e imperiale. La *Pudicitia* (Fig.14) indossa solitamente un lungo *chitone* sino i piedi e l'*himation*. Questi esempi si possono riconoscere nella maestosa statua di Demetra<sup>54</sup> di età classica del I secolo d.C. (Fig.13) della collezione Boncompagni Ludovisi, in cui l'opera raffigura il *chitone* manicato dalla spalla destra.

---

<sup>53</sup> D. Candilio, *Moda costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Electa, 2004, cit. p. 19.

<sup>54</sup> Ivi, cit. p. 36.



Fig. 12: Mariano Fortuny, *Delphos*.



Fig. 13: Statua di Demetra, I secolo d.C. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, collezione Altemps.



Fig. 14: Figura femminile panneggiata *Pudicitia*, fine II secolo a.C. Roma Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, collezione Mattei.

## CAPITOLO III

### Jean-Paul Gaultier

Dopo aver trattato uno dei revival più rilevanti nella storia della moda del primo Novecento, mi soffermerò ora su uno degli stilisti più influenti della fine del XX secolo: Jean-Paul Gaultier.

Il capitolo è incentrato sulla collezione prêt-à-porter Primavera/Estate 1994 *Les Tatouages*, ne analizza la struttura e ne indaga le influenze tratte dai movimenti artistici contemporanei.

#### 3.1 Jean-Paul Gaultier: *l'enfant terrible*

Jean-Paul Gaultier nasce il 24 aprile 1952 ad Arcueil, nella periferia parigina. Figlio di una cassiera e un contabile, cresce in un ambiente piccolo-borghese, distante da quello degli stilisti a cui si sente affine: Elsa Schiaparelli e Yves Saint Laurent.

Il suo primo desiderio è diventare un parrucchiere, sin dalla tenera età Gaultier fa esperimenti modaioli sul suo peluche Nana e passa il tempo a casa di Marie Garrabé, la nonna materna, di cui dice: “Si trovava di tutto: dai corsetti alle velette, agli accessori di un'altra epoca. Da allora, amo tutto ciò che ha origine nel passato, dagli appartamenti delle vecchie signore al periodo parigino dell'Art-Nouveau.”<sup>55</sup>

Viene ispirato dai reportage di moda, dagli show alle Folies Bergère e diversi film, come *Falbalas* (1945): “Il film di Jacques Becker... è stato un punto di svolta per me. Mi ha fatto capire che il mio interesse era il couturier. Quando ho visto la sfilata alla fine del film, mi sono reso conto che era ciò che desideravo fare. Ecco perché i miei défilé sono sempre stati un po' cinematografici.”<sup>56</sup>

Gaultier disegna i suoi primi capi da adolescente ed entra nel mondo della moda come Christian Dior aveva fatto anni prima di lui, inviando i suoi bozzetti alle maisons de couture.

---

<sup>55</sup> D. D'Aprile, *From the catwalk to the stage: l'intervista a Jean-Paul Gaultier*, in "L'Officiel", 5 marzo 2024, (<https://www.lofficielitalia.com/interviste/intervista-jean-paul-gaultier-designer-fashion>).

<sup>56</sup> J. Hobbs e L. Freeman, *Film, libri e dischi che hanno ispirato 38 designer di moda*, in “Vogue”, 28 aprile 2020, (<https://www.vogue.it/news/article/film-libri-dischi-ispirazione-designer-moda-famosi>).

Nel 1970 viene assunto come assistente di Pierre Cardin, il giorno del suo diciottesimo compleanno.

Ricordo ancora il giorno del mio diciottesimo compleanno come uno dei più belli. Ricevetti una lettera che mi invitava a un appuntamento con il signor Pietro Cardini, noto ai più come Pierre Cardin. Mi recai da lui e la sua risposta, «Va bene, puoi lavorare per me mentre continui a frequentare la scuola», è stata la chiave che ha aperto le porte alla mia avventura.<sup>57</sup>

I due stilisti condividono l'amore per l'abbigliamento unisex, il prêt-à-porter e il futurismo. Cardin viene espulso dalla Chambre Syndicale de la Haute Couture per la creazione di una collezione prêt-à-porter, che viene riconosciuta dall'organo nel 1973, tre anni prima del debutto di Gaultier.

“Da Cardin tutto era possibile”, dice Gaultier “C’era una grande apertura, una grande libertà. Cardin non pensava alla maniera delle vecchie maison, per lui non c’erano limiti invalicabili. Si poteva fare tutto.”<sup>58</sup>

Gaultier svolge un apprendistato presso la maison Jacques Esterel, successivamente da maison Patou e maison Tarlazzi. Dal 1974 al 1975 lo stilista lavora per Cardin nelle Filippine, dopodiché ritorna in Francia, dove viene convinto da Francis Menuge (1954-1990), futuro compagno, a fondare la sua maison. Lo stilista presenta la collezione di debutto *Le biker dell'Opéra* il 21 ottobre 1976.

Gaultier vive ai margini di Parigi, al momento della fondazione della sua maison sceglie la sede nel Palazzo del proletariato, al 325 di rue Saint-Martin, un ex circolo operaio.

Viene notato dall'azienda giapponese Kashiyama, da cui è finanziato e promosso, riuscendo a emergere come nome.

Negli anni Settanta lo stilista si reca a Londra, da cui è profondamente influenzato, specie per la cultura punk e il *New Romantic*. Nelle sue prime creazioni Gaultier adotta una pratica molto diffusa in Inghilterra, il fai-da-te: crea gioielli con barattoli di conserve e infusori di tè, ricava abiti da tovaglette in rattan. Questa modalità è il riflesso della generazione a cui Gaultier appartiene, quella del dopoguerra, in cui l'arte di arrangiarsi e lo spirito di adattamento divengono propri dello stilista.

Dal 1976 lo stile di Gaultier è costituito da pantaloni e giacca e dal legame tra guardaroba femminile e maschile. La giacca a doppiopetto, di pelle, trench, grembiule, o piumino, viene

---

<sup>57</sup>D. D'Aprile, *From the catwalk*, ( <https://www.lofficielitalia.com/interviste/intervista-jean-paul-gaultier-designer-fashion>).

<sup>58</sup> L.B. Persson, *Jean-Paul Gaultier. SFILATE*, Milano, l'Ippocampo, 2025, cit. p.18.

declinata dalla femminilità di reggicalze o corsetto, arricchita delle influenze di djellaba o kaftani.

La sua attività è avviata ufficialmente nel 1982, nel 1984 sviluppa una linea di moda maschile e grazie alle collezioni *Junior Gaultier* e la collezione *Jean-Paul Gaultier Soleil* attira una clientela più ampia. Nel 1985 apre al numero 6 di Rue Vivienne a Parigi la sua prima boutique, crea l'iconico capo *bolero* dell'Autunno/Inverno 1985 indossato da Sade Adu durante la performance di *Why Can't We Live Together?*

Un posto speciale all'interno delle sue collezioni viene occupato dalla lingerie, insieme alle stampe trompe-l'oeil e artifici visivi; Gaultier desidera ribaltare le convenzioni, un sovvertimento applicato anche alle lavorazioni e ai materiali, esemplificato dalle costruzioni *inside-out*.

