



e-CAMPUS
UNIVERSITÀ

DOTTORATO DI RICERCA IN
MEDIUM E MEDIALITÀ

CICLO XXXVIII

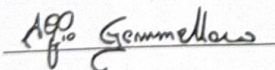
COORDINATORE Prof. Francesco Napoli

TITOLO
UN INDISCIPLINED WORK
MODA, LETTERATURA E SOCIETÀ NELL'ITALIA POST – RISORGIMENTALE.
UN CASO DI STUDIO: I ROMANZI MONDANO-SCAPIGLIATI DI VERGA.

Settore Scientifico Disciplinare ITAL-01/A

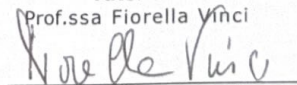
Dottorando

Dott. Alfio Gemmellaro



Tutor

Prof.ssa Fiorella Vinci



Abstract

When observing a fashion item—clothing, jewelry, shoes, accessories, etc.—and imagining the moments when this might be used, one conjures up circumstances, environments, characters, actions, and sensations: a whole story is created. This story is born from the creator's intentions but also shaped by personal and collective experiences. In the popular imagination, many garments tell a story and evoke a combination of meanings: a wide skirt might bring to mind princesses and royal balls; a blazer and tie, authority, control, and the exercise of power; and high heels, the figure of the *femme fatale* and her romantic adventures.

It is precisely this strong connection between storytelling and the fashion phenomenon that creates the foundation of this work, which investigates its relationship with literature. My research focuses on a specific time frame, the end of the 1800s, which is important for two reasons related to fashion: first, the beginning of its strong influence on culture and society; second, the Italian political unification, which would find in fashion one of the pillars of collective identity.

The interdisciplinary nature of the project led to the consideration of several fields of study, such as sociology, literature, art, history, etc. Although Fashion Theory has increasingly highlighted the importance of fashion as a scientific object of study, its relationship with literature remains an underexplored area of research.

The methodological framework of the research is grounded in Mitchell's idea of "indiscipline" as a break from traditional approaches in order to gain a new perspective of study.

The work is sectioned into four parts, each focusing on different aspects explored in the research. The first serves as an introduction and epistemological framing of the study. The consideration of fashion items as media for communicating personal and social ideas and values allowed the use of tools from Intermedial Studies to explore the connections between fashion and literature.

The second part, centered on exploring fashion from different disciplinary perspectives, aims to clarify the meanings, dynamics, and interpretations of the phenomenon.

The third part contains the analysis of specific texts: Verga's novels: *Eva*, *Tigre Reale*, and *Eros*. In these works, intermedial references to fashion and their meanings are highlighted and interpreted.

The final part of the work explores the theme of *italianità*, the collective cultural identity sought after the country's political unification. This identity-building process identified the Renaissance as the peak of Italian greatness, which is an idea that found both inspiration and justification in literature. In Verga's novels, we can observe both the value system on which Italy was building its culture and references to the process that placed the Renaissance at the center of the Italian identity.

The relationship between fashion and literature brings to light the strong connection between the two when creating meanings and values that transcend individual works.

Ad Alfio Petronaci

INDICE

PARTE PRIMA NOTE INTRODUTTIVE E INQUADRAMENTO EPISTEMOLOGICO

INTRODUZIONE	pag.2
CAPITOLO I UN <i>INDISCIPLINED WORK</i>	pag.9
1.1 “È moda!”	pag. 9
1.2 <i>Indiscipline</i>	pag.15
1.3 <i>Moda, letteratura e quadro sociale: l’approccio metodologico</i>	pag. 23
1.3.1 <i>I rapporti intermediali tra moda e testo</i>	pag. 26
1.3.2 <i>Il valore sociologico del fenomeno</i>	pag. 32

PARTE SECONDA
IL FENOMENO MODA:
DINAMICHE, SIGNIFICATI E INTERPRETAZIONI

CAPITOLO II

LA MODA:

UN INTRICATO FENOMENO INTERDISCIPLINARE pag.40

2.1 La comparsa della moda – il rapporto con la storia pag.40

2.2 Sentimenti di imitazione e distinzione – il rapporto con la sociologia pag. 50

2.3 L'opera – il rapporto tra moda e arte pag.58

2.4 Corone e corsetti – il rapporto tra moda e potere pag.75

CAPITOLO III

UOMO/DONNA:

LE “CAOTICHE” INTERPRETAZIONI DELLA MODA pag.85

3.1 La moda come espressione dell'identità pag.85

3.2 I generi nella moda pag. 89

3.2.1 La declinazione femminile della moda pag.90

3.2.2 Libertà reali e libertà apparenti. pag.92

3.2.3 Sessualità esibita e controllata pag. 96

3.2.4 Passività e autodeterminazione pag.100

3.3 L'uomo e la moda pag.103

3.3.1 L'uomo alla moda pag. 107

3.4 Oltre i generi pag.111

3.5 Note conclusive pag.114

PARTE TERZA
LA MODA E LA LETTERATURA:
I ROMANZI MONDANO SCAPIGLIATI DI VERGA

PREMESSA: IL CORPUS TESTUALE pag.117

CAPITOLO IV

EVA

L'APPLICAZIONE DEL METODO:

I CONTATTI TRA MODA E TESTO E I LORO SIGNIFICATI

pag.123

4.1 Eva

pag.124

4.2 I rapporti mediali tra moda e letteratura

pag.136

4.3 Eva dentro e fuori il romanzo

pag.147

CAPITOLO V

TIGRE REALE

ABITI CHE NASCONDO LA MORTE:

APPARENZA E POTERE DELLA MODA.

pag.158

5.1 Le vicende narrate

pag.159

5.2 Simboli e significati dell'abbigliamento

pag.173

5.2.1 Cravatte e uniformi

pag.174

5.3 Lo sguardo maschile e femminile

pag.180

5.4 La moda come potere e apparenza: Nata

pag.185

CAPITOLO VI <i>EROS</i> MODA E IDENTITÀ FEMMINILE: DIFFERENZE E SOMIGLIANZE TRA LE PROTAGONISTE	pag.193
--	---------

6.1 <i>Il filo narrativo</i>	pag.195
6.2 <i>Le donne del romanzo</i>	pag.203
6.2.1 <i>L'artificiosa semplicità della contessina Valleda</i>	pag.204
6.2.2 <i>I modesti abiti grigi di Adele</i>	pag.208
6.2.3 <i>Il continuo confronto</i>	pag.212
6.2.4 <i>La nuvola di mussolina della contessa Armandi</i>	pag.215
6.3 <i>Le similitudini tra le protagoniste e le funzioni metaculturali</i>	pag.219
6.4 <i>Gli altri significati della moda nel romanzo</i>	pag.220

**PARTE QUARTA
L'ITALIANITÀ:
TRA RACCONTO E RISCOPERTA**

CAPITOLO VII L'ITALIANITÀ: ORIGINI E TRATTI ESSENZIALI	pag.225
--	---------

7.1 <i>L'unità culturale</i>	pag.225
7.2 <i>Il nuovo Rinascimento</i>	pag.228
7.3 <i>Lo sguardo degli altri e il ruolo della letteratura</i>	pag.230

CAPITOLO VIII	
L'ITALIANITÀ NEI TESTI:	
ELEMENTI CULTURALI E COLLEGAMENTI TEMATICI	pag.236
8.1 <i>I moti del cuore contro i valori dell'Italia unita</i>	pag.236
8.2 <i>Il Rinascimento nei romanzi</i>	pag.242
8.3 <i>Firenze</i>	pag.245
8.3.1 <i>I luoghi di Firenze</i>	pag.246
8.3.2 <i>Un centro della moda</i>	pag.250
8.4 <i>La classe come simbolo di italianità</i>	pag.252
8.5 <i>Riflessioni conclusive</i>	pag.256
CONCLUSIONI	pag.257
BIBLIOGRAFIA	pag.269

PARTE PRIMA
NOTE INTRODUTTIVE E
INQUADRAMENTO EPISTEMOLOGICO

INTRODUZIONE

“*Sai tu cosa sarei stata senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso?*”

È con questa domanda che Eva, nel romanzo di Giovanni Verga, cerca di dissuadere Enrico dal farle abbandonare il teatro e la vita mondana per coronare la loro storia d'amore. Eva riconosce che il suo fascino, così come l'amore di Enrico, siano legati ai suoi abiti che diventano rappresentazione di una precisa figura di donna e di tutto il suo mondo.

Osservando un oggetto di moda – abiti, gioielli, scarpe, accessori, etc. – e immaginando le occasioni del suo utilizzo si richiamano alla mente: circostanze, ambienti, personaggi, azioni e sensazioni: si costruisce una storia; questa è frutto delle intenzioni del creatore, ma anche il risultato di esperienze personali e collettive. Così, nell'immaginario comune sono molti i capi di abbigliamento che raccontano una storia e rimandano ad un insieme di significati: una gonna ampia farà tornare in mente principesse e balli reali; una giacca e una cravatta l'autorità, il controllo e l'esercizio del potere; e una scarpa alta la figura della *femme fatale* e le sue avventure romanzesche. È proprio la forte connessione tra il fenomeno moda e la narrazione la base di questo lavoro che ne indaga i rapporti con la letteratura.

Ma quali rapporti esistono tra moda e letteratura? E cosa apprendiamo dall'analisi di questi rapporti? I contatti tra moda e letteratura offrono spunti di riflessioni utili per comprendere la formazione dell'identità italiana?

Cercare di rispondere a queste domande, strutturando un metodo di analisi e di lettura di questi rapporti permetterebbe di conoscere un punto di snodo importante per la

comprensione dei processi di formazione di oggetti culturali la cui valenza può essere considerata transmediale.

Studiare i rapporti tra moda e letteratura fa emergere il forte legame tra le due nella creazione di significati e di valori che superano le singole opere. Agnès Rocamora a tal proposito

“La sociologia dell’arte e della letteratura deve prendere come oggetto non solo la produzione materiale, ma anche la produzione simbolica dell’opera, cioè la produzione del valore dell’opera o, per dirla in altri termini, della credenza nel valore dell’opera. Deve quindi considerare come portatori di un contributo alla produzione non solo i produttori diretti dell’opera nella sua materialità (artista, scrittore, ecc.), ma anche i produttori del significato e del valore dell’opera - critici, editori, galleristi e l’intero insieme di agenti in cui sforzi combinati producono consumatori capaci di conoscere e riconoscere l’opera d’arte.” (Rocamora 2022, p.37)

Partendo da *“produttori del significato del valore dell’opera”* si può ampliare il concetto anche ai testi che raccontano il significato delle opere di moda inserendole nelle loro storie. Da tali presupposti, moda e letteratura, due oggetti mediali e di studio distinti, concorrono a creare rappresentazioni sociali e culturali uniche. La figura di Eva si inserisce in un immaginario collettivo in cui abiti succinti, piume e fiori appariscenti definiscono una precisa figura di donna in contrapposizione agli abiti grigi e incollati delle mogli rappresentate nei romanzi; così, nello stesso modo, le pellicce di Nata restituiscono l’immagine di forza che il capo rappresenta, diffondendola insieme alla

storia d'amore dei protagonisti; e analogamente l'abito di Giorgio rappresenta il potere politico e istituzionale narrando un'altra storia a cui rifarsi osservando giacche e cravatte. Questi sono esempi di come i contatti tra moda e letteratura siano fonti primarie per individuare elementi culturali nei testi che ne creano il significato, ne spingono l'azione narrativa e che allo stesso tempo li fanno divenire canale mediale privilegiato per la diffusione di valori.

Lo spaccato temporale in cui si indagano le connessioni tra la moda e la letteratura è la fine dell'Ottocento. Tali coordinate temporali si ricollegano a due aspetti del fenomeno trattato, la moda: il primo è l'inizio della sua forte influenza sulla cultura e la società, e il secondo è l'unificazione politica italiana che troverà nella moda uno dei pilastri dell'identità collettiva.

È stato, quindi, seguendo l'intento di indagare i rapporti tra moda e letteratura in un periodo storico tanto delicato per l'unificazione culturale dell'Italia, che la presente ricerca ha avuto inizio e si è progressivamente sviluppata.

Il lavoro proprio per la complessità dei temi e delle diverse aree di studio coinvolte è stato strutturato in quattro parti iniziando da un capitolo sulla metodologia d'analisi. L'interdisciplinarietà del progetto ha portato a riflettere su come strutturare un approccio metodologico che potesse essere funzionale a rispondere alla domanda di ricerca. Moda e letteratura, gli oggetti di studio, afferiscono ad aree disciplinari differenti tra loro, con strumenti e approcci altrettanto distanti. Se poi si considerano le branche del sapere che interessano la moda, la trasversalità dell'argomento emerge chiaramente.

La definizione "*indisciplined work*", derivante dal concetto di "*indiscipline*" di William John Thomas Mitchell (1995), descrive proprio l'intento di condurre una ricerca fuori dai

confini, per tradizione, delle discipline accademiche, così da tentare una lettura nuova dei testi e del fenomeno moda.

Presupposto d'analisi è stato riconoscere agli oggetti di moda il ruolo di medium delle idee e dei significati della stessa. Una tipologia di abito, una foggia particolare, così come un tessuto o un colore trasmettono un messaggio. Questa caratteristica degli oggetti di moda ha permesso di indagare i contatti con la letteratura attraverso gli studi di intermedialità – i lavori di Werner Wolf (1999) e Irina O. Rajewsky (2005) sono i punti di partenza.

Individuato l'approccio metodologico si è passati, nella seconda parte del lavoro allo studio del fenomeno moda, cercando di descriverne dinamiche, significati ed interpretazioni. La moda è, infatti, un fenomeno sociale che trae significati e dinamiche che la caratterizzano proprio dal contesto.

L'oggetto di studio, come già detto, è molto ampio e complesso; infatti, ogni qual volta si pensa di averne delimitato i confini di influenza e competenza disciplinare ci si accorge della sua continua espansione. Seppure per decenni la moda sia stata interpretata come un fenomeno effimero, legato alle leggi dell'apparire e poco appropriato alla ricerca scientifica, tocca tutti gli ambiti della vita di ognuno. Partendo da questo assunto, il lavoro si è poi concentrato su uno dei settori della moda, forse il più riconoscibile: l'abbigliamento. Gli abiti, i gioielli e tutti gli accessori hanno mostrato per primi le dinamiche del fenomeno moda e i suoi significati.

La complessità della moda e gli ambiti che interessa sono il motivo per cui gli aspetti analizzati nella prima parte del lavoro vanno considerati come una selezione delle possibili lenti attraverso cui leggere la moda. Non vi è l'intento di essere esaustivi nel ricostruire il fenomeno, ma la volontà di studiarne le caratteristiche utili sia per la ricerca

delle relazioni tra moda e letteratura, sia per l'analisi degli elementi culturali derivanti da queste. Gli aspetti analizzati, per tanto, in questa prima parte del lavoro sono stati: la sua comparsa che legittima e chiarisce anche lo spaccato temporale scelto; le dinamiche di imitazione e distinzione, base del fenomeno e anche prima finalità della moda come strumento narrativo; il suo rapporto con l'arte ambiguo e affascinante sia per le connotazioni contemporanee dell'arte "riproducibile" sia, poi, per l'analisi degli albori della moda italiana; la relazione tra la moda e l'esercizio del potere sia in relazione alla manifestazione politica dello stesso, sia in virtù della forza derivante dal fascino erotico degli abiti.

Infine, si è studiato il ruolo della moda in relazione ai generi. L'abbigliamento usato come strumento per la definizione identitaria personale, di cui il genere è uno dei primi aspetti, mostra la sua forza sin dalla comparsa del fenomeno. L'importanza della moda nella definizione di genere non è però un aspetto esclusivamente personale, ma anche sociale. L'abbigliamento definisce visivamente quali sono le caratteristiche accettabili per un genere e quali invece collidono con i valori collettivi. Ma, proprio per l'ambiguità del fenomeno moda, sempre attraverso l'abbigliamento si contrastano tali norme rompendo schemi sociali che vanno ben oltre l'espressione del proprio gusto personale nell'abbigliarsi. La declinazione al femminile del fenomeno, intesa come interesse privilegiato verso alla donna, mostra come la moda possa offrire un punto di vista privilegiato per studiare e sconfiggere le dinamiche alla base della questione di genere.

La terza parte del lavoro comprende l'analisi dei tre romanzi mondano scapigliati di Verga: *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros*, indagando i possibili collegamenti con la moda. Questa seconda parte è aperta da una premessa al corpus testuale, che ne giustifica la scelta secondo i fini della ricerca qui condotta. Ogni capitolo ha, poi, per oggetto uno dei tre

romanzi e si concentra su alcune caratteristiche del fenomeno moda riscontrabili nei testi. Il primo, *Eva*, mostra l'applicazione dell'approccio metodologico e ricostruisce i passaggi dell'individuazione dei fenomeni intermediali – tra moda e letteratura – all'interno del testo e le loro funzioni intratestuali ed extratestuali sottolineandone il valore come elemento culturale. I richiami alla realtà dell'ambiente urbano ottocentesco e alla nuova figura di donna che si rende indipendente sfruttando coscientemente il valore attribuito alla bellezza dalla società, trovano nell'abbigliamento una chiave di lettura privilegiata. La moda usata come strumento di emancipazione seppur mostrando le ombre del raggiamento di tale indipendenza è un grande elemento culturale che emerge dal testo.

In ordine cronologico di composizione si è poi passati a *Tigre reale*, analizzando come la moda diventi strumento narrativo per costruire i personaggi di Giorgio e – soprattutto – Nata, e come i contatti tra testo e moda riflettano e, allo stesso tempo, contribuiscano al mantenimento di dinamiche di potere. Gli abiti diventano simbolo di autorevolezza politica per il giovane diplomatico e di controllo ed esercizio del fascino sensuale per la protagonista femminile. Sono elementi, anche in questo caso che travalicano le pagine del testo, richiamando valori simbolici e dinamiche di potere reali e successivamente individuate anche dagli studi sociologici in materia.

Infine, *Eros*, l'ultimo scritto sui moti del cuore di Verga, racconta le vicende amorose del marchese Alberto Alberti per tre donne: Adele, la contessina Valleda e la contessa Armandi. È proprio l'analisi dei personaggi femminili a far emergere la moda come strumento di definizione dei personaggi e di richiamo a valori culturali e sociali esterni al testo. La distinzione di classe, il matrimonio come accordo – prima di tutto – economico e i riti sociali trovano nella moda strumenti di attuazione e simboli valoriali.

L'ultima parte del lavoro esplora il tema dell'italianità, l'identità culturale collettiva ricercata dopo l'unità politica del Paese. Il processo di coesione culturale italiano ritrova la grandezza identitaria nel Rinascimento, apice della storia e della cultura della penisola. Questa identità riscoperta e costruita trova nella letteratura ispirazione e giustificazione. La moda è uno dei primi ambiti che si cerca di far diventare espressione dell'Italia unita e nel corso del Novecento questo si avvera: la moda come pochi altri ambiti rappresenta la cultura e l'identità italiana.

Nei romanzi di Verga il sistema di valori su cui l'Italia sta costruendo la sua cultura è visibile se si mettono a fuoco le dinamiche che i protagonisti contrastano. I moti del cuore che raccontano i testi mostrano la loro forza proprio andando contro i valori morali borghesi dell'Italia post-unitaria. Non mancano, poi, i collegamenti al processo che metteva il Rinascimento al centro dell'italianità, tra questi basti pensare alla pittura rinascimentale sfondo delle vicende di *Eva* e al ruolo di Firenze. La città toscana, infatti, divenne presto il cuore di questa riscoperta dell'italianità del Rinascimento, e nei testi compare come ambientazione narrativa, seppur non esclusiva, in tutte le vicende. I luoghi di Firenze raccontano questo prestigio riconosciuto alla città sia come salotto mondano sia come centro di diffusione delle idee di moda rendendo manifesto il rapporto centro/periferie tipico del fenomeno.

La moda e il romanzo da oggetti culturali distinti diventano strumenti per andare a leggere ed analizzare la società e la cultura dell'Italia post-risorgimentale.

CAPITOLO I

UN *INDISCIPLINED WORK*

1.1 “È moda!”

L'interesse che ha guidato questa ricerca riguarda i rapporti tra moda e letteratura in un momento storico tanto delicato come la fine dell'Ottocento in Italia in cui l'identità culturale del Paese prendeva forma. Le domande principali ruotano intorno alle influenze che è possibile ricostruire tra moda e letteratura. La moda è, infatti, un prodotto della società e ne rispecchia valori e dinamiche reali; per letteratura si intende, comunemente, un prodotto artistico, finzionale e, per definizione, con *fini estetici*¹. Quali sono quindi i rapporti che ricorrono tra le due? Come possono essere studiati in maniera scientifica tali connessioni? E, infine, cosa raccontano sulla formazione dell'identità nazionale?

Quella che sembra una risposta immediata, ossia che i rapporti tra moda e letteratura siano strettissimi e visibili si scontra con la difficoltà di stabilirne natura, forma e significato.

Ma è il caso di partire da cosa sia la moda.

Ognuno di noi si è scontrato spesso, per non dire quotidianamente, con l'affermazione a titolo di questo paragrafo introduttivo: *è moda!* Tuttavia, per quanto questa frase sia di comune utilizzo per identificare le più svariate tendenze, è molto più complicato dare una definizione precisa della moda. Quest'ultima, infatti, è un fenomeno socioculturale molto

¹ Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura_res-135f5813-c05d-11dd-b4d8-005056b3532f/ (ultima consultazione 12/10/2025)

complesso. Le immagini nitide di abiti sfarzosi che possono venire in mente ad una prima lettura della parola *moda*, si confondono subito non appena si inizia a riflettere sulle caratteristiche del fenomeno stesso; l'equazione moda/abiti, infatti, non può essere addotta come definizione.

Spiegare e comprendere a pieno la moda è, di fatti, un percorso molto ingarbugliato. Spesso, soprattutto interrogandosi sulle motivazioni dell'esistenza della stessa, la moda viene ricondotta a “semplice” frutto della noia o strumento economico nelle mani di grandi aziende. Fred Davis (1993), rispondendo proprio a tali pregiudizi, sostiene che non possano essere queste le reali motivazioni dietro il fenomeno. Le ragioni sostenute dall'autore sono rispettivamente: l'assenza della moda in molte società e la serie di fallimenti economici che si possono ritrovare nella storia del fenomeno. Iniziando dalla prima delle due, se la moda fosse conseguenza della noia del genere umano sarebbe visibile in tutte le società, in quanto, la noia è condizione sperimentata da ogni uomo; invece, così non è, la moda è un fenomeno culturale tipico dell'occidente e delle società dove è presente una grande mobilità interna.²

Per quanto riguarda l'aspetto economico di questo fenomeno, pur riconoscendone il forte impatto, non si può affermare che la moda sia – o almeno sia solo – frutto di marketing ben studiato perché altrimenti non si spiegherebbero i vari fallimenti di cui la storia della moda è costellata.³

Ancora una volta emerge la necessità di leggere nella moda un significato più profondo.

² Concetti questi analizzati sia da Belfanti (2008) che da Kawamura (2006)

³ Per la storia della moda di rimanda a Morini (2006) e a Fogg (2017)

Rispondere alla domanda “*Cos’è la moda?*”, quindi, non è per niente un’impresa semplice per tutte le caratteristiche che si possono ritrovare in questo fenomeno. Il punto di partenza per definire la moda può essere individuato in Émile Durkheim (1895); infatti la moda rientra nei fatti sociali, ossia quell’insieme di comportamenti più o meno fissati in grado di condizionare l’agire collettivo. Tale definizione permette di riflettere sulla moda in modo molto più ampio, uscendo dalla relazione esclusiva tra moda e abiti che spesso risulta forzata. Pur riconoscendo senza dubbi che l’abbigliamento sia il principale settore in cui il fenomeno moda sia visibile, e che sia anche l’oggetto del presente studio, serve riconoscere che l’influenza del fenomeno moda travalichi i confini degli abiti andandosi a diffondere in tutti i campi della vita. Non è difficile, di fatti, ritrovare meccanismi di moda, e quindi di influenza dell’agire collettivo, nell’arredamento, negli stili di vita, nella diffusione degli sport, nelle mete di viaggio etc. Ma se in questi ambiti appare accettabile questa influenza, infatti, che si possa diffondere la moda di andare in Giappone piuttosto che in un’altra parte del mondo può sembrare una conseguenza di operazioni di marketing simili a quelle legate all’abbigliamento; vi sono anche ambiti dove queste dinamiche sembrano lontanissime eppure sono presenti; ambiti come la politica, la ricerca, l’arte.

Se la moda non coincide con gli abiti sorge un ulteriore dubbio, ossia l’oggetto di studio. Durante una conversazione con la Prof.ssa Brook del Trinity College di Dublino si rifletteva sul fatto che quando si parla di cinema si rimanda ai film, quando si studia la letteratura si trattano i testi e quando si parla di arte ci sono le opere. Se la relazione moda/abito non regge, quando si parla di moda a quale oggetto culturale si rimanda? Le risposte potrebbero essere molteplici, ma io credo che si rimandi ad una storia. Ogni tendenza della moda, dal singolo capo di abbigliamento, al tipo di festa a cui partecipare,

fino alle mete di viaggio, cerca di richiamare un insieme di sensazioni, di atmosfere, un certo tipo di personaggi, rimandano per l'appunto ad una storia.

La complessità della moda come fenomeno socio-artistico e culturale è visibile anche nel rapporto tra messaggio e medium di trasmissione. Assodato che la moda influenzi tutti i campi del vivere sopra menzionati i media attraverso cui si diffondono le idee di moda – le storie – possono essere molteplici, in questo studio ci si concentrerà, per l'appunto, su quello che maggiormente la rappresenta ossia l'abbigliamento. L'abito, in questo caso, diventa medium di un'idea, racconterà una storia che affascinerà il pubblico/consumatore. Tuttavia, al contrario di altri oggetti culturali e artistici di più chiara interpretazione, nella moda queste ultime diventano molto labili e soggette a continue revisioni da parte del sistema stesso e dei consumatori appena citati. Un abito nero può indicare: lutto, sobrietà, eleganza, sensualità; così come tutte queste dimensioni di significato possono essere declinate in diverse tipologie e fattezze di abiti.

Roland Barthes nel *Sistema moda* (1967) applica lo strutturalismo linguistico al fenomeno, cercando una struttura attraverso la quale l'abito acquisisca un significato chiaro. Il magistrale lavoro condotto sulle didascalie che accompagnavano le foto di abiti nelle principali riviste di moda dell'epoca, tuttavia è stato più volte criticato dai successivi studi in materia, proprio per l'impalpabile caratteristica della moda di dire qualcosa di più rispetto a quanto si possa didatticamente riscontrare, isolare e analizzare.⁴

Serve ricordare che la moda è comunque collocabile nel tempo e nello spazio e che, per tanto, fa parte della cultura materiale di determinate società. Restando su Barthes e sui suoi saggi sulla moda, ma spostandoci indietro rispetto al 1967 del *Sistema moda*, si trova

⁴ Si veda Carter (2012)

uno scritto particolarmente interessante sui bijoux. In questo saggio del 1961, Barthes individua l'interesse principale della moda nel *nonnulla*, ossia piccoli dettagli capaci di stravolgere il senso dell'abito emanando una propria energia. (Barthes 1961, presente nella raccolta di saggi del 2006)

Se l'argomentazione di Barthes parte dalla forza di un gioiello, può essere ampliata a tutti i dettagli che nella rappresentazione di un oggetto di moda gli attribuiscono un senso, diverso e più forte rispetto a tutti gli altri. È proprio questo *nonnulla* a trasformare un oggetto in un capo di moda e farlo diventare significativo per uno studio scientifico che mette in relazione questo fenomeno con la letteratura.

La moda come insieme di elementi invisibili che vengono incorporati negli abiti è un concetto ripreso anche da Yuniya Kawamura (2006). Quest'ultimo, infatti fa una distinzione tra l'abbigliamento, che si lega alla materialità degli abiti e degli oggetti, e la moda che, invece, è proprio quest'insieme di elementi immateriali che vengono uniti all'abito. Sono elementi spesso sovrapposti tra loro, non sempre chiari e distinguibili, ma che riescono a definire il senso dell'oggetto. La presenza o l'assenza di tali elementi determina la trasformazione dell'abbigliamento in moda o meno.

Kawamura definisce la moda anche come un sistema di istituzioni e di pratiche sociali ripetute. Questo in contrasto con l'idea di moda solo come creazione del geniale estro degli stilisti.

La moda, infatti, come affermato prima, è un fatto sociale ed è un costrutto creato direttamente dalla società che gli attribuisce significati. Lo studio della moda, così, permette di conoscere quelle che sono le strutture di valori interne ad una società, ma anche quelli che sono i traguardi a cui la stessa tende. Se, come si vedrà in seguito, la standardizzazione dei modelli è frutto del desiderio di rottura le rigide gerarchie sociali

ancora presenti nell'Ottocento; il *crossdressing* ha rappresentato la voglia di superare le discriminazioni sessuali; e tutte le tendenze volte ad eliminare gli effetti del tempo, possono essere lette come il desiderio di eterna giovinezza.

Questo studio della moda messo in relazione all'unificazione politica italiana ci permette quindi di osservare quali fossero i valori su cui si stava costruendo l'identità culturale del Paese.

Ma se la moda non è fatta solamente di oggetti e di abiti, ma di storie che le attribuiscono fascino e significati, è importante conoscere quali siano i sistemi mediali attraverso cui queste prendono forma, si diffondono e diventano memorabili. Ecco allora che uno dei terreni di ricerca più affascinanti può essere individuato nella letteratura. Nei testi, infatti, il valore della moda trova spiegazione e anche un mezzo di diffusione. Il rapporto tra moda e letteratura può essere descritto come bidirezionale, di fatti, se da una parte la letteratura è influenzata dalla moda e quindi dalla realtà circostante, diventando eco di idee e valori preesistenti rispetto all'opera, dall'altra i testi dando forma alle storie che la moda vuole raccontare, attribuiscono significati ad abiti e tendenze che non avrebbero senza di essi.

La moda, come si avrà modo di vedere durante il lavoro, ha come caratteristica portante il relativismo interpretativo. Le medesime tendenze possono assumere significati diametralmente opposte, infatti possono essere strumento di oppressione, reificazione e annullamento del proprio libero arbitrio o possono, al contrario, essere mezzo di valorizzazione del proprio corpo, liberazione culturale e autodeterminazione personale. Tali ambiguità delle tendenze di moda vengono risolte, di volta in volta, in maniera labile e contestabile, proprio dai testi.

Lo studio della letteratura seguendo questa lente di ricerca, permette di mettere in evidenza gli elementi culturali della moda che possono andare a delineare un quadro *extratestuale* dell'Italia unita.

1.2 Indiscipline

Se la definizione di moda è stato il primo passo per cercare di rispondere alla domanda di ricerca alla base del presente lavoro, subito dopo è servito delineare fasi e metodologie di ricerca. Per quanto riguarda il primo dei due punti, quindi il disegno di ricerca, si è partiti dalla principale caratteristica del progetto, ossia l'interdisciplinarietà. Per quanto, per l'appunto, moda e letteratura possano apparire tanto vicine ad un primo sguardo, afferiscono ad aree del sapere distanti tra loro – almeno accademicamente. Lo studio della moda, ricade nella sociologia della cultura, mentre la letteratura nel suo specifico settore o nell'area più generale dell'italianistica.

L'intersezionalità della ricerca però non si ferma qui, perché, come accennato in apertura, la moda è un fenomeno di complessa interpretazione, che si lega a diverse aree di studio. Inoltre, i Fashion Studies, la branca di studi che ha per oggetto la moda, ha una storia abbastanza recente per poter parlare di tradizione accademica a cui afferire. Oltre al fatto che tali studi diffusi nel mondo accademico anglosassone sono ancora agli inizi nell'ordinamento italiano. Infine, anche la relazione tra moda e letteratura è un terreno di studi poco o quasi per niente battuto. Per tutti questi motivi si è dovuti partire dal concetto di interdisciplinarietà.