Lo stilista decide di rendere la gonna un capo maschile, non femminilizzandolo, ma puntando a una parità di genere. "I miei capi non riguardano l'androginia, né l'unisex, quanto piuttosto l'uguaglianza sessuale"<sup>59</sup> chiarisce in una intervista del 1984 all'*Observer*, "Anche gli uomini possono essere glamour, fragili e belli. Oggi devono apparire sexy: le donne non aspettano altro."<sup>60</sup>

Gaultier indaga temi come l'unità e la differenza, interessato a costruire la propria individualità: postura, gesti, make-up e modificazioni corporee sono utilizzati per trasformare il corpo.

Nel 1984 in *Newsday* racconta: "Mi ispiro alla vita contemporanea. Oggi la gente ha bisogno di un maggiore individualismo."<sup>61</sup> e aggiunge "Viaggio parecchio, come fanno tanti, quindi, è inevitabile che le culture si intreccino, generando talvolta qualche scontro. Ed è proprio questo l'aspetto più stimolante... Dal punto di vista culturale, il mondo sta diventando sempre più piccolo, quindi occorre essere flessibili."<sup>62</sup>

Se negli anni Ottanta il suo stile si identifica nella silhouette dai fianchi stretti e spalle larghe e inclinate, negli anni Novanta esso si amplia, grazie al contatto con diverse culture.

Con i costumi realizzati per il tour *Blond Ambition* di Madonna nel 1990, come il reggiseno a cono e il corsetto, il nome di Gaultier si stabilizza nel mondo della moda. Collezioni come *Rabbini Chic* e *I tatuaggi* riscuotono enorme successo e scalpore.

---

<sup>59</sup> L.B. Persson, *Jean-Paul Gaultier. SFILATE*, cit. p.15.

<sup>60</sup> Ivi.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem.

Viene definito nell'articolo di Liana Satenstein un "cultural appreciator"<sup>63</sup> anche se dinanzi alla collezione del 1994 *Rabbini chic* può essere mal interpretato come appropriatore culturale:

"Non sono sicuro che ora sarebbe permessa una cosa del genere" e "L'importante è lasciarsi ispirare da chi è calato appieno nel momento. Sono convinto che funzioniamo così: vediamo qualcosa e poi rivisitiamo ciò che abbiamo visto".<sup>64</sup>

Nel 1992 lo stilista propone una linea di profumi e accessori, completando l'ascesa a livello internazionale, mentre dal 1993 al 1996 conduce insieme ad Antoine de Caunes *Eurotrash*. Nella prima apparizione del programma è una figura nota al grande pubblico, grazie anche alla collaborazione con Madonna per il tour *Blond Ambition*.

Gaultier dimostra grande cura ai tessuti usando materiali come: taffetà e velluto, mescolati a rayon, similpelle, lattice, lycra e tulle sintetico. La maglieria diventa uno dei suoi segni distintivi, come i colori: rosso, blu navy, marrone, viola e kaki.

Egli presenta un repertorio di motivi come tatuaggi, scritte, motivi astrologici, simboli celtici, stemmi e temi religiosi.

Alcuni accessori come body e cravatte vengono cuciti fra loro creando nuove silhouette; le righe blu e i pois diventano fantasie sempre presenti e alcuni dettagli come le chiusure si impongono come marchi di fabbrica: lacci, cerniere, ganci, bottoni con design ad ancora (che figurano il suo attaccamento al mondo "mariniere").

Il 1997 è il suo anno di consacrazione nel mondo della moda, in cui decide di confrontarsi con l'haute couture. Nel 2001 Gaultier riceve la Legion d'onore, insieme innumerevoli premi, trionfa nel mondo delle fragranze e lancia una linea di make-up maschile.

La visione globale dello stilista è strettamente legata al mondo della generazione MTV, egli promuove una varietà di bellezze differenti, sia nei riferimenti che nei casting. Dal 2003 al 2010 assume la direzione creativa di Hermès.

Fondamentale è la collaborazione con coreografi come Angelin Preljocaj, Karole Armitage e Régine Chopinot e con il mondo del cinema. Egli ha curato i costumi di: *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989), *Kika* (1993) e *Il quinto elemento* (1997).

Gaultier crea un clima spettacolare durante le sfilate, in cui molte delle sue creazioni si trasformano, come: l'abito luminoso a tema Pigalle, borse che divengono gonne, outfit con il

---

<sup>63</sup>L. Satenstein, *THE A-Z GUIDE TO JEAN PAUL GAULTIER*, in "Ssense", 22 maggio 2024, (<https://www.ssense.com/en-jp/editorial/fashion/jean-paul-gaultier-history>).

<sup>64</sup> L.B. Persson, *Jean-Paul Gaultier: SFILATE*, cit. p.15.

davanti e il retro disuguali, abiti portati indistintamente da uomini e donne. L'atto performativo è una delle parti decisive del suo modo di operare.

Nel 2006 Gaultier collabora nuovamente con Madonna e nel 2008 con Kylie Minogue per i costumi del tour internazionale KYLIEX2008. L'anno successivo coopera con Target, il gigante americano della vendita al dettaglio, per creare una linea di abiti a prezzi accessibili.

Nel luglio 2011 lo stilista crea una collezione di costumi da bagno con La Perla. L'anno successivo Gaultier diviene membro della giuria del Festival di Cannes e vien nominato nuovo direttore creativo di Diet Coke. Crea il design delle nuove bottiglie e si occupa delle campagne pubblicitarie dell'azienda.

Jean-Paul Gaultier decide di allontanarsi dal prêt-à-porter nel 2014, a favore delle collezioni haute couture.

Il suo ritiro dalle passerelle avviene con la collezione della Primavera/Estate del 22 gennaio 2020, allo Châtelet Théâtre di Parigi. Egli mette in atto un'idea concepita ai tempi di Patou: un *guest designer* viene invitato a reinterpretare l'archivio della maison Gaultier con una collezione haute couture. La prima è stata Chitose Abe di Sacai, a seguire Glenn Martens, il Direttore creativo di Diesel e di Y/Project, Olivier Rousteig di Balmain e successivamente Haider Ackerman.

Esprimersi è molto importante, ma bisogna farlo in modo tangibile. E questo passa anche attraverso un punto di vista fuori dal comune. La moda non può essere rivoluzionata ogni sei mesi, sarebbe un approccio dannoso. Tuttavia, rimanere in sintonia con il presente e desiderare il cambiamento è fondamentale.<sup>65</sup>

L'appellativo a lui designato è *enfant terrible*<sup>66</sup>.

I grandi gruppi del lusso realizzano sempre più collezioni, producendo un'inutile quantità di vestiti. È assolutamente ridicolo. Non pensano più a ciò di cui le persone hanno bisogno, la loro priorità è diventare più grandi a ogni stagione. Alcuni marchi distruggono intere collection, le bruciano pur di non abbassare i prezzi. Questo mi scandalizza. È una questione di potere e di politica: mi ritengo fortunato di aver lavorato in un periodo in cui era la creatività a essere premiata e non la capacità di far lievitare i fatturati. Solo così potranno nascere altri Giorgio Armani, Romeo Gigli, Vivienne Westwood, Yohji Yamamoto, tutti stilisti che ho ammirato proprio perché molto diversi da me, e perciò mi hanno fatto scoprire nuove soluzioni, offerto occasioni per riflettere. Ecco, un'altra cosa che non capisco nel lavoro dei creativi è la competitività: non ce n'è bisogno, anzi. La

---

<sup>65</sup>D. D'Aprile, *From the catwalk*, ( <https://www.lofficielitalia.com/interviste/intervista-jean-paul-gaultier-designer-fashion>).

<sup>66</sup> L'appellativo riferito a Jean-Paul Gaultier è comparso nelle riviste francesi nel 1982, dopo la presentazione della collezione Autunno/Inverno 1981-1982 *Les Sorcière*.

rivalità fa male, soprattutto quando va a colpire un'espressione del talento umano, che invece deve essere protetto perché molto vulnerabile<sup>67</sup>.

### 3.2 Decostruzione di una collezione, “Les Tatouages” 1994

“A startling vision of cross-cultural harmony,” is how *Vogue* summed up Jean-Paul Gaultier’s Les Tatouages collection of Spring 1994. The show was an exhilarating, sometimes bewildering hodgepodge romp of references that included men in skirts, denim cut in eighteenth-century shapes, corsetry, Joan of Arc-style armor, a punkish graffiti print, and a tattoo-currency motif (that echoed one that Martin Margiela, a former protégé of Gaultier, showed in 1989). The top notes were tribal, Indian, and African, which, like the much-commented-on faux piercings, reflected an abiding interest in “global village chic” that would go on to define Gaultier’s work for decades.<sup>68</sup>

Alla domanda su quale sia il sentimento che spinge a creare una collezione Gaultier risponde: “È un atto di amore. Il desiderio di realizzare una collezione origina dal profondo. È l’amore che nuttivo - e nutro ancora oggi - per questa professione, una passione che presumo sia condivisa da tutti i designer.”<sup>69</sup>

Quando la collezione prêt-à-porter Primavera/Estate 1994 viene proposta alla Galerie Vivienne, piercing e tatuaggi sono simbolo di anticonformismo. Gaultier tiene un casting per trovare modelli in linea con il tema della collezione. La stampa si diverte a speculare sull'autenticità dei tatuaggi e piercing sfoggiati nella passerella, i quali vengono evidenziati dai completi stampati in mesh trasparente insieme all'effetto trompe-l'oeil.

Appaiono anelli da naso con clip, Gaultier reinventa il jeans in denim riciclato, usato a rovescio nei bolero e applicato su una stoffa stretch bianca. La redingote viene combinata con calzoncini alla zuava e sarong, insieme a ulteriori elementi ispirati al Sud-Est asiatico, che richiamano l'India coloniale. Durante la sfilata i modelli profumano l'aria con bastoncini di incenso.

Robin Givhan dice scherzando: “È come se il mondo punk e quello medievale si dessero appuntamento in India”<sup>70</sup>, la giornalista riflette su come la collezione di Gaultier si inserisca nella tendenza culturale del periodo: “Data l'attuale fascinazione per l'antifashion del grunge,

---

<sup>67</sup>A. Mancinelli, *La storia di Jean Paul Gaultier: eros e sentimento*, in “Amica”, 24 marzo 2025, (<https://www.amica.it/2025/03/24/jean-paul-gaultier-creazioni-profumi-iconici-designer/>).

<sup>68</sup> Vogue, *Jean-Paul Gaultier. Spring 1994, ready-to-wear*, in “Vogue”, 25 agosto 2015, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

<sup>69</sup>D. D'Aprile, *From the catwalk*, (<https://www.lofficiellitalia.com/interviste/intervista-jean-paul-gaultier-designer-fashion>).

<sup>70</sup> L.B. Persson, *Jean-Paul Gaultier. SFILATE*, cit. p.198.

è naturale che si torni al punk, da sempre incentrato sull'individualità e sulla rivolta contro lo status quo.”<sup>71</sup>

Frenk DeCaro condivide l'affermazione di Givhan dicendo: “La moda sembra più che mai divisa tra chi sostiene l'avanguardia e chi difende l'establishment. I primi vogliono spingerla verso il futuro in maniera audace ma non sempre comprensibile, i secondi si confrontano con il lusso in un'epoca avversa all'ostentazione. Chi vincerà? Per ora, l'avanguardia.”<sup>72</sup>

L'ispirazione di Gaultier per la linea risale al 1989, quando Martin Margiela, ex stagista di maison Gaultier, mostra per la prima volta un “top tatuaggio” nella collezione Primavera/Estate 1989, che include stampe di tatuaggi ispirati alla cultura azteca.

La tecnica usata da Margiela sui capi dà l'impressione che la pelle abbia dei tatuaggi, qualcosa che Gaultier non ha realizzato perché ha utilizzato questi ultimi come elemento separato dall'abbigliamento.

Lo stilista francese usa un pullover trasparente, decorato in trompe-l'oeil, una tecnica che scaturlisce illusioni visive in cui l'oggetto appare tridimensionale e piatto. Gaultier dopo aver partecipato a una convention di tatuaggi nel Regno Unito nel 1991 viene spinto dall'idea di creare una collezione intitolata *Les Tatouages*, celebrando il potere trasformativo della Body Art.

"Voleva che avesse questo effetto realistico sul corpo e ingannasse l'occhio della persona che lo avrebbe indossato"<sup>73</sup>, dice Thierry-Maxime Loiriot. "Così tante persone l'hanno fatto di nuovo e anche ora, ci sono questi piccoli negozi che vendono queste maniche stampate che sembrano persone che indossano tatuaggi, il che penso sia divertente".<sup>74</sup>

Insieme a disegni tribali africani, perline Maasai e anelli al naso indù ci sono armi e corazze medievali come tributo alla figura di Giovanna d'Arco. I giornalisti di moda d'epoca insieme a storici del costume hanno coniato l'espressione “Joan of Arc-style armor”<sup>75</sup> per descrivere i corsetti e i capispalla metallici presenti nella collezione. Gaultier riprende l'iconografia medievale, incarnata nelle parti di armatura indossate sopra corsetti decostruiti (Fig.16) (Fig.17) (Fig.18) e cotta di maglia replicata in paillette d'argento (Fig.19).

---

<sup>71</sup> Ivi.

<sup>72</sup> L.B. Persson, *Jean-Paul Gaultier. SFILATE*, cit. p.198.

<sup>73</sup> J. Moss, *Tattoos, illusions, and men in skirts: Jean Paul Gaultier's fashion legacy*, in “Dazed”, 2020. (<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/47634/1/jean-paul-gaultier-paris-fashion-haute-couture-final-show-trends-ss20-show>).

<sup>74</sup> Ivi.

<sup>75</sup> Vogue, *Jean-Paul Gaultier. Spring 1994, ready-to-wear*, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

Un motivo ricorrente all'interno della collezione è la Croce di Malta, visibile al centro della maglietta indossata dalla modella Stella Tennant (1970-2020) (Fig.15). La croce viene indossata dai cavalieri cristiani durante le crociate, identificata poi con l'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni una volta giunti a Malta. Lo stilista taglia il jeans seguendo i volumi e le silhouette rigide tipiche del Settecento, sfilano capispalla in denim strutturati come giustacuori (Fig.20). Il corsetto viene posizionato sopra gli abiti, la sua funzione di costrizione viene sovvertita in favore della liberazione del corpo femminile.



Fig. 15: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear.



Fig. 16: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear.



Fig. 17: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear.



Fig. 18: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear.



Fig. 19: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear.



Fig. 20: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear.