Parlare di interdisciplinarietà sembra sempre più facile di quello che realmente è. Partendo dal significato letterale del termine, ossia *tra discipline*, indirettamente si vanno a ribadire i confini tra aree di studio che poi è però complesso andare a delimitare con precisione. Restando sempre al significato letterale del termine, definire un lavoro interdisciplinare, vuol dire anche presupporre di utilizzare strumenti, metodologie e tradizioni di due o più discipline per il medesimo oggetto di studio. Tuttavia, come notava Mitchell (1995) parlando di Visual Culture, il termine interdisciplinarietà viene usato spesso come *eufemismo* per qualcosa di diverso dal proprio significato letterale; è quasi una giustificazione accademica al lavoro che si conduce fuori dalle tradizioni disciplinari. L'interdisciplinarietà di una ricerca è, infatti, un valore aggiunto alla stessa secondo le prospettive accademiche odierne, ma, tralasciando il fascino che una tale affermazione possa avere in un lavoro incentrato sulla moda, è altrettanto forte il desiderio di validare le medesime ricerche attraverso impianti teorici stabili e riconosciuti dalla comunità scientifica.

Mitchell, proprio riflettendo su questa dialettica tra l'innovazione della ricerca garantita da nuovi approcci e la tradizione letta come simbolo di validità della stessa ricerca, sottolinea come il termine interdisciplinarietà aiuti a superarla, riconducendo i lavori ad un *sicuro* campo disciplinare, anzi a più campi:

“Certainly, if it is good to have a discipline or to be disciplined, it must be even better to have mastered more than one discipline, to ‘be interdisciplinary.’” (Mitchell 1995, p.540)

Definire un lavoro interdisciplinare è come riconoscerne il valore *adventurous* e a volte *transgressive*, ma non troppo rispetto a quanto previsto dalla tradizione accademica.

Da questa riflessione emerge il senso di interdisciplinarietà che vorrei portare avanti in questo lavoro o meglio il concetto di rapporto tra le discipline che vorrei fosse alla base di questo studio: l'indisciplina.

Sempre Mitchell (1995) distingue tre tipologie di interdisciplinarietà in relazione alle finalità dei lavori interessati. La prima è l'interdisciplinarietà "*top-down*", ossia gli approcci comparativi che mirano ad avere una conoscenza teorica e concettuale universale. Per comprendere questa tipologia lo stesso Mitchell fa l'esempio degli studi di semiotica volti a ricostruire un metalinguaggio universale. La seconda tipologia di interdisciplinarietà è "*botton-up*" ossia un approccio di studio che mira ad analizzare uno specifico argomento incomprensibile se legato ad un'unica area disciplinare; è il caso dei Gender Studies, degli Ethnic Studies e anche dei Cultural Studies.

Il terzo tipo di interdisciplinarietà è l'"*inside out*": un *indisciplined o anarchist moment*.

L'autore sostiene che quando si trattano argomenti nuovi, non riconducibili al dominio di un'area di studio preciso e che abbiano il fine di condurre analisi con riferimenti ad aspetti eterogeni tra loro più che di interdisciplinarietà sarebbe giusto parlarne di "*indiscipline*" e di "*turbulence or incoherence*" all'interno e all'esterno dei confini delle discipline.

"If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), "indiscipline" is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question." (Mitchell 1995, p. 541)

Tale interpretazione del contributo che diverse discipline possano dare ad un lavoro di ricerca appare particolarmente utile per uno studio volto ad indagare i rapporti tra moda,

letteratura e società in un contesto storico come quello italiano immediatamente post-unitario.

Condurre una ricerca su oggetti di studio complessi come quello del presente lavoro, appena ricordato, secondo l'*indiscipline* permette di superare anche uno dei principali dubbi in merito all'interdisciplinarietà ossia le competenze specifiche delle diverse discipline. Studiare un sistema articolato come la moda implica confrontarsi con arte, sociologia, design, comunicazione, storia, politica, letteratura, etc.; e all'interno di ognuna di queste vi sono poi diverse linee di ricerca, di approcci metodologici e di letture teoriche a cui rifarsi. Questo ampliarsi delle domande se ricondotto alle singole discipline porta con sé l'inevitabile dubbio sulle competenze scientifiche necessarie per portare avanti il lavoro. E se è vero che si potrebbe risalire a Socrate per giustificare filosoficamente il "non sapere" o condurre analisi parallele su uno stesso fenomeno, è proprio nel momento di rottura dei domini esistenti, a cui si faceva riferimento sopra, che possono sorgere nuove letture e nuovi approcci alla realtà. Nulla ne garantisce i risultati come nulla esclude che il novo approccio venga, poi, "*routinized*" – tornando sempre a Mitchell – come nel caso dei Cultural Studies, dei Gender Studies o dei Fashion Studies, giusto per citare alcune branche di studio nate proprio dalla rottura di letture accademiche dei fenomeni, nate quindi da *anarchist moment*.

"Nevertheless, there is that moment before the routine or rituals reasserted, the moment of chaos or wonder when discipline, a way of doing thing, compulsively perform a revelation of its own inadequacy. This is the moment of interdisciplinarity that has always interested me. I think of it as the "anarchist" moment and associate it with both public and esoteric or professional forms of knowledge." (Mitchell 1995, p 541)

Per portare avanti questo approccio, la ricerca si è composta di due fasi. La prima di queste è stata rivolta all'analisi delle principali interpretazioni del fenomeno moda con l'intento di individuare gli elementi da isolare nei testi ed avere adeguati strumenti di interpretazione. Mentre, la seconda parte, è stata occupata dall'analisi di un corpus testuale – i romanzi *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros* di Verga – che permettesse la verifica dell'ipotesi alla base della ricerca e dell'efficacia della metodologia.

Con questo fine, si è partiti dal definire i rapporti che tale fenomeno ha con alcune aree di studio utili alla ricerca. Prima fra tutti è la sua collocazione storica per comprendere quali siano le caratteristiche della moda rispetto alle varie epoche e se queste possano essere definite atemporalmente o iscritte a precise società; soprattutto considerato il fatto che lo spaccato temporale oggetto della ricerca è un periodo tanto importante per le sue implicazioni politiche e culturali. Lo studio dei rapporti tra la storia e la moda ha permesso di evidenziare come un fenomeno che ancora oggi subisce un pregiudizio tanto pesante sul suo valore scientifico, invece, permetta di osservare importanti dinamiche socioculturali di tempi e luoghi differenti tra loro.

Si è poi passati agli studi propriamente sociologici sulla moda per conoscerne meccanismi e finalità. Anche in questo caso, non è stato affatto semplice individuare gli elementi utili alla ricerca in quanto, molto spesso, il fenomeno ha occupato posizioni periferiche negli studi sociologici. La moda, infatti, solitamente veniva studiata come conseguenza di altri fenomeni sociali e non nella sua unicità. Importantissimo in tale prospettiva è stato lo studio dei sentimenti individuali e collettivi dietro la moda, che hanno permesso di individuare anche le funzioni dell'abbigliamento all'interno dei testi letterari analizzati.

La moda con la letteratura condividono un fine estetico, però, mentre la letteratura rientra perfettamente nelle arti, la moda ha avuto e continua ad avere non poche difficoltà ad essere considerata a pieno titolo come espressione artistica. Per questo motivo, tra le branche del sapere da cui attingere elementi di analisi utili si è andati ad indagare anche i rapporti tra moda e arte, evidenziando come il dibattito sia ancora oggi più vivo che mai. Infine, si sono presi in considerazione i rapporti di potere che attraverso la moda sono stati creati, mantenuti o stravolti. Tutti elementi che sono perfettamente riscontrabili nei testi di letteratura oggetto di studio, ma anche profondamente utili per comprendere il periodo storico dell'Italia post-unitaria. La rappresentazione della struttura sociale di cui la moda è il primo e visibile elemento è uno delle principali caratteristiche della letteratura di fine Ottocento; che sia oggetto di denuncia sociale o di rappresentazione degli ideali di modernità, la narrazione di questi cambiamenti si serve sempre anche della moda.

La ricerca delle connessioni tra la moda e le diverse aree di studio non vuole in alcun modo essere esaustiva, perché sarebbe possibile ampliare lo spettro di ricerca con molte altre tradizioni disciplinari, dall'economica alla psicologia, fino all'antropologia o alla comunicazione pubblicitaria. Tuttavia, tali aree non rientrerebbero direttamente nell'analisi dei rapporti tra moda e letteratura.

Sempre nella prima parte del progetto è stata condotta un'analisi sulle interpretazioni "caotiche" della moda in relazione al genere. Pur non essendo un punto di partenza di questa ricerca, lo studio della moda ha fatto emergere con forza il suo legame ai generi, e soprattutto alla loro definizione all'interno delle società. Gli abiti riescono a definire e ridefinire i confini di ciò che si ritiene lecito o meno. Giorgio Riello (2012), a tal proposito, ricorda come questo valore simbolico dell'abbigliamento abbia avuto un ruolo centrale per le comunità omosessuali che hanno trovato nella moda la prima via di

profonda rappresentazione sociale. Anche in questo caso, tuttavia, è possibile rivedere il relativismo del fenomeno; infatti, il rapporto moda/sottoculture non è unidirezionale, ossia leggibile nell'utilizzo della moda come strumento di autorappresentazione, ma anche l'inverso. La moda ha spesso attinto alle tendenze di rappresentazione delle subculture per rinnovarsi, con risultati differenti tra loro; vi sono stati casi in cui hanno permesso di avallare l'inclusione sociale e altri in cui si sono andati a piegare elementi culturali e identitari importanti alle leggi di mercato.

Il rapporto dimorfico della moda – da secoli concentrata soprattutto sulle donne – unito a questo profondo legame con la definizione di genere ha portato a dedicare un approfondimento su tali aspetti. Uomini e donne, infatti, trovano nella moda non solamente la propria personale espressione ma anche ciò che la società richiede ad essi e la letteratura ha permesso sia la diffusione di tali modelli sia il loro superamento.

Si è poi presa in analisi l'italianità in relazione alla moda. È noto come all'Unità politica italiana siano seguite iniziative per l'unificazione culturale del Paese, che per quanto nei sogni di molti intellettuali era sempre esistito si presentava ancora frazionato. È interessante notare che in questa riscoperta, ma anche *costruzione* di un terreno comune, la moda si sia imposta come uno degli elementi maggiormente unitari. Ed è sorprendente alla luce del fatto che a fine Ottocento il campo della moda era dominato dalla Francia e i tentativi di risvegliare le coscienze patriottiche ad una moda nostrana avevano sortito grandi riflessioni ma non delle vere tendenze. Eppure, in meno di un secolo la moda italiana si impose e divenne uno dei cardini dell'italianità.

Anche in questo caso la letteratura ha un ruolo centrale nella diffusione dei tratti culturali italiani, come anche nella definizione degli stessi. Il nuovo Rinascimento con cui viene

raccontata l'Italia diventa terreno di ispirazione della moda, italiana ma anche della letteratura.

La seconda parte, nonché cuore del progetto di ricerca si è concentrata sull'analisi dei testi, e quindi sulla verifica dei rapporti tra letteratura e moda. La metodologia di analisi individuata, e descritta nel successivo paragrafo, ha mostrato profonde potenzialità per uno studio ampio dei testi senza particolari restrizioni a generi o ad autori – idea che ci si augura possa essere alla base di successivi studi. Per il presente lavoro, tuttavia, si è preferito individuare un corpus di testi ristretto che permettesse di condurre la verifica delle ipotesi iniziali e l'applicabilità della metodologia con maggiore chiarezza. Proprio per questo fine, si sono scelti i romanzi del primo Verga riconducibili al filone mondano scapigliato: *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros*. Rimandando alle premesse sui testi un maggiore approfondimento sulle motivazioni della scelta, è utile qui anticipare alcune caratteristiche. Innanzitutto, Verga è uno degli indiscussi protagonisti della letteratura italiana con un fine e attento sguardo alla società e alle dinamiche presenti durante e dopo il processo di unificazione. I romanzi, poi, raccontano e rappresentano l'ambiente mondano italiano del secondo Ottocento, proprio l'ambiente e il momento storico in cui le idee di moda acquisirono la loro forza per il nostro Paese. Sia in *Eva*, che in *Tigre reale* come *Eros*, infine, seppur i protagonisti sono uomini, le figure che maggiormente emergono dalle pagine dei romanzi sono le donne: Eva, Adele, Valleda, la contessa Armandi, Emilia e Nata; permettendo di riflettere su come il rapporto tra moda e universo femminile possa essere presente nei testi. In ognuno dei romanzi si è cercato di sottolineare gli elementi narrativi e culturali legati proprio alla moda, cercando di dare maggiore coerenza alle premesse della ricerca.

1.3 Moda, letteratura e quadro sociale: l'approccio metodologico

Per quanto nel mondo accademico si incentivi sempre di più la ricerca interdisciplinare questa porta con sé non poche difficoltà metodologiche. È sempre complicato far dialogare due o più aree disciplinari distinte *per* tradizioni secolari. Indagare i rapporti tra moda e letteratura in relazione all'identità italiana, poi, queste difficoltà le moltiplica. Se, infatti, la risposta può essere immediata, come si accennava in apertura, riconoscendo alla letteratura, come a tutte le narrazioni medialì successive al periodo interessato, un ruolo centrale nella creazione e diffusione delle idee di moda, diventate a loro volta centro dell'italianità; motivare questa affermazione attraverso un'analisi precisa non è altrettanto semplice.

Pur convinti che un approccio *indisciplined* sia quello che maggiormente rispecchia le finalità dello studio, serve comunque adottare una metodologia precisa che permetta di validare i risultati della ricerca. Se inquadrare il fenomeno moda ha permesso di evidenziarne le specificità dello stesso e i suoi significati, è necessario individuare un metodo adatto per analizzare i testi facendo emergere, ove esistano, gli elementi culturali della moda.

Servono, di fatti, anche in questo caso, strumenti afferenti a diverse aree di studio: sociologiche, letterarie, storiche, artistiche, medialì etc. Anche nel mondo accademico anglosassone, dove lo studio interdisciplinare ha maggiore tradizione, la domanda alla base della ricerca ha bisogno di approcci differenti. Infatti, il lavoro si inserisce negli Italian Studies, ma avendo per oggetto la moda serve consultare anche la branca dei Fashion Studies, e volendo mettere in evidenza la portata culturale di queste relazioni tra

moda e letteratura bisogna fare riferimento anche ai Cultural Studies; tutte aree di studio per definizione interdisciplinari.⁵

Nel più ampio quadro dell'italianistica, anzi, l'“*interdisciplinary turn*” è considerato da Clodagh Brook, Florian Mussgnug e Giuliana Pieri come la base per il futuro della disciplina con un conseguente ampliamento degli oggetti di studio. (Brook et al. 2017 p. 380)

Qualche parola in più andrebbe spesa sui Fashion Studies. Questa branca del sapere raccoglie gli studi sulla moda da molteplici punti di vista cercando di dare contezza di un fenomeno tanto complesso. È tuttavia innegabile che il termine moda porti ancora con sé quel pregiudizio di futilità che la accompagna dalla sua comparsa, soprattutto quando viene accostata ad attività intellettuali come la ricerca. Valerie Steele, già nel 1991, in riferimento proprio all'ambito accademico, parla di “*F-Word*” sottolineando la reticenza nei confronti della moda.

Molti passi avanti sono stati fatti per la rivalutazione del fenomeno moda come oggetto di studio anche se, ancora oggi, ogni volta che se ne parla, sembra quasi necessario ribadirne la portata culturale e l'erronea lettura di mero regno dell'apparenza.

Tornando all'interdisciplinarietà, per trovare le basi metodologiche che reggono la ricerca ci si è spostati dal centro accademico delle singole discipline verso i loro confini, lì dove le chiare distinzioni iniziano a sfumare e le diverse aree di studio si avvicinano l'una con l'altra e in alcuni casi si sovrappongono.

⁵ Si veda per esempio Calia (2021), Granata (2012) per i Fashion Studies e Duncan (2010) per gli Italian Studies,

A proposito proprio dell'interdisciplinarietà Barthes, riportato da Brook, ci ricorda che non è, quasi mai, un'operazione semplice e pacifica, infatti, questa nasce dalla rottura delle solide aree di ricerca delle discipline.

“Interdisciplinary work, Roland Barthes tells us, is not a peaceful operation: it begins effectively, he notes ‘when the solidarity of the old disciplines breaks down, a process made more violent, perhaps by the jolts of fashion to the benefit of a new object and a new language, neither of which is the domain of those branches of knowledge that one calmly sought to confront’.” (Brook et al. 2017 p.382)

Per quanto detto, nello studio del fenomeno moda nella letteratura uno dei primi passi da compiere è superare i tradizionali approcci di studio su quest'ultima, generalmente concentrati sui caratteri strettamente letterari.

Il cambio di prospettiva nello studio della letteratura ha avuto negli ultimi anni una decisa crescita, grazie soprattutto allo sviluppo di aree di studio proprio come i Cultural Studies e gli studi di genere e il mondo accademico anglosassone in questo è stato precursore. L'attenzione alla dimensione politica dei testi e alla costruzione ideologica del mondo attraverso questi ha cambiato il modo di concepire la letteratura.

“Through these lenses, literature became just one cultural construction among others, one that functions as a powerful tool to investigate the perceptions and values that are embedded in our imaginaries and societies.” (Daragh O'Connell & Beatrice Sica 2020, p. 126)

Questa nuova prospettiva ha aperto la ricerca a nuovi orizzonti, e conseguentemente all'individuazione di nuovi strumenti di studio del testo letterario che permettano di metterlo in relazione al contesto di riferimento e ai fenomeni culturali extratestuali.

Dopo la letteratura vi è la moda intesa, in questa sede, nella sua declinazione di abbigliamento, il quale può essere considerato a pieno titolo un medium per le idee della prima. Essendo di fronte quindi a due media – letteratura e moda – per riuscire ad inquadrare il fenomeno specifico si è attinto agli studi sull'intermedialità. Anche in questo caso però si è dovuto adottare un approccio *indisciplinato* verso la stessa considerato che il confronto non è stato condotto tra due prodotti culturali e semiotici finiti come abito e testo.

1.3.1 I rapporti intermediali tra moda e testo

Considerare quindi la moda come sistema semiotico e non nel singolo capo di abbigliamento riporta nuovamente alla complessità del fenomeno. La moda è un fatto sociale, come si è più volte sottolineato nella presente ricerca, ma è anche un sistema di espressione, di trasmissione di messaggi e di creazioni di significati.

Questo assunto ci porta a considerare la moda, nella sua dimensione di abbigliamento, un medium vero e proprio, perfettamente inseribile nella definizione di Marshall McLuhan di “*qualsiasi estensione dell'uomo*” che comprende non solamente media tecnologici ma anche il corpo, il linguaggio, la scrittura etc. (Gabriele Rippl 2015)

Tenendo presente il quesito che guida questa ricerca, non mi addentrerò nelle definizioni di medium, perché sono un argomento tanto vasto quanto profondo per poter essere

affrontato anche solamente in linee generali in questa sede. Oltretutto avendo individuato l'oggetto di analisi in un corpus di testi, tutti appartenenti alla medesima categoria del romanzo, una digressione in questo senso potrebbe allontanare dal focus del presente lavoro.

Concentrandosi, quindi, sul medium letterario in relazione alla moda e al contesto storico sociale dell'Italia post-risorgimentale è molto utile rifarsi a Marie-Laure Ryan e ai suoi studi sulla narrazione attraverso i media. La studiosa americana individua tre approcci per l'analisi dei media: il primo semiotico, incentrato sullo studio dei codici e dei canali sensoriali interessati dal singolo medium; il secondo è l'approccio materiale e tecnologico che indaga il supporto ai sistemi semiotici dei media; e, infine, l'approccio culturale, che va ad indagare gli aspetti culturali del singolo medium e le sue relazioni con gli altri media. (Rippl 2015)

Nello studio dei rapporti tra letteratura e moda e del supporto, consolidamento e diffusione delle idee di questo fenomeno nell'Italia post-risorgimentale, fenomeno divenuto poi cardine dell'identità culturale del Paese, questo terzo approccio è quello che maggiormente può essere utile alla ricerca. Non focalizzando l'attenzione sulle caratteristiche interne al medium, ma osservando le sue relazioni con il più ampio quadro culturale è possibile comprendere a pieno la portata del fenomeno moda.

È vero che analizzando il romanzo ci si trova di fronte un unico medium, tuttavia, essendo l'abbigliamento un medium per le idee di moda è utile, nella ricerca delle metodologie – volutamente al plurale – da adottare per la lettura di questi testi attingere agli studi di intermedialità. Anche in questo caso servirà spostarsi verso i confini della stessa per trovare gli strumenti più utili per condurre la ricerca.

Come nel caso di medium la definizione di intermedialità porta con sé difficoltà non secondarie, ma in linea estremamente generale si potrebbe affermare, riprendendo Rippl, che con intermedialità ci si riferisce ad un ampio e diverso numero di fenomeni culturali che coinvolgono più di un medium. (Rippl 2015, p. 15)

Serve subito sottolineare che l'intermedialità può essere utilizzata come categoria di analisi di un dato oggetto di studio o come approccio critico, e in questo caso sarà la seconda ad essere presa in considerazione.

Come appena detto, l'intermedialità comprende fenomeni e prodotti culturali differenti tra loro. Per poterci orientare e individuare la sfera precisa in cui collocare l'analisi qui condotta è utile rifarsi al lavoro di Rajewsky (2005). La studiosa individua tre tipologie di fenomeni che ricadono all'interno dell'intermedialità. I primi sono i fenomeni intermediali – propriamente detti – ossia quei fenomeni che sorgono al confine tra diversi media.⁶

La seconda tipologia sono i fenomeni intramediali, ossia quei fenomeni/prodotti mediali che non contano la trasgressione formale di un determinato medium. Nel caso di analisi del presente lavoro ci troviamo proprio di fronte a questa tipologia; infatti, il corpus di testi analizzato non valica i confini della lingua scritta, ma porta all'interno degli stessi aspetti riferibili ad altri sistemi mediali quali la moda.

⁶ La difficoltà di poter definire i confini dei media interessa ricercatori di tutto il mondo e anche in questo caso esula dal centro della ricerca. Per un maggiore approfondimento si rimanda a Rippl (2015) che nel suo *Handbook of Intermediality* descrive perfettamente la complessità di tale argomento; e a Lars (2008 e 2020).

Per correttezza e completezza, serve ricordare la terza tipologia di fenomeni intermediali individuati da Rajewsky, ossia i fenomeni transmediali: fenomeni che comprendono aspetti e motivi provenienti e diffusi attraverso diversi media. (Rajewsky 2005)

Da quanto detto il quadro dell'intermedialità è ancora molto ampio, ma sempre Rajewsky ci permette di ritagliare e inquadrare meglio l'intento del presente lavoro, ossia la ricerca all'interno della letteratura del fenomeno moda.

La studiosa, infatti, individua tre sottocategorie in relazione all'intermedialità in senso stretto applicabili alla letteratura. La prima di queste sottocategorie è la *media combination*, ossia la combinazione di diversi media all'interno del medesimo prodotto culturale – film e opere liriche sono gli esempi più chiari da avere in mente.

La seconda sottocategoria è la categoria degli adattamenti – *media transposition* – ossia tutte quelle operazioni di trasformazione di un prodotto culturale da un media ad un altro.

La terza è la sottocategoria delle *intermedial reference*⁷, ossia i riferimenti ad altre arti o sistemi semiotici interni al testo. (Rajewsky 2005)

Quest'ultima è la categoria di analisi della presente ricerca, infatti i testi letterari presi in considerazione rimandano ad un sistema semiotico, quello della moda, rimanendo un prodotto mediale unico.

Guardando agli studi sull'intermedialità un'altra figura centrale è Werner Wolf. Seppure i suoi studi abbiano come oggetto il rapporto tra la musica e la letteratura questi mappano dettagliatamente i vari fenomeni intermediali e permettono di avere una più chiara e profonda conoscenza dell'intermedialità secondo la sua accezione qui presa in esame.

⁷ Per non incorrere nel rischio di forzare la traduzione di concetti complessi come quelli individuati in questo lavoro, si è preferito lasciare molte definizioni in lingua originale.

Wolf, innanzitutto, considera la letteratura una forma d'arte che non solo si riferisce alla realtà ma diventa anche campo di contatto con altre arti.

“Literature is a verbal form of art that does not only refer to reality in various ways but can also establish a plethora of contacts between individual literary works and genres as well as to other, non-literary discourses and other arts and media.” (Wolf in Rippl 2015, p.727)

Il suo concetto di intermedialità è molto ampio: è considerato un campo di ricerca in cui gli aspetti storico/sociali hanno un posto centrale nell'approccio al medium o ai media in questione.

Entrando nel dettaglio del mapping di Wolf, la prima divisione che viene fatta è quella tra *intracomposition intermediality* ed *extracompositional intermediality*; la prima relativa all'intermedialità interna alla composizione dell'oggetto mediale in analisi; e la seconda, invece, ai rapporti esterni alla composizione dell'oggetto.⁸

Lo studio del sistema moda nella letteratura italiana ci conduce verso la prima delle due categorie, l'*intracomposition intermediality*. All'interno di quest'ultima Wolf va poi avanti nella distinzione tra *intermedial reference* e *plurimediality*. Identificando quest'ultima come la categoria in cui collocare i prodotti semiotici che appartengono a più media, l'attenzione del presente lavoro si è focalizzata sulla prima delle due categorie.

⁸ Lo studio di Wolf prende in analisi tutte le fattispecie dei possibili rapporti intermediali tra musica e letteratura. Per questione di pertinenza in questa sede si è preferito non appesantire la descrizione con tutte le sottocategorie individuate, ma di seguire i singoli passaggi che conducono alla collocazione e alla definizione dei fenomeni interessati dalla ricerca.

Nelle *intermedial references*, infatti, Wolf inserisce i casi in cui un medium rimandi esclusivamente ai significati di un altro medium; come nel caso specifico della letteratura che rimanda alla moda.

Queste *reference* possono essere esplicite, come nel caso di romanzi dedicati alla moda, o implicite in cui il medium di riferimento non è direttamente interessato dalla narrazione.

Anche in questo caso l'analisi dei testi condotta in questa sede ci porta verso le *implicit references* che possono assumere le forme di: riproduzione, di imitazione formale o di evocazione. (Wolf 2015, p. 742)

Considerando, anche in questo caso il corpus di testi analizzato, la categoria che maggiormente si presenta è quella dell'evocazione, non essendoci diretti richiami alla struttura formale degli abiti o alla riproduzione di una parte di essi. Volendoci avvicinare alla letteratura italiana un chiaro esempio può essere *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Nel romanzo, che narra i cambiamenti politici e culturali della Sicilia durante il Risorgimento, sono moltissimi i passaggi dove l'abbigliamento diventa il simbolo privilegiato per rappresentare i mutamenti e gli scontri sociali, politici e culturali. Dalla lotta all'egemonia aristocratica, all'affermazione borghese, fino alla strutturazione militare, sono tutti aspetti narrati anche attraverso l'abbigliamento.

Così, quando leggendo *Il Gattopardo*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa racconta l'abito di Angelica – bianco e rosa e con un'ampia gonna – si evocano immagini regali, di abiti fuori dal comune, che allontanano chi li indossa dal duro lavoro, avvicinandolo, invece, sempre di più al mondo della nobiltà; abiti che ostentano ricchezza, ricercatezza ed eleganza; si richiamano alla mente: sete, crinoline e gioielli, balli, feste, saloni, profumi e valori di un'intera epoca. I colori poi, in contrasto con quelli tipici dell'aristocrazia borbonica, diventano simbolo di potere: Angelica ha raggiunto una posizione tanto forte

da poter scegliere da sé cosa sia giusto indossare. Non stravolge tutto ciò che il gusto e l'élite dell'epoca impongono, ma quanto basta per ribadire la propria vittoria. In questa scelta si manifesta chiaramente la dialettica tra imitazione e distinzione su cui si fonda la moda, che aiuta ad assomigliare *abbastanza* agli altri da poter far parte di un gruppo e allo stesso tempo offre un elegante modo di distinguersi da tutti gli altri che ne fanno parte.

Eugenia Paulicelli (in Zygmunt Baranski, West 2001), sempre in merito al *Gattopardo*, ricorda come la descrizione dell'abbigliamento di Don Calogero che si presenta in frac all'invito del Principe di Salina, non sia solamente espressione del gusto di un personaggio fittizio, ma espressione di un contesto culturale preciso e in evoluzione. La ricca borghesia, di cui Don Calogero è simbolo, si sta imponendo come classe dominante, e per quanto l'aristocrazia possa vedere nelle fattezze grossolane dell'abito il segno di una decadenza culturale e sociale, e l'impossibilità da parte dei "nuovi ricchi" di acquistare la vera nobiltà, non può più cambiare lo stato delle cose.

“Non soltanto lui, il Principe, non era più il massimo proprietario di Donnafugata, ma si vedeva anche costretto a ricevere, in abito da pomeriggio, un invitato che si presentava, a buon diritto, in abito da sera” (Tomasi di Lampedusa 2025, p. 79)

1.3.2 Il valore sociologico del fenomeno

Partendo sempre dall'assunto che la moda sia un fatto sociale, lo studio della stessa rimanda a quelli che sono gli strumenti di analisi della sociologia. Il fatto che tale

fenomeno venga messo in relazione alla letteratura, tuttavia, complica, non poco la ricerca. Se l'intermedialità offre gli strumenti per individuare all'interno dei testi le *reference* alla moda e analizzare le specifiche delle stesse, serviranno, comunque dei riferimenti sociologici per comprenderne i collegamenti con il contesto e la portata culturale. Anche in questo caso servirà un *indisciplined approach* allontanandosi dal fulcro della disciplina per avvicinarsi ai confini della stessa.

Non sono tantissimi gli studi, almeno in Italia, che indagano il rapporto tra letteratura e sociologia. Tra i primi ci fu Barbano negli anni Ottanta, i cui studi sono stati presi come base del lavoro di Mariano Longo, Angela Maria Zocchi, Fabrizio Fornari e Mariella Nocenzi "*Sguardi sul mondo*" del 2022.

Il primo grande ostacolo nello studio dei rapporti tra società e letteratura è il carattere finzionale di quest'ultima. Un'opera letteraria rinuncia all'assoluta veridicità e fedeltà al mondo circostante per definizione stessa.

Entrare nel dibattito sui concetti di verità, rappresentazione e trasmissione condurrebbe il presente lavoro lontano dal suo fine; tuttavia, nel saggio di Longo contenuto nel testo sopracitato, vengono ripresi alcuni punti fondamentali per una lettura nuova delle opere letterarie.

Il primo concetto su cui bisogna riflettere è la fondamentale distinzione tra narrazione finzionale e referenziale. Tale discernimento tra fonti fittizie e fonti veritiere è uno dei presupposti metodologici di tutte le discipline storiche. Quella che può apparire come una logica conseguenza, ossia che quanto narrato dalla storia sia oggettivo, reale, e scevro da ogni costruzione fittizia, tuttavia è da rivedere. Longo, infatti, riprendendo White e Ricuocer, ricorda che anche la narrazione storica parte sempre da una selezione di

informazioni che vengono poi ricostruite attraverso una retorica. Ecco perché, conclude Longo, raccontare la storia è un atto, in buona parte politico, di costruzione.

Pertanto, serve iniziare con la riscoperta della narrazione come fonte di conoscenza. Per molto tempo, di fatti, del racconto – in senso lato – si sono sottolineati i limiti per uno studio scientifico della realtà; tuttavia, alcune branche del sapere come la psicologia, già da tempo, hanno riconosciuto nella narrazione un'utilissima fonte per la conoscenza dell'individuo. Presupposti spesso utilizzati anche nello studio di fonti letterarie per la comprensione dell'autore o dei personaggi da esso creati.

Le narrazioni sono oggetti culturali molto complessi e serve quindi studiarle secondo più livelli di analisi. Riportando Nisbet: la letteratura fornisce agli studiosi anche di altre discipline stimoli e suggestioni per allenare l'immaginazione non sempre nemica del metodo. (Nisbet, in Longo 2022 p.69)

Non sono mancate le critiche all'utilizzo della letteratura per la ricerca sociologica e storica, e sempre Longo ne riporta alcuni tra i più accreditati come Searle che, negli studi del 1975, sostiene che la letteratura vada essere considerata una narrazione a-referenziale, ossia una comunicazione che simula solamente la referenzialità con la realtà.

Laslet, sempre riportato da Longo, sottolinea come lo strumento letterario vada preso in considerazione esclusivamente in assenza di altre fonti maggiormente attendibili e per avvalorare la sua tesi prende ad esempio l'opera letteraria più famosa di tutti i tempi: *Romeo e Giulietta*.

Lo studioso, evidenzia che se si prendesse il dramma di Shakespeare come fonte per conoscere la realtà sociale inglese della fine del XVI secolo, si potrebbe incorrere in errori non secondari. Giulietta sta prendendo marito all'età di tredici anni, condizione tutt'altro che comune nella società presa in analisi; anzi il confronto con i registri matrimoniali

presenti nelle parrocchie inglesi mostrerebbe una forte discrepanza, rivelando una media dell'età matrimoniale per le giovani inglesi maggiore rispetto alla protagonista del dramma.

Longo riconosce che il racconto letterario possa non fornire dati quantitativi affidabili come altre tipologie di fonti documentarie; tuttavia, sottolinea comunque che attraverso la letteratura si possano raccogliere informazioni essenziali per la comprensione della realtà, primo fra tutti il sistema di valori. Quest'ultimo non sarà, infatti, individuabile in fonti come i registri parrocchiali presi in esempio – che al potranno avvalorare la riflessione critica dello storico – ma da fonti come l'opera shakespeariana.

Oltre alla critica metodologica positivista della ricerca del dato concreto, è possibile trovare un ostacolo all'utilizzo della letteratura come fonte sociologica sia nelle correnti artistiche del primo Novecento, sia negli approcci strutturalisti allo studio della stessa.

Per quanto riguarda la riflessione artistica sulla letteratura, proprio a partire dalle avanguardie, si è cercato di rimarcare la distanza tra letteratura e contesto reale, mirando al riconoscimento della capacità del testo di creare universi di senso propri. L'approccio strutturalista, dall'altra parte, ha poi puntato l'attenzione sulle strutture profonde del testo, mettendo in secondo piano i significati generali dell'opera. Anche in questo caso la riflessione torna su Roland Barthes (1967) che ha cercato di ricostruire anche la struttura della creazione di senso nella moda "scritta"; idea che conta molte voci avverse, come si ricordava in apertura, per l'appiattimento che darebbe al fenomeno moda.

Entrare nel dettaglio dell'approccio strutturalista dello studio dei testi, anche in questo caso condurrebbe lontano dal focus del lavoro; per tanto, è utile soffermarsi solamente sull'idea di assenza di mimesi tra testo e realtà sempre di Barthes. Il significato di uno scritto è, infatti, frutto della combinazione tra strutture proprie del testo.

Tale pensiero porta a riflessioni filosofiche importanti sull'intellegibilità della realtà e la compromissione della conoscenza umana.

Narrare, d'altro canto, è uno degli strumenti più importanti che l'uomo possiede per conoscere, comprendere e valutare il mondo.

“L'immaginazione narrativa è lo strumento principale a nostra disposizione per spiegare casualmente e valutare moralmente gli eventi” (Longo 2022, p. 23)

In assenza di una possibile verifica empirica di quanto narrato, lo studio delle fonti narrative va condotto sulla plausibilità del testo, in un approccio necessariamente comparatistico.

In relazione alla moda è utile anche un altro concetto espresso da Longo nel suo studio, ossia il valore della narrazione nei rapporti sociali e nella costruzione dell'identità.

Pur non entrando nell'ambito psicologico è importante sottolineare come l'oggetto delle narrazioni umane sia sempre culturalmente costruito e quindi direttamente connesso con il contesto storico sociale di riferimento; e che attraverso la narrazione l'individuo crea, dà forma e difende le proprie idee.

“Senza la capacità di ricordare in forma narrativa, l'identità non ha quindi strumenti per costituirsi” (Longo 2022, p.32)

Idea ricordata anche da Fornari (2022), secondo il quale non solo l'identità individuale, ma anche quella collettiva, può essere sempre considerata narrativamente costruita; narrare significa costruire il mondo.

Il concetto di identità, soprattutto collettiva, e di costruzione della stessa, verrà ripreso, in questo studio in relazione all'italianità nella moda. In questa sede, tuttavia, la riflessione sulla dialettica individuo/collettività può essere presa in considerazione rispetto alla cultura e ai valori da essa trasmessi. Ciò porta a riflettere su alcuni concetti degli studi sulla ricezione comunicativa. Infatti, sempre ai confini di un'altra branca del sapere, la narratologia cognitiva, troviamo alcuni elementi che ci permettono di collegare le diverse prospettive in un approccio metodologico organico seppur indisciplinato. Renate Brosch nel suo saggio *Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments* discutendo di come poter studiare l'intermedialità attraverso i processi cognitivi del lettore, riporta gli studi di Bryson del 2001.

La comprensione di un testo si fonda sul richiamo, da parte del lettore, di alcuni *frame*, visivi o testuali, con le quali archivia le proprie conoscenze. Quest'ultime sono *cultural knowledge* e quindi legate ad un immaginario culturale collettivo nel quale tutti partecipano alla sua creazione e al suo mantenimento. (Brosch in Rippl 2015, p. 559)

Accostando tali presupposti alla moda se ne può apprendere l'utilità per lo studio condotto. Un lettore che si trova a leggere la descrizione di un abito o anche il semplice accenno al colore o alla foggia dello stesso richiamerà alla propria mente una serie di conoscenze, di immagini e di valori propri, ma che si rifanno ad un terreno culturale comune.

Assunti che ci riconducono ai concetti di tipizzazione sociologica. Fornari, rifacendosi a Schulz, ricorda proprio che ogni individuo, sin dalla prima infanzia, è inserito in un mondo sociale già formato, e questo porta ad acquisire tipizzazioni, ossia sistemi di significato già codificati. Questi ultimi aiutano non solo a comprendere il presente ma anche ad interpretare situazioni passate e pianificare quelle future.

I processi conoscitivi sono autoreferenziali e auto validanti, ossia noi valutiamo ciò in cui crediamo facendo riferimento sempre a ciò in cui crediamo (Fornari 2022, p. 84) e questa non è mai una scelta del tutto individuale.

E tornando per un attimo a Bryson e ai frame conoscitivi, serve aggiungere che questi hanno delle implicazioni politiche in quanto legati alla creazione di “significati”, e questo processo avviene all’interno di un campo sociale esistente e in relazione alle strutture di potere anch’esse esistenti all’interno dello stesso. (Bryson 2001, in Brosch 2015)

Per concludere si può affermare che lo studio della letteratura sotto una nuova prospettiva critica permette di comprendere gli eventi storici e culturali in maniera più profonda. Infondo, come De Santis, ripreso da Nocenzi, ricorda: *la letteratura è la sintesi organica dell'anima e del pensiero di un popolo.* (Nocenzi 2022, p. 120)

PARTE SECONDA
IL FENOMENO MODA:
DINAMICHE, SIGNIFICATI E INTERPRETAZIONI

CAPITOLO II

LA MODA: UN INTRICATO FENOMENO INTEDISCIPLINARE

2.1 La comparsa della moda – il rapporto con la storia

Iniziare una riflessione scientifica sulla moda conduce oltre a definire la stessa anche a individuarne la comparsa temporale. L'obiettivo tuttavia non è semplice. Se è chiaro, parafrasando Condorcet, che il vestire abbia segnato la distinzione dell'uomo dall'animale, è difficile ritrovare le caratteristiche proprie della moda prima dell'età moderna. (Donatella Simon, 1990) Quando si parla di moda, di fatti, si fa riferimento ad un fenomeno complesso caratterizzato da una continua evoluzione delle tendenze proposte e da una certa libertà da parte dell'individuo di adeguarsi o meno ad esse.

È utile, sin da subito, approfondire il concetto di libertà di scelta, nell'ambito della moda, in quanto lo stesso rappresenta la principale caratteristica utilizzata per collocarne nel tempo la comparsa. La moda propone regole che discriminano ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, ciò che è lecito da ciò che non lo è; ciò che è normale da ciò che è deviante. (Steele 2005) Tuttavia, per quanto non seguire tali indicazioni possa condurre a sanzioni sociali di portata differente la moda non prevede sanzioni precise come nel caso di norme giuridiche.⁹

⁹ Serve ricordare che nel campo dell'abbigliamento e più in generale dell'apparire, sono esistite per secoli norme giuridiche che ne regolavano l'appropriatezza soprattutto in pubblico

Cercando di individuare nella storia il momento in cui la moda, come fenomeno sociale e culturale con caratteristiche proprie, sia comparsa, si può affermare che la stessa abbia acquisito importanza nel momento in cui sono venuti meno gli schemi di società fisse e immobile; quando, ossia, l'individuo è diventato il centro della riflessione culturale.

La rottura del senso unico e inequivocabile dell'abito, presente in tutte le società antiche, ha permesso la nascita della moda come nella contemporaneità si intende. La libertà dell'individuo di seguire o meno una tendenza sociale è da considerarsi fondamento stesso della moda.

Storicamente la comparsa del fenomeno moda può essere collocata alla fine del Settecento sorretta dai desideri della classe borghese. Il crescente potere economico raggiunto nell'arco dei secoli, infatti, spinse la borghesia prima a desiderare e poi a fare propri i simboli della classe aristocratica, *in primis* abbigliamento e stile di vita. Questa rottura dell'ordine sociale in termini politici, culturali e simbolici condusse ad una ricerca sempre nuova di possibili distinzioni e la moda ne divenne protagonista.

Se per tutto il medioevo e per la prima età moderna le distinzioni sociali erano rimarcate dall'abito, arrivando ad essere disciplinate da vere proprie norme, a partire dalla fine del XVIII secolo inizia a farsi avanti una maggiore libertà individuale della scelta del vestiario. (Frédéric Monneyron 2008)

La Rivoluzione francese, poi, segna idealmente la fine di una concezione del modo di vestire rigida e legata alle strutture sociali. Come sottolinea John Carl Flügel (1930) la rivoluzione del 1789 diffonde ideali di uguaglianza e di rottura delle distinzioni sociali

come le leggi suntuarie, che verranno riprese nella parte relativa alle implicazioni politiche e di gestione del potere dalla moda.

che a prescindere dalle vicende storiche successive che tentarono ritorni al passato e rovesciamento di quanto ottenuto, cambiarono per sempre il modo di concepire l'abbigliamento. Alla Rivoluzione francese è possibile attribuire anche un secondo merito nello studio della moda, ossia il nobilitare il lavoro; questo portò alla semplificazione degli abiti con un conseguente cambiamento del modo di intendere i corpi visivamente accettabili. La semplificazione degli abiti interessò soprattutto il guardaroba maschile che a partire dagli anni successivi fece propri i valori di sobrietà e compostezza: la *grande rinuncia* di cui parla proprio Flügel (1930).

Nella ricerca delle origini del fenomeno moda un punto centrale è lo stravolgimento, nell'Ottocento, del ruolo dello stilista. L'argomento rientra direttamente nel rapporto tra la moda e l'arte che sarà affrontato in una successiva parte del lavoro; tuttavia, in questa sede è necessario farvi riferimento per sottolineare il fatto che furono molteplici fattori a determinare la nascita del fenomeno moda come viene inteso nella contemporaneità. Riguardando alla storia dell'abito, dagli albori fino ad arrivare all'età contemporanea, questo appare come il frutto del lavoro di sapienti sarti che rispondono direttamente ai desideri dei propri committenti. A partire, invece, dalla metà del XIX secolo questo rapporto è come se si invertisse. Il sarto allontanandosi dall'universo del' *ars mechanica* si appropria dell'iniziativa creativa; e figura centrale di questo cambiamento fu il britannico Frederick Worth attivo per tutta la seconda parte dell'Ottocento.

Come già ricordato in apertura, la moda è un fenomeno sociale particolarmente complesso, dai molteplici tratti e dalle profonde contraddizioni. Per questo motivo i molti autori, storici e sociologi soprattutto, che si sono interrogati su quale fosse il momento in cui sia effettivamente comparsa la moda, si sono concentrati, di volta in volta, su uno

degli aspetti che la definiscono: quadro sociopolitico, impatto economico, valore artistico etc.

Nel pensiero di Spencer (1873, it. 1967), le società possono essere analizzate secondo la dicotomia Militare/Industriale dove la seconda si riferisce ad un'evoluzione storica della prima. La distinzione spenceriana non considera le implicazioni economiche che comporta, ma si concentra esclusivamente sul minore controllo politico che si impone alle relazioni sociali presenti nella società industriale, rispetto alle società militari. La moda, sorretta dalla tendenza a comportamenti emulativi dell'uomo, per Spencer, è presente in entrambe le tipologie di società ed evolve insieme ad esse. In particolare, la moda da ritratto di relazioni obbligate, tipiche della società militare, muta, diventando espressione di relazioni volontarie nelle società industriali.

Spencer si interroga anche sull'esistenza di vincoli in tali relazioni emulative dell'abbigliamento e arriva alla conclusione che vi siano regole in entrambe le tipologie di società da lui individuate. Il controllo nelle società militari avviene tramite sanzioni legalmente previste; mentre nelle società industriali, lo stesso controllo, si manifesta attraverso il concetto di ridicolo e al sentimento di relativa vergogna. Entrambi strumenti creati direttamente dalla società. (Simon 1990)

Anche Thorstein Veblen ne *La teoria della classe agiata* (1899) cerca di individuare le coordinate temporali della comparsa della moda. Il sociologo ed economista statunitense individua nell'evoluzione sociale tre diverse fasi. La prima di queste corrisponde allo stadio *selvaggio* della società, nel quale gli individui vivono in piccoli gruppi che si sostengono vicendevolmente per garantirsi la sopravvivenza. La seconda fase individuata da Veblen è lo stadio *barbarico*; in questo, i gruppi entrano in lotta tra loro e si creano strutture sociali interne volte alla sopraffazione sugli altri gruppi. L'ultima fase

dell'evoluzione sociale è lo stadio della “*cultura finanziaria*”, propria delle società industriali. All'interno di questa generale schematizzazione della società, Veblen indica il primo cambiamento – il passaggio da società selvagge a società barbariche – come il momento in cui si crea la *classe agiata*. Questa evoluzione sociale dal primo al secondo stadio coincide anche con l'istituzione della proprietà privata. Con il passaggio a *società barbariche* muta anche il significato dell'abbigliamento: da bisogno primario dell'uomo, che risponde esclusivamente al desiderio di coprirsi e proteggersi, l'abito viene elevato a bisogno superiore, spirituale, essenziale per la definizione del proprio essere.

L'abbigliamento diventa simbolo delle nuove strutture sociali e primo strumento della classe agiata per distinguersi.

La successiva evoluzione sociale e il passaggio a società industriali porta tali simboli di agiatezza a diventare sempre più marcati, arrivando, non solo ad accettare, ma ad attribuire valore anche allo spreco. Concetto che se messo in relazione alla morale cristiana dominante mostra chiaramente la propria contraddizione. L'industrializzazione si accompagna ad una profonda frattura delle istituzioni sociali tipiche delle società barbariche. Tale indebolimento dell'ordine sociale, viene riconosciuto da Veblen come il fattore determinante per la comparsa della moda intesa in senso contemporaneo. L'unica variabile tra gli uomini diviene il potere economico.

È complesso stabilire un nesso di casualità tra la rottura delle rigide divisioni sociali, il crescente potere economico della borghesia industriale e l'accessibilità ai simboli del potere. Se da una parte i cambiamenti culturali già nel XVIII secolo avevano minato le basi della distinzione di classe indebolendo il valore dei tratti rappresentativi della stessa, è altrettanto reale che il crescente potere economico della borghesia rese accessibili simboli di potere prima esclusivi delle élite. La frammentazione delle rigide strutture

sociali e l'ampiamiento delle possibilità economiche di una grande fascia della società portarono ad una continua ricerca di simboli di distinzione soprattutto da parte della *classe agiata*. La moda, con le sue contemporanee caratteristiche di costante mutevolezza e relativa accessibilità nasce proprio in risposta al bisogno di nuovi emblemi di distinzione. Vi sono però anche altre linee di pensiero nella collocazione storica della nascita della moda. Werner Sombart nella sua opera del 1922, per esempio colloca secoli prima dell'industrializzazione la comparsa della moda, sottolineando la sua correlazione con i mutamenti politici ed economici che interessarono l'Europa a partire dal XVI secolo. Per Sombart, infatti la nascita del fenomeno moda va fatta coincidere con la diffusione del sistema capitalistico. A partire proprio dal XVI secolo inizia a diffondersi nelle classi sociali dominanti il gusto per oggetti non solamente funzionali, ma anche bizzarri e lussuosi. Lo stretto legame tra moda e capitalismo è innanzitutto individuato nella risposta del mercato a tali eccentricità di costume. La domanda di materie prime costose e provenienti da lontano richiedeva il sostegno di grandi capitali investiti.

Sombart individua anche una seconda connessione tra lo sviluppo della moda e il capitalismo. Il mercato di tutto *ciò che non è necessario*, ha portato a grandi margini di profitto e per questo è diventato il principale settore di investimento. Il mercato del lusso ha rappresentato la principale via di consolidamento del sistema economico capitalistico. Gli oggetti di lusso sono alla base della riflessione sulla comparsa della moda di Jean Baudrillard (1970) che individua il passaggio delle società da pre-industrializzate ad industrializzate come punto di sviluppo del fenomeno. Nelle civiltà preindustriali il rapporto con gli oggetti era individuale e rispecchiava desideri ed esigenze del proprietario. I beni riflettevano la distinzione sociale; di fatti, abbigliamento e arredi destinati alle classi sociali più basse rispondevano esclusivamente ad esigenze di

funzionalità; mentre, salendo la stratificazione sociale, gli stessi oggetti iniziavano a riflettere anche stili personali e tendenze culturali.

Il passaggio a *società industrializzate* ha portato alla perdita del rapporto unico tra individuo e oggetto. L'industria ha bisogno di modelli fissi e ripetibili e per trovarli si è rivolta ai consumi delle élite sociali, primo bacino di mercato. In questa maniera i gusti delle classi sociali più alte iniziarono a diffondersi verso il basso. Gli oggetti di moda nelle società industriali, però, non solo seguivano i gusti delle classi sociali più alte, ma anche le loro possibilità economiche. La moda, per tanto, avrà una maggiore diffusione e un più forte impatto nelle società con elevata mobilità, dove la possibilità di accesso alle proposte di moda si estende creando una costante possibilità di rinnovamento.

L'approccio strutturalista di Neil Smelser – in Monneyron (2008) apre a una concezione della moda connessa al mutamento sociale. È interessante notare come per il sociologo, la moda sia un comportamento collettivo che si realizza solamente in determinate condizioni sociali; tra queste vi è la tensione strutturale o minaccia sociale. Il riconoscere come essenziale la presenza di una spinta interna al cambiamento sociale implica che le strutture soggiacenti non siano fisse, o almeno non appiano tali. In questo modo anche Smelser ci indica come momento di comparsa della moda l'avvento di società più mobili, proprie dell'epoca moderna.

Fino a qui appare chiara la correlazione tra moda e modernità. A tal proposito bisogna citare Paulicelli (2019) che analizza a fondo questo rapporto partendo dal fatto che moda e moderno condividano anche la stessa etimologia: *modus*. Il termine latino indica: stile, misura, modo di fare qualcosa. Anche la traduzione anglosassone *fashion* trova le sue origini nel latino del verbo *facere*. Il termine moda, quindi, racchiude al suo interno due concetti centrali per lo studio della stessa: la creazione di qualcosa e quello più astratto di

stile, usanza, norma. Concetti che sono diventati centrali nella definizione della moda italiana e della conseguente italianità. In queste l'artigianalità – come si vedrà in seguito – ha un ruolo centrale. La riscoperta e la narrazione delle botteghe rinascimentali come fonte della grandezza italiana si inseriscono proprio in questi significati di moda.¹⁰

Vi sono pareri che si distaccano dal pensiero dominante che colloca la moda nella modernità. Prendendo in considerazione esclusivamente il processo emulativo della moda, caratteristica centrale del fenomeno, Sorokin, per esempio, sostiene che la moda sia un fenomeno riscontrabile in tutte le società, quindi, non esclusivamente moderne. Focalizzandosi sul processo di contagio emulativo soggiacente alla moda si noterà che tali comportamenti sociali siano sempre stati presenti, differenziandosi in relazione alle diverse epoche storiche. L'innovazione, infatti, seguirà un processo discendente, ossia dalle classi superiori della società a quelle inferiori, nei periodi di forza di una determinata società; mentre nei periodi in cui la stessa società attraverserà periodi di declino, il processo di influenza sarà invertito: le innovazioni partiranno dalle classi inferiori per poi diffondersi verso l'alto.

Come si è visto, datare la comparsa della moda non è un'operazione semplice e gli studi di storici e sociologi sono spesso in contrasto tra loro. Per quanto, come più volte sottolineato, la moda sia un fenomeno dell'età moderna, si può affermare che vi siano aspetti della stessa presenti ben prima. La moda inizia, di fatti, ad acquisire un'importanza storica e culturale nella società medievale dove l'abbigliamento diventa da una parte

¹⁰ Per un approfondimento sull'"invenzione della tradizione" si rimanda a Hobsbawm (1987).1

rappresentazione delle élite e, dall'altra, inizia diventare un fenomeno sociale che interessa sempre più larghi strati della popolazione. (Giorgio Riello 2012)

Il contesto – dall'anno mille in poi – è quello cittadino, dove la rapida crescita economica rese possibile l'accesso a beni di lusso a fasce della popolazione prima escluse. La rottura della rigida separazione nei consumi da parte delle classi sociali emergenti si evince nella *ratio* delle leggi suntuarie, norme volte al mantenimento della distinzione di classe, ruolo e – soprattutto – genere.

La moda, tuttavia, come sottolinea sempre Giorgio Riello, rimane un fenomeno marginale per la società medievale, almeno per due ragioni: fino a fine Settecento quasi l'ottanta per cento della popolazione europea viveva fuori dai centri cittadini e quindi lontana dalle idee di moda; la ricerca della presenza di artigiani impiegati nella creazione di oggetti di moda si presenta troppo esigua per poter essere considerato un fenomeno culturale ampio. Con l'età moderna la situazione cambia e la moda si arricchisce di significati acquisendo sempre maggiore importanza a livello socioculturale.¹¹

Nel Cinquecento, infatti, il fenomeno non è più legato esclusivamente all'abbigliamento, ma ad ogni aspetto della vita dell'uomo. In questo clima compaiono i più famosi trattati di etichetta che si diffondono in tutta Europa.¹²

¹¹ Si veda Colombo (2004)

¹² Basti pensare a *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione del 1528 o a *Il Galateo* di Giovanni Della Casa del 1558. A tal proposito di profondo interesse sono gli studi di Eugenia Paulicelli in particolare *Moda e letteratura nell'Italia della prima modernità: Dalla sprezzatura alla satira* del 2019.

“Si tratta di uno dei maggiori processi di cambiamento sociale avvenuti negli ultimi secoli, che portano alla creazione di una società che non è per nulla <naturale> ma piuttosto costruita o, si potrebbe dire, <artefatta>.” (Riello 2012, p.25)

A partire dalla fine del XVII secolo, come già ricordato, la moda si diffonde sempre a più ampi strati della popolazione europea diventando un fenomeno socioculturale di notevole importanza. E a fine del Settecento spinto dalla rivoluzione industriale, poi, diviene anche uno dei principali settori di crescita economica acquisendo i tratti contemporanei del fenomeno.

Si può affermare, in conclusione, che la moda caratterizzata dal suo costante mutamento e dalla – relativa – accessibilità sia un fenomeno della modernità e che trovi a partire dal XIX secolo la sua completezza grazie soprattutto a stilisti, standardizzazione e riviste di settore.

A chiusura di questa riflessione sulla comparsa della moda appare interessante fare un accenno alla sua scomparsa. Già Gilles Lipovetsky (1989) sosteneva che tra il la metà del XIX secolo e gli anni Sessanta del Novecento la moda – chiamata *moda dei cent'anni* – acquisite le proprie caratteristiche principali, avesse mostrato tutta la sua forza; e che a partire proprio dalla seconda metà del XX secolo, per la spinta della cultura giovanile e delle subculture sociali, la stessa si fosse ampliata a tal punto da perdere, di fatto, parte della sua forza di condizionamento.

Volli nell'introduzione a Davis (1993) riflette su come, forse, sia il caso di considerare la moda un fenomeno proprio del mondo moderno e non contemporaneo e che quindi muoia nel corso del Novecento.

2.2 Sentimenti di imitazione e distinzione – il rapporto con la sociologia

Considerare la moda un fatto sociale, nella definizione di Durkheim (1895), porta ad attribuirle il potere di condizionare l'agire comune. Prescindendo dalla durata più o meno ampia di una tendenza, concetto centrale su cui si tornerà in seguito, affinché la moda possa influenzare il comportamento collettivo serve che sia riconosciuta dal contesto di riferimento.

Il verbo più frequentemente usato parlando di moda è “seguire”, sottolineando come la stessa indichi la strada “corretta” tra le infinite alternative. Compito, questo, ancora oggi riconosciuto alla moda, basti guardare le rubriche sui principali magazine o i contenuti social realizzati dagli addetti ai lavori. Pur nella costante mutevolezza del fenomeno c'è sempre qualcosa che viene ritenuto “giusto” e qualcosa che non lo è; distinzione che spesso dura un solo istante e che verrà contraddetta poco dopo.

Studiando la moda come fatto sociale, tuttavia, non sarebbe corretto ricondurre l'importanza della stessa all'imposizione di un determinato comportamento e all'osservanza quantitativa del fenomeno – o almeno non solamente a questo. Il condizionamento dei comportamenti sociali può esprimersi anche nell'aperto contrasto alle direttive comunemente accettate. Tale presupposto apre la riflessione su uno dei punti centrali dello studio sociologico della moda: la dialettica imitazione/distinzione.

Il punto di partenza per affrontare questo aspetto del fenomeno moda è Georg Simmel (1910) e il suo pionieristico saggio: *Die mode*. La moda, sintetizzando al massimo, si

potrebbe dire che propone – e in alcuni casi impone – modelli da seguire a cui la società si omologa. Così la moda risponde al desiderio/bisogno dell'individuo di inserirsi in un tessuto sociale preesistente; e, allo stesso tempo, al supporto del singolo deresponsabilizzandolo dalla scelta delle azioni da compiere.

Per Simmel l'imitazione è il comportamento predominante nella società anche oltre l'ambito della moda: attraverso i processi imitativi si consolida il principio di appartenenza ad un determinato gruppo sociale. Questa prospettiva rende la riflessione di Simmel differente rispetto alla maggioranza degli studi che trattano il tema della moda, sia antecedenti che successivi. Per il sociologo tedesco, infatti, i comportamenti imitativi non seguono esclusivamente una direzione ascendente per cui classi sociali inferiori imitano le classi dominanti, ma ritiene piuttosto che tali processi di imitazione si verifichino principalmente all'interno del gruppo di appartenenza affinché ne sia garantita la coesione. (Simon 1990; Galoforo 2001)

Un secondo fine riconosciuto all'imitazione, come già accennato, è liberare l'individuo dalla responsabilità d'azione. Imitare significa demandare ad altri la scelta di cosa sia da ritenersi corretto o sbagliato.

L'imitazione, alla base della diffusione della moda, ha avvalorato il parere comune che uno dei rischi della stessa sia “rendere tutti uguali”. Tuttavia, se si osservano da vicino le motivazioni che portano gli individui a “seguire” la moda si noterà che il principale desiderio non è quello di omologarsi alla maggioranza, ma, al contrario, di differenziarsi dalla stessa. La moda, tornando a Simmel, non risponde solamente al principio di imitazione che porta come conseguenza il sostegno sociale, ma anche, e forse soprattutto, al desiderio di distinzione insito nell'uomo.

Condividendo con Veblen (1899) l'idea che le innovazioni partano dalle classi dominanti di una società, Simmel afferma che la distinzione promossa dalla moda sia soprattutto una distinzione di classe. In una prospettiva storica i processi di imitazione e distinzione propri della moda, per tanto, si possono ricondurre alle società con rigide strutture classiste. Le classi sociali più alte utilizzarono la moda come insieme di simboli per differenziarsi dalle classi inferiori e dal popolo innanzitutto. Con la modernità il crescente potere economico della borghesia prima e poi il crollo della rigida distinzione sociale portarono le fasce più basse ad imitare le élite presenti rendendo necessari, per quest'ultime, nuovi modi di differenziazione.¹³

La moda come strumento di distinzione sociale e la sua successiva evoluzione in "scelta collettiva" sono al centro degli studi di Blumer (1969).

Il potere economico appena accennato porta a fare una piccola riflessione in merito ad un'altra opera di Simmel del 1900 *La filosofia del denaro* chiaramente ripresa nel lavoro di Gianfranco Poggi e Giuseppe Sciortino (2008). Il denaro, inteso come istituzione sociale che direttamente e indirettamente influenza le relazioni dei membri di una società, porta Simmel a ragionare sul potere dello stesso nelle relazioni tra il singolo e il mondo circostante. Partendo da un ragionamento più strettamente economico, il denaro, si potrebbe dire, "aumenta" il grado di libertà di chi lo possiede, esattamente come si affermava sopra nel trattare il meccanismo di differenziazione.

¹³ La relazione tra moda e modernità in una prospettiva storica si intreccia con i cambiamenti politici ed economici che hanno interessato l'Europa a partire dal XVI secolo. Per l'organizzazione data al presente lavoro la trattazione di queste tematiche trova collocazione nel paragrafo "*La comparsa della moda – i rapporti con la storia*".

Inoltre, le scelte compiute per spendere il denaro diventano espressione delle intenzioni, delle aspirazioni nonché delle preferenze del possessore. Ed ecco che proprio l'acquisto di determinati capi di abbigliamento, di gioielli, ma anche di viaggi ed esperienze si collegano direttamente a motivazioni profonde dell'individuo e del gruppo sociale di riferimento ben oltre i reali bisogni.

Anche se prima del saggio di Simmel il fenomeno moda aveva interessato le ricerche sociologiche in modo marginale, sono diversi gli autori che hanno individuato in esso meccanismi di imitazione distinzione. Herbert Spencer (1873, it. 1967), fondatore della disciplina, inserisce tali processi nella sua teoria evuzionista della società.¹⁴ Per il sociologo americano i processi di imitazione e distinzione sono ravvisabili già nelle società soggette al controllo militare. In quest'ultime, però, è soprattutto il meccanismo di distinzione ad essere presente per via della struttura sociale rigida che necessita di una chiara distanza tra i gruppi presenti. Spencer riconosce la necessità che vi siano, comunque, degli elementi comuni a tutta la società affinché la stessa risulti coesa e regga alle forze di cambiamento. La creazione e il mantenimento di elementi sociali comuni è affidata all'imitazione delle classi dominanti da parte del resto della società. Tale imitazione, però, ha solo carattere reverenziale e bisognerà arrivare alle società industriali per poter attribuire a questi comportamenti emulativi significati di portata sociale,

¹⁴ Nel precedente paragrafo si è ripreso il pensiero di Spencer e la dicotomia Militare/Industriale con la quale analizzare le società. Come si ricordava, questi due concetti sono connessi da una relazione diacronica: le società industriali sono l'evoluzione delle società militari. La differenziazione tra lo stadio militare delle società e quello industriale viene condotta in relazione al controllo politico sulle relazioni sociali presente nelle stesse, maggiore nelle società militari e minore nelle società industriali.

culturale e politica. Nelle società soggette a controllo militare le proposte su abbigliamento e comportamento culturale non saranno come le contemporanee tendenze, ma avranno i caratteri di norme precise, rigide e stabili.

Processi di imitazione e distinzione sono stati riconosciuti anche da William Graham Sumner nella sua trattazione sui *falkways*. Il sociologo attribuisce la ricerca di distinzione soprattutto alle classi dominanti di una società, che attraverso tale processo creano e mantengono una distanza dagli altri gruppi sociali. La rigida distinzione simbolica e sociale permette alle élite di legittimare e preservare i propri privilegi. Per quanto riguarda il processo di imitazione, Sumner, invece, lo ritiene una caratteristica comune a tutti gli strati della società. L'imitazione non si manifesta solo in comportamenti reverenziali dal basso verso l'alto, ma è strategia di sopravvivenza della società stessa.

Per Sumner, i cui studi si inseriscono nella corrente evoluzionista, anche le società “*lottano per la propria sopravvivenza*”, e l'imitazione, con la conseguente creazione di valori e idee comuni, è necessaria per vincere questa battaglia.