Il corsetto è un capo ricorrente nello stile di Gaultier, che compare per la prima volta nella collezione *Dadaiste* del 1983, di cui a proposito dice:

Se chiudo gli occhi ricordo nitidamente la prima volta che vidi mia nonna stringere il suo corsetto... quel momento di estrema contrazione per ottenere una vita più sottile. Quasi un rituale rappresentava l'epitome dell'eleganza. Successivamente il corsetto è diventato un emblema di emancipazione nell'era post-femminista, indossato con orgoglio non per compiacere gli altri, ma come pura espressione personale. Per me, è stato più di un semplice capo d'abbigliamento, è stato il veicolo per esprimere la mia identità, raccontando una nuova e moderna sensualità, riconfigurando il corsetto da indumento intimo a elegante abito da sera. La sua impraticabilità è diventata parte integrante della mia estetica e nel corso degli anni, ho visto il corsetto trasformarsi, sfidando le convenzioni di genere...<sup>76</sup>

Lo stilista parigino ha creato un nuovo modello di corsetto nero con pietre simili a diamanti per *The Celebration Tour* di Madonna nel 2023, reinterpretando l'iconico *Cone Bra* della collezione *Barbès* Autunno/Inverno 1985, proposto anche per il *Blond Ambition Tour* del 1990, di cui si è parlato nel primo capitolo della tesi, nel paragrafo “la cultura del revival”.

Mi ha chiesto un nuovo corsetto e sin da subito ha espresso il desiderio che fosse di color nero. Ho risposto: «Va bene». Da lì, ho iniziato a riflettere su come realizzarlo, proponendo diverse idee e suggerimenti, ascoltando attentamente i suoi desideri. Quando l'ho completato, ho pensato che ne avrebbe guadagnato con un tocco aggiuntivo di luce. Così ho aggiunto alcune pietre grigie, simili a diamanti, insieme a un tocco di argento. Il risultato è stato un nuovo corsetto che simboleggia una nuova era. Lo spettacolo è stato straordinario, grazie alla sua voce potente e alla presenza di un parterre di ballerini eccezionale.<sup>77</sup>

Nelle interviste a Jean-Paul Gaultier emerge un amore e un tributo verso il passato, nato in tenera età nelle pareti della casa della nonna Marie Garrabé. Questo sguardo indietro viene tuttavia reinterpretato e riproposto in sintonia con il tempo presente, sovvertendo le convenzioni a cui prima era legato.

Lo leggo come una paura del futuro, iniziata quando abbiamo “scoperto” il vintage e abbiamo smesso di guardare avanti. Anch'io mi sono ispirato al passato, andavo al mercatino delle pulci e trovavo delle idee. Ma poi

---

<sup>76</sup>D.D'Aprile, *From the catwalk*, ( <https://www.lofficielitalia.com/interviste/intervista-jean-paul-gaultier-designer-fashion>).

<sup>77</sup> Ivi.

le facevo mie. Adesso siamo alla copia della copia, la diffusione estrema di tutte le immagini ci dà accesso a tutto subito... Dopo un po' impazzisci.<sup>78</sup>

### 3.3 Rapporto con l'arte contemporanea

Uno degli elementi chiave del linguaggio di Gaultier è la spettacolarizzazione e la resa di una vera e propria performance durante le sfilate. La volontà di rappresentare la trasformazione corporea, grazie la presenza di piercing e tatuaggi nella collezione *Les Tatouages*, è un omaggio alla forza metamorfica della Body Art.

Una delle prime proposte di corpo come mezzo artistico è di Allan Kaprow (1927-2006) con *18 Happenings in 6 parts* (Fig.21) nel 1959. Pittore e critico, allievo di Hans Hofmann (1880-1966), Kaprow aderisce inizialmente all'espressionismo astratto.

Il punto di partenza è l'analisi dei lavori di Jackson Pollock (1912-1956) per rompere l'idea di arte come oggetto a favore di un'arte come pura azione; poiché Pollock aveva trasformato l'azione del dipingere in un momento artistico di per sé, insistendo sul processo più che sull'opera conclusa.

Kaprow lavora alla creazione di "happenings", eventi, influenzato dalla musica di John Cage (1912-1992). Gli happenings coniugano musica, azione artistica e un insieme casuale di elementi. *18 Happenings in 6 parts* è il suo primo happening pubblico eseguito nella Galleria Reuben di New York, in cui, in tre stanze separate da teli di plastica, hanno luogo diverse azioni che coinvolgono il pubblico. Kaprow decide con il tempo di spostarsi dal museo o galleria d'arte in un ambiente aperto, come con *Yard* del 1967, un *environment* organizzato in un cortile.

Nel 1961 nasce Fluxus, nome coniato da George Maciunas (1931-1978). Si tratta di un gruppo di artisti accomunati da un nuovo modo di vedere l'arte: l'opera non è più semplice oggetto, ma diviene performance, relazionandosi con altri generi artistici (danza, arti visive, teatro, musica) e interagendo con il pubblico.

Fluxus ha dato vita a una grande varietà di pratiche sperimentali, tra le quali i primi utilizzi del mezzo video. Nam June Paik (1932-2006) è uno dei massimi rappresentanti, egli rivolge la propria attenzione alla televisione come mezzo creativo e crea opere inglobando apparecchi

---

<sup>78</sup> M. M. Meda, *Intervista esclusiva a Jean-Paul Gaultier: "Torno con un nuovo progetto di Haute couture"*, in "Vogue", 30 marzo 2020, (<https://www.vogue.it/moda/article/intervista-jean-paul-gaultier-haute-couture-sacai>).

televisivi in assemblaggi e performance, come *Magnet TV* del 1965 o *TV-Bra for Living Sculpture* (Fig.22) in collaborazione con Charlotte Moorman (1933-1991).

Vicino a Fluxus c'è l'artista tedesco Joseph Beuys, il quale rilancia il concetto di "artista-sciamano", mediatore tra natura e uomo. Egli attribuisce una simbologia ai materiali che utilizza, scelti in relazione alla propria vicenda biografica. La performance è uno degli strumenti usati dall'artista per costruire il proprio racconto come *Coyote, I like America and America likes me* (Fig.23) del 1974.

Ai primi anni Sessanta risale anche la nascita dell'Azionismo Viennese (*Wiener Aktionismus*), un movimento austriaco che esplora il concetto di opera come azione e facendo del corpo il principale oggetto di indagine. Il movimento anticipa la Body Art, i massimi rappresentanti dell'Azionismo Viennese sono: Hermann Nitsch (1938-2022), Günther Brus (1938-2024), Otto Mühl (1925-2013) e Rudolf Schwarzkogler (1940-1969). Gli artisti mettono in luce gli aspetti più disturbanti, materiali e osceni della corporeità, includendo atti degradanti e autolesionisti.

L'uso estremo del corpo viene condiviso negli anni Settanta da diversi artisti, sia negli Stati Uniti che in Europa. Nasce la Body Art e la Performance, che pongono l'accento su: l'uso del corpo come medium, l'opera come evento.

Il fenomeno si diffonde anche grazie ai testi: *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili* (1974) e *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979). Negli anni Novanta la Performance acquisirà una connotazione più generica, in grado di descrivere l'arte performativa nei suoi recenti sviluppi, a differenza della Body Art, che rimarrà associata all'uso violento ed estremo del corpo degli anni Settanta.

Come prime esperienze artistiche che prediligono il corpo come protagonista possono essere citate le *Antropometrie* del 1960 (Fig.24) di Yves Klein (1928-1962) e *Scultura vivente* (1962) di Piero Manzoni (1933-1963).