Veblen (1899), discutendo l'evoluzione dell'abbigliamento della *classe agiata*, conferma che il principale meccanismo alla base sia la dialettica tra imitazione e distinzione. Anche in questo caso i due processi vengono attribuiti a strati diversi dalla società. L'imitazione, per Veblen, è tipica delle classi sociali più basse motivate dal desiderio di sentirsi conformi al gruppo dominante: *la classe agiata*. I comportamenti imitativi conservano alcuni tratti della lotta sociale – concetto centrale negli approcci evoluzionisti come si è visto – rivelando non solamente stima, ma anche una certa invidia da parte delle classi inferiori verso quelle superiori. (Simon 1990)

Per quanto riguarda il meccanismo di distinzione, anche Veblen ritiene che esso domini, al contrario, il comportamento della classe agiata. L'élite nell'ostentazione trova

manifesta la propria superiorità. L'esibizione del benessere è diventata, nel tempo, una necessità delle classi dominanti per poter mantenere il proprio *status* sociale. L'importanza simbolica della manifestazione del lusso ha portato ad attribuire valore addirittura allo spreco. Lo *sciupio vistoso* ha reso ambito tutto quello che testimonia una spesa smisurata e ha fissato, nel sentire comune, la considerazione che un prezzo basso sia sinonimo di scarsa qualità. È ascrivibile al processo di distinzione sociale la diffusione di tendenze, soprattutto nell'abbigliamento, che rimarchino la distanza del possessore dal lavoro, soprattutto manuale. Indicative sono le tendenze della moda femminile che, costringendo il corpo, di fatto, limitano ogni tipo di attività. Calzature con tacchi altissimi, bustini rigidi e unghie lunghe ne sono alcuni esempi. La volontà di manifestare pubblicamente la lontananza dal lavoro, però, non risparmia la moda maschile; infatti, basti pensare alle scarpe con soles in legno o ai completi tre pezzi, incompatibili con quasi tutte le attività manuali. Non serve solo ostentare una ricchezza fuori misura, ma serve anche sottolineare che la si posseda senza alcuno sforzo.

Gabriel Tarde nel 1890 distanziandosi dalla definizione durkeniana di una società come entità autonoma, definisce la stessa come somma degli individui che la compongono, sottolineando come alla base di tale coesione vi sia proprio il principio di imitazione. Anche Tarde, al contrario di Simmel, ritiene che i comportamenti imitativi seguano principalmente una direzione socialmente ascendente secondo la quale le classi inferiori si trovino ad imitare le varie élite presenti. (Simon 1990) Il principio di imitazione risulta particolarmente evidente osservando il percorso di diffusione che una nuova prassi compie all'interno della società. Ogni innovazione dà il via ad un processo imitativo da "contagio", sostiene l'autore, e questi processi possono essere divisi in: logici, qualora l'innovazione dia razionalmente un beneficio alla società; e non logici, quando questo

beneficio non è comprensibile con la ragione. Di quest'ultima tipologia fa parte anche la moda.

Tarde individua due norme regolatrici dei processi di imitazione. La prima è che tutti i comportamenti da imitare vengano ricercati sempre nelle classi superiori della società. La seconda è che i modelli provenienti da gruppi sociali esterni suscitino maggiore interesse. L'autore, riconosce anche la presenza di sentimenti di invidia in questo processo di imitazione, pur non arrivando alla concezione di "selezione" comune degli approcci prima menzionati. (Monneyron 2008) Tarde, infatti, rifiuta l'idea evoluzionista spencieriana, pur proponendo un modello di influenza sociale che segue sempre la medesima direzione senza alcuna fase ciclica. (Simon 1990)

Con l'abbattimento formale delle rigide divisioni sociali, avviene che le classi inferiori imitino la classe direttamente superiore, che non appena perde l'esclusività del prestigio legato ad un dato fenomeno di moda lo abbandona e ne cerchi altri che permettano loro di distinguersi nuovamente. Molti dei primi studi sulla moda hanno sottolineato, come si è visto, proprio un percorso discendente delle tendenze che dalle classi superiori si sono diffuse agli strati più bassi della società; quello che viene identificato come "*effetto sgocciolamento*".¹⁵

Nell'epoca contemporanea però tale rapporto si è andato a complicare; infatti, gruppi provenienti da classi sociali ritenute *alte* hanno iniziato ad imitare altri gruppi esterni o a

¹⁵ Il fenomeno "strickbler" – sgocciolamento, è stato il primo meccanismo individuato per spiegare la diffusione delle idee di moda all'interno della società. Le innovazioni, proprie delle élite sociali, scendono pian piano verso la base della società. La teorizzazione di tale fenomeno è stata attribuita a Simmel anche se l'autore all'interno del suo saggio sulla moda non usa direttamente questa etichetta.

trarre ispirazione dalla base della società. Dall'uso del jeans, alla diffusione delle scarpe sportive anche in situazioni formali, fino ad arrivare alla riscoperta delle tradizionali lavorazioni artigianali, sono tutte tendenze che hanno avuto un processo inverso rispetto allo *sgocciolamento*. E tale processo di imitazione, con la diffusione di nuovi media, è arrivato a toccare tutti gli ambiti culturali e sociali: cucina, turismo e life style ne sono chiari esempi.

Nella seconda parte del Novecento gli studi sulla moda da una prospettiva sociologica sono aumentati e si sono arricchiti di voci autorevoli come Pierre Bourdieu (1983) e René König (1977). Gli studi di quest'ultimo sono di particolare interesse per la riflessione qui condotta. L'autore, infatti, riprende la dicotomia simmelliana di imitazione e distinzione, ma invertendone il senso, ossia, non è l'imitazione a guidare il processo ma bensì la distinzione. Per König l'uomo è portato a distinguersi per elevarsi dal gruppo a cui appartiene e il mezzo principale per farlo è proprio l'abbigliamento. La condivisione di valori, e quindi un'implicita imitazione tra pari, esiste per poter rendere reale, tangibile e comprensibile la distinzione.

“In virtù di tale inversione di ruolo, coloro che all'inizio applaudono la persona che si è distinta cercano poi di ottenere anch'essi la stessa distinzione e a tal fine adottano i suoi stessi segni esteriori. Questo prova ancora una volta che l'imitazione, se d'imitazione di tratta in questi casi, si verifica solo in un ambiente circoscritto nel quale sia possibile l'alternanza dei ruoli.” (König 1977, p.156).

König, inoltre, rivede anche l'idea dell'imitazione delle classi superiori da parte delle sottostanti. Pur riconoscendo l'esistenza di una naturale ambizione al miglioramento, un

mondo diventato tanto veloce pone gli individui di fronte ai medesimi stimoli; quindi, non è possibile attribuire le innovazioni esclusivamente alle classi dominanti di una società – o almeno non più.

Riflessione che se riportata alla nostra contemporaneità diventa ancora più impattante.

2.3 L'opera – Il rapporto tra moda e arte

La moda è arte? Cercando nelle riviste scientifiche di settore sono diversi gli articoli che cercano risposta a questo quesito e non sono tutti concordi (Sung Bok Kim (1998); Ena Szkoda (1997); Sanda Miller (2007) per citarne alcuni). È come se moda e arte siano tanto vicine per il loro rapporto con il bello e allo stesso tempo rappresentino due dimensioni lontanissime per fini e motivazioni.

Elizabeth Wilson sostiene che critici, storici, accademici in generale, ma anche i consumatori, è come se cercassero sempre delle “spiegazioni” per la moda, al contrario di ciò che avviene con l'arte a cui non si applica il filtro della ragione. (1985 p.62) L'arte può esistere come fatto estetico e conservare il proprio valore senza doversi giustificare, o essere giustificata. La moda, figlia dell'*ars mechanica*, invece, la si sovraccarica di interpretazioni cercando di nobilitarne o delegittimarne le creazioni.

Nella riflessione sulle relazioni tra moda e arte un punto di partenza lo si può trovare negli studi di Anne Hollander (1978 e 1994). Per la studiosa americana, infatti, la moda è innanzitutto un'espressione artistica che risponde direttamente alla propria funzione estetica. La moda, come più volte ricordato, è un fenomeno sociale complesso in cui interessi economici, fini comunicativi, struttura del potere e tanti altri fattori convivono; tuttavia, quando si parla di moda prima di ogni cosa emergono: linee, forme, colori, valore

estetico e rappresentazione della sessualità. Considerata quest'ultima dimensione, prima di entrare nel dettaglio della moda come arte appare necessario ricordare che la stessa sia strettamente connessa alla sessualità. La tensione erotica di cui diventa simbolo e medium l'abito è la prima motivazione dietro il suo fascino.

Tornando agli studi di Hollander, in questi si sottolinea proprio come la moda alla stregua dell'arte figurativa si fondi sulla soddisfazione visuale dei desideri dello spettatore/consumatore. (Hollander 1978)

Nella moda ad evolvere è innanzitutto la forma, che esattamente come nell'arte si rinnova prima ancora del pensiero critico ed interpretativo della stessa. Hollander (1994) porta l'esempio delle spalline imbottite molto di tendenza negli anni Ottanta del Novecento. Quest'ultime sono state interpretate come la rappresentazione della voglia di riconoscimento femminile; infatti, le donne, indossando giacche tanto imbottite, facevano proprio uno dei tratti che maggiormente rappresenta la mascolinità, ossia la larghezza delle spalle. Tuttavia, se si riguarda con attenzione l'insieme di questa tendenza, le spalline imbottite erano spesso accostate a capi estremamente femminili, come minigonne o tubini aderenti, o accompagnate da accessori che sottolineassero proprio la femminilità di chi le indossava, grandi orecchini o tacchi alti tra i primi esempi che tornano alla mente. Queste caratteristiche della moda degli anni Ottanta permettono ad Hollander di affermare che non fu il desiderio di emancipazione femminile ad ampliare le spalle delle giacche, ma un desiderio estetico: visivamente piacevano molto. Vi sarebbero state, inoltre, infinite altre forme che avrebbero potuto rispondere al desiderio di rivalse femminile, eppure furono solamente le spalline ad avere una diffusione reale, proprio a conferma che la realizzazione visiva dell'abito precede il suo valore simbolico.

L'evoluzione della forma non vuole togliere il valore socioculturale alla moda – Hollander sottolinea come uno dei principali punti di forza della moda sia proprio quello di nascere dai desideri profondi di una società – ma semplicemente invertire il processo di attribuzione del significato dell'abito. La forma evolve e poi acquisisce significato storico, culturale e sociale in relazione al contesto.

Il valore estetico degli abiti non è frutto, o almeno non esclusivamente, della buona fattura o del genio creativo di uno stilista, ma innanzitutto da come essi vengono percepiti, e questa percezione avviene attraverso le convenzioni artistiche di una data epoca. Ogni individuo si veste e giudica l'abbigliamento degli altri avendo delle immagini nella propria mente, immagini che rimandano a ciò che viene considerato accettabile. (Hollander 1978, p. 331)

Tali concetti rimandano alle riflessioni di Brosch sul lavoro di Bryson esposte nella parte relativa alle metodologie di analisi della presente ricerca, e permettono di evidenziare come un approccio "*indisciplinato*" possa condurre a letture coerenti seppur provenienti da studi distanti tra loro.

La difficoltà della sociologia, come dell'antropologia, nello studio della moda, al contrario del costume ancorato a strutture sociali stabili, è proprio la sua costante evoluzione. Attraverso la moda si narrano molte più cose che nel costume e questo non permette una lettura univoca e chiara. Come un'opera d'arte le creazioni della moda sono diventate libere combinazioni tra conoscenza, poesia, rappresentazione sociale ed eco del proprio inconscio. Il desiderio primario che porta all'innovazione nella moda è proprio la voglia di vedere qualcosa di diverso.

È vero, riconosce sempre Hollander (1978), che nel corso della storia vi sono state alcune innovazioni direttamente derivanti da necessità pratiche o da innovazioni creative;

tuttavia, è sempre il desiderio visivo a guidare il processo. Molte delle innovazioni pratiche sono state messe da parte per soluzioni differenti non più funzionali delle prime. Possono essere d'esempio le gonne a ruota che tornano nel new look di Dior nel secondo dopo guerra, o i bustini che grazie ad icone della musica come Madonna tornano in auge negli anni Ottanta; o ancora gli abiti comodi, lunghi e di fibre naturali degli anni Settanta che lasciano il posto ad abiti stretti, corti e confezionati con fibre sintetiche che dominarono la moda il decennio successivo. Tutte scelte non guidate dalla praticità.

Il rapporto tra arte e moda trova una splendida analisi, come ricordato sopra, nel testo del 1978 *Seeing Through Clothes* dove Hollander arriva ad affermare che per comprendere a pieno l'abbigliamento sia più opportuno osservare l'arte più che la realtà. Gli abiti vengono intesi dallo spettatore come parte di immagini di corpi vestiti e l'evoluzione dei media dell'arte è alla base del cambiamento di tali immagini e conseguentemente dello stile di abbigliamento. (p. XI)

Nel corso della storia, infatti, la diffusione di alcuni media, la comparsa di nuovi – si pensi all'impatto della fotografia, del cinema e della televisione ad esempio – hanno dato allo spettatore immagini differenti di come un corpo possa e debba apparire. Concetti chiave anche nell'analisi testuale condotta in questa ricerca. La variabile diacronica nel rapporto tra letteratura e moda, in un periodo storico in cui è presente una rivoluzione mediatica come quello considerato è da ritenersi imprescindibile presupposto di analisi.

Hollander sempre nel testo del 1978 ripercorre proprio attraverso l'arte figurativa l'evoluzione dell'abbigliamento in termini di come "è visto" un corpo vestito. Gli abiti sono una forma di arte visiva dove il corpo diventa medium stesso di questa immagine globale su cui si fonda la moda. Le immagini artistiche permettono di diffondere come un corpo debba apparire e gli abiti diventano strumento di questo fine. Per Hollander,

come ricorda lo stesso Davis (1993), a conferma di ciò, è utile l'analisi dei nudi nell'arte, questi rivelano come il corpo sia comunque "pensato vestito".

"In art the body without its clothes is a pale shadow of its clothed self." (Hollander 1978, p.236)

In definitiva si può affermare che l'arte regala allo spettatore il senso profondo di ciò che mostra e l'abbigliamento, assolvendo alla medesima funzione, va considerato una rappresentazione visiva al pari dell'arte figurativa.

Nel rapporto tra moda e arte un altro elemento di riflessione ci viene dato da Elizabeth Wilson (1985)

"La moda è una delle molte forme di creatività estetica che rendono possibile l'esplorazione di alternative. Perché, dopotutto, la moda è più che un gioco; è una forma d'arte e un sistema sociale simbolico." (Wilson 1985, p.258)

La moda così diventa uno strumento di esplorazione condotta da veri e propri artisti: gli stilisti, oggi fashion designer. Già nel paragrafo dedicato alla nascita della moda si è evidenziato come la comparsa degli stilisti da metà Ottocento possa essere considerata uno dei punti di snodo della storia della moda; anzi, per alcuni aspetti è proprio il momento della nascita della moda in senso contemporaneo. Questa specializzazione che porta alcuni sarti a diventare stilisti appropriandosi dell'iniziativa creativa ha un valore centrale anche nel rapporto tra moda e arte.

Il primo stilista fu Charles Frederick Worth, britannico classe 1825. Nonostante le sue origini, il suo nome è legato alla capitale francese che, grazie anche a lui, diventa la capitale mondiale dell'alta moda. Arrivato a Parigi nel 1845, non tarda a farsi notare per il suo talento, tanto da diventare il sarto di Eugenia di Montijo, moglie di Napoleone III. (Riello 2012)

Tralasciando i dettagli tecnici delle creazioni di Worth – tra cui la celebre silhouette della gonna chiamata *Cul de Paris* – la grandezza del suo lavoro, utile alla presente riflessione, sta nell'aver invertito il processo creativo della confezione degli abiti: non fu più il desiderio delle singole clienti a guidare il sarto, ma il genio creativo di quest'ultimo.

Anche Lipovetsky (1989) riconosce nel lavoro di Worth un punto di snodo per la moda. Allo stilista britannico che scelse Parigi per aprire il suo atelier si deve proprio il passaggio della moda alla “fase moderna e artistica”, dove il principio ispiratore sarà l'innovazione.

Fino alla metà dell'Ottocento – Worth inizierà a lavorare a Parigi proprio dal 1853 – la realizzazione degli abiti era affidata ai sarti, i quali avevano il compito di rendere al meglio le idee del committente. Non vi era spazio per l'innovazione nel loro lavoro, i sarti apprendevano regole di confezionamento che esulavano dalla propria creatività. Un primo cambiamento può essere visto a partire da metà del XVIII secolo con la comparsa dei “*venditori di moda*” ai quali era riconosciuta una certa qualità artistica, ma esclusivamente decorativa. (Lipovetsky 1989, p.80)

Worth, invece, disegnava i modelli, li realizzava e li presentava alle proprie clienti in eventi che possono essere designati come i precursori delle sfilate contemporanee.

Il passaggio da sarto a stilista si inserisce perfettamente nel clima culturale della Parigi della seconda metà dell'Ottocento. Come l'impressionismo anche la moda fece propria

l'idea di un'arte libera da commissioni, pura e lontana anche dalle accademiche imposizioni tecniche. (Riello 2012)

È legato al nome di Worth anche un'altra innovazione in campo della moda che la proietta nella contemporaneità, ossia la vendita delle licenze. Cosciente che la replicabilità degli abiti non si sarebbe potuta fermare, Worth intuisce che la soluzione è vendere i propri carta modelli affinché anche le copie potessero essere ricondotte alla sua maison.

Dopo Worth inizia una stagione di importantissimi stilisti che faranno grande la storia della moda. Se Poiret iniziò a celebrare se stesso dando il via all'idea dello stilista-celebrità, Vionnet ricamava ogni etichetta con la propria impronta digitale, così da consolidare il rapporto opera/artista. È interessante notare, come ricorda Riello, che quando la moda diventò un settore creativo ed economico maturo e importante abbia suscitato l'interesse anche maschile. (Riello 2012)

Parlando di stilisti nel rapporto tra arte e moda non si può evitare di fare, almeno, accenno ad Elsa Schiaparelli. La stilista italiana naturalizzata francese, allieva di Poiret, portò la moda ad un livello artistico e concettuale mai raggiunto fino a quel momento. Conobbe e frequentò i principali artisti del surrealismo aprendo un dialogo intellettuale profondo tra arte e moda. Celebre la collaborazione con Salvador Dalì per l'abito aragosta, del 1937, indossato da Wallis Simpson.

È vero che le creazioni di Worth, Poiret, Schiaparelli e Chanel si diffondono in piccole cerchie di privilegiati, e non diventano consumi di massa. Tuttavia, come Riello in accordo con Lipovetsky (1989) sottolinea, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la moda riesce ad influenzare gusti ed idee sempre di più persone, diventando un fenomeno culturale, artistico ed economico di fondamentale importanza. (Riello 2012)

La moda è un sistema, riprendendo Barthes (1967), e anche quando si parla di arte e di stilisti serve ricordare che questi sono dentro questo sistema. Kawamura (2006), a tal proposito, sottolinea proprio quanto sia necessario riconoscere agli stilisti il merito di rendere gli “abiti” “moda”, ma che è altrettanto essenziale riconoscere il ruolo di tutte le figure che rendono possibile questo - buyer, giornalisti, fotografi, modelle... Un sistema che non solo genera e consolida il messaggio degli abiti, ma consacra anche i protagonisti. Dagli albori ai giorni d’oggi la storia della moda è costellata di personalità eccentriche, stravaganti e uniche, che esistono grazie ad un sistema generale che li sostiene. (Kawamura 2006).

Vi sono dei limiti però alle analogie tra artisti e stilisti. È vero che quest’ultimi a partire da Worth in poi sono, teoricamente, artisti e come tali liberi di dare voce al proprio genio. Tuttavia, al contrario di pittori, poeti, cantanti e discepoli di tutte le altre muse, gli stilisti devono confrontarsi, come si vedrà in seguito, con il mercato (o farlo di più rispetto agli altri), con i desideri del consumatore e con i loro corpi. La moda, in questa dimensione, diventa ancora più suggestiva perché non propone modelli astratti di cui la mente deve decodificarne i significati e tradurli in comportamenti, ma agisce direttamente sui corpi. Una scarpa alta impone di ondeggiare come uno smoking impedisce il lavoro manuale. Il rapporto tra abito e corpo è riconosciuto da Wilson come una delle tre ambiguità che viviamo attraverso la moda. La prima è “*l’ambiguità del capitalismo*”, ricchezza e squallore convivono generando meraviglia e dissenso. La seconda ambiguità è l’ambiguità del nostro essere, la relazione tra il sé individuale e il proprio corpo così come la relazione tra il sé e il mondo circostante. La moda fornisce modelli ed esempi di corpi che diventano termini di paragone, aspirazioni e incubi. L’immagine del sé che diamo agli altri e al mondo diventa influenzata ed influenzabile. La terza ambiguità che attraverso

gli abiti l'uomo e la donna vivono è proprio "*l'ambiguità dell'arte*", ossia la profonda complessità che nasconde fine e significato dell'opera. (Wilson 1985)

Fermandosi un attimo sulla prima ambiguità e tornando al condizionamento economico, è interessante riprendere una riflessione che fa Hollander sempre parlando di arte e moda. La storica sottolinea, infatti, come spesso la componente economica possa intaccare la creazione artistica; infatti, proprio parlando di Worth riflette su come non avesse la libertà creativa che il rinnovato riconoscimento artistico sembrava gli avesse dato.

"Since designs must be sold, buyers must be please" (Hollander 1978, p. 357).

L'aspetto economico della moda come discrimine di questa dall'arte è stato oggetto di riflessione anche di un articolo di Sibilla Aleramo che appare particolarmente interessante in un lavoro che ha come oggetto di studio anche la letteratura. Nel testo "*Arte anonima*", comparso su *il Resto del Carlino* il 25 novembre del 1919, Aleramo parte proprio dall'idea che sia ingiusto non considerare le creazioni di moda come delle vere e proprie opere d'arte, sottolineando come queste abbiano spesso anche più *grazia* di molte composizioni poetiche o drammaturgiche. È interessante che la scrittrice usi il termine *grazia* che rimanda ai trattati di comportamento cinquecenteschi e al bagaglio semantico e simbolico che da essi deriva, e che da essi, come si vedrà, è stato attribuito alla moda italiana.

Aleramo scrive che ogni tempo ha avuta la sua voga che è passata attraverso percorsi complessi toccando il grottesco e tutte le deformazioni, ma arrivando sempre a forme che hanno esaltato la bellezza femminile in tutta la sua grandezza. Allora si chiede il perché di tanta anonimia di fronte la storia; chi ha disegnato queste creazioni, ma anche

solamente chi ha cucito e quindi ha fattivamente realizzato questi abiti perché non dovrebbe essere riconosciuto come un compositore, un pittore o un architetto. L'autrice si chiede se sia proprio l'elemento commerciale ad appannare l'arte della moda, ma ricorda che anche la letteratura e il teatro hanno un tornaconto economico per autori, editori, finanziatori etc.; eppure, il loro valore artistico non viene mai messo in discussione. Racconta di modiste laureate, viaggiatrici, pittrici e padrone delle arti della costruzione come architetti, tuttavia, qualcosa tiene lontane loro e loro opere dagli allori delle arti.

Il rapporto con gli spettatori/consumatori e quindi con il tornaconto economico porta la moda a non allontanarsi mai troppo dalla tradizione; non deve mai scontrarsi con il proprio pubblico e non deve mai smettere di affascinare. Grazie a questo però la moda, al contrario dell'arte, non si è mai allontanata completamente dal grande pubblico. Mentre l'arte, più si eleva e più diventa inaccessibile, la moda sembra parlare sempre a tutti. (Wilson 1985)

Lipovetsky riprendendo Sapir parla di *“un'avventura confortevole, senza rischi, lontana dalle lacerazioni violente dell'arte moderna.”* (1989 p.81)

I vincoli della moda rispetto all'arte, però, non devono far perdere di vista la comune espressione del contesto culturale. Dalla fine dell'Ottocento in poi, spaccato temporale oggetto del presente lavoro, moda e arte perdono la propria caratteristica imitativa, cercando di creare modelli che riescano a dare forma al contesto e alla società.

Nei primi del Novecento, quando la Haute Couture si istituzionalizza e le arti sono attraversate dalle avanguardie, non sono rari i casi di amicizie personali e collaborazioni professionali tra artisti e stilisti. Oltre a quella tra Schiapparelli e Dalí sopra ricordata, nel

1922 Chanel curerà i costumi dell'*Antigone* di Cocteau, musicata da Honegger. Alla stessa tragedia parteciperà Picasso con la realizzazione delle scene.

Le analogie tra artisti e stilisti si susseguono, Lipovetsky riportando Beaton, ricorda come Dior venne definito il Watteau della moda, così come Balenciaga il Picasso della stessa. E non mancarono nemmeno le collezioni che richiamavano direttamente ad opere d'arte ed artisti stessi; Yves Saint Laurent proporrà l'abito Mondrian nel 1965 e la gonna Picasso nel 1979. (Lipovetsky 1989, p. 83)

Un altro punto interessante per la presente analisi sono i bisogni generati dall'arte.

“Uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di generare esigenze che non è in grado di soddisfare attualmente”. (Walter Benjamin 1972, p.41)

Un'idea che è propria della moda: crea necessità inesistenti con risposte volubili alle stesse. Il legame tra arte e moda, in questo modo, è visibile anche a livello concettuale oltre che estetico. La moda è espressione di desideri e paure collettive e con le sue creazioni cerca di colmare le fratture più profonde della società. Wilson a proposito:

“Come ogni altra impresa estetica, la moda può essere dunque interpretata come ideologica, e la sua funzione è quella di risolvere formalmente, a livello immaginario, contraddizioni sociali che non sono risolvibili” (Wilson 1985 p.22)

Questo compito riconosciuto alla moda da Elizabeth Wilson è visibile in ogni ambito interpretativo della moda, dalla questione di genere, alla politica, fino ad arrivare alle questioni esistenziali della vita umana.

La moda, come appena ricordato, risponde direttamente ai desideri più profondi della società come alle paure della stessa. Timori, questi ultimi, che si reggono sul fascino dell'ignoto. Tramontato il sogno di una scalata simbolica della società, la moda ha proposto la giovinezza come condizione da mantenere. La promessa dell'eterna gioventù può essere letta come la risposta alla più antica delle paure: la morte. La moda insegue il tempo, dando l'illusione di poterlo vincere. Il sistema moda ha risposto anche a paure politiche e culturali: si pensi alla guerra fredda e alle collezioni di Saint Laurent, della fine degli anni Settanta, ispirate al balletto russo; alla tendenza diffusasi negli anni Novanta, di abiti che nascondevano le forme del corpo: immagine della paura di una sessualità libera, dopo lo scoppio dell'epidemia di AIDS. O ancora alla comparsa di stoffe e fantasie orientali quando la divisione Occidente/Oriente rappresentava il limite di mondi lontani e inconciliabili tra loro.

La moda è espressione della modernità e simbolo dell'industrializzazione per questo ha avuto e continua ad avere molte difficoltà ad essere riconosciuta come arte. La sua riproducibilità e la sua stretta relazione con la funzionalità hanno fatto sì che perpetuasse il pregiudizio su di essa.

I concetti di arte e riproducibilità riportano sempre alle riflessioni di Walter Benjamin del 1935 – *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Pur non volendo addentrarsi in un saggio tanto denso che, forse, porterebbe lontano dal focus di questa ricerca, vi sono alcuni punti che possono essere utilissimi per comprendere il fenomeno moda in relazione all'arte.

Benjamin ricorda che anche nelle botteghe rinascimentali gli allievi ricreavano le opere dei propri maestri, ma che la modernità ha reso la riproduzione autonoma facendo perdere l'aura sacra dell'opera d'arte a beneficio dell'esposizione. La possibilità di osservare,

possedere e manipolare l'opera – o una copia di questa – ha cambiato la fruizione della stessa. Tuttavia, proprio la modernità ha avvicinato l'arte a tutti, anche a parti della società prima del tutto escluse. Questa dialettica tra culto e diffusione è utile all'analisi del fenomeno moda perché, come si è visto nella parte relativa ai meccanismi di imitazione e distinzione, trova la sua spinta in questa ciclica perdita di prestigio che coincide proprio con l'ampliamento del suo pubblico.

Il rapporto tra moda e modernità porta anche alla riflessione sulle connessioni tra la moda e una particolare branca dell'arte: il design industriale moderno. Lipovetsky, per esempio, riconosce una straordinaria vicinanza tra la scuola tedesca del Bauhaus e la Haute Couture.

“La rottura creata da Bauhaus e design può essere considerata parallela a quella Haute Couture: paradossalmente design e moda moderna sono parti della stessa dinamica storica. Il Bauhaus, rifiutando la decorazione gratuita, ridefinendo le concatenazioni combinatorie e funzionali degli oggetti, ha consacrato l'autonomia dell'inventore nell'elaborazione delle cose. Col suo rigorismo e ascetismo formale ha realizzato nell'ambito degli oggetti ciò che i couturiers hanno realizzato nell'ambito dell'abbigliamento: l'indipendenza di principio nei confronti dei gusti spontanei dei clienti, la libertà demiurgica del creatore. Il Bauhaus è interamente legato al razionalismo funzionalista e utilitario, la Haute Couture ha perpetuato la tradizione decorativa ed elitaria, ma è certo che strutturalmente il design sta agli oggetti come la Haute Couture agli abiti. Alla base c'è lo stesso progetto di far tabula rasa del passato, di liberarsi della tradizione e dai particolarismi nazionali, di istituire un universo di segni in sintonia con i nuovi bisogni. La Haute Couture è rimasta fedele alla tradizione

del lusso, della gratuità e del lavoro artigianale, mentre il Bauhaus si è dato l'obiettivo di essere 'utile' e di tener conto delle costrizioni imposte dall'industria. Ma hanno contribuito, assieme, a rivoluzionare e snazionalizzare gli stili e a promuovere il cosmopolitismo delle forme." (Lipovetsky 1989. pp 173-174)

Di questa riflessione è importante sottolineare alcune proprietà teoriche comuni a design industriale e moda che permettono di fare luce su alcune caratteristiche del fenomeno e il suo rapporto con l'arte. Gli aspetti, infatti, che accomunano la scuola di arte e design e l'alta moda sono più concettuali che estetici, come invece si è visto nel caso dell'arte figurativa classica e moderna. L'uscita del committente dal processo creativo, l'utilizzo di materiali non convenzionali e la drastica rottura con tutto ciò che è stato sono punti essenziali di vicinanza tra le due.

Di particolare interesse è un secondo concetto evidenziato da Lipovetsky, ossia il cosmopolitismo. Pur lasciando da parte i concetti politici, di identità nazionale e snazionalizzazione che verranno affrontati in altre parti del lavoro, è utile ricordare che la moda, ancora oggi, si fregia di essere spesso espressione di culture specifiche; il made in Italy ne è l'esempio calzante. Eppure, questa caratteristica del fenomeno moda non ha portato alla formazione di confini e di ripiegamenti folkloristici, ma ad una cultura globale della moda.

Permangono distanze profonde tra la Haute Couture e il design industriale; innanzitutto, la funzionalità, nel design vista come il fine dell'opera, viene nell'alta moda oscurata dalla teatralità perpetrando la narrazione del lusso e dello sfarzo. Sulla funzionalità, sempre l'autore dell'*Impero dell'effimero*, riprendendo Baudrillard, ricorda, come gli oggetti di moda serva che abbiano una loro funzionalità, ma che questa è sempre unita ad

un valore simbolico e che i moderni consumatori saranno più attratti da quest'ultimo che dal valore materiale dell'oggetto. Quando si parla di moda si cerca, si acquista e si indossa più un'idea che un semplice capo. È l'attitudine, la storia e la vita che rappresenta un oggetto a renderlo desiderabile.

La moda, come emerge nella parte relativa alla sua definizione e alla ricerca delle sue caratteristiche portanti, è sempre legata ad un relativismo interpretativo. Gli stessi oggetti di moda possono essere strumenti per affermare e difendere un'idea, ma anche il contrario della stessa. Anche nel caso del primato del valore concettuale della moda a discapito della funzionalità, concetto che appare come uno degli argomenti più stabili per affermare la sua legittimazione come arte, se invertito porta a conclusioni differenti. Sung Bok Kim (1998) riporta un'intervista di Zelenko del 1981 fatta a Diana Vreeland dove la celebre giornalista di moda, a proposito, sostiene che "*fashion is not art*". Ma è molto interessante notare che questo ferreo giudizio venga giustificato proprio dalla natura concettuale dell'arte al contrario della funzionalità a cui è necessario che la moda si pieghi:

"Art has to do with something totally spirituelle [sic]. It is a very remarkable, extraordinary thing. That is what art is and fashion isn't. Fashion has to do with daily life . . . Fashion has a physical vitality, while the vitality of art is not so tangible . . ." (Zelenko 1981, in Sung Bok Kim 1998 p.53)

Un ulteriore spunto di riflessione sul tema arte e moda può essere il loro rapporto con il tempo. L'arte cristallizza un'idea in una forma estetica che può apparire eterna, la moda al contrario mostra subito il suo superamento. È come se la moda mostrandosi sia subito superata e si crei la necessità di qualcosa di nuovo. Riprendendo Proust, è come se, tra le

pieghe del presente, la moda mostri anche il suo passato e anticipi il suo futuro. Anche Charles Baudelaire nel 1863 riflettendo sulla costante mutevolezza della moda ritiene che essa sia frutto della commistione di elementi immutabili nel tempo e nello spazio e di elementi mutevoli legati sempre al tempo e allo spazio; quest'ultimi hanno anche maggiore importanza dei primi. Questa fugacità della moda, tuttavia, la rende anche costantemente contemporanea ed impassibile al tempo. *La moda è un continuo divenire, non può mai invecchiare.* (Rocamora 2022, p.149)

Il concetto dell'invecchiamento rimanda alla morte, e come non ricordare Giacomo Leopardi, che nelle sue *Operette Morali*, rende sorelle proprio la moda e la morte. Ambedue nate dalla caducità del mondo e intente a “*disfare e rimutare di continuo le cose*”.