Gina Pane è una delle prime rappresentanti della Performance, con *Sangue, il latte caldo* del 1972 (Fig.25). Le sue opere mettono in scena il dolore, esteticamente controllato, che obbliga il pubblico a un'esperienza scioccante ed estetica. Per l'artista Vito Acconci la performance è un'operazione che indaga i vincoli imposti dalle convenzioni sociali. Crea performance non documentate come *Following Piece* (1969) e finalizzate allo scatto fotografico come *Trademarks* del 1970.

Fra le massime rappresentati di questa arte c'è Marina Abramović, la quale si concentra sul presente: l'azione non è preceduta da prove, è imprevedibile dai suoi esiti, non viene

ripetuta. Esempio di questo approccio è *Rhythm 0* del 1974, o le performance realizzate con il compagno e artista tedesco Ulay, come *The lovers: The Great Wall Walk* (1988).

All'orientamento più decisivo della Performance Art si affianca negli anni Settanta una tendenza performativa più concettuale e fredda, espressa mediante video e fotografia. Viene promossa dal duo inglese Gilbert & George con *Underneath the arches* del 1972 o *Dark Shadow* del 1974. Urs Lüthi è un ulteriore rappresentante, egli si orienta all'obiettivo fotografico, mettendo in scena pratiche di travestimento, come Luigi Ontani, che reinterpreta nei suoi *tableaux vivants* personaggi storici e divinità, figure classiche e mitologiche. Il make-up e il travestimento sono pratiche usate anche da Bruce Nauman, che indaga il rapporto con lo spazio mentale o fisico dell'arte.

Nella Body Art la corporeità viene intesa come possibilità di trasmettere messaggi di portata universale. Questa arte propone espressioni di impianto teatrale, scene temporanee che vengono spesso filmate e fotografate. La Body Art considera il corpo come alternativa ai materiali tradizionali, gli artisti si confrontano apertamente con il pubblico, provocandolo e scaturendo uno shock collettivo, che stimola una reazione incisiva.

In alcuni di questi casi, la ricerca artistica percorre una linea di espressione sadomasochistica.

Lo stilista Jean-Paul Gaultier nella collezione *Les Tatouages* fa sfilare in passerella modelli con piercing e tatuaggi, in un momento in cui essi rappresentano nella società una posizione anticonformista. La collezione presenta capi realizzati in trompe-l'oeil, che illudono a parti corporee tatuate, insieme a finti piercing. Tuttavia, alcuni modelli presentano già questi elementi, scelti da Gaultier attraverso un casting che rispecchi le idee della collezione. Si crea un dialogo tra i capi realizzati e il corpo dei *mannequins*, un ulteriore "abito" per la linea Primavera/Estate del 1994.

La collezione è presentata attraverso la resa di una performance durante la sfilata. I modelli camminano con incensi in mano, gli stringono tra le dita come se fossero sigarette; il fumo resta sospeso nella Galerie Vivienne, creando un'esperienza sensoriale e avvolgente per il pubblico circostante. I *mannequins* interagiscono con gli spettatori, sfilando in gruppi e incrociandosi sul pavimento della galleria industriale ottocentesca. La musica che accompagna la sfilata unisce canti tradizionali indiani e ritmi tribali insieme a sonorità dance degli anni Novanta.

L'interazione dei modelli con il pubblico insieme alla scelta dei corpi di quest'ultimi come parte integrante della linea, possono rientrare come intento dello stilista di realizzare una performance che celebra la forza mutativa della Body Art. E se la performance rappresenta il

momento più estremo in cui si possono esplicitare le esperienze della Body Art, Gaultier con lo scandalo di *Les Tatouages* suscitato all'epoca, ci è riuscito?

Guests were likely greeted with the smell of joss sticks, lit backstage and later carried down the runway in models' hands, a hint to what *Vogue* would deem Gaultier's "a startling vision of cross-cultural harmony".<sup>79</sup>



Fig. 21: Fred W. McDarrah, *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, New York, ottobre 1959.

---

<sup>79</sup>J. Moss, "Jean Paul Gaultier's Perfectly Postmodern Fashion Show", in "Vogue", 2018, (<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10872/jean-paul-gaultier-s-perfectly-postmodern-fashion-show>).



Fig. 22: Nam June Paik e Charlotte Moorman,  
*TV-Bra for Living Sculpture*, 1969.



Fig. 23: Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974.



Fig. 24: Yves Klein, *Anthropométrie*, 1960.



Fig. 25: Gina Pane, *Sangue, il latte caldo*, 1972.

## Conclusione

Dopo aver ripercorso un intero secolo di storia della moda ed essere andata alla scoperta dei revival più significativi che hanno caratterizzato l'intero Novecento, sento di aver avuto solo un piccolo assaggio, dell'atlante della memoria che possiede la storia dell'uomo.

Riportando le stesse teorie sostenute da Aby Warburg (1866-1929), sono convinta che insieme all'esplicita citazione verso il passato, esiste una memoria collettiva, una insistente sopravvivenza di determinate forme culturali. Il tempo nell'arte non segue una linea retta, è fatto di eterni ritorni, visibili ai più affezionati a un mondo letto e visto in antichi manuali o sulle fotografie dei corpi dei propri avi.

La moda può essere considerata un'opera d'arte? È una tematica complessa. Nel capitolo dedicato a Mariano Fortuny, emerge una chiara nostalgia dell'artista verso un periodo da lui distante millenni.

La volontà di ricercare e reinterpretare un ritorno alle origini classiche e alla natura, sostenuto e promosso dalla stessa danzatrice Isadora Duncan, fa dei due artisti due anime illuse nostalgicamente nei confronti di un mondo mai vissuto. Eppure, la cura delle vesti di Fortuny e le danze libere della Duncan, riportano con fedeltà uno spirito tanto sognato. L'unico spazio tra i due artisti e la classicità è il loro presente, che irrompe con forza plasmando le loro creazioni in una nuova antichità dei primi del Novecento.

Jean-Paul Gaultier dimostra un affetto verso il passato sin dalla tenera età e verso l'essere umano in carne ed ossa più vicino a lui che può incarnare questa parte temporale, sua nonna.

“I miei genitori erano piuttosto poveri e mi raccontavano storie sul dopoguerra: mia madre prendeva i pantaloni di mio padre e li trasformava in gonne. Adoravo questa idea, e quando ho iniziato come designer, non avevo soldi, quindi, prendevo diversi capi e li univo per creare qualcosa di nuovo. Le persone devono trovare la bellezza nel denim riciclato e nelle loro rughe allo stesso modo. Viviamo in un'epoca in cui è importante apprezzare sia il vecchio che il nuovo.”<sup>80</sup>

L'importanza attribuita da Gaultier alla memoria è data dalla scelta di nuovi *guest designer* per la rilettura delle sue collezioni precedenti, dopo il suo ritiro dalle passerelle nel

---

<sup>80</sup> L. Freeman, “Il ruolo della moda è analizzare ciò che accade nella società”: Jean-Paul Gaultier in conversazione con Chitose Abe, in “Vogue”, 8 luglio 2021, (<https://www.vogue.it/moda/article/jean-paul-gaultier-chitose-abe-intervista-haute-couture>).