Leopardi ci permette di collegare il tema a Carlo Marco Belfanti (2019) che ci parla di “*infinita capricciosa varietà*” e di “*apparente solidità*” come caratteristiche della moda. Non serve cercare una qualche perfezione nella moda in quanto la sua forza sta proprio nella sua costante mutevolezza capace di rinnegare tutto ciò che è stato, compreso se stessa.

“La moda non esige una correzione nel disegno ma piuttosto un’infinita capricciosa varietà, un felice ritrovato analogo alle combinazioni e circostanze del momento e perfino un’apparente solidità. E difatti a che servirebbe una reale solidità se l’instabilità della moda condanna oggi come assurdo, ciò che ieri proponeva come eccellente?” (Belfanti 2019, p.74)

Il tempo, la cristallizzazione del momento e la continua mutevolezza portano a prendere, infine, in considerazione un'altra arte che, come la moda, è figlia della modernità: la fotografia. Entrambe si relazionano con l'istante, qualcosa che trova la sua piena forma nel presente. Moda e fotografia sono espressioni delle qualità del moderno, delle contraddizioni dell'industria e rappresentazioni della società urbana. Attraverso la fotografia la moda diventa di massa ed inizia a rappresentare idee complesse e non solamente abiti. Nelle fotografie di moda, di fatti, si cattura il modo, il portamento, l'abbinamento e, in alcuni casi, anche il contesto; senza dimenticare il corpo. Non è più un abito ad essere l'oggetto di moda, ma qualcosa di più. Hollander (1994) individua proprio nella fotografia il fondamento del riconoscimento della moda come arte; infatti, è da quando non si vende più un semplice "capo" ma un'intera immagine che la moda può dirsi un'arte e questo avviene proprio grazie alle fotografie.

Elisabeth Wilson:

“La moda somiglia alla fotografia. Entrambe sono forme lineari, al discrimine tra arte e non arte. Entrambe sono prodotte industrialmente, e tuttavia profondamente individuali. Entrambe sono ambigualmente sospese tra presente e passato: il fotografo congela l'essenza dell'istante, mentre la moda cristallizza il momento nel gesto eterno dell'unica-maniera-giusta-di-essere.” (Wilson 1985, p.7)

Aprire la riflessione tra arte e moda con una domanda imporrebbe di concluderla con una risposta; tuttavia, proprio per il relativismo dell'oggetto di studio sopra ricordato è forse più opportuno mantenere la complessità dell'argomento che costringerla in una risposta

univoca. Ciò che fa veramente diventare la moda arte è lo sguardo dello spettatore e ciò che riesce a cogliere da un abito.

“We can regard clothes then in two ways: from the point of view of their functional aspect we evaluate them according to those superlative qualities that enable them to fulfill their multiple functions of keeping us warm, giving us erotic appeal, adorning us, etc., but we can equally regard them as beautiful objects of aesthetic contemplation by disregarding the “concept” under which they fall and therefore ignoring their functional dimension. They could be (as indeed they are) objects of admiration in a museum.” (Joshua Miller 2007, p. 39)

2.4 Corone e corsetti – il rapporto tra moda e potere

Per il fine della ricerca è utile prendere in considerazione anche il rapporto tra moda e potere sempre seguendo l'*indisciplined approach* alla base di questo lavoro. Per quanto la moda soffra del pregiudizio – più volte ricordato – di fenomeno frivolo, interessato ai colori da utilizzare durante una stagione o a quali possano essere le forme più appropriate per una borsa, è invece strettamente legata al potere e alla manifestazione dello stesso. L'abbigliamento, settore principale di diffusione delle idee di moda e anche primo settore a vedere fiorire i meccanismi di questo fenomeno, ha da sempre rappresentato il primo emblema del potere.

Serve, però, ragionando su questo controverso rapporto tra moda e dinamiche di potere riconoscere diverse manifestazioni riscontrabili nel fenomeno: la rappresentazione di un potere politico, del potere economico, del potere sensuale e il controllo di quest'ultimo. Per quanto riguarda il primo, ossia il la rappresentazione del potere politico attraverso l'abbigliamento, bisogna subito riconoscere che è un argomento troppo vasto per poter essere affrontato in maniera appropriata in questa sede, in quanto travalica i confini temporali del fenomeno e abbraccia realtà anche molto distanti. Serve tuttavia almeno accennare a questo rapporto per descrivere il forte valore simbolico che la moda ha acquisito e mantenuto nel tempo.

Maria Cristina Marchetti (2022) ragionando proprio sul pregiudizio di cui soffre la moda, riflette su quanto sia stato complesso portare avanti l'idea di vicinanza tra mondo politico e mondo della moda, in quanto il primo è sempre apparso come il regno delle grandi idee, di principi volti a cambiare il mondo e, soprattutto, a durare; tutto il contrario della moda. Quest'ultima, infatti, è apparsa, e spesso appare, come il capriccio di un tempo e ha fatto della fugacità il suo principale fascino.

“In realtà, le manifestazioni superficiali della cultura hanno la capacità di restituire un'immagine della realtà nella sua immediatezza, una sintesi che contiene in sé contenuto e forma, apparenza e sostanza, e che attraversa trasversalmente le diverse discipline”
(Marchetti 2022, p.7)

Dalle toghe romane alle corone, passando per scettri e mantelli, l'abito – il termine moda sarebbe meno preciso in relazione alle società antiche – è da sempre uno strumento per la rappresentazione del potere.

Nel mondo antico e medievale le dinamiche della moda erano molto contenute, l'abbigliamento rappresentava il proprio ruolo all'interno della società, l'imitazione era reverenziale e non si assisteva al cambio costante delle fogge. Tuttavia, la forza della moda nella gestione del potere è leggibile nella ratio delle leggi suntuarie: mantenere lo status quo, in primis, nella gestione del potere. L'utilizzo da parte di "estranei" a coloro che detengono il potere, dei simboli dello stesso era una minaccia per la stabilità politica e sociale.

Serve sottolineare come lo stato delle cose che veniva percepito sotto minaccia dalla moda non era esclusivamente relativo al potere, ma anche e soprattutto al genere; molte delle norme, infatti regolavano il divieto a uomini e donne di fare propri costumi dell'altro genere.

Tornando alla gestione del potere, come sottolinea Riello (2012) nelle città medievali e della prima modernità era tanta la preoccupazione per il crescente potere economico borghese che l'emanazione di leggi suntuarie fu notevole. Tale attacco all'accesso ai simboli della nobiltà trovò, poi, un forte alleato nella morale cristiana che sovrappose il significato di lusso a lussuria e di conseguenza ad una valutazione negativa.

A conclusione, seppur i resoconti dei controlli e delle sanzioni per la trasgressione di tali norme sono rari, le leggi suntuarie rappresentano proprio il riconoscimento dello stretto rapporto tra moda ed esercizio del potere.

Nell'epoca moderna le potenzialità della moda e il valore comunicativo dell'abbigliamento iniziano ad essere sfruttate proprio per l'esercizio del potere. Se già Elisabetta I attraverso il suo abbigliamento cercava di dare una rappresentazione potente di sé e del proprio Paese dentro e fuori i propri confini, Luigi XIV dominò la moda.

Sempre Marchetti (2022) riporta come il Re Sole, non solamente utilizzava la moda per costruire la propria immagine tanto lontana dal resto degli uomini, ma ne conosceva anche i meccanismi e il valore commerciale. Partendo da quest'ultimo, Luigi XIV era solito inviare alle varie corti europee delle bambole abbigliate secondo il gusto di Francia – prassi in uso anche a Mantova con Isabella d'Este – così non solamente da promuovere la moda del proprio Paese, ma da elevarsi a centro di diffusione delle idee di moda europee.

Per quanto riguarda le dinamiche di potere, è interessante sottolineare, che questo uso dell'abbigliamento nella Francia di tardo XVII e inizio XVIII secolo segue delle dinamiche ancora oggi presenti come l'innovazione moderata e la dialettica tra imitazione distinzione. In merito alla prima, anche un sovrano assoluto si avvicinò alla moda sempre senza stravolgerla: serviva che per quanto arbitraria questa rappresentasse i simboli del potere in maniera chiara e incontrovertibile.

La moda, come si è detto, risponde contemporaneamente a sentimenti di imitazione e distinzione; la creazione della figura di un sovrano tanto forte come quella di Luigi XIV portò la società di corte ad imitarne alcuni tratti, ma anche a volersi differenziare dagli altri membri, in una competizione che permetteva l'affermarsi del potere del sovrano stesso: *dividi et impera*.

Non potendo ripercorrere in maniera accurata l'evoluzione storica della moda come rappresentazione del potere, per non perdere il focus di questo lavoro di ricerca, in questa sede vorrei concentrarmi sul momento di rottura di questo processo. Se fino alla fine del Settecento l'opulenza è stata l'immagine distintiva dell'esercizio del potere per uomini e – seppur in minoranza – donne, dalla fine del XVIII secolo e durante tutto l'Ottocento, invece, qualcosa cambia. I valori democratici, il ruolo riconosciuto al lavoro, e la morale

in aperto contrasto con l'*Ancien Regime* fecero diffondere una sobrietà e un rigore soprattutto nell'abbigliamento maschile. Infatti, se anche la moda femminile, durante il periodo neoclassico, conobbe una progressiva semplificazione, questa durò solamente fino ai primi anni del XIX secolo, quando tornarono i vecchi fasti. Questo cambiamento nella moda maschile invece perdurò nel tempo, e oltre a rappresentare un ulteriore passo nella dimorfica relazione tra moda e generi, rappresentò un cambiamento nell'immagine dell'esercizio del potere. Infatti, gli abiti scuri, privi di fronzoli, che accompagnano il corpo degli uomini, uscirono dalla dinamica di continuo mutamento della moda – sarebbe sbagliato intenderli completamente estranei al fenomeno – lasciando l'abbigliamento femminile diventare l'oggetto privilegiato della moda nonché rappresentazione della rigida frammentazione sociale.

La “*grande rinuncia*” maschile che apparentemente diede alle donne maggiore libertà, nelle fantasie, nei colori, nelle forme etc. ebbe invece un diverso esito nella semantica della moda. L'abito maschile semplice, scuro e a tratti “*noioso*” – e per estensione l'uomo – divenne segno di autorevolezza, serietà e potere; al contrario della frivolezza attribuita agli abiti femminili.

L'accostamento dell'abito maschile alla competenza nella gestione del potere la si può vedere sia nella diffusione del suo utilizzo in realtà distanti dal mondo occidentale; infatti, quasi tutti i capi di Stato anche di Paesi estranei alla circolazione della moda occidentale hanno sposato questo abbigliamento; ma è leggibile anche e forse soprattutto nell'abbigliamento professionale femminile degli ultimi cinquant'anni. Con l'entrata delle donne ai vertici del mondo del lavoro e della politica, la moda femminile fa proprie molte caratteristiche dell'abbigliamento maschile. Giacche e tailleur, camicie, scarpe

basse e tinte scure sostituiscono – nel campo lavorativo – le caratteristiche che da secoli dominavano la moda femminile.

Come ricorda Marchetti (2022) nel 1977 John Molli pubblica proprio un testo dal titolo *Women's dress for success book*, che andava a concentrarsi sull'universo femminile due anni dopo la pubblicazione di *Dress for success*. In quest'opera si codifica proprio il passaggio di alcune caratteristiche degli abiti maschili al guardaroba delle donne di successo. Sono esclusi dall'abbigliamento lavorativo femminile tutti gli indumenti che ne sottolineino la femminilità come scollature, tacchi alti, abiti corti, gioielli e accessori appariscenti etc.

Tornando successivamente sul rapporto tra moda e sessualità e restando sul *Power dressing* femminile, è importante sottolineare come questo rappresenti la conferma del valore dell'abito in relazione al potere. L'abito maschile nel tempo è divenuto un'uniforme di autorità, acquisendo un valore proprio, e la moda femminile, dovendo accompagnare le donne in posizioni di potere, fa propri questi elementi per rendere meno violenta la rottura del tetto di cristallo. Come sottolineavo in un precedente articolo, è difficile che una donna che ricopre ruoli di responsabilità indossi abiti o accessori iperfemminili per non vedere minata la propria credibilità professionale.

Parlando di moda e potere serve sottolinearne anche l'aspetto economico. La moda, infatti, è rappresentazione del potere economico di chi la indossa, anzi è un fenomeno che nasce proprio per fornire sempre nuovi strumenti per la rappresentazione dello stesso.

La moda, nel tempo, ha mostrato un'unica costante ossia il lusso, vistoso o sapientemente nascosto, ma sempre presente. Elemento che Veblen (1899) riconosce come tratto distintivo delle élite e del loro potere.

Elias (1980) riportato da Marchetti (2022):

“In bocca ad un aristocratico di corte il termine economie nel suo significato di subordinazione delle spese ai guadagni e di limitazione pianificata del consumo ai fini del risparmio, per tutto il secolo XVIII e perfino dopo la Rivoluzione ebbe un sapore un po' dispregiativo.” (Marchetti 2022, p.30)

La moda è un fenomeno caratterizzato dall'ambiguità e dalla complessità anche in relazione al potere economico. È infatti vero che la moda abbia da sempre offerto strumenti per il mantenimento della distinzione sociale ma ha anche reso quest'ultimi acquistabili.

Marchetti (2022) riprendendo Simmel sottolinea come il denaro possa essere considerato “democratico”:

“La borghesia capitalistica infatti, fonda il suo potere all'interno della società sul denaro, su un bene che, al di là delle apparenze è estremamente “democratico” e capace di innescare processi di mobilità sociale che avvicinano una classe all'altra.” (Marchetti 2022, p. 61)

Ed ecco che la moda oltre ad essere strumento in mano delle élite per rimarcare le distanze sociali ed economiche è anche strumento per abbatterle. La produzione seriale, l'introduzione del sistema a taglie, la diffusione del modello di abito maschile anche tra le classi operaie, sono elementi della storia della moda che hanno accompagnato, spinto e riflesso – in un rapporto causa/effetto intricato – i processi di democratizzazione dell'epoca contemporanea. Se nel 1776 l'abbigliamento di Benjamin Franklin arrivato in

Francia divenne simbolo della democrazia americana tanto da identificare una categoria di abiti “alla Franklin”; dalla Rivoluzione francese, la moda diviene strumento per acquisire i privilegi prima spettanti solo all’aristocrazia.

Interessante che Herbert Spencer in “*Manners and Fashion*” del 1854 inviti a riflettere:

“Chiunque abbia studiato la fisionomia dei raduni politici non può non aver notato la connessione tra le idee democratiche e le peculiarità dell’abbigliamento”, consistenti in una certa tendenza all’anticonformismo e al disprezzo per le regole dettate dal gusto dominante.” (Marchetti 2022, p. 55)

Un ultimo aspetto che serve ricordare nel rapporto tra moda e potere è quello legato alla sessualità. È vero che questa argomentazione trova spazio nella parte relativa al rapporto dimorfico tra moda e generi, tuttavia, in questa sede serve sottolineare come alcuni aspetti di questa caratteristica della moda siano strettamente legate alla sfera del controllo e dell’esercizio del potere.

La moda a partire dal XVIII secolo si orienta verso un target di consumatori prevalentemente femminile, disuguaglianza che è possibile riscontrare anche nella più stretta contemporaneità. Tale declinazione al femminile permette di riscontrare nel fenomeno alcuni aspetti che si legano anche al controllo sociale della sessualità delle donne.¹⁶

Valerie Steele (2005) conduce uno studio sul feticismo legato alla moda, offrendo una profonda riflessione sul fascino erotico che hanno alcuni capi di abbigliamento. Molti di

¹⁶ Per un approfondimento sul tema si rimanda a Flaminia Sacca (2008)

questi, soprattutto se destinati alle donne – ossia la maggioranza – tradiscono il fine di esercitare un potere sul corpo femminile, costringendolo in forme innaturali e rendendolo fragile, docile e controllato. Come esempi possono essere ripresi i capi già descritti nel capitolo sui rapporti tra moda e sessualità: corsetti, tacchi alti e biancheria intima. I primi, i corsetti, stringendo il busto, di fatto impongono una determinata postura; i tacchi alti, d'altro canto, obbligano le donne ad un andamento oscillante, sfruttando il fascino dell'alterazione della figura. E, infine ritroviamo la biancheria intima che al contrario delle altre due tipologie di abbigliamento, tacchi alti e corsetti, non ha – o non dovrebbe avere – un target prevalentemente femminile. Tuttavia, la quantità dell'offerta e la tipologia dei capi manifestano comunque una maggiore attenzione alle consumatrici donne. Anche in questo caso, osservando i vari capi che la moda offre, si può notare come quelli rivolti alle donne vengano spesso descritti come modellanti e capaci di scolpire il corpo. Non vi è una condizione naturale da seguire ma una forma estetica da imporre, e questo è un esercizio di potere sui corpi.

Rispondere alla domanda “da chi viene esercitato questo potere?” è abbastanza complesso, perché la moda non ha delle motivazioni razionali e sempre intelleggibili; però tali tendenze, proprio perché legate al potere erotico che suscitano i capi, tradiscono un asseccamento dello sguardo maschile.

Proprio come in tutti gli altri aspetti, anche nel suo rapporto con il potere della sessualità la moda si mostra come un fenomeno ambivalente. Se è vero che la moda sfrutti il legame tra abito e corpo e il fascino sensuale che ne deriva, asseccando lo sguardo maschile; è anche vero che riconosce alle donne tale potere. La sessualità femminile, infatti, è sempre stata raccontata e descritta come debole, e fuori dal controllo della donna; la moda invece le ha riconosciuto il potere derivante dalla propria sessualità.

Nei testi che verranno analizzati nella seconda parte del lavoro si troveranno moltissime storie che hanno permesso di consolidare queste interpretazioni della moda, dai tacchi alti di Nata che ne descrivono il portamento affascinante, sino all'indipendenza economica di Eva derivante proprio dal potere della propria sessualità.

Infine, serve anche ricordare un ultimo aspetto del rapporto tra moda e potere: la capacità di guidare cambiamenti sociali epocali. Troppo spesso si racconta la moda come un fenomeno effimero che accompagna i gusti delle classi benestanti nella loro spasmodica ricerca di risposte alla noia, eppure la moda, scandalizzando, rompendo gli schemi, ricercando sempre il nuovo, ha permesso e permette di cambiare lo stato delle cose. Se il dandismo ha avviato il processo di accettazione dell'omosessualità e l'uso dei pantaloni ha permesso alle donne di liberarsi – in parte – delle costrizioni degli abiti del tempo, proprio attraverso la moda si possono raccontare mondi possibili e avviare processi per raggiungerli.

CAPITOLO III
UOMO/DONNA:
LE “CAOTICHE” INTERPRETAZIONI DELLA MODA

3.1 La moda come espressione dell'identità

“A me non pare [...] che si convenga, né ancor che s’usi tra le persone di valore, giudicare la condizion degli omini agli abiti [...]” (Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, 1528)

La morale filosofica e religiosa secondo cui il vero valore di ogni individuo, ma per estensione di ogni cosa, risieda al di sotto dell'apparenza ha plasmato tutta la cultura occidentale. Da questo deriva il pregiudizio rispetto la moda di essere espressione del regno della mera apparenza, frivolo capriccio della vanità. Se Baldassarre Castiglione lascia aperto il dubbio che sia convenzione delle persone di *valore* non giudicare gli uomini da ciò che indossano, che *“l’abito non faccia il monaco”* è un modo di dire e un concetto di verità della cultura popolare da secoli.

Per quanto sia condivisibile il pensiero che l'essere sia qualcosa di più della sua immagine, è altrettanto importante sottolineare che quest'ultima è la prima via per

rappresentare se stessi. Attraverso l'abbigliamento, gli accessori, il trucco, l'andamento, il profumo etc., si dà al mondo un'immagine visibile del proprio io, guidando le prime impressioni, sempre fondamentali, che diamo di noi stessi agli altri.

L'abbigliamento rappresenta il confine tra mondo interiore e realtà esterna e questo consente alla moda di diventare riflesso dell'identità di ognuno, ma anche strumento di costruzione della stessa, e possibile mezzo di influenza.

Belfanti (2008) in *Civiltà della moda*, ricostruendo le coordinate storico-geografiche della comparsa del fenomeno suggerisce un'interessante correlazione tra la sua diffusione e il suo ruolo nella rappresentazione identitaria dell'uomo e della donna. La moda inizia a diventare un fenomeno culturale importante a partire dall'epoca moderna per tutti i fattori socioeconomici già evidenziati in precedenza. Nel corso del Cinquecento, però, il fenomeno moda si lega alla crescente presa di coscienza del sé che trova le sue radici nell'umanesimo. Tale crescente consapevolezza del proprio io fece nascere la necessità di esprimere lo stesso anche attraverso l'immagine di sé.

“L'istituzione della moda intercettava perciò la nascente aspirazione alla realizzazione dell'identità personale attraverso nuove forme di strategia dell'apparenza.” (Belfanti 2008, p.42)

L'abbigliamento e le scelte di stile ebbero un ruolo centrale in questo processo di costruzione e presentazione della propria identità come emerge chiaramente nei trattati di comportamento che dalla nostra penisola si diffusero in tutta Europa. Dal *Cortegiano* al *Galateo*, solo per citare i più celebri, si può notare come le abilità intellettuali e le virtù morali vengano legate alla *grazia* dell'aspetto e del portamento. Non è la bellezza –

concetto fisico – ad essere elevata, ma qualcosa di più sottile: l'eleganza, i modi, l'accuratezza etc. Da qui il concetto di sprezzatura:

"[...]e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia;"
(Castiglione 1528, I, 26, p. 35)

Mettendo in relazione la moda con la rappresentazione dell'identità di ogni individuo riemerge in maniera chiara il relativismo di questo fenomeno. La moda è un fatto sociale legato all'agire collettivo e fonda il suo riconoscimento dalla forza del condizionamento che riesce ad avere sulle azioni dei singoli. Eppure, è anche la via per affermare la propria individualità. La moda offre strumenti di espressione che combinati tra loro permettono alla persona di creare un'immagine che racconti ciò che non può essere mostrato.

Paul Yonnet, nel 1985, come ricorda Simon (1990) ci ricorda che il valore della moda non risiede – almeno non esclusivamente – nella sua capacità di creare bellezza apparente, ma proprio nel compito che le si dà di comporre la rappresentazione visiva dell'essere. Sarebbe erroneo, di fatti, pensare che ogni individuo ricorra alla moda solamente per curare le apparenze sociali e deresponsabilizzarsi dalle scelte da compiere; anzi, la possibilità di definire il proprio io attraverso l'abbigliamento andrebbe ritenuta il fine più grande del fenomeno.

A conferma di queste riflessioni si possono osservare i comportamenti degli adolescenti in materia di moda, e abbigliamento in particolare. I giovani, in questa fase di crescita

dove costruiscono la propria identità, sono portati a sperimentare e a sfidare il senso comune di ciò che si ritiene giusto e ciò che si ritiene sbagliato, evidenziando come la moda possa essere un utilissimo strumento per la riflessione sul sé.

L'exasperazione contemporanea dell'individualismo stilistico – idea che ha portato molti a parlare di morte della moda – rientra nella generale tendenza alla ribellione giovanile contro l'omologazione imposta dalla tradizione. Processi, questi, che hanno accompagnato cambiamenti culturali epocali.

“In queste mode giovanili è visibile non tanto un distacco assoluto quanto lo specchio di ingrandimento e deformazione della voga generale di personalizzazione di comportamenti, tipica della nuova era.” (Lipovetsky 1989, p. 129).

Kaja Silverman (1986) a proposito di identità, afferma che uomo e donna non abbiano un'identità visiva senza vestiti. Gli abiti rendono il corpo culturalmente visibile e articolano la psiche organizzandola in categorie che determinano l'identità.

La moda, quindi, non è solamente manifestazione del benessere economico della classe agiata come la intende Veblen, o frutto dei processi imitativi che rendono coesi i gruppi sociali, ma è un fenomeno molto complesso che risponde a molteplici esigenze degli uomini e delle donne moderni e contemporanei. Serve a sfidare il sentimento di pudore dominante; serve a dare scandalo; serve a guidare i grandi cambiamenti culturali della società; serve a *crear se stessi* – citando un altro articolo dell'Aleramo.

3.2 I generi nella moda

Non volendo entrare direttamente nell'ambito della psicologia dell'abbigliamento e muovendo in maniera *turbolenta* da quanto affermato fin qui – ricordando sempre le definizioni di Mitchell (1995) e gli assunti metodologici di questo lavoro – il concetto di identità porta a prendere in considerazione il genere, anzi i generi. Nella crescita e nella creazione della propria identità, infatti, affermare il proprio genere è una delle prime risposte che si cerca di dare a se stessi. Questo processo di affermazione passa sempre dall'osservazione di ciò che la società e il contesto di riferimento attribuisce al singolo genere e se queste caratteristiche, questi ruoli e queste letture siano in linea con la propria identità.

La moda in questa riflessione offre strumenti sia di osservazione dello stato delle cose sia di affermazione individuale. E serve ricordare che questi processi non sono solamente individuali ma anche sociali, l'atto di indossare una gonna da parte di un uomo non ha valore esclusivamente per il singolo, come espressione del proprio libero arbitrio, ma è anche, e soprattutto espressione del rapporto di quest'ultimo con la cultura dominante.

I Gender Studies da decenni ormai cercano di fare luce sulla questione di genere secondo differenti prospettive, in questa sede non si può far altro, come per le altre aree del sapere incontrate fino ad ora, di cogliere i punti che maggiormente aiutano questo *indisciplined work*. Quando si parla di affermazione di genere lo scrivente ritiene che la complessità sia un valore da preservare anche a scapito della chiarezza; tuttavia, anche solamente

sintetizzare i processi psicologici dietro l'affermazione di genere e i possibili esiti condurrebbe il lavoro fuori dal suo focus e, forse, banalizzerebbe una questione di importanza cruciale. Per questi motivi si è deciso di puntare la lente sui ruoli generali attribuiti a uomini e donne all'interno della società e al ruolo che la moda ha avuto e continua ad avere nel riflettere, consolidare e in alcuni casi stravolgere questi ruoli e i rapporti di potere che ne sottendono.

3.2.1 *La declinazione femminile della moda*

Anche ad un osservatore inesperto della materia i rapporti tra moda e generi apparrebbero asimmetrici, per utilizzare una metafora conciliante. La moda è ritenuta un *affaire* femminile, almeno per quanto riguarda il pubblico di riferimento; infatti, tale pregiudizio non vige per le attività economiche connesse alla stessa, per la sua creazione artistica e per l'interpretazione del fenomeno. Per Kawamura (2006) il pregiudizio della moda è proprio legato al fatto che sia principalmente rivolta alle donne, caratteristica che l'autore però non ritrova solamente in Occidente, come è per tutte le altre caratteristiche del fenomeno.

Non sempre, però, è stato così; infatti, a partire dal Medioevo e fino al Settecento era il contrario: i principali destinatari delle innovazioni nel campo dell'abbigliamento erano gli uomini – aspetto che si riprenderà più avanti. A partire proprio dalla fine del XVIII secolo, tuttavia, la moda sembra perdere interesse verso gli uomini concentrandosi sulla donna, declinandosi al femminile.

Molti sono gli autori che hanno cercato rispondere al motivo di questa asimmetria di genere. Simmel (1910) afferma che il rapporto privilegiato tra moda e donne sia frutto del desiderio di rottura dei pregiudizi sociali legati a quest'ultima. In società in cui la donna veniva esclusa dalle sfere di controllo e potere, la moda è stato il principale terreno dove sperimentare il controllo e l'autodeterminazione. Concetto ripreso anche dal sopraccitato Yonnet (1985): la moda offre delle alternative, seppur minime, diventando strumento per compiere scelte attraverso cui ogni individuo può costruire la propria identità; e considerando storicamente la condizione della donna e il fatto che la moda sia un ambito ritenuto di suo dominio, l'importanza di quest'ultima nell'affermazione femminile è imponente. La scelta del termine affermazione e non di termini politicamente più significativi, come emancipazione e riconoscimento, è legato alle diverse interpretazioni del fenomeno in relazione al ruolo della donna: se da una parte la moda è ritenuta uno strumento di liberazione di quest'ultima, dall'altro è ritenuta una gabbia costruita dallo sguardo maschile.

Tornando al rapporto privilegiato tra moda e universo femminile, anche Veblen (1899), si interroga su di esso, andandolo ad inserire nella più ampia idea del benessere ostentato. Se la classe agiata per poter mantenere il proprio ruolo sociale ha bisogno di ostentare ricchezza, la moda è stato uno dei mezzi migliori per farlo. Il rapporto dimorfico della moda in merito ai generi, dall'economista e sociologo americano viene giustificato dalla rinnovata morale abbracciata dalla borghesia imprenditoriale proprio da fine Settecento. L'uomo fa propri i principi di sobrietà e alla donna viene dato il compito di ostentare la sua ricchezza. Se la *grande rinuncia* maschile sarà trattata nella parte relativa alla costruzione simbolica dell'uomo e del potere, qui servirà sottolineare l'impatto socioculturale che questa distinzione ha e continua ad avere. Intendere la figura femminile

come monile da esibire per mostrare alla società la forza economica dell'uomo è uno stigma sociale difficile da sconfiggere. Ecco perché la moda, ancora oggi, porta con sé il pregiudizio di frivolezza e di principale strumento di reificazione del corpo delle donne. Heinich (1996) nei suoi scritti ha studiato il ruolo della moda femminile in occidente nella contemporaneità arrivando a considerare l'abbigliamento una zona di frontiera tra due mondi. La donna, nella nostra società, per poter arrivare alla piena coscienza di sé, ci dice Natalie Heinich, serve che crei coerenza tra ciò che sente di essere, l'auto-percezione; il modo in cui si manifesta agli altri, la rappresentazione; e cosa la società le dimostra di aver inteso. Proprio per questo gli abiti, ma si può affermare più in generale tutto ciò che crea l'immagine di sé, sono aspetti essenziali per le donne – ma non solamente per loro – proprio perché *zona di frontiera* tra il mondo interiore e la realtà circostante. Questa necessità di coerenza tra le diverse dimensioni diventa anche la motivazione del diffuso timore femminile su cosa indossare e come mostrarsi. Timore che diventa simbolo anche della pressione sociale che ricade sulla donna specialmente quando entra in contesti di gestione del potere da cui è stata esclusa per secoli.

3.2.2 *Libertà reali e libertà apparenti*

Il privilegiato rapporto tra la moda e le donne ha concesso a queste ultime anche una libertà nell'abbigliamento di fatto esclusa all'uomo. Una libertà ambigua, che poteva esprimersi nelle fantasie, nei decori e nelle combinazioni, ma che aveva delle chiare regole che non erano messe in discussione. Questo relativismo della libertà concessa alle donne dalla moda la si può notare nell'acquisizione di elementi dell'abbigliamento

dell'altro sesso; infatti, dal Settecento in poi, ricorda Davis (1993), la donna inizia ad attingere dal guardaroba maschile. Tuttavia, saranno piccolissimi dettagli ad interessare questo passaggio tra generi come colori, tessuti, e dettagli in generale. Serve sempre tenere a mente, infatti, che le immagini culturali di uomo e donna hanno tradizioni millenarie e il minimo colpo ai confini delle stesse immagini ha ripercussioni religiose, politiche e sociali profonde. A tal proposito, può essere chiarificante pensare alla diffusione dell'uso dei pantaloni per le donne e a come questa abbia avuto un percorso di accettazione sociale per niente semplice. Svelare la parte inferiore del corpo della donna era un concetto troppo lontano dal comune sentire e lo scandalo suscitato non riusciva ad essere giustificato dalla sopracitata libertà. I pantaloni erano concessi alle lavoratrici delle risaie e alle circensi alle quali erano attribuiti anche pregiudizi morali di non poco conto. La maggiore libertà di sperimentare nell'abbigliamento della donna è però un fenomeno osservabile chiaramente pur con dei tabù culturali di difficile superamento.

Sopra si è menzionata la *grande rinuncia* maschile alla bellezza iniziata nel XIX secolo, per sottolineare la differenza tra uomo e donna nella moda. Riello (2012), riprendendo Flügel a cui si deve proprio l'idea di rinuncia, sottolinea che questo processo di abbandono dell'eccentricità nell'abbigliamento interessò anche le donne nei primi decenni dell'Ottocento, ma al contrario che per gli uomini, fu un fenomeno passeggero. La moda neoclassica e imperiale che liberava la donna dalle costrizioni dell'abbigliamento venne messa da parte già negli anni Trenta e Quaranta del secolo, tornando agli antichi sfarzi. Questo ritorno al passato sottolinea Breward (1995, 1998) non fu solamente un cambiamento di gusto ma una sconfitta sociale: la donna divenne angelo del focolare e all'uomo invece vennero – nuovamente – affidati i compiti politici e di potere.

Un primo passo verso il cambiamento di questo stato di fatto lo si ebbe nei primi anni del XX secolo grazie agli abiti da lavoro e a quelli sportivi destinati alle donne. In merito a quest'ultimi, per esempio si può affermare che l'uso della bicicletta fu tra i principali motivi di diffusione dell'uso dei pantaloni, o almeno della necessità di questo, tra le donne.

Il mondo del lavoro mostra ancora di più le *caotiche* interpretazioni della moda e le libertà apparenti concesse al genere femminile. Sembra, infatti, quasi una norma che una donna nell'entrare nel mondo del lavoro e soprattutto nel ricoprire posizioni di potere e di controllo – per secoli ad appannaggio maschile – rinunci a quella “libertà” concessale dalla moda.

“Il dilemma è perciò se sottoporre lo stile manageriale [...] al gioco della moda non equivalga ad interferire con il suo fondamentale scopo simbolico o addirittura comprometterlo seriamente. Tale scopo simbolico consiste infatti nel dare l'impressione che, vestendosi in modo più simile alle loro controparti maschili, le donne siano in realtà uguali agli uomini quando si parla di apprezzati attributi professionali come ambizione, determinazione, capacità, quadratura mentale, ecc. [...] Una parte saliente di questo messaggio è il tacito ripudio della volubilità e della capricciosità caratteristiche della moda che, a sua volta, viene considerata un qualcosa di interesse esclusivo delle donne.”

(Davis 1993, p. 51)

Per concludere questa riflessione sul mondo del lavoro, ancora oggi raramente una donna che ricopre ruoli di responsabilità indosserà abiti iper-femminili per non vedere minata la propria credibilità professionale.

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, come si vedrà, anche l'uomo diventa pubblico/consumatore della moda, senza mai però intaccare il ruolo privilegiato della donna. Questa libertà, o pseudo tale secondo la lettura che se ne dà, è uno dei principali ostacoli al cambiamento radicale del paradigma egualitario uomo/donna.

“Con l’abbandono dell’immagine della donna come messaggero di satana, il desiderio di imbellirsi e piacere ha conquistato una profonda legittimità sociale. Per questo le società moderne si basano non soltanto sul principio dell’uguaglianza fra le persone ma anche su quello antinomico del <bel sesso>: la bellezza continua ad essere un attributo, un valore specifico della femminilità, ammirato, incoraggiato, esibito quanto più è possibile dalle donne, molto meno dagli uomini. Il cammino democratico delle società pare incapace di arrestare questo desiderio di piacere, questa celebrazione non egualitaria della bellezza femminile e dei mezzi ancestrali per ravvivarla.” (Lipovetsky 1989, p. 141)

Complimentarsi con un uomo per la sua bellezza come unica o prima qualità rispetto a meriti intellettuali ha quasi un effetto comico ancora al giorno d’oggi. Questo tipo di reazione scaturisce dall’*avvertimento del contrario*, riprendendo la magistrale riflessione sull’umorismo di Pirandello, ossia percepire quello che accade lontano da ciò che ci si aspetterebbe.

3.2.3 *Sessualità esibita e controllata*

La disuguaglianza di genere nella moda non è riscontrabile esclusivamente nei risultati estetici dei capi, ma lo è anche nello stretto legame con la sessualità e da come l'abito ne diventa metonimica rappresentazione.

“Così l'esibizione di una qualsiasi parte del corpo femminile ha un significato molto più erotico della corrispondente esibizione maschile, eccezione fatta per i soli organi genitali.” (Flügel 1930, p. 119)

Flügel (1930) evidenzia che questa erotizzazione del corpo femminile è leggibile anche nei comportamenti sociali di cortesia. Per l'uomo, per secoli, togliersi il cappello fu un segno di saluto, cosa che non accadeva per le donne che avrebbero invece accennato un inchino con la testa.

“[...] il togliersi i vestiti è un segno di rispetto da parte degli uomini; un segno di rispetto per la donna il non toglierseli: gli abiti maschili vengono visti come legati a fattori esibizionistici, quelli femminili come segno di modestia.” (Flügel 1930, p.117).

Quando affermato in questa citazione di *Psicologia dell'abbigliamento* impone due riflessioni: la prima in merito alla sessualità femminile considerata come fuori dal controllo della donna; e la seconda, anche questo caso, il relativismo del fenomeno che

fa propri sia i principi di modestia sia quelli di ostentazione, dicotomia fondante della moda anche secondo Davis (1993). Quest'ultimo a conferma di come l'abito assolve sia al fine di coprire che di esaltare la sessualità femminile riporta Vax:

“Il reggiseno da un lato nasconde il seno alla vista, dall'altro lo evidenzia, tanto da permettere a chi osserva di apprezzare la forma femminile anche sotto diversi stradi di abbigliamento.” (Vax 1957, p. 589 in Davis 1993, p. 87)

Sottolineare la stretta relazione tra moda e sessualità impone una riflessione più ampia sulla società e sul controllo della stessa. Flaminia Saccà (2008) ci ricorda come gli impulsi erotico-sessuali siano la forza di coesione di una comunità e come essi siano stati oggetto di controllo nel corso della storia. L'attenzione alla sfera sessuale da parte della cultura e della società sembra coincidere con la comparsa della proprietà privata e quindi con la possibilità di trasmissione dei beni. È interessante notare, però, che da un certo punto in poi l'attenzione sia stata rivolta esclusivamente alla donna.

L'abbigliamento diventa simbolo di tale controllo della sessualità, nonché espressione dei desideri di sovversione dello stesso. Steele (2005) ragionando sul concetto di feticismo come rapporto metonimico tra capo d'abbigliamento e oggetto del desiderio, offre una panoramica di molti dei capi che possono rivelare quest'idea di controllo delle sessualità e del corpo femminile che sembra si voglia rendere più docile. Tra i vari esempi si può annoverare il corsetto, che stringendo il busto portava la donna ad avere una postura rigida che impediva molti movimenti; ma forse i tacchi alti e la biancheria intima sono quelle categorie dell'abbigliamento che rendono maggiormente manifeste i concetti di controllo e sottomissione appena ricordati. Per quanto riguarda le scarpe alte, fino alla fine del

XVIII secolo, queste erano un capo presente anche nel guardaroba maschile essendo un simbolo di distinzione di classe. A partire sempre dalla *grande rinuncia* divenne di uso esclusivamente femminile acquisendo valori e interpretazioni differenti. L'andamento oscillante che questo tipo di calzature impongono si collega al desiderio di alterazione della figura femminile, oltre che di controllo relazionale come fa riflettere Wilson (1985); infatti queste scarpe impediscono di fatto la fuga.

Secondo Hugh Jones:

«agli uomini piacciono i tacchi alti per l'effetto costrittivo che danno alla camminata femminile.» (1965, pp.17-18, cit. in Steele 2005, p. 64)

Un piede piccolo, come una camminata incerta, sono stati simboli di subordinazione femminile anche fuori dal regno della moda contemporanea, basti pensare alla pratica della fasciatura dei piedi presente in Cina fino al secolo scorso. La narrazione culturale ha, poi, consolidato i concetti: donne fatali che oscillano su tacchi vertiginosi vengono contrapposte a donne e madri con i piedi ben piantati per terra. Figure, quest'ultime, che nei romanzi verghiani analizzati nella seconda parte trovano piena rappresentazione.

La seconda categoria tra quelle ricordate da Steele su cui ci si vorrebbe fermare è quella dei capi di biancheria intima. Quest'ultima nacque da ragioni puramente pratiche e igieniche ed era ritenuta prerogativa maschile; alcune riviste di moda ne sconsigliavano addirittura l'uso alle signore. (*«Le Sport»*, 1873, p.68, in Steele 2005 p.176) Molto presto però acquisì un significato erotico profondo, rappresentando il confine tra corpo nudo e corpo vestito. Cambiato il significato, cambiò anche il pubblico di riferimento che divenne quasi esclusivamente femminile. Idea di consumatori che permane anche nella

più vicina contemporaneità basti pensare, quantitativamente parlando, alla diversa offerta della biancheria maschile e femminile. L'idea di controllo però emerge non tanto dai numeri, ma dalle *intenzioni* dei capi; infatti, osservando questa tipologia di abbigliamento si può notare che gli indumenti rivolti all'universo maschile sembra che abbiano il fine di accompagnare il corpo di chi li indossa, riconoscendo le sue naturali forme. Differente è la biancheria femminile che tradisce spesso un fine diverso, come se non ci fosse una linea da seguire, ma una forma da imporre. Dai reggiseni fino alle calze è sempre il potere di *scolpire* il corpo ad essere evidenziato come valore.

Il forte legame tra moda e sessualità è leggibile anche nel rapporto con la nudità: la totale assenza di abiti, infatti, non aumenta il valore erotico dell'immagine ma, al contrario, de-erotizza il corpo. Questa caratteristica della moda è stata, nel corso della sua storia, alla base delle innovazioni proposte. Il continuo scoprire e ricoprire il corpo, che puntualmente si vede anche nelle sfilate, ha fatto parlare di "*zone erogene mutevoli*" (Flügel 1930), per andare a sottolineare come il valore erotico di una parte del corpo possa mutare nel tempo. Tale caratteristica però non può generalizzarsi diventando una teoria antropologica perché non è osservabile in contesti dove la moda non è radicata. La nuca delle geishe non ha mai perso il suo sensuale fascino.

Ciò che va considerato è che la moda è cosciente del proprio rapporto con la sessualità andando a ricercare sempre il modo di risalirlo. Se nel secondo dopoguerra le istituzioni sociali arcaiche individuavano il vero scandolo nel mostrarsi scoperti, e così le case di moda fecero proprio l'opposto di queste direttive, una volta smaliziato il pubblico e legittimata la nudità, la moda riprese a coprire tutto.

Il potere sensuale della moda risiede nella maestria di creare zone d'ombra, impenetrabili allo sguardo. Alba de Céspedes in *Eva e le piume* del 1941 racconta:

“Abbassò il capo, Eva, e non solo per pudore; sapeva ormai che le piume smuovendosi avrebbero creato misteriose ombre sul suo viso. E ne gioiva, s’impadroniva d’un subito di questa nuova sconosciuta possibilità; qualcosa nasceva in lei come un riso segreto e soddisfatto, una sicurezza, la prima, di fronte allo stupito sguardo dell’uomo.” (de Céspedes in Daniela Baroncini 2010, p.117)

3.2.4 Passività e autodeterminazione

La citazione di de Céspedes riportata appena sopra, collide con il quadro che emerge dallo studio del rapporto tra moda e universo femminile che sembra evidenziare un ruolo della donna essenzialmente passivo. Quest’ultima accetta i dettami della moda spesso irrazionalmente e si affida ad un pigmalione che da vita alla propria opera d’arte – metafora già diffusa per i lavori di Worth. Tale interpretazione del ruolo femminile rispetto alla moda è anche motivazione delle più feroci critiche del fenomeno.

L’*indisciplined approach* del presente lavoro permette di portare un altro esempio letterario per chiarire questa lettura del fenomeno, ossia uno dei più famosi articoli di moda di Gabriele d’Annunzio: la *Cronachetta della pelliccia* del 1889.¹⁷ Il rivolgersi alla

¹⁷ Per lo studio della moda nell’opera e nella vita di d’Annunzio si rimanda a AA. VV. «Portava un abito...» obiettivo d’Annunzio - moda, a cura dell’Associazione culturale «L’oleandro», Electa, Milano, 1995.

letteratura per affrontare questa riflessione non solo segue l'intento del lavoro di far emergere i rapporti tutt'altro che secondari tra testi e moda, ma permette di sottolineare come i testi raccontando storie che si legano agli abiti ne creano il significato più profondo; significato che, a sua volta, è alla base del valore artistico e socioculturale degli abiti.

Nell'articolo si dipinge un pomeriggio romano in cui in via del Corso si popola di carrozze con al loro interno contesse, principesse e duchesse tutte *sprofondate nella mollezza delle [proprie] pellicce*.

Nel testo di d'Annunzio oltre alla passività femminile rispetto alla moda è presente anche il concetto di sex appeal dell'inorganico, idea legata al feticismo e allo stretto legame tra moda e sessualità di cui si è trattato sopra. La pelliccia diventa rappresentazione di un desiderio sensuale più che profondo:

“[...] *nessuna cosa più che una pelliccia di lontra, in un tempo piovoso, suscita nei riguardanti il desiderio dell'intimità dell'amore*”. (d'Annunzio, *La cronachetta delle pellicce* 1886, Scritti giornalistici, p.207).

Sono molti gli studi contemporanei, in diversi ambiti, che hanno indagato la valenza simbolica della pelliccia sottolineando come a questa sia legato, primariamente, un valore di regressione animalesca (si veda Steele 2005), ma già nello scritto di d'Annunzio questo viene chiaramente espresso:

“*Nulla è più signorilmente voluttuoso che una pelliccia di lontra già da qualche tempo usata. Allora le pelli consentono a tutte le pieghevolezze del corpo femminile; ma non*

con la leggera aderenza della seta e del raso, sì bene con una certa gravità non priva di grazie e di quelle dolci grazie che li animali forniti di ricco pellame hanno nei loro movimenti furtivi. Sempre una specie di lampo, una specie di lucidità repentina precede o accompagna il movimento, e dà al movimento una strana bellezza” (D’Annunzio, La cronachetta delle pellicce 1886, Scritti giornalistici, p.205)

Il ruolo passivo della donna d’innanzi alla moda descritto da d’Annunzio va sottolineato non solamente perché è un’idea che permane nella moda anche nella contemporaneità, ma perché è alla base di un pregiudizio di genere sulla donna non secondario. Il rischio della moda di rendere le donne vulnerabili e oggetti del desiderio non voluto è stato denunciato dalla moda stessa, basti ricordare la sfilata di McQueen del 1995 dal titolo *Highland Rape*, che per quanto legato ad una narrazione politica, presentò le modelle con abiti stracciati che uscivano da cespugli poco illuminati.

Il ruolo della donna nella moda, però, non è stato da tutti interpretato come passivo. Soprattutto le scrittrici che si sono interrogate sulla moda hanno, infatti, sottolineato come la moda sia stata la strada principale per la propria autodeterminazione. Aleramo, nel 1925, per esempio, parlando della moda di portare i capelli corti la mette in relazione alle grandi innovazioni che si diffusero nei primi anni del Novecento, dai telefoni agli aerei, e ribadisce come queste innovazioni servano alle donne per costruire e mostrare la propria identità morale.

È riduttivo, ricorda Steele (2005), fermarsi a pensare esclusivamente a quanto la moda abbia contribuito alla disparità di genere e danneggiato le donne, imponendo a quest’ultime modelli guidati dallo sguardo maschile. La moda, infatti, ha anche guidato il processo di cambiamento nell’interpretazione della sessualità femminile che per secoli

è stata considerata come una forza fuori dal controllo diretto delle donne: descritta, raccontata e vissuta come una debolezza. La moda, se da una parte ha assecondato tale tendenza, dall'altro ha riconosciuto il pieno controllo della propria sessualità alle donne. Anche Wilson (1985) sottolinea come, troppo spesso, si condanni la moda per aver sostenuto il processo di reificazione della donna, tralasciando del tutto il ruolo che questa ha avuto e continua ad avere nel fornire strumenti per dar forma all'essere donna. Possono essere illuminanti le parole di Sibilla Aleramo nel testo "*Capelli corti*" già citato sopra.

"Nego che le abitudini più disinvolte, e anche le stesse esagerazioni che oggi preoccupano un po' tutti, siano i sintomi d'una degenerazione della specie. La donna, io dico, è anzi proprio alla vigilia di acquistare la persuasione assoluta della sua entità spirituale e farla acquistare all'uomo." (Aleramo 2024 – Articolo del 1925)

3.3 L'uomo e la moda

La moda contemporanea ha fatto propria la lontananza dall'universo maschile. All'uomo non sono concesse: libertà e sperimentazione; la sua bellezza deriva dalla *correttezza* dei propri abiti in relazione alle situazioni in cui si trova. Potrà puntare all'alta qualità, alla sartoria, alla cura dei dettagli sapientemente nascosta, ma non oltre. Il rifiuto dell'uomo all'opulenza nell'abbigliamento risale alla fine del XVIII e inizio del XIX secolo, quando gli ideali di uguaglianza della Rivoluzione francese si diffusero in tutta Europa e gli abiti divennero un simbolo di cambiamento rispetto a quanto era stato. Anche la restaurazione

dell'*Ancien Régime* non portò alla cancellazione degli ideali appena menzionati e nemmeno un ritorno all'abbigliamento prerivoluzionario.

La rivalutazione del lavoro nata sempre in seno alle rivoluzioni settecentesche condusse il gusto ad una rinnovata sobrietà in cui l'ideale di *correttezza* dell'abito, pratico e lontano dalle stravaganze della moda, divenne simbolo di rispettabilità. Valori presi subito a baluardo della borghesia imprenditoriale che da secoli cercava un riconoscimento sociale oltre che economico.

Flügel (1930) riflettendo su questo cambiamento nell'abbigliamento maschile parla di *grande rinuncia* dell'uomo alla bellezza e quindi del sacrificio vissuto nello sposare questi valori morali e sociali legati alla sobrietà e alla modestia.

Per Wilson (1985), invece, la *grande rinuncia* è un pensiero semplicistico, che rimanda ad un merito – o responsabilità – maschile in processi sociali complessi. Nel XIX secolo la morale romantica e i nuovi ruoli sociali postrivoluzionari andarono ad ampliare la già esistente discriminazione di genere tra uomo e donna soprattutto nell'abbigliamento; distinzione iniziata nel medioevo con la comparsa delle prime armature che diedero all'uomo una maggiore mobilità e la possibilità di mostrare la parte inferiore del proprio corpo. (Hollander 19994)

Inoltre, alla fine del Settecento l'omosessualità maschile iniziò ad essere considerata una condizione dell'essere e non un comportamento peccaminoso contrario alla morale. Questo portò alla diffusione della paura di questa infamia, perché non era, poi, possibile tornare indietro. Riello (2012, p.52) ricorda, a tal proposito, che tra le critiche alla moda francese dominante per tutto l'Ottocento vi era l'attacco alla sua eccentricità che rendeva le donne prostitute e gli uomini sodomiti. Idea che trovò la sua eco anche nella letteratura, si pensi ai *Rusteghi* di Goldoni.

L'abbigliamento maschile divenne sobrio anche per rispondere a questa nuova paura sociale; gli ideali della nobiltà del lavoro, del valore della parsimonia e della correttezza, poi, resero la tendenza dominante. (Wilson 1985, p. 43)

Questo processo, che diede alle donne maggiore libertà, nelle fantasie, nei colori, nelle forme etc., condusse l'abito maschile ad essere semplice, scuro e a tratti *noioso*. Balzac, ripreso da Riello, si lamenta proprio perché si è sempre “*vestiti come se stessi andando ad un funerale*”.

L'esito simbolico, sociale e psicologico di questi abiti però fu differente. La moda maschile, e l'uomo per estensione, divennero segno di rispettabilità, serietà e potere; al contrario della frivolezza attribuita agli abiti femminili. Inoltre, è interessante sottolineare come queste scelte non siano determinate da norme come accadeva con le leggi suntuarie, ma collettivi riconoscimenti del valore simbolico di un abito. Considerato, poi, il fatto che la moderna combinazione dell'abito maschile deriva dal tardo Settecento, quando il gusto neoclassico soppiantò l'eccentrico barocco, è sorprendente la durata della forza di tale tendenza.

L'abito maschile è espressione del gusto inglese – al contrario di quello femminile che trova la sua capitale a Parigi – e Riello (2012) riportando Kutcha e il suo testo del 2002 riconduce la nascita dello stesso al 1600 e precisamente alla corte di Carlo II che, dopo aver vissuto in Francia durante l'esilio voluto da Cromwell, impose l'abito tre pezzi a tutta la corte. Da lì la combinazione di *giacca e cravatta* si impose prima in tutta Europa e poi in quasi tutto il mondo. Emblematiche sono le fotografie dei capi di Stato provenienti anche da regioni lontane dall'origine di queste tendenze. La quasi totalità ha, infatti, adottato l'abito maschile occidentale lasciando, anche in questo caso, alle donne il compito di rappresentare gli usi e i costumi delle regioni di provenienza.

Lipovetsky (1989) definisce il periodo che va dalla metà dell'Ottocento agli anni Sessanta del Novecento come *la moda dei cent'anni*, ossia il periodo in cui questo fenomeno, acquisite tutte le sue caratteristiche contemporanee, ha mostrato tutta la sua forza. Questo periodo è caratterizzato anche dalla ferrea distinzione di genere, sopra ricordata, e dall'attenzione – quasi – esclusiva della moda verso le donne.

Per quanto il periodo interessato dalla ricerca ricada interamente all'interno di questo spaccato temporale tra i due secoli, appare opportuno accennare a quanto proprio a partire dagli anni Sessanta del Novecento avviene nella moda maschile. L'uomo torna ad essere destinatario del fenomeno e iniziano a farsi strada elementi decorativi ed estrosi nei capi a lui destinati; si pensi alle stampe delle camicie, ai colori vivi, alle sciarpe, ai gioielli, etc. Caratteristiche che se guardate nella loro evoluzione già nel decennio successivo a quello usato come limite da Lipovetsky – gli anni Sessanta – stravolsero completamente le caratteristiche visive attribuite al genere maschile da oltre un secolo. O meglio le ampliarono. Le tendenze appena ricordate, infatti, non cancellarono quanto fino a quel momento era comunemente intesa come immagine *corretta* dell'uomo, ma permisero che nella cultura collettiva, che detta cosa sia accettabile e cosa non lo sia, accanto al distinto signore in abito grigio potesse esserci l'eccentrico giovanotto dai capelli lunghi e dalle camicie psichedeliche.

Davis (1993) ricorda che questa nuova apertura dell'uomo alla moda negli anni Settanta venne definita la "*rivoluzione del pavone*", ma che non riuscì ad avere una vera portata rivoluzionaria perché gli elementi che entrarono a far parte dell'abbigliamento maschile non andarono mai oltre l'*avventura confortevole* – per riprendere la definizione di Sapir di moda. La difficoltà di rompere ciò che per tradizione veniva ritenuto vero è visibile nella creazione di una distinzione nel guardaroba maschile tra abbigliamento formale e

abbigliamento casual; divisione non giustificata dalle fattezze degli abiti, ma più dalle occasioni in cui questi erano ritenuti consoni.

3.3.1 *L'uomo alla moda*

Non tutti da tutti gli uomini, però, il sistema moda fu evitato. Proprio nel periodo della *grande rinuncia* maschile alla bellezza si fa avanti un fenomeno destinato ad imporsi nella moda e nella cultura occidentale: il dandismo. L'attenzione a ogni dettaglio dell'apparire unito all'appropriazione di elementi della moda femminile, fecero dei dandy personalità centrali per tutta la moda successiva. Il dandismo varcherà i confini di ogni arte, prima fra tutte la letteratura, sia all'interno dei testi sia nelle personalità degli autori. La comparsa di questa tendenza maschile ad ostentare la propria cifra stilistica scosse gli equilibri di una società che vedeva fiorire il valore della sobrietà. Come ogni mutamento divide il mondo degli intellettuali, e se da una parte George Bryan Brummel già nel 1835 andò a definire i tratti essenziali per un vero dandy, Hazlitt e Carlyle trovarono in questo fenomeno un impoverimento dei valori della società a loro contemporanea.

Particolarmente interessante è l'intervento di Baudelaire che non solo riconosce nel dandismo l'espressione di una rivolta culturale estremamente impattante, ma ci lascia anche un'acuta riflessione sociologica che permette di collegare i vari aspetti di questo lavoro e sostenere l'impianto *indisciplined* della ricerca. Per lo scrittore francese la nascita del dandismo segue un mutamento a livello politico e culturale: la diffusione delle democrazie contemporanee. La libertà che sottende le scelte eclettiche del dandy deriva

dalla rottura dei rigidi schemi sociali che gli ideali democratici hanno condotto, ma è anche una scelta di differenziarsi in un mondo in cui l'uguaglianza correva verso il conformismo.

Sempre secondo il *caos* che regna sulle interpretazioni della moda rispetto all'identità e al genere, serve fare accenno, parlando di dandismo, all'omosessualità; infatti, per i più critici queste tendenze non erano altro che frutto di un diverso orientamento sessuale maschile, pregiudizio che emergerà anche nei testi di Verga analizzati. Il ruolo della moda nei cambiamenti sociali e il suo rapporto con le condizioni storiche sono particolarmente evidenti se prendiamo in considerazione il processo di accettazione sociale della figura dell'omosessuale. Il cammino verso una piena inclusione fu ed è molto complicato, basti pensare che l'omosessualità fu ritenuta una patologia fino alla fine dello scorso secolo. La moda, in questo processo è stata la principale via per diffondere idee di uguaglianza nella società. La commistione di elementi femminili negli abiti maschili è viceversa ha creato immagini socialmente accettabili così da scardinare i pregiudizi esistenti.

Tale tendenza all'androginia nell'abbigliamento però ha superato i confini della dimensione omosessuale diventando nel tempo desiderabile anche per uomini e donne eterosessuali. Oggi le immagini sociali proposte per descrivere i diversi universi sessuali hanno quasi invertito le tendenze iniziali: il prototipo dell'uomo omosessuale è iper-mascolino, al contrario di quello eterosessuale che non teme pizzi, trasparenze e oggetti tradizionalmente femminili.

L'apertura della moda verso l'uomo non fa abbandonare, però, il pubblico di riferimento, e la donna rimane, ancora oggi, il principale destinatario della moda, conservando anche la libertà di sperimentazione in quasi tutte le occasioni. E non fa abbandonare nemmeno la distinzione uomo/donna:

“*Gli articoli di moda, tramite tanti piccoli <niente>, ristabiliscono la differenza*”
(Lipovetsky 1989, p.133)

Infatti, ci sono limiti, pur di natura molto labile e in continuo mutamento, che non vanno superati almeno per la cultura dominante, perché rappresentano dei veri e propri tabù sociali; tra questi il trucco e le gonne sono tra i più resistenti. “*Il maschio è condannato a fare il maschio.*” (Lipovetsky 1989, p. 135).

Parlando dell’uso delle gonne per gli uomini, è interessante notare la differenza tra l’accoglimento pubblico dei primi tentativi di introdurre nel guardaroba maschile a paragone con quanto successo con l’utilizzo dei pantaloni da parte delle donne. Questi ultimi, come si ricordava sopra, furono accolti con profonde critiche, sorsero regolamenti cittadini che ne vietavano l’utilizzo – eco delle leggi suntuarie di secoli addietro ¹⁸– si moltiplicarono i giornali che ne sottolineavano la sconvenienza; ma d’altro canto, come tutto ciò che genera scandalo, le immagini di donne in pantaloni divennero subito celebri – basti pensare a Marlene Dietrich.

Il primo tentativo ufficiale, invece, di inserire la gonna nel guardaroba maschile avvenne nel 1984 attraverso la collezione uomo di Jean-Paul Gaultier. *L’enfant terrible* dell’Haute Couture parigina, infatti, propose dei panta-gonne e dei *sarong*, grandi strisce di tessuto indossate come gonne, tipici dell’Asia meridionale, dove sono capi anche maschili. L’accoglienza dei critici però non fu così netta come nel caso dei pantaloni per le donne, anzi, questi capi furono quasi del tutto ignorati o in alcuni casi derisi. (Duka 1984 in Davis

¹⁸ Per un approfondimento si rimanda a Muzzarelli (2020)

1993, p. 35) Lo stesso stilista cercò di ridimensionare l'innovazione delle sue creazioni, ci dice sempre Davis, per tranquillizzare gli acquirenti.

La particolare accoglienza però fa emergere una caratteristica interessante: per il sentire comune la gonna sugli uomini era considerata tanto lontana da rasentare l'assurdo e quindi non suscitava alcuna preoccupazione, al massimo la comicità secondo il pirandelliano *avvertimento del contrario* sopra già ricordato.

La differenza tra le due tipologie di passaggio tra generi è la possibilità reale di tali cambiamenti. I pantaloni sulle donne erano qualcosa di possibile, che rappresentava però una realtà non voluta e per questo divennero bersaglio di asprissime critiche.

Se i primi esperimenti furono visti come qualcosa di impossibile, lo stesso si può dire per i più recenti tentativi di inserire la gonna nell'abbigliamento maschile, da Brad Pitt a Berlino a Mahmood sul palco di Sanremo. In questi casi l'uso della gonna ha attirato il pubblico interesse portando ad accese discussioni e suscitando molte critiche, dimostrando che l'uso della gonna per gli uomini non risulta più tanto impossibile come quarant'anni fa.

3.4 Oltre i generi

La moda, soprattutto nel campo dell'abbigliamento è stata una delle principali vie per la distinzione sociale tra uomini e donne, ma è stata anche strumento per la rappresentazione visiva di quella sessualità ritenuta socialmente *accettabile*. Come si è già sottolineato, il legame tra moda e sessualità è profondo e anche quando si è tentato di nascondere non si è mai riusciti davvero nell'intento. Specialmente nella moda contemporanea sono visibili i tentativi di mischiare i guardaroba maschili e femminili creando un cortocircuito nella rappresentazione di genere; tuttavia, ciò che emerge da queste tendenze non è l'eliminazione del valore erotico dell'abito, ma l'istaurarsi di nuove rappresentazioni della sessualità. Basterebbe rivedere i red carpet degli Oscar, del Met Gala o vari articoli di molte riviste del settore per trovare immagini di uomini truccati, con grandi orecchini o con abiti trasparenti e ricamati – tutte tendenze della moda tradizionalmente femminile – che non per questo perdono la loro mascolinità.¹⁹ Per quanto riguarda le donne che indossano abiti e accessori provenienti dal guardaroba maschile non serve arrivare alla contemporaneità; infatti, come già ricordato in precedenza, a partire dal XIX secolo si diffuse questa tendenza. Già Aleramo nel 1925 scriveva che anche con uno smoking una donna con grazia sarebbe rimasta donna, anzi la sua femminilità ne avrebbe guadagnato dai tratti maschili del proprio abbigliamento.

L'androginia è sempre sembrata la strada più semplice per superare, almeno formalmente, la disparità di genere tra uomo e donna, ma come sottolineano Paoletti e Kidwell, ripresi da Davis (1993, p. 36) il risultato della sovrapposizione dei generi nella moda è stata la

¹⁹ Interessantissimo è il lavoro di Camargo e Grillo (2022)

drammatizzazione di questi conflitti e non la risoluzione. Per gli autori appena citati tale esito non è del tutto casuale, ma è riconducibile anche ad una diretta responsabilità dei creatori di moda che, comprendendo il valore economico e simbolico di queste tendenze, hanno incanalato lo scandalo nel proprio lavoro creativo.

Un campo dove l'androginia ha mostrato maggiore efficacia nella creazione di un'uguaglianza di genere almeno visiva è l'abbigliamento sportivo. In quest'ultimo, infatti, la creazione di un guardaroba comune tra uomo e donna è stata più vicina a compiersi rispetto ad altri campi. Serve ricordare, però, che da quando l'attività fisica è tornata ad essere una tendenza generale e che l'allenamento è visto come un'attività sociale anche l'industria dell'abbigliamento sportivo ha ampliato la sua offerta creando capi che mettono in risalto forme della mascolinità e della femminilità.