2020. I nuovi *guest designer* con collezioni haute couture reinterpretano l'archivio della maison Gaultier. La prima è stata Chitose Abe di Sacai, con la collezione Autunno/Inverno 2021-2022:

“Guardando all’archivio di Gaultier, Abe ha reinterpretato i codici della maison nella sua personale visione: chiffon e patchwork insieme per ricordare un kilt scozzese; stivali platform, realizzati in collaborazione con Pierre Hardy, che si ispirano al corsetto indossato da Madonna durante il suo tour del 1990, *Blond Ambition*, mentre la seta è decorata da stampe tattoo: un cenno alla sua collezione primavera-estate 1994 *Les Tatouages*.”<sup>81</sup>

Successivamente c'è stato il Direttore creativo di Diesel e di Y/Project, Glenn Martens, con la linea Primavera/Estate 2022, una delle collaborazioni più apprezzate della maison: “Glen Martens, anima di Y/Project, crea una collezione couture one shot per Jean Paul Gaultier. “Ho voluto che fosse una festa, per rendere omaggio all'heritage creativa e al savoir-faire di questa maison”, ha detto il designer belga, che nel 2008 iniziò proprio nell'atelier francese la sua avventura nella moda.”<sup>82</sup>

Segue la collaborazione con il Direttore creativo di Balmain, Olivier Rousteig, con la collezione Autunno/Inverno 2022-2023, che celebra lo show di *Les Tatouages* 1994.

La sfilata Jean Paul Gaultier Haute Couture Fall 2022 2023 si apre con una parte dedicata al menswear che, sfilando su un remix di “Black Skinhead” di Kanye West celebra il famoso show “Les Tatouages” del 1994, l'arte della corsetteria, le righe bretoni ma anche tanti dettagli in latta che fanno parte dei codici della Maison, i tipici bustier a cono, la famosa giacca da smoking gessata, dai volumi ampi, indossata sotto il corsetto a forma di corpo umano, puntaspilli di dimensioni esagerate, che si trasformano addirittura in una scollatura a cuore.<sup>83</sup>

Infine, Gaultier sceglie Haider Ackermann per la sfilata haute couture Primavera/Estate 2023.

Con il frac metaforicamente segnato con i gessetti da sarta e i lembi di tessuto tagliato a vivo - richiamo ad un lavoro ancora in divenire - e le piume blu, pavoneggianti intorno al volto, uno dei capi simbolo dei codici di Gaultier diventa crittografia dell'essere Ackermann. La tuta in seta impreziosita da decorazioni di perline come spine, è la massima espressione di un concetto di couture ribaltato dallo sportswear, mentre l'abito da sera

---

<sup>81</sup> L. Freeman, “Il ruolo della moda è analizzare ciò che accade nella società”: Jean-Paul Gaultier in conversazione con Chitose Abe, (<https://www.vogue.it/moda/article/jean-paul-gaultier-chitose-abe-intervista-haute-couture>).

<sup>82</sup> G. Baudo, *Les Enfants Terribles: a confronto Jean-Paul Gaultier e Glen Martens*, in “l'Officiel”, 3 marzo 2022, (<https://www.lofficielitalia.com/interviste/glen-martens-intervista-collezione-jean-paul-gaultier-haute-couture-collaborazione>).

<sup>83</sup> G. Cantarini, *Olivier Rousteing x Jean-Paul Gaultier: lo show Haute Couture 2022 2023*, in “l'Officiel”, 7 luglio 2022, (<https://www.lofficielitalia.com/fashion-week/olivier-rousteing-x-jean-paul-gaultier-sfilata-haute-couture-2022-2023-foto-video>).

custodisce l'alta moda come concetto. Rivisitazione di un paio di enormi pantaloni con le bretelle portati con dei guanti in lattice color ottanio che ricordano quelli da cucina o con una coppa costruita come fosse un corpo estraneo, condensano l'elaborazione dei pensieri sovversivi nell'essenzialità delle linee. In fondo, bastano pochi pezzi chiave per entrare a pieno nel mondo della Haute Couture di Jean Paul Gaultier disegnata da Haider Ackermann.<sup>84</sup>

Gaultier vive il passato con la consapevolezza di reinterpretarlo, non c'è la volontà di rievocare i valori di un determinato periodo, ma il bisogno di saccheggiare e riplasmare seguendo il proprio tempo.

Si tratta sempre di una serie di elementi, uniti e modellati a seconda della fantasia dello stilista francese, citazioni alle culture e sottoculture del periodo. Una molteplicità ordinata di ispirazioni, che sfociano nella missione primaria di Gaultier, una moda uguale per tutti.

L'estetica creata dallo stilista francese nella collezione *Les Tatouages* insieme alla sfilata di debutto alla Galerie Vivienne del 1994, diviene un omaggio alla body art e al concetto di performance. La scelta dei corpi come parte integrante della linea e la modalità attraverso cui i modelli sfilano, interagendo con le persone, pongono la domanda decisiva. Gaultier ha varcato i confini dell'utilità del capo, facendolo diventare un'opera d'arte?

---

<sup>84</sup> G.D. Giamberardino, *Jean-Paul Gaultier e Haider Ackermann si incontrano alla Haute Couture*, in "Vogue", 26 gennaio 2023, (<https://www.vogue.it/moda/article/haute-couture-jean-paul-gaultier-haider-ackermann-sfilata-primavera-estate-2023>).

## **Ringraziamenti**

Ringrazio i miei genitori, senza i quali non sarei la persona che sono. Mia mamma Adriana e gli sforzi di ogni giorno, mia sorella Lisa e il suo amore nascosto, Tom e la sua irruenza.

Un grazie alla mia famiglia sparsa tra le coste mediterranee e adriatiche. Grazie Amedeo, alla nostra relazione, il supporto costante.

Un grazie ai miei amici, al nostro legame e al loro sostegno, essenziali porti a cui affidarmi.

Ringrazio la mia relatrice Loredana Pessa, per aver creduto in me e nel progetto e il correlatore.

Ringrazio mio padre Graziano, a cui dedico e dedicherò ogni singolo traguardo nella vita. Riguardo quest'ultima, la ringrazio, non riesco a non volerle bene, faremo i conti strada facendo.

## Bibliografia

- O. Pugliese, *Immagini e materiali del laboratorio di Fortuny*, Venezia, 1978.
- R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, 1979.
- D. Roche, *Il linguaggio della moda*, Torino, 1989.
- D. Davanzo Poli, *Fortuny e il suo ideale di classicità*, in *Classicismo e libertà*, Novara, 1992.
- L. Loewenthal, *The Search for Isadora: The Legend & Legacy of Isadora Duncan*, Princeton NJ, 1993.
- N. Squicciarino, *Il vestito parla Considerazioni psicologiche sull'abbigliamento*, Roma, 1996.
- T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Genova, 1996.
- D. Davanzo Poli, A.M. Deschodt, *Fortuny*, New York, 2001.
- D. Candilio, *Moda costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, 2004.
- S. S. Reinach, *La moda un'introduzione*, Roma, 2010.
- E.E. Guffey, *Retro: the culture of revival*, Londra, 2006.
- E. Morini, *Storia della moda: XVIII – XXI secolo*, Milano, 2006.
- D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento Designer e manifatture d'Europa e d'America*, Milano, 2007.
- Mariano Fortuny *La seta e il velluto*, catalogo della mostra a cura di D. Ferretti, Milano, 2010.
- I. Caloi, *Modernità Minoica. L'arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*, Firenze, 2011.
- I. Duncan, *My life*, Roma, 2011.
- T.M. Lorient, *The Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk*, New York, 2011.
- J.D. Edwards, A.S. Monnet, *The gothic in contemporary literature and popular culture: pop goth*, New York, 2012.
- B. English, *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk*, Londra, 2013.
- M.G. Muzzarelli, *Breve storia della moda in Italia*, Milano, 2014.
- G.D. Osma, *Mariano Fortuny: his life and work*, Londra, 2015.
- D. J. Cole, N. Deihl, *Storia della moda dal 1850 a oggi*, Torino, 2016.
- C. Acome, *Vogue on Jean Paul Gaultier*, Londra, 2017.
- I. Duncan, *La tecnica di Isadora Duncan*, Roma, 2017.
- M. Ciavarella, *ManiFashion: manifesto critico per la moda del XXI Secolo*, Piemonte, 2017.