La generale tendenza all'utilizzo di felpe, tute, cappellini e scarpe da ginnastica è da considerare un effetto della lettura della giovinezza come valore assoluto a cui tendere. Questo tipo di abbigliamento, infatti, è tipico dei più giovani e soprattutto degli adolescenti, quando ossia i tratti sessuali di genere non sono del tutto visibili, ecco perché molti autori (Lipovetsky 1989, Steele 2005, Hollander 1994) concordano sul fatto che è in questo settore dell'abbigliamento sia possibile intravedere un abbattimento – momentaneo, relativo e labile – dei confini di genere.

Citando nuovamente Aleramo, e l'articolo del 1925, già nei primi anni del Novecento, a seguito delle mode androgine pensate per la donna, appariva all'orizzonte della scrittrice, la possibilità che la moda portasse all'eliminazione dei tratti visivi dei generi uomo/donna; questi ultimi sarebbero diventati tanto uguali che il vero discrimine sarebbe stato il valore e il disvalore morale di ognuno, e i rapporti amorosi avrebbero avuto bisogno *di atti di divinazione* affinché uomo e donna si manifestassero all'altro/a. È

necessario riconoscere che non è stato questo il processo avviato dalle tendenze prese in considerazione da Aleramo, ma che la moda, con la costante ricerca di novità, ha più volte sovvertito questa tendenza all'eliminazione simbolica della distinzione tra uomo e donna proponendo ritorni ad una forte demarcazione dell'appartenenza di genere. La forza della sessualità dell'essere unita a ragioni culturali e antropologiche ha impedito, di fatto, questo cammino di uguaglianza nei confronti della moda e non solo.

“L'uguaglianza significa profonda identità antropologica, somiglianza dell'essenza delle persone, e nondimeno si accompagna a un sentimento privato di diversità. Siamo simili e dissimili, indissociabilmente; non possiamo stabilire quale sia la differenza antropologica, non possiamo fissare nettamente la linea di demarcazione. Straordinario destino dell'ideale egualitario, che non ci rende simili ma indeterminati, impone la giustapposizione intima dei contrari e l'indeterminabile interrogazione sull'identità sessuale.” (Lipovetsky 1989, p.143)

3.5 Note conclusive

Se la moda, da una parte, ha reso evidente tale distanza tra uomo e donna, sempre attraverso la moda è possibile che tale relazione si trasformi. Affinché concetti come quelli legati al genere, tanto radicati nella cultura e nella morale collettiva, cambino non basteranno spiegazioni razionali, ma serve che mutino i sentimenti collettivi rispetto alle novità proposte. Il fascino della moda è ancorato alla storia che racconta e narrando nuove storie, si arriva a nuovi sentimenti. È un processo che conta di momenti di rottura, scandalo e che necessita di tempo, ma guardando indietro gli esempi a sostegno di ciò sono molteplici. Tra questi si può ricordare quanto avvenuto nell'abbigliamento delle donne durante il XX secolo: è errato ritenere che sia stata solamente un'esigenza pratica a liberare il corpo femminile dalle costrizioni di abiti rigidi e ingombranti, perché le donne svolsero i medesimi compiti per secoli senza generare alcuna preoccupazione collettiva. Il cambiamento avvenne quando l'immagine del corpo femminile in pantaloni, in abiti corti o comunque libero da forme imposte smise di rappresentare realtà socialmente inaccettabili.²⁰

È importante ricordare che la narrazione vada comunque ricondotta anche ai contesti di riferimento oltre che ai significati profondi della stessa. George Sande, come ci ricorda Riello (2012), racconta di quanto fosse difficile e doloroso il vestiario femminile nel XIX secolo. Il grande problema erano le crinoline, soprattutto dopo l'introduzione da parte di

²⁰ Per un approfondimento si rimanda a Gigli Marchetti (1995).

Tavenier di strutture in metallo per allargare le gonne. Pur riconoscendo in questi capi un valore semantico e culturale importante, Riello riflette su due problemi di interpretazione di tali tendenze. La prima è la diffusione, sottolineando come spesso si ometta il fatto che moltissime donne non potevano permettersi tali abiti, specialmente se lavoratrici; la seconda è la praticità, infatti il metallo per quanto rigido alleggeriva la struttura e aumentava le possibilità di movimento, dando, di fatto, dei vantaggi.

La moda nel suo profondo relativismo, come ci ricorda Wilson (1985), è croce e delizia per ognuno; infatti, è impossibile generalizzare e affermare con certezza se seguirla sia un atto di libertà o di imposizione; non è possibile semplificare dicendo che tutto l'abbigliamento femminile sia oppressivo. Kawamura (2006) sottolinea come la moda possa diventare espressione del femminismo nel momento in cui il potere che da esso deriva venga esercitato direttamente dalle donne e non dagli uomini o dal sistema sociale. E soprattutto non bisogna sovrapporre i concetti di anti-sessismo con anti-sessualità, altrimenti si tornerà a legittimare l'idea di "sesso debole". Non è possibile una sintesi tra le due tesi, la discriminante starà sempre nell'atto della scelta personale.

PARTE TERZA
LA MODA E LA LETTERATURA:
I ROMANZI MONDANO SCAPIGLIATI DI VERGA

PREMESSA:
IL CORPUS TESTUALE

Studiato il fenomeno moda nei suoi intricati aspetti e significati, e costruita una metodologia di ricerca, andava scelto il corpus testuale su cui verificare l'ipotesi. Premettendo che l'*indisciplined approach* qui proposto ha mostrato delle potenzialità di applicazione, per future ricerche, anche su tipologie testuali ed epoche differenti; l'intento era quello di individuare un ristretto numero di testi per poter applicare a pieno la metodologia d'analisi al centro della ricerca.

L'attenzione all'Italia post-risorgimentale ha indicato le coordinate temporali, gli studi sulla moda invece gli aspetti da tenere maggiormente in considerazione: dalla comparsa del fenomeno, alla sua declinazione al femminile, fino ad arrivare alla distinzione sociale come significato portante dell'abbigliamento.

I romanzi mondano scapigliati di Verga – *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros* – sono subito apparsi come un perfetto oggetto di studio.

I rapporti tra moda e letteratura sono un terreno di ricerca poco battuto, e nei pochi, seppur ottimi, studi di queste relazioni, Verga non è tra gli autori che ha interessato la ricerca.

L'autore catanese è considerato una delle figure indiscusse della letteratura italiana soprattutto per la produzione verista che dagli anni Ottanta del XIX secolo occuperà la sua penna. Questa distinzione nell'opera dell'autore ha fatto parlare la critica di un Verga

minore e un Verga pienamente padrone dell'arte letteraria quando approda, appunto, al verismo.

Il primo Verga, quello ossia dei romanzi qui in analisi, ma anche di *Una peccatrice* e *Storia di una capinera*, però, nel tempo, è stato riscoperto sia per il successo di pubblico che gli stessi ebbero, sia per il loro valore nell'evoluzione della scrittura verghiana. Seppure a questi romanzi, come sottolinea Giovanni Croci (in Verga 1985), vengono rimproverati “*La povertà del lessico, la convenzionalità dell'aggettivazione, la genericità della sintassi, la macchinosità delle situazioni*”, presentano uno stile narrativo già fortemente riconoscibile.

Il tono melodrammatico che assumono le vicende non offusca il valore delle opere. Ferdinando Martini parlando di *Eva* lo descrive come un romanzo bellissimo, tra i migliori dell'Italia a lui contemporanea. E oltre ad elogiare le doti letterarie del giovane Verga sostiene che l'opera è *profondamente vera*. (Croci in Verga 1985, p. 20)

È inoltre, altrettanto importante, sottolineare che a livello di pubblico queste opere ebbero un'accoglienza considerevole, che permise a Verga di raggiungere il successo anche prima dei capolavori del secondo periodo.

A proposito della divisione nella scrittura verghiana appena menzionata, serve precisare che la svolta nella produzione viene fatta risalire al racconto breve *Nedda* uscito nel 1874, che apre al mondo popolare del meridione. La storia della raccoglitrice di olive si colloca, quindi, proprio tra la pubblicazione di *Eva* (1873) e quella di *Tigre reale* ed *Eros* (1875); a conferma che l'approdo al verismo, seppur interpretato dallo stesso Verga come una *conversione* è stato un cammino di maturazione personale e stilistica che vede nei romanzi mondano scapigliati non dei tentativi da cancellare, ma delle tappe di sperimentazione. Ciò che didatticamente viene diviso nella realtà convive e si influenza.

La fine di *Eros*, l'ultimo romanzo della prima produzione verghiana, viene infatti anche letto come metafora della fine di questo periodo. Alberto che si suicida per i sensi di colpa dopo la morte della moglie è visto come il congedo dell'esperienza mondana di Verga.

“Si dice che Goethe uccidendo Werther abbia inteso uccidere una parte di sé, che ormai gli riusciva intollerabile, che gli precludeva la libertà dell'ulteriore espansione artistica. La stessa cosa si può ripetere per Alberto, protagonista di Eros. La morte di costui è la morte del romanticismo delirante di Verga [...] Così gli può apparire il vero[...]”
(Roberto Cantini 1986, p.20)

Verga è poi, biograficamente, legato alle vicende dell'unità del nostro Paese: aderirà alla spedizione di Mille; giovanissimo, dopo aver composto *Amore patria* nel 1857 ispirato alla rivoluzione americana, si dedicherà al giornalismo e insieme a Nicolò Niceforo fonderà il settimanale *Roma degli italiani* con il chiaro intento di combattere i regionalismi per una visione unitaria dell'Italia; negli anni successivi si interesserà alla questione meridionale e con il suo romanzo più celebre, *I Malavoglia*, racconterà i vinti della nostra nazione.

Senza addentrarsi nella biografia di Verga, marginale nei rapporti tra testo e moda, i tre romanzi presi in esame sono accomunati da alcune caratteristiche tematiche e stilistiche che permettono di mettere in azione tutti gli strumenti d'analisi individuati.

I testi hanno coordinate temporali di composizione e pubblicazione abbastanza vicine tra loro; sono affini tematicamente, infatti, sono tutti e tre inseribili nel filone erotico-sentimentale; raccontano storie di personaggi dell'alta borghesia e dell'aristocrazia del secondo Ottocento e raccontano l'ambiente mondano e cittadino che lo stesso Verga

frequentava. Sono testi, quindi, scritti dall'interno dell'alta società della neonata Italia. E per quanto il verismo verghiano avrà piena maturità nelle opere successive, nei testi è possibile riscontrare quello che Natalino Sapegno riportato da Simioni definisce: “*il realismo di certi ambienti e situazioni borghesi*”. Ambienti dove nasce e si diffonde il fenomeno moda proprio nella seconda metà dell'Ottocento; e ambienti riconosciuti come detentori dell'*italianità* in un momento in cui l'unità culturale del Paese era solamente un'idea astratta.

I romanzi vengono pubblicati dopo il trasferimento a Milano nel 1872, però, anche senza voler entrare nel travaglio della loro composizione che spesso li colloca ancor prima che l'autore lasciasse la Sicilia, serve fare un piccolo passo indietro e soffermarsi su Firenze. Verga si trasferisce nella città toscana nel 1869 e vi resta fino al 1871, anni in cui la stessa è capitale del Regno d'Italia. Firenze oltre a fare da sfondo a tutti e tre i romanzi presi in analisi, permette di comprendere meglio i rapporti tra centro e periferie e conseguentemente dei percorsi di diffusione che le idee di moda seguivano nell'Italia post-unitaria, diventando in poco tempo pilastri dell'*italianità*.²¹

Firenze, vissuta dall'autore e raccontata nei romanzi, rappresentava un'attrattiva dell'Italia del tempo. Lo spostamento verso il nord di grandi autori, come Verga anche Capuana, testimonia il riconoscimento di queste città – non solamente Firenze – come centri culturali; e di conseguenza diventa un interessante spunto di riflessione del rapporto tra questi e le periferie dell'Italia. Comprendere i processi di diffusione delle idee che

²¹ A tal proposito si rimanda a AA. VV. *Moda in Italia: 150 anni di eleganza 1861-2011*, a cura di Clara Gorla e Andrea Merlotti, Condè Nast, Milano 2011.

hanno portato all'unificazione culturale del Paese passa anche dalla lettura critica di queste scelte.

A Firenze Verga trova la materia di cui raccontare e non solamente il luogo principe per una riflessione linguistica alla manzoniana maniera.

Sempre Croci (1985) riporta un estratto di una lettera di Verga al fratello che riflette proprio questa lettura dello spostamento nella città toscana:

“Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia; qui si vive in un'altra atmosfera, di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l'avesse provato, e per diventare qualche cosa bisogna vivere al contatto di queste illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi riconoscere, e conoscere, respirarne l'aria, insomma. Ti ripeto, è indispensabile incominciare di qui la propria strada; e non si può fare a meno di riuscire a qualche cosa.” (Croci in Verga 1985, p. 17)

L'attrazione verso i centri culturali dell'Italia post-risorgimentale è alla base anche del successivo trasferimento da Firenze a Milano avvenuto nel 1872. Qui Verga si apre all'Europa e, frequentando sempre i salotti mondani della città, si avvicina al mondo scapigliato; legge gli autori francesi che tanto influenzeranno la produzione mondana come quella verista; e qui capirà, alla fine, che il suo posto è la Sicilia.

L'ambiente mondano, legato a trine, abiti, gioielli, e feste di gran gala è il punto da cui partire ad esplorare e conoscere il mondo che lo circonda. Verga non abbraccia a pieno la poetica scapigliata o la lettura decadente della realtà, è solo un osservatore privilegiato di quell'ambiente. In questo modo inizia il processo di maturazione che lo porterà a rendere “reale” l'immagine dei pescatori di Trezza.

Vi sono anche delle caratteristiche negli elementi narrativi che hanno confermato la scelta dei testi. I romanzi hanno per protagonisti degli uomini di cui si raccontano le intricate vicende amorose. Per quanto Enrico, Giorgio e Alberto siano i protagonisti delle storie, sono le figure femminili, come lo stesso Segre sottolinea, ad emergere in maniera molto più decisa dalle pagine del testo. Tenendo in considerazione la dimorfica relazione tra moda e generi, la centralità delle protagoniste Eva, Adele, Valleda, la contessa Armandi, Erminia e Nata, permette di mettere in luce come la moda e i significati della stessa in relazione al genere, siano ripresi nei testi e allo stesso tempo diffusi con questi.²²

Eva, Tigre reale ed *Eros* mostrano una costruzione narrativa in due fasi. La prima è costruita intorno alla passione e all'amore folle di romantica tradizione; sentimenti che portano i protagonisti a conoscere sperimentare, partire e perdersi. Vi è poi una seconda fase; fase che Croci chiama di *compressione, di ripiegamento*, in cui tutti gli uomini al centro delle vicende riscoprono la ragione, che nei testi coincide una nuova immagine di donna di cui l'abbigliamento è il primo simbolo d'identità.

La profonda frattura interiore dei personaggi combattuti tra la spinta alla vita e il ripiegamento all'esistenza anticipa i temi portanti della successiva della produzione verghiana, assottigliando le distanze tra i due verga che criticamente esistono.

Tutte queste caratteristiche che accomunano *Eva, Tigre reale* ed *Eros* hanno permesso di applicare la metodologia di ricerca e di analisi dei contatti tra testo e moda e mettere agevolmente a confronto i risultati considerando la complessità della domanda alla base della ricerca.

²² Sulla figura delle donne in Verga e la loro relazione con gli spazi urbani è interessante lo scritto di Daly Selena (2019)

CAPITOLO IV

EVA.

L'APPLICAZIONE DEL METODO: I CONTATTI TRA MODA E TESTO E I LORO SIGNIFICATI.

Individuati attraverso Wolf e Rajewsky i fenomeni di intermedialità che interessano il presente lavoro – le *intermedial reference*; costruita una metodologia d'analisi per lo studio degli stessi e individuato un corpus testuale, serve verificare l'ipotesi alla base della domanda di ricerca.

In ordine cronologico di pubblicazione il primo romanzo preso come oggetto di studio è *Eva*, il testo a cui la critica riconosce anche un maggiore valore letterario.

La storia d'amore tra Enrico, pittore siciliano trasferitosi a Firenze per respirare l'aria degli artisti del Rinascimento, ed Eva, ballerina teatrale che vive tra agi e lussi intrattenendo uomini facoltosi dopo gli spettacoli, è stata il banco di prova dell'*indisciplined approach* qui proposto. Per tale ragione, in questo primo caso di studio, la struttura dell'analisi ha seguito le fasi di applicazione del metodo, mostrando le alternative ai fenomeni individuati, motivandone la selezione e sottolineandone i significati. Questo resoconto delle fasi metodologiche non è presente, invece, nelle analisi degli altri romanzi per non appesantire lo scritto ed evitare ripetizioni non utili alla ricerca.

4.1 *Eva*

Eva, come accennato sopra, fu pubblicato a Milano nel 1873 e insieme a *Tigre reale* e ad *Eros* forma un filone di romanzi erotico sentimentali appartenenti al periodo mondano scapigliato di Verga. Gino Tellini (in Verga 2010) sostiene che sia probabile che il romanzo fosse stato già composto, almeno parzialmente, a Catania prima del trasferimento a Firenze nel 1869.

Il testo nasce, infatti, da un precedente bozzetto dal titolo *Frine* come la celebre cortigiana greca legata da un rapporto d'amore con Prassitele; testo la cui edizione critica è stata curata da Bertolini nel 2023. Della composizione antecedente al periodo fiorentino è lo stesso autore a parlarne prima del trasferimento mettendo il testo in relazione al precedente romanzo, *Una peccatrice*, nella corrispondenza con l'editore Emilio Treves. (Tellini in Verga 2010)

Eva si presenta come un racconto, per l'appunto, mondano, che rappresenta una Firenze altolocata e dedita agli sfarzi; una storia sugli ideali dell'amore e dell'arte e il loro inevitabile scontro con il materialismo dominante; un romanzo, quindi, lontano da quelle che sono le caratteristiche del verismo verghiano che furono per la critica la cifra distintiva del successo dell'autore siciliano.

In *Eva*, tuttavia, si possono iniziare a vedere alcuni temi tipici della scrittura e della riflessione intellettuale di Verga come il pessimismo legato al progresso in forte contrasto

al positivismo dominante nel secondo Ottocento. Sempre Tellini (in Verga 2010), a tal proposito, riporta anche la corrispondenza tra Verga e Capuana, in cui lo stesso autore di *Eva* sottolinea come già nella composizione del romanzo il suo sguardo a quelli che sono limiti del progresso è molto attento; riflessione che, come è noto, sarà al centro della *Prefazione* del capolavoro verghiano: *I malavoglia*.

Anche *Eva* viene aperto da una prefazione in cui il narratore parla in prima persona e rivolgendosi direttamente al lettore presenta quella che sarà una storia per molti versi imbarazzante, ed utilizza dei termini di paragone particolarmente interessanti per un lavoro che si incentra sulla moda e la letteratura. Per raccontare come il senso del pudore della società borghese sia spesso solamente una maschera sociale, il narratore ricorda che la storia che sta per raccontare potrebbe essere tanto scabrosa da suscitare nel lettore il desiderio di nascerla per vergogna, anche se lo stesso lettore è probabile che abbia consumato i propri guanti applaudendo alle ballerine di cui la storia tratta. E la stessa vergogna è possibile che la provino:

“[...] voi che non osate scoprirvi il seno dinnanzi a lei [la loro figlia] se non alla presenza di duemila spettatori e alla luce del gas [...]”. (p. 47)²³

Lettura della moda particolarmente attenta, infatti, nei decenni successivi verrà codificata scientificamente da sociologi come Simmel (1910). Quest'ultimo individua

²³ Il testo di riferimento è l'edizione del 1991 curata da Gino Tellini nella ristampa del 2010. Tutte le citazioni di cui si riportano le pagine rimandano al medesimo testo:

Verga Giovanni, *Eva*, a cura di Gino Tellini, Ugo Mursia Editore, Milano, 2010.

nell'approvazione sociale uno dei meccanismi fondanti della moda; approvazione che può avvenire esclusivamente proprio in situazioni sociali e non private.

La prefazione contiene anche l'inizio della riflessione sull'arte e la delusione dei suoi ideali di cui si faceva accenno sopra, che l'autore porterà alle estreme conseguenze durante il testo.

Entrando nel romanzo, *Eva* racconta, come si anticipava in apertura, la storia d'amore tra Enrico, un giovane pittore siciliano trasferitosi a Firenze per la tradizione artistica rinascimentale della città, ed Eva, una ballerina di teatro che conduce una vita di lussi grazie ai facoltosi uomini che intrattiene dopo gli spettacoli. Questa libertà della donna contrasta con l'idea di amore di Enrico, dando così il via all'azione narrativa.

Il romanzo presenta una narrazione in prima persona condotta da due voci: Enrico Lanti, il protagonista, e un amico dello stesso che riporta quanto raccontatogli dal primo. Il cambio del narratore non è mai annunciato al lettore, ma si passa senza soluzione di continuità da una narrazione ad un'altra con sequenze oggettive e soggettive che si alternano.

Ad aprire il romanzo è l'amico di Enrico che in prima persona descrive i due incontri in cui conobbe Eva, la donna protagonista della vicenda. La descrizione si concentra su qualcosa di impalpabile - viene in mente Barthes (1961) e il *nonnulla* - che rende Eva indimenticabile. La donna, infatti, *non era né la più elegante né la più bella*. Era bionda dedicata e dal pallore diafano; in questo modo l'immagine di Eva si inserisce subito in una tradizione letteraria secolare di donne dai tratti angelici.

Sin dall'inizio il fascino di Eva è legato, però, ad una profonda ambiguità, ha infatti "*un sorriso di vergine in cui lampeggiava l'immagine di un bacio*" e "*c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa*" (p.49); rappresentazioni di una donna

libera e sensuale, lontana dall'angelica apparizione che sembrava dare all'inizio. Tale ambiguità è riconfermata dal chiacchiericcio di cui è vittima soprattutto da parte delle grandi dame nascoste dietro il proprio ventaglio.

Eva è quasi una figura mitica, infatti il narratore non è certo nemmeno che questo fosse il suo vero nome, ma è comunque quello che appariva nell'epigramma all'ingresso del teatro: come un'indissolubile sovrapposizione tra la donna e il suo personaggio.

L'incontro che racconta il narratore è avvenuto ad una festa in maschera, in cui la folla si apriva al passaggio della donna; gesto che rivela ammirazione e disappunto. È interessante notare che per descrivere Eva si faccia subito riferimento al suo abbigliamento

“La folla si apriva sussurrante dinanzi a lei, e sguardi bramosi l'accompagnavano come se indovinasero la sua bellezza soltanto a quello stivalino arcuato e a tacchi alti che si posava da padrone sul tappeto. Io l'avevo vista un momento a viso scoperto, mentre discendeva da una carrozza di cui i fanali scintillavano come due stelle, sollevando arditamente la veste sul marciapiede con quella altera civetteria che non si cura dello sguardo indiscreto o gli getta come una limosina l'onda vaporosa della batista e il lucido riflesso dello stivalino.” (p.51)

Stivali, tacchi alti, e abiti sollevati con altera civetteria diventano elementi di definizione del personaggio e costruzione dell'identità della stessa. Il potere della seduzione femminile trova in questi dettagli i suoi simboli più forti; simboli che tornano anche negli altri romanzi presi in esame, sempre nella descrizione di donne forti e spregiudicate. A

conferma dell'esistenza di un bacino semantico dell'abbigliamento indipendente – o quasi – all'estro dell'autore.

Tornando alla vicenda, alla stessa festa il narratore incontra Enrico Lanti – simbolicamente vestito da Arlecchino – che riconoscendo nella voce narrante un suo conterraneo chiede a quest'ultimo la benevolenza di comunicare alla madre la sua futura morte, ma di mentire sulla causa, dicendole che il fatto fosse successo in guerra, così da onorarla in qualche modo. Enrico, infatti, racconta di avere appena scommesso di riuscire a baciare mascherina – Eva – anche se in compagnia del conte Silvani e tali azioni si sarebbero potute risolvere solamente a duello. Il narratore non conosceva Enrico, ma mosso da uno spirito di pietà accetta.

A questo punto iniziano una serie di flashback e di scambi di narrazione tra l'amico e il protagonista che ricostruiscono gli avvenimenti che hanno portato alla festa in maschera e a quel triste epilogo.

Enrico racconta di essere un pittore:

“– Ma bisogna che ti dica quello che ero, per farti comprendere quel che sono divenuto. Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana coi *capelli lunghi e cappellaccio alla Rubens [...]*” (p. 57).

Il suo talento pittorico aveva portato il comune di origine a pagare una pensione affinché potesse vivere a Firenze, e inserirsi nella grande tradizione pittorica Rinascimentale; idea che rimanda all'italianità trattata nella prima parte del testo.

È interessante notare che l'immagine di Enrico di artista bohemien che viene data qui al lettore è molto lontana da quella della festa quando era travestito da arlecchino e anche di

quella che avrà nel prosieguo del testo. Enrico evolverà nelle pagine del romanzo e l'abbigliamento sarà il primo elemento a rappresentare tale cambiamento.

È direttamente il protagonista a raccontare il suo primo incontro con Eva. Il pittore, per festeggiare un lavoro appena concluso, si concede una serata a teatro e lì, nell'oscurità *rischiarata solamente dalle gemme delle signore imbellettate in nastri e fiori*, compare Eva splendida nella sua bellezza e nudità. La descrizione è poi vaga, fatta di dettagli: la bianchezza della carnagione, le ombre che i veli riflettono sul corpo, i capelli dorati e i fiori artificiali cuciti agli abiti; creando così un mosaico di indizi per la descrizione della donna da subito sua amata.

"[...] corse un nuovo susurrío: Eva! Eva! – e in mezzo a un nembo di fiori, di luce elettrica, e di applausi, apparve una donna splendida di bellezza e di nudità, corruscante febbrili desiderii dal sorriso impudico, dagli occhi arditi, dai veli che gettavano ombre irritanti sulle forme seminude, dai procaci pudori, dagli omeri sparsi di biondi capelli, dai brillanti falsi, dalle pagliuzze dorate, dai fiori artificiali. – Diffondeva un profumo di acri voluttà e di bramosie penose." (p.62)

Il sapiente uso degli abiti nell'esercizio del potere della seduzione e nella creazione del desiderio nell'osservatore è chiaro in queste righe.

L'abbigliamento è, per Enrico, anche lo strumento per raccontare il proprio sentimento; infatti, le mani senza guanti diventano motivo di imbarazzo e vengono prontamente nascoste allo sguardo di Eva e delle altre dame in sala.

La presenza di altri media è subito leggibile nel romanzo; infatti, non solamente il teatro diventa contesto della narrazione, ma anche il giornalismo è centrale nella vicenda. I due

si conoscono, di fatti, grazie ad un articolo di Enrico che, dopo aver visto per la prima volta lo spettacolo di Eva, scrive in un delirio d'amore. Il pezzo una volta pubblicato diventa il pretesto per un amico giornalista di presentare ad Enrico la destinataria del suo sentimento.

L'incontro avviene dietro le quinte dello spettacolo in un simbolico richiamo al contrasto tra apparenza. Qui, lontana dalle luci del palcoscenico Eva è diversa, perde quasi il fascino seduttivo che la contraddistingue sulla scena.

“Era la silfide dietro la scena nel suo momento di prosa in cui non ha bisogno di essere bella e non si cura di esserlo.” (p. 64)

Questo valore dell'apparenza lo ricorderà anche più avanti Eva ad Enrico: *“La donna la vedesti un momento, nel dietro scena... e scappasti via.”* (p.88).

Anche in questo caso è l'abbigliamento a dare forma a questi pensieri; infatti, in quel breve incontro Eva sta stingendo il suo stivaletto e la forza che imprime fa perdere alle braccia la morbidezza tanto erotica mostrata durante lo spettacolo.

Eva è il ritratto di una donna forte, è lei che guida la narrazione e la relazione con Enrico; è lei ad inviare il biglietto che li farà rincontrare la seconda volta ed è sempre lei che mettendo senza chiedere la propria mano sotto il braccio di Enrico fa diventare il loro rapporto fisico. Eva è cosciente della propria lascività con gli uomini, sa che sono le regole del mondo che ha scelto e mantiene quelle relazioni con piena coscienza e anche una certa dose di orgoglio.

“[...] E poi c'è anche una grande soddisfazione d'amor proprio.”

- *E quale?*
- *Quella di sentirci dire da tanti signori eleganti che siamo più belle di quelle grandi dame superbe che ci guardano sdegnosamente come cagnolini ammaestrati.”* (p. 73)

La moda come strumento di bellezza ritorna come simbolo di distinzione e di riscatto sociale, nonché come costante metafora per il confronto tra gli ideali d'amore e l'ambiente altoborghese in cui si svolgono le vicende. Commentando la loro storia d'amore, perfettamente in linea con il pensiero materialistico che incarna, Eva, infatti, porta Enrico a riflettere su come sia tutto passeggero e come possa succedere che:

“Domani forse mi piacerà di più la cravatta di un bel giovane, come a voi piaceranno le mani rosse di una sartina.” (p. 79)

Il contrasto tra gli abiti sfarzosi, i gioielli, gli eventi di gala e i simboli del lavoro manuale torna costante nel testo come immagini di aspirazioni personali, ma anche di corruzione morale e perdita dei valori profondi di arte e amore.

Iniziata la relazione con questo trasporto quasi ipnotico per la ballerina, Enrico racconta di come abbia sentito il bisogno di cambiare e di avvicinarsi al mondo di Eva. Pur non comprando nulla direttamente per la donna, sentiva il bisogno di far parte di quel mondo elegante e sofisticato; e l'abbigliamento era il primo punto da cui partire.

“[...] avevo comperato degli abiti nuovi, avevo bisogno di essere elegante, di lavarmi le mani con acqua di Colonia di essere bene alloggiato di desinare da Doney, di portare

dei guanti – e tutti questi nonnulla sono enormemente dispendiosi per un pensionato del Comune a centocinquanta lire.” (p. 85)

Rimandando a più avanti l'affascinante idea di *nonnulla*, anche qui, è proprio l'abbigliamento ad essere simbolo del nuovo uomo che vuole diventare il protagonista. Questo rinnovamento d'immagine rappresenta, per Enrico, anche un cambiamento profondo dell'essere, un abbruttimento morale che lo porta a smettere di dipingere e a chiedere quanto più può alla sua famiglia, arrivando a fingersi moribondo per poter curare la sua immagine da gentiluomo. Il *cappellaccio alla Rubens* lascia il posto ad una nuova versione di Enrico, a suo avviso più vicina alla amata.

Il senso di inadeguatezza e la gelosia per la vita libertina che conduce Eva però continuano a far soffrire Erico che sempre con più insistenza chiede alla donna di lasciare il teatro e tutti i vezzi di quel mondo. Quest'ultima però innalzandosi a voce della ragione, guardando in profondità ai sentimenti – forse anche più dello stesso Enrico – gli ricorda come il proprio fascino sia legato a tutto ciò che lui sostiene di mal sopportare, a partire, anche in questo caso, dall'abbigliamento.

“Lo sai tu come sono? Una donna non è che come vuol essere. Sai tu cosa sarei stata senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso? Sarei una modesta operaia colle dita punzecchiate dall'ago, e con un vecchio ombrello sotto il braccio, una ragazza che potrebbe dirsi bellina se non avesse gli stivalini rotti e il cappellino di traverso [...] e tu che non mi avresti neanche guardato se m'avessi vista andare attorno con le scarpe rotte, tu hai fatto delle pazzie per me. [...]” (pp. 88-89)

Enrico, tuttavia, non si lascia persuadere e continua chiedere alla donna di lasciare tutto il suo mondo per vivere l'amore ideale – e gli ideali d'amore che rappresenta – con lui. Eva senza dire nulla accetta la proposta e quella notte si fa trovare sotto casa dopo aver chiuso con tutto il suo precedente mondo.