- A. Geczy, V. Karaminas, *The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization*, London Bloomsbury, Londra, 2019.
- I Fortuny: una storia di famiglia*, catalogo della mostra a cura di D.Ferretti e C. Da Roit, Venezia, 2019.
- J. Laver, *Costume and Fashion*, Londra, 2020.
- C. Calò, *La sfilata di moda come opera d'arte*, Torino, 2022.
- K. Godman, *Gothic fashion, the history: from barbarians to haute couture*, Lewes, 2022.
- V. Linfante, M. Zanella, *Il design del tessuto italiano, Dal Déco al contemporaneo, Il tessuto stampato*, Venezia, 2023.
- A. Checcoli, P.Vallerga, *Moda. L'evoluzione del costume e dello stile*, Milano, 2024.
- L. B. Persson, *Jean-Paul Gaultier. SFILATE*, Milano, 2025.
- S. Gnoli, *Archeologia della moda Heritage, archivi, comunicazione*, Roma, 2025.

## Sitografia

- J. Laver, *Fashion: A Detective Story*, in “Vogue”, 1959, (<https://archive.vogue.com/article/1959/01/01/fashion-a-detective-story>).
- Redazione, *Pleats Please by Issey Miyake*, in “Vogue”, 2012, (<https://www.vogue.it/people-are-talking-about/vogue-arts/2012/10/pleats-please-issey-miyake>).
- C. Kelsey, *Jean-Paul Gaultier, Master of Spectacle*, in “Interview Magazine”, 2013, (<https://www.interviewmagazine.com/fashion/jean-paul-gaultier-master-of-spectacle>).
- Vogue, *Jean-Paul Gaultier. Spring 1994, ready-to-wear*, 2015, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).
- J. Moss, “*Jean Paul Gaultier’s Perfectly Postmodern Fashion Show*”, 2018, in “Anothermag”, (<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10872/jean-paul-gaultier-s-perfectly-postmodern-fashion-show>).
- V. Bonelli, *Isadora Duncan in mostra al Mart di Rovereto*, in “Vogue”, 2019, (<https://www.vogue.it/news/article/isadora-duncan-in-mostra-al-mart-di-rovereto?utm>).
- J. Hobbs e L. Freeman, *Film, libri e dischi che hanno ispirato 38 designer di moda*, in “Vogue”, 2020, (<https://www.vogue.it/news/article/film-libri-dischi-ispirazione-designer-moda-famosi>).
- M. M. Meda, *Intervista esclusiva a Jean-Paul Gaultier: “Torno con un nuovo progetto di Haute couture”*, in “Vogue”, 2020, (<https://www.vogue.it/moda/article/intervista-jean-paul-gaultier-haute-couture-sacai>).
- P. Utz, “*Now stars are paid to wear clothes.*” *Jean-Paul Gaultier’s ultimate interview*, in “Numéro” 2020, (<https://numero.com/en/non-classifiee/now-stars-are-paid-to-wear-clothes-jean-paul-gaultiers-ultimate-interview-2/>).
- J. Moss, *Tattoos, illusions, and men in skirts: Jean Paul Gaultier’s fashion legacy*, in “Dazed”, 2020, (<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/47634/1/jean-paul-gaultier-paris-fashion-haute-couture-final-show-trends-ss20-show>).
- L. Freeman, “*Il ruolo della moda è analizzare ciò che accade nella società*”: *Jean-Paul Gaultier in conversazione con Chitose Abe*, in “Vogue”, 2021, (<https://www.vogue.it/moda/article/jean-paul-gaultier-chitose-abe-intervista-haute-couture>).
- Vogue, *Vivienne Westwood: uno sguardo al suo nuovo straordinario libro appena uscito*, in “Vogue”, 2021, (<https://www.vogue.it/moda/article/vivienne-westwood-catwalk-the-complete-collections-libro>).

A. Salim, *Il reggiseno con le coppe a cono di Jean Paul Gaultier, da Madonna a Lotta Volkova*, in “Vogue”, 2022, (<https://www.vogue.it/news/article/reggiseno-coppe-a-cono-jean-paul-gaultier>).

S. Larouci, *Vienne Westwood ci aveva raccontato che: «Non ho mai pensato di essere una fashion designer»*, in “Vogue”, 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/vivienne-westwood-intervista-andreas-kronthaler>).

G. Baudo, *Les Enfants Terribles: a confronto Jean-Paul Gaultier e Glen Martens*, in “l’Officiel”, 2022, (<https://www.lofficielitalia.com/interviste/glen-martens-intervista-collezione-jean-paul-gaultier-haute-couture-collaborazione>).

G. Cantarini, *Olivier Rousteing x Jean-Paul Gaultier: lo show Haute Couture 2022 2023*, in “l’Officiel”, 2022, (<https://www.lofficielitalia.com/fashion-week/olivier-rousteing-x-jean-paul-gaultier-sfilata-haute-couture-2022-2023-foto-video>).

E. Sahli, *Quando la moda cambia la società: Jean-Paul Gaultier oltre il binarismo di genere*, in “Vanity Fair”, 2022, (<https://www.vanityfair.it/gallery/jean-paul-gaultier-sfilata-genderless-primavera-estate-1985-binarismo-gendere>).

M. L. Tagariello, *Jean-Paul Gaultier; 10 curiosità sull’enfant terrible della moda*, in “Vanity Fair”, 2022, (<https://www.vanityfair.it/gallery/jean-paul-gaultier-eta-nato-compleanno-10-curiosita>).

R. Jana e S. Oliva, *Olivier Rousteing per Jean-Paul Gaultier: svelati in anteprima gli stivali della collezione haute couture*, in “Vogue”, 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/jean-paul-gaultier-momenti-memorabili-sfilate-carriera>).

S. Oliva, *Bar Jacket: storia dell'iconica giacca di Dior simbolo di eleganza*, in “Vogue”, 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/dior-bar-jacket-storia-icona-foto>).

S. Oliva, *La moda parla il linguaggio vintage: scoprite i negozi, i migliori capi e accessori da avere nonché una guida del vestirsi mixando passato e contemporaneità*, in “Vogue”, 2022, (<https://www.vogue.it/moda/article/vintage-guida-vogue-definitiva>).

D. Bala, *The Jean-Paul Gaultier show*, in “Highsnobiety” 2023, (<https://www.highsnobiety.com/p/jean-paul-gaultier-interview/>).

G. Cantarini, *Jean Paul Gaultier: la storia dell’enfant terrible della moda*, in “l’Officiel”, 2023, (<https://www.lofficielitalia.com/moda/jean-paul-gaultier-storia-moda-stilista-stile>).

G.D. Giamberardino, *Jean-Paul Gaultier e Haider Ackermann si incontrano alla Haute Couture*, in “Vogue”, 2023, (<https://www.vogue.it/moda/article/haute-couture-jean-paul-gaultier-haider-ackermann-sfilata-primavera-estate-2023>).

A. Kessler e G. Di Giamberardino, *Il guardaroba di Vivienne Westwood va all'asta e noi, attraverso gli abiti, ne ripercorriamo la storia*, in “Vogue”, 2024, (<https://www.vogue.it/moda/article/vivienne-westwood-storia>).

D. D'aprile, *From the catwalk to the stage: l'intervista a Jean-Paul Gaultier*, in “l'Officiel”, 2024, (<https://www.lofficielitalia.com/interviste/intervista-jean-paul-gaultier-designer-fashion-freak-show-spettacolo-arcimboldi-milano-quando>).

L. Ramzi, *La moda degli anni 60: rivoluzionaria, democratica, eterna. Dalla minigonna al Boho alla Space Age*, in “Vogue”, 2024, (<https://www.vogue.it/article/moda-anni-60-storia>).

L. Ramzi, *La moda degli anni '80: il Power Dressing, il New Romantic, i body di lycra per il fitness e il corpo al centro*, in “Vogue”, 2024, (<https://www.vogue.it/article/moda-anni-80-storia>).

L. Satenstein, *THE A-Z GUIDE TO JEAN PAUL GAULTIER*, in “Ssense”, 2024, (<https://www.ssense.com/en-jp/editorial/fashion/jean-paul-gaultier-history>).

Junior Gaultier, *Jean Paul Gaultier Les Tatouages Spring/Summer 1994: Global Village Chic, Tattoo Prints & Archive Pieces*, in “Juniorgaultier”, 2024, (<https://juniorgaultier.com/gaultiers-global-village-chic-shows-the-best-of-the-world-les-tatouages-s-s-1994/->).

K. Thatcher, *The Roaring '20s Are Back In Fashion – This Is What We're Wearing*, in “Elle”, 2024, (<https://www.elle.com.au/fashion/1920s-fashion-trend/>).

A. Mancinelli, *La storia di Jean Paul Gaultier: eros e sentimento*, in “Amica”, 2025, (<https://www.amica.it/2025/03/24/jean-paul-gaultier-creazioni-profumi-iconici-designer/>).

S. Vertua, *New Romantic Revival: il nuovo romanticismo dark conquista le tendenze moda donna*, in “l'Officiel”, 2025, (<https://www.lofficielitalia.com/fashion/new-romantic-tendenza-moda-donna-autunno-inverno-2025-2026-look>).

F. Milano Ferri, *Il cone bra di Jean-Paul Gaultier dagli anni Ottanta a oggi*, in “Harper's Bazaar”, 2025, (<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/storie/a42175883/storia-cone-bra-jean-paul-gaultier/>).

Metro Models, *La storia di Jean-Paul Gaultier*, in “Metromodels”, 2025, (<https://www.metromodels.com/it/news/10566-jean-paul-gaultier-a-visionary-who-redefined-fashion-and-inspired-the-best-modeling-agencies/>).

A. Gaggino, *Le graduate collection degli stilisti famosi: le collezioni di laurea che hanno cambiato la moda*, in “Harper's Bazaar”, 2026, (<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/storie/a71746132/graduate-collection-stilisti-famosi-moda/>).

## Crediti fotografici

Fig. 1: Paul Iribé, modello *Joséphine* da *Les Robes de Paul Poiret*, 1908, (<https://www.meer.com/it/86938-il-modello-josephine-e-la-liberazione-del-corpo-femminile>).

Fig. 2: Abito con taglio di sbieco di Madelein Vionnet, (<https://www.adlmag.it/2025/11/25/madeleine-vionnet-nel-taglio-di-uno-sbieco-la-nascita-della-modernita/>).

Fig. 3: Bozza della Bar Jacket, Haute Couture Primavera Estate 1947, Associations Willy Maywald, (<https://www.vogue.it/moda/article/dior-bar-jacket-storia-icona-foto>).

Fig. 4: Vivienne Westwood, *Mini-Crini*, foto di Steven Meisel per Vogue Italia, 1985, (<https://artsandculture.google.com/asset/mini-crini-ss-1985-photograph-by-steven-meisel-for-italian-vogue-vivienne-westwood/-wHbQkh0lydlkA?hl=en>).

Fig. 5: John Galliano, *Les Incroyables*, 1984, (<https://www.vogue.es/moda/articulos/historia-central-saint-martins-disenadores-john-galliano-riccardo-tisci>).

Fig. 6: Alexander McQueen, *Jack the Ripper Stalks His Victims* (MA Graduation Collection), 1992, (<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/coat-jack-the-ripper/>).

Fig. 7: Issey Miyake, *Pleats Please*, 1988, (<https://www.vogue.it/galleries/gait16100>).

Fig. 8: Dora Angela Duncan, (<https://www.romecentral.com/isadora-duncan-madre-della-danza-moderna-e-pioniera-del-femminismo/>).

Fig. 9: Dora Angela Duncan con *Delphos*, ( <https://educated-traveller.com/wp-content/uploads/2019/11/delphos-gown-isadora-duncan-1907.jpg>).

Fig. 10: Mariano Fortuny, *Knossos*, 1907, ([https://www.fortuny.it/blog/storie/sciarpa-di-knossosfortuny/?srsltid=AfmBOorjjP1dfGi\\_8Nj8TafpQKCaArZx6bqE432GvHe28GgZDTWm7UgG](https://www.fortuny.it/blog/storie/sciarpa-di-knossosfortuny/?srsltid=AfmBOorjjP1dfGi_8Nj8TafpQKCaArZx6bqE432GvHe28GgZDTWm7UgG)).

Fig. 11: Mariano Fortuny, *Peplos*, 1920, (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/157360>).

Fig. 12: Mariano Fortuny, *Delphos*, (<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/arte/a66000320/delphos-abito-museo-fortuny/>).

Fig. 13: Statua di Demetra, I secolo d.C. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, collezione Altemps, (<https://museonazionaleromano.it/palazzo-altemps/collezione-altemps/>).

Fig. 14: Figura femminile panneggiata *Pudicitia*, fine II secolo a.C. Roma Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, collezione Mattei, (<https://museonazionaleromano.it/palazzo-altemps/collezione-mattei/>).

Fig. 15: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

Fig. 16: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

Fig. 17: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

Fig. 18: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear, ([https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier\\_](https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier_)).

Fig. 19: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

Fig. 20: Jean-Paul Gaultier, Spring 1994 Ready-to-Wear, (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier>).

Fig. 21: Fred W. McDarrah, 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, Ottobre 1959, (<https://www.moma.org/collection/works/173009>).

Fig. 22: Nam June Paik, *Magnet TV*, Whitney Museum of American Art, 1965, (<https://whitney.org/collection/works/6139>).

Fig. 23: Joseph Beuys, I like America and America likes me, 1974, (<https://ekphrasis.it/i-feel-america-and-america-feels-me-interpretare-beuys/>).

Fig. 24: Yves Klein, Anthropométrie, 1960, (<https://artprecious.wordpress.com>).

Fig. 25: Gina Pane, *Sangue, il latte caldo*, 1972, (<https://www.artnet.com/artists/gina-pane/le-lait-chaud-bHqjsSQ1mZ6O-Audihln0Q2>).