Appena arrivata nell'umile pensione affittata da Enrico, Eva cambia a partire dalla sua immagine: le mani diventano sporche di cenere, i capelli disordinati e agli occhi dell'uomo perde la sua aura, trasformandosi in *una donnina che attaccava i bottoni e ai suoi vestiti*. Il cambiamento di Eva da diva del teatro ad angelo del focolare passa, innanzitutto dagli abiti:

“Ella aveva una cuffietta assai modesta; alcune ciocche di biondi capelli le scappavano attraverso i nastri scoloriti; sul suo seno si incrociava un leggero scialletto; aveva le labbra pallide e le mani livide.” (p.103)

Il sacrificio della protagonista però non serve a suggellare l'amore con Enrico, anzi, come in una profezia anche questo si spegne come le lampade del teatro. L'uomo è insofferente non riesce ad apprezzare questa nuova Eva e quando scopre che la stessa aveva venduto tutti i suoi gioielli per far fronte alle spese che la pensione da pittore non riusciva a coprire, per la vergogna minaccia di uccidersi. Eva lo ferma, ma anche questa volta prende le redini della situazione decidendo di lasciarlo.

Come la trascuratezza nell'abbigliamento è stata simbolo del cambiamento da ballerina ad angelo del focolare anche la rinnovata cura del proprio vestiario diventa il punto di snodo della vicenda.

“Dopo alcuni giorni osservai in lei un cambiamento che mi avrebbe sorpreso se il mio cuore fosse stato più all’erta. Ella cantava per la camera, sembrava allegra, aveva comperata una veste di seta, degli stivalini nuovi con i suoi risparmi – faceva già dei risparmi! – aveva dei guanti, e si abbinava con cura!” (p. 105)

Ecco che un abito in seta sapientemente abbinato diventa il simbolo della rinascita di Eva. Enrico non si preoccupa subito di questo cambiamento, ma una sera trova un biglietto e dei soldi con cui la donna lo lasciava. Seppur offeso nell’orgoglio maschile per il denaro, la prima sensazione dopo la chiusura fu di sollievo per l’uomo, liberatosi dal senso di inadeguatezza che quella relazione gli aveva dato.

Voleva restituire il denaro convinto che questo potesse riabilitare la sua immagine di uomo almeno per sé, ma i debiti lo portarono a spendere tutto e a vendere i propri averi, *in primis* gli abiti eleganti acquistati per stare al fianco di Eva.

La rottura della relazione lo condurrà a fondo, fino ad arrivare a domandare l’elemosina proprio di fronte il teatro che lo aveva visto tra gli ospiti. Ma proprio dal fondo Enrico riesce a risollevarsi e grazie ad un’offerta di lavoro di un misterioso uomo torna a dipingere; ma questa volta insegue un’arte diversa, un’arte falsa: aveva capito che gli ideali non pagano.

Comprese le regole del gioco Enrico le domina diventando oggetto del plauso del pubblico. Non ricerca più la verità artistica, ma il compiacimento del committente piegandosi a quelle dinamiche che tanto aveva criticato ad Eva. Il costo del successo però sono proprio i suoi ideali di amore e di arte e questo lo inizia a distruggere.

Continuava a pensare ad Eva e nel tentativo di liberarsi di quel doloroso fardello getta via tutto ciò che gliela ricorda:

“Io avevo buttato dalla finestra le poche memorie che mi rimanessero di lei – i suoi nastri scoloriti, i suoi stivalini rotti, i suoi guanti scompagnati [...]” (p. 114)

Anche in questo caso sono tutti capi di abbigliamento, in una relazione metonimica tra oggetto e persona amata.

Qualche sera dopo la rivide, in teatro, sfolgorante di bellezza, piena di diamanti accanto al conte Silvani e si riaccese in lui il desiderio; e saranno sempre gli abiti a diventarne simbolo. Infatti, quando si avvicinò ad Eva fu *il fruscio delle sue vesti* la prima cosa che sentì, e anche quando il desiderio si fece erotico furono i guanti – che nelle notti d’amore si lasciava strappare – ad occupare la sua mente. Immagine, questa dei guanti, che torna anche nelle successive opere verghiane, ribadendo il forse significato erotico del capo.

Cambiando nuovamente il narratore si arriva all’epilogo della vicenda. Enrico invita Eva a lasciare nuovamente la sua vita a teatro per tornare con lui, ma la donna risponde in maniera spiazzante: *“una follia non si fa due volte, o diventa sciocchezza.”* (p.119)

L’uomo offeso nuovamente nel suo orgoglio la oltraggia sostenendo che il conte *paghi i suoi baci e le sue menzogne*. Eva pur mantenendo un distacco freddo lo ragguaglia a non sfidare il suo accompagnatore.

Si torna così al momento dell’incipit del romanzo: la festa in maschera; e alla scommessa di Enrico di baciare Eva. L’uomo, ormai senza alcuna remora, si presenta di fronte al rivale e alla donna e compie quanto promesso. Il bacio innesca l’ira del conte Silvani che come previsto lo sfida a duello il mattino seguente. I due, all’alba, si incontrano fuori città e si sfidano con le spade, nel più classico duello tra amanti contrapposti. La lotta non porta ad una risoluzione, infatti, dopo aver riportato delle ferite reciproche, la vicenda si

chiude in maniera aperta con il conte Silvani portato via in carrozza – per molti critici segno della sua morte.

Qui vi è un salto temporale notevole nella narrazione, infatti dal duello passiamo a parecchi mesi dopo, in cui l'amico narratore tornato in Sicilia riceve una lettera da Enrico che lo invita nel suo paesino natale di Aci Sant'Antonio.

Enrico è moribondo e vuole consegnargli delle lettere da dare ad Eva se mai un giorno dovesse rivederla. L'occasione è anche quella per poter riflettere sugli ideali traditi dell'amore e sul materialismo dell'arte.

4.2 I rapporti mediali tra moda e letteratura

Serve sempre ricordare che ciò che didatticamente è utile dividere all'interno del testo spesso coesiste, si sovrappone e/o si alterna in un costante rimando; così leggendo un romanzo ci si potrà imbattere in richiami alla moda differenti tra loro così come alla presenza di più sistemi mediali; in *Eva*, per esempio, sono presenti il teatro, la pittura e la carta stampata.

Focalizzando l'attenzione sulla moda nel suo settore per eccellenza: l'abbigliamento, è possibile affermare che nella storia abbia un ruolo centrale. Nel testo verghiano, infatti, questi due elementi – moda e abbigliamento – sono qualcosa di più di un aspetto secondario della vicenda; sono simboli delle identità dei personaggi, punti di snodo narrativo e anche richiamo di valori esterni al testo. La parabola dei protagonisti è segnata da marcati cambi d'abito che rappresentano la loro personalità e gli ideali che incarnano nella vicenda.

Come si è detto in apertura, per *Eva*, si è cercato di rendere esplicito il metodo di analisi oltre che i risultati, così da rendere maggiormente chiaro il processo dietro il lavoro di ricerca.

Entrando nel merito dell'analisi testuale, serve ricordare, sempre seguendo gli studi di Rajewsky e Wolf citati nel primo capitolo, che trattando le *intermedial references*, si fa riferimento a fenomeni interni al testo e quindi legati ad un unico universo mediale che è proprio il romanzo. La scelta di questa tipologia testuale porta a compiere il primo passo nella ricerca, ossia prendere in considerazione le specifiche caratteristiche dell'intermedialità in un dato genere. Romanzo e poesia, come scritti giornalisti e drammi teatrali portano con sé precise connotazioni che influenzeranno l'intermedialità degli stessi. Nel caso in oggetto le relazioni tra romanzo e moda prenderanno forma attraverso: dialoghi e descrizioni, al contrario di quanto si possa ritrovare nella poesia o nei testi teatrali in cui tali relazioni avranno forme differenti derivanti dalle caratteristiche stesse del genere.

Il secondo aspetto da prendere in considerazione è il tipo di rappresentazione di un altro medium o di un altro sistema semiotico all'interno di un testo narrativo. Le *reference* possono assumere forme differenti: descrizioni dettagliate o solamente accenni, citazioni precise o rimandi sommari etc. Nel caso specifico in esame, l'abbigliamento – medium delle idee di moda – può essere raccontato in pagine e pagine di narrazione o può essere semplicemente rinviato all'immaginazione del lettore.

Nel testo verghiano i rapporti con la moda trovano differenti gradi di descrizione. Vi sono parti del testo dove il narratore si sofferma in maniera accurata nel raccontare l'abbigliamento, come nel caso della prima apparizione di Eva e della descrizione delle sue calzature, o nel racconto della sua trasformazione dopo aver lasciato il teatro; episodio

in cui Enrico stesso crea un ritratto della donna attraverso il suo abbigliamento. Vi sono anche parti del testo in cui i rapporti con la moda e l'abbigliamento invece si fanno meno precisi arrivando ad accenni simbolici. La gonna svolazzante dell'ultimo incontro tra Enrico ed Eva o i nastri scoloriti come ultimo ricordo dell'amata, sono casi esemplari di tali relazioni.

Il passo successivo è comprendere se tali *references* si leghino a sistemi mediali e al contesto storico culturale rappresentato all'interno del testo o a quello in cui il testo è stato composto. Nel caso di *Eva* questi due aspetti si sovrappongono in quanto il romanzo è ambientato nella Firenze contemporanea all'autore, ma la letteratura è piena di esempi in cui tale livello di analisi diventa importantissimo. Basti pensare al sopra citato *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa che pur essendo stato composto nella metà del Novecento rimanda ad un sistema moda di un secolo prima.

Tornando all'*Eva* di Verga, quindi, tutti i riferimenti alla moda, ai suoi significati e alle sue funzioni socioculturali possono essere ricondotti ad un sistema coincidente tra contesto narrativo e contesto storico di riferimento. Tale precisazione vale anche per i romanzi *Tigre Reale* ed *Eros*, nelle cui analisi, tale percorso metodologico è alleggerito e ricondotto direttamente ai risultati ottenuti.

Un esempio di tale sovrapposizione dei contesti storico-culturali può essere la costante esaltazione della pelle bianca, candida e sottile come il raso, della protagonista, in contrasto con *le mani rosse delle sartine*. Emblematico è l'episodio del primo incontro tra Enrico ed Eva dietro le quinte del teatro. La donna, come ricordato sopra si sta allacciando gli stivaletti e questo fa perdere agli occhi del protagonista parte del suo fascino. La dea dello spettacolo diventa per un attimo una *donnina* qualsiasi.

Il costante richiamo all'aspetto candido e privo di forza lavoro di Eva rappresenta sia il suo successo nell'affermarsi come ballerina teatrale, quindi, come elemento narrativo vero e proprio – la funzione intratestuale che si vedrà dopo; ma è anche simbolo di un sistema di valori della seconda metà dell'Ottocento europeo esterno al testo – funzione extratestuale secondo il lessico di Wolf. Infatti, come ci ricorda Veblen (1899) per la classe agiata mostrare la lontananza dal lavoro è uno degli elementi di distinzione di maggiore forza e nel tempo è diventato simbolo della stessa e desiderio dei gruppi esterni. Seguendo sempre Wolf, bisognerà poi andare a distinguere tra *explicit reference* e *implicit reference*, in base, come già esposto prima, al tipo di richiamo all'altro medium o sistema semiotico; sia, questo, evidente e chiaro all'interno del testo o meno. In *Eva* i richiami alla moda sono tutti impliciti, non si ritrova mai una digressione in cui l'autore o i protagonisti parlano di moda, ma si rimanda sempre ad un sistema considerato implicitamente conosciuto dal lettore e dai personaggi del testo. Tuttavia, se l'attenzione si fosse rivolta ad altri media come il teatro o la pittura si potrebbero trovare delle *explicit reference* molto chiare.

Per rendere maggiormente chiari questi contatti impliciti tra testo e moda si può riprendere l'episodio in cui Enrico, per la prima volta, partecipa ad uno spettacolo teatrale di Eva. L'uomo è imbarazzato per non avere indossato dei guanti e per questo nasconde le mani dagli sguardi delle signore e della protagonista sotto il cappello. Al lettore non viene data alcuna spiegazione di questo comportamento del protagonista, né in maniera diretta né sottoforma di riflessione di Enrico. Il richiamo alla moda dell'Ottocento che impone ai gentiluomini di indossare i guanti a teatro è implicito, come i valori di compostezza e adeguatezza che questo capo di abbigliamento rappresenta.

Come anticipato nella parte relativa alla metodologia di analisi e alle premesse della ricerca è possibile che tali *implicit references* non prendano la forma esclusiva delle evocazioni all'interno del testo, ma che possano rifarsi alla costruzione formale del sistema riferimento, imitandone le strutture all'interno del testo. L'analisi di questo aspetto è particolarmente complessa nel rapporto tra moda e letteratura ed esula dall'oggetto specifico di studio specialmente in una visione ampia come quella portata avanti in questo lavoro. Sarebbe tuttavia pensabile che nel momento in cui l'abbigliamento come medium delle idee di moda venisse isolato in un capo specifico la comparazione delle tecniche narrative con quelle di costruzione del design dell'abito, potrebbero far emergere rapporti non secondari nelle due strutture.

Questa riflessione va ricondotta anche alla riproduzione, parziale o integrale di altri prodotti mediatici nel testo, nel caso di *Eva* questo non è osservabile, ma in numerose opere letterarie sono presenti illustrazioni che permetterebbero di ampliare la riflessione all'interno di questa terza categoria di *implicit references* individuata sempre da Wolf (1999).

Il quarto e ultimo aspetto d'analisi che anche Wolfgang Hallet (2015) nel suo studio sulle opere: *Moon Palace* di Paul Auster e *Jazz* di Toni Morrison ci invita a tenere presente è la tipologia del medium rappresentato nel testo narrativo preso come oggetto di studio. Le specificità dello stesso porteranno ad attingere ad informazioni, categorie, e strumenti di diverse branche di studio. Ecco il motivo per cui, trattando il fenomeno moda nella letteratura si sono presi elementi di studio non solamente letterari, ma anche sociologici, storici e artistici, seguendo sempre l'*indisciplined approach* che sostiene la ricerca.

Naturalmente, spesso, se non sempre come sostiene Lars, un testo non rappresenterà al suo interno un solo medium, ma si arricchirà di richiami e rimandi a diversi media,

ognuno dei quali, però, avrà bisogno di strumenti specifici per essere studiato e compreso a pieno. Nel caso di *Eva*, come già più volte sottolineato, non è soltanto la moda ad essere richiamata dal testo. Innanzitutto, vi è il teatro, che è il contesto di riferimento di tutta la vicenda e simbolo del contrasto tra apparenza e identità, tra pubblico e privato; tutte categorie di analisi della società borghese dell'Ottocento. Oltre al teatro, poi trova spazio la pittura, infatti Enrico è un giovane artista in cerca di fortuna nella capitale dell'arte italiana e le descrizioni che fa in prima persona di Eva e del suo abbigliamento seguono spesso le caratteristiche dell'arte figurativa: sono immagini ferme, dai forti contrasti e con chiari contorni. Infine, è presente anche il giornalismo, in un rapporto di metatesto importantissimo per tutta la storia, si pensi sempre al primo incontro tra i protagonisti avvenuto proprio grazie ad un articolo di giornale.

Un'ulteriore distinzione che può essere utile fare per fini metodologici, secondo Hallet, che a sua volta riprende Wolf e Rajewsky, è quella di riflettere se la *reference* sia rivolta ad un singolo "oggetto" – questo può assumere le connotazioni di un brano, un dipinto, un film o, come nel caso qui di studio, ad un preciso abito; o se, invece questa relazione si istaura tra il testo e un intero genere mediatico o estetico – quindi la pittura futurista, la musica jazz, la commedia teatrale, gli abiti anni '60...; o ancora, se si riferisce ad un intero *semiotic system* mediale o estetico.

"According to S. J. Schmidt (2003, 2008), the term 'media' used in this sense encompasses these semiotic signs as instruments of communication, the specific technology employed by a medium, its social-systemic institutionalization, including production conditions and distribution strategies, and the medial designs that are available in a system." (Hallet in Rippl 2015 p. 958)

Entrando nello specifico del romanzo verghiano le *references* alla moda sono molto particolari, infatti, spesso i significati si sovrappongono. In *Eva* si possono ritrovare molti riferimenti a singoli accessori e abiti che tuttavia non riconducono ad opere precise di sarti o stilisti, ma ad una tipologia di capi che diventa a sua volta elemento di narrazione ma anche di caratterizzazione del personaggio. Dagli stivaletti di pelle di Eva, al ventaglio delle dame fiorentine che diventa filtro di decoro del loro chiacchiericcio, fino ai guanti di Enrico a cui l'autore fa riferimento più volte per rappresentare la sua ricerca di accettazione sociale come uomo e come artista; si possono ritrovare molti esempi.

Sono numerosi anche i richiami ai veli, ai fiori finti, alle gemme e a tutte le caratteristiche degli abiti di scena; elementi che riconducono le reference ad un intero genere come quello proprio quello dei costumi teatrali. Questi diventano una giustificazione sociale per la disinibita nudità di Eva e delle altre ballerine, concetto già sottolineato nella prefazione al testo.

È poi possibile leggere anche *reference* all'intero sistema moda – idea che rimanda a Barthes – e all'insieme di protagonisti che lo rendono reale. Infatti, un testo – non solamente *Eva* – che rimanda alla moda porterà il lettore a richiamare alla mente una moltitudine di concetti: dalle modelle, alle vetrine, al denaro, agli stilisti, etc. Per quanto nel caso in esame di *Eva* questo sia poco visibile in quanto non vengano menzionati direttamente i protagonisti della moda, si può comunque notare che l'abbigliamento dei personaggi è inserito in un sistema generale di produzione, distribuzione ma soprattutto di significazione. L'uso dei guanti per gli uomini a teatro non è un'invenzione di Verga, ma è simbolo di un sistema moda che esiste al di fuori del testo e da cui si attinge il significato di distinzione sociale di cui il romanzo tratta. L'imbarazzo di Enrico di essere

sprovvisto di guanti durante il primo incontro con Eva, le mani che si nascondono sotto il cappello sono simboli di idee che vanno oltre il valore estetico dei guanti in sé. Questo passaggio di significato avviene attraverso un sistema moda che ha reso generali i significati dell'abbigliamento anche attraverso la letteratura.

Un'ulteriore distinzione, forse la più importante per il lavoro di ricerca qui condotto sulla moda, è da farsi tra le funzioni delle *intermedial references* individuate. Queste possono essere funzioni propriamente intratestuali e funzioni extratestuali. La prima tipologia identifica i casi in cui l'intermedialità è parte costitutiva del significato del testo andando a toccare gli elementi base di questo – personaggi che rappresentano l'arte in questione, momenti di svolta narrativa legati a quest'arte, contesto in cui l'azione narrativa si svolge, etc. (Hallet 2015)

La dimensione della moda in questo può essere considerata una delle dimensioni più presenti e anche più chiare da individuare in *Eva*. Nel testo, come già detto, infatti, i cambiamenti dei protagonisti avvengono proprio attraverso gli abiti. Partendo da Enrico e dalle funzioni intratestuali, il pittore racconta che arrivato a Firenze era un *capellone* con un *cappellaccio* alla Rubens, ma che abbraccerà presto la moda della classe agiata fiorentina per avvicinarsi ad Eva. Come si è visto durante la ricostruzione del filo narrativo, questo cambiamento verrà reso partendo proprio dall'abbigliamento. Questo passaggio oltre a rappresentare un punto importante per la relazione tra il pittore e la ballerina corrisponde anche al decadimento morale del primo; infatti, Enrico si indebiterà per poter arrivare a questa nuova immagine di sé fino al punto di chiedere sostegno alla sua famiglia in Sicilia fingendosi gravemente ammalato. Anche il fallimento di questo piano e la successiva risalita nella narrazione sono legati alla moda e alle sue funzioni intratestuali, infatti Enrico arrivato ad elemosinare davanti il teatro la Pergola venderà

tutti i suoi abiti episodio che sottolinea il valore economico che potevano avere i capi d'abbigliamento. La moda accompagnerà anche la sua risalita grazie al lavoro offertogli dal misterioso gentiluomo e al suo abbandono degli ideali artistici; così come lo seguirà nella rovinosa scommessa fatta alla festa in maschera. Enrico è vestito da Arlecchino per l'occasione.

Ma è forse nel personaggio di Eva che è possibile vedere ancora meglio questa funzione intratestuale della moda. L'abbigliamento della donna, infatti, cambia secondo le scelte che compie durante la narrazione. La ballerina di successo abbigliata con vesti eleganti, sfarzose e seducenti, si trasforma durante il romanzo in angelo del focolare attraverso abiti che cancellano la sua superbia vanità e la trasformano in un'umile donna devota. Gli abiti cambiano l'essenza di Eva, non solamente per se stessa, ma anche agli occhi di Enrico nel quale il folle amore svanisce insieme al luccichio degli abiti di scena. Come si è visto, è sempre un abito, di seta e coordinato ai guanti a guidare il successivo cambiamento di Eva e il suo ritorno al teatro. L'abbandono del ruolo di compagna di Enrico è siglato proprio da nuove vesti che fanno di lei una donna diversa. Questo cambiamento è anche la molla del sentimento del protagonista che, come previsto da Eva, torna ad amarla proprio per la sua immagine tanto lontana dai valori borghesi.

Oltre alle funzioni intratestuali delle *intermedial reference* vi sono anche le cosiddette funzioni extratestuali (Hallet 2015). L'analisi intermediale, infatti, per quanto possa essere condotta su un determinato e singolo testo – in senso lato – deve comunque prendere in considerazione le funzioni del fenomeno culturale a cui rimanda fuori da se stesso. La moda accennata, descritta, vissuta o offesa all'interno del testo fa sempre riferimento ad un sistema di valori esterni che non possono essere ignorati.

Anche in questo caso Hallet riprende Wolf (1999) e i suoi tre livelli di metanalisi del testo: meta-fincional; meta-estetico e meta-culturale. I primi due livelli sono legati alla struttura del testo e alla sua creazione di significato, la terza, invece, è la funzione che attribuisce alle *intermedial reference* una riflessione più generale, come rappresentazione di pratiche e processi culturali anche fuori dal testo.

Nella presente analisi la funzione *meta-fincional* esula dal focus in quanto è prevalentemente incentrata sulla comprensione di come segni e discorsi di un medium vengono trasportati all'interno di un testo letterario. In *Eva* non è presente una qualche digressione sulla creazione di abiti e su come il processo creativo passi attraverso quest'arte e tutte le descrizioni esulano dalla particolare costruzione dell'abito.

Per quanto riguarda, invece le *meta-aesthetic functions*, sono quei fenomeni in cui caratteristiche particolari di un medium vengono esplicitate per poter creare una maggiore comprensione dello stesso. Nel caso di *Eva* questo è possibile vederlo nelle concezioni sull'arte che Enrico esplicita sia nella prefazione che a chiusura del romanzo, ma non in relazione alla moda.

Le funzioni meta-culturali sono quelle che maggiormente interessano il presente lavoro perché direttamente collegate al fenomeno moda e agli abiti. Se si rilegge il primo incontro tra Enrico ed Eva dietro le quinte del suo spettacolo, in cui la donna è intenta a legarsi gli stivali e la forza dell'atto si trasmette alle braccia facendole apparire più muscolose, quest'analisi diventa chiara.

“Tutt’a un tratto, dalle quinte, entrò correndo un leggiadro folletto, tutto involto in una nube di veli, e rialzando la gonnellina appoggiò il piede su di uno sgabello per allacciar meglio uno degli scarpini. [...] le sue candide braccia, vedute così da vicino, avevano

per la fatica certe macchie rossastre, e nello stringere i legaccioli vi si rivelavano i muscoli che ne alteravano la delicata morbidezza; [...]” (p. 64)

L’attenzione, infatti alle funzioni extratestuali del testo e in particolare di quelle metaculturali, permette di sottolineare in questo passaggio narrativo una serie di valori legati al lavoro presenti nell’Italia del secondo Ottocento di cui la letteratura diventa strumento di consolidamento e diffusione. È interessante, infatti che anche Enrico affermi:

“- No! C’è del dispetto!... C’è il dispetto di aver visto il mio cuore ginocchioni dinanzi a cotesta dea che si allaccia le scarpe come l’ultima donnicciola...” (p. 66)

Tale affermazione non va a contraddistinguere solamente il pensiero del singolo personaggio, ma permettere di riflettere sulle caratteristiche che venivano attribuite alla bellezza e alla nobiltà in senso lato. Una dama, che fosse tale per discendenza o per ricchezza acquisita, non allacciava da sola i propri stivali. Questa è una lente sui valori del tardo Ottocento che trascende per l’appunto il testo. Il lavoro è lontano dalla nobiltà soprattutto da quella femminile.

Questi dettagli sono eco di una cultura esistente, ma anche pietre su cui la stessa si forma in una duplice funzione di influenza: il testo trova nel mondo esterno un sistema di significati; e questi trovano nel testo un mezzo di diffusione.

4.3 La moda come strumento di emancipazione: Eva dentro e fuori il romanzo

La moda in *Eva*, come si è visto, ha un ruolo centrale sia nell'evoluzione delle vicende narrative sia nella definizione dei personaggi e della creazione di senso del testo stesso. La storia del pittore e della ballerina nella Firenze di fine Ottocento è servita come esempio dell'applicazione del metodo e della verifica dell'ipotesi di ricerca. Si è lasciato volutamente maggiore spazio all'interpretazione dei significati dei contatti tra moda e testo nell'analisi di *Tigre reale* ed *Eros* nei prossimi capitoli. A conclusione, però, serve soffermarsi su un aspetto unico del romanzo: l'emancipazione femminile rappresentata da Eva.

Nei romanzi mondano scapigliati di Verga le figure femminili sono le più interessanti rispetto ai protagonisti. Tuttavia, la provenienza sociale di Adele, Valleda, la contessa Armandi, Erminia e Nata – protagoniste di *Eros* e *Tigre reale* – è sempre l'aristocrazia o l'alta borghesia ottocentesca. Queste figure di donne, quindi, godono di uno status sociale dalla nascita e i loro abiti sono più strumento di definizione personale che di riscatto ed emancipazione come nel caso di Eva.

Studiare e analizzare l'abbigliamento e la figura che rappresenta la protagonista del romanzo verghiano permette di mettere in evidenza elementi culturali legati all'emancipazione femminile molto profondi. Infatti, Eva non è semplicemente un personaggio fittizio creato dalla fantasia dell'autore, ma è anche un prototipo di donna che è presente in moltissime opere letterarie dell'epoca.

L'*indiscipline* dello studio qui condotto, come si è visto, porta ad interrogarsi sui diversi elementi emersi nell'analisi e sulla loro presenza fuori dal testo. Questa riflessione fa emergere molti possibili collegamenti anche con altre opere letterarie e artistiche. Pur

coscienti che un approccio comparatistico esulerebbe dal fine di questo lavoro di ricerca, la storia di Eva rimanda ad una delle figure femminili più simboliche della letteratura: Marguerite Gautier.

Il ritratto femminile del testo verghiano, infatti, ha più di un'analogia con "*La signora delle camelie*" di Alexander Dumas figlio datata 1848, opera che fu tra le letture di Verga. Entrare nel merito di un così importatane testo sarebbe impossibile in questa sede. La storia di Marguerite ha, infatti, attraversato confini territoriali, temporali e mediali, diventando un *frame* – riprendendo Brosch – centrale nella cultura europea moderna e contemporanea. Pur non volendo, come già detto, proprio per ragioni di spazio e pertinenza, portare avanti un'analisi comparatistica dei testi è interessante, però, notare alcuni elementi di rilievo tra moda, letteratura e società.

L'opera di Dumas ha come protagonista Marguerite, una cortigiana parigina del secondo Ottocento. La figura della protagonista si rifà a Marie Duplessis, giovane donna, dalle umilissime origini che in pochissimo tempo divenne "*la cortigiana più ammirata della Francia di metà Ottocento*". (Julie Kavanagh 2024, Introduzione, p.1).²⁴

Per gli stessi presupposti che hanno guidato il presente lavoro, l'opera di Dumas figlio non può essere considerata una ricostruzione biografica della vita di Marie Duplessis, i toni romantici e melodrammatici che la portarono ad essere subito d'ispirazione per la *Traviata* di Verdi, sono evidenti e determinanti. Tuttavia, nell'opera letteraria si possono

²⁴ Il testo di riferimento è in formato digitale. La numerazione delle pagine viene fatta ripartire per ogni sezione del testo e cambia secondo la grandezza dello schermo del supporto utilizzato. Per questi motivi si inserisce accanto alle citazioni la sezione del testo e la pagina secondo la numerazione presente nella lettura su pc.

isolare elementi culturali importati per la comprensione del quadro socioculturale europeo del tempo.

Marguerite ed Eva, se ci si allontana dall'analisi moralistica secondo i valori giudaico cristiani, sono donne moderne, figlie del proprio tempo. James, riportato da sempre da Kavanagh (2024), in merito all'opera di Dumas figlio disse: *“riuscì a vedere la fine di un'era e l'inizio di un'altra, e a stringere splendidamente le mani ad entrambe”* (Introduzione p.10)

Marie, Marguerite, Eva e ci sarebbero tantissimi altri nomi di donne che si potrebbero fare, erano mantenute dagli uomini che intrattenevano. Sarebbe semplicistico, però, andare a descrivere questi rapporti esclusivamente con prestazioni sessuali. Infatti, la loro compagnia abbracciava molteplici aspetti: conversavano con loro, li accompagnavano a teatro, nei caffè e nelle feste, etc. Tutto ciò imponeva a queste donne di conoscere il protocollo, il modo di parlare, i temi delle conversazioni e il giusto abbigliamento da esibire in ogni occasione. L'acquisizione di tali conoscenze e competenze occupavano anni nella formazione delle giovani aristocratiche o delle ricche borghesi europee dell'Ottocento; per le donne di umili origini, invece, il conoscere e padroneggiare tali aspetti sociali e culturali era un fatto tutt'altro che comune.

Vendendo la propria compagnia e la propria bellezza, queste donne si resero indipendenti e libere. È paradossale, ma sotto alcuni aspetti si possono considerare anche più libere delle dame aristocratiche: non dovevano piegarsi ai dettami morali imposti sulle donne dell'epoca, avevano un'entrata propria e frequentavano circoli e luoghi esclusi alle altre donne. Leggendo *Tigre reale*, per esempio, viene più volte sottolineato come fosse ritenuto più consono per le donne discutere di moda che di argomenti politici ed

economici come gli uomini. La festa di nascita del figlio di Giorgio La Ferlita, come si vedrà, ne è un chiaro esempio.

Tornando ad Eva e a Marguerite, queste erano figlie del proprio tempo e cercarono un modo per rompere il tetto di cristallo che da secoli relegava le donne a ruoli subalterni.

Ecco che da questi presupposti la storia narrata da Verga diventa riflesso di dinamiche e valori sociali dal significato profondo. I due protagonisti – Enrico ed Eva – rappresentano realtà e ideali contrapposte del secondo Ottocento. Enrico è un pittore e incarna l'immagine dell'artista romantico, idealista, concentrato sull'arte e disinteressato al denaro. Eva, invece, è una ballerina di successo e rappresenta la donna moderna e indipendente. Ad accomunarli c'è l'ambizione, ma mentre quella di Enrico è un'ambizione intellettuale che lo porta a trasferirsi dalla Sicilia a Firenze per respirare l'aria del Rinascimento italiano, l'ambizione di Eva è terrena e pragmatica. La donna all'inizio incarna l'oggetto del desiderio romantico, ma le sue scelte che, di fatto, trainano la storia, evidenziano il suo rifiuto di tali ideali e la complessità del personaggio. Eva è consapevole delle dinamiche sociali e utilizza la sua bellezza e il suo fascino – di cui gli abiti sono la prima espressione – come strumenti per navigare nel mondo.

I contatti tra *Eva* e *La signora delle camelie* diventano così il punto di partenza da cui analizzare una figura di donna nuova di cui la moda è strumento di affermazione ed emancipazione. Kavanagh (2024) ricostruendo la vita di Marie Duplessis individua due prototipi di donna nella Parigi di metà Ottocento: *le grisettes* e *le lorettes*. Per quanto riguarda il primo termine, *grisettes*, che deriva proprio dall'abito grigio che erano solite usare:

“Designava in pratica qualsiasi bella ragazza di facili virtù. La grisette poteva essere cresciuta in campagna, come Alphonsine, ma era un classico tipo parigino, protagonista di molti romanzi e storie popolari [...] Nubile, sbarazzina amante sincera e di una leggerezza mai immorale, la grisette era la musa del poeta, la modella del pittore e l’amante ideale dello studente squattrinato.” (Kavanagh 2024, *Grisettes*, p.8)

Eva, come Marguerite, tuttavia, non si limitarono ad essere muse di artisti o almeno non per sempre. È emblematico che nella ricostruzione della vita dell’antesignana di questo modello femminile moderno Kavanagh individua un momento preciso in cui Marie smette di essere una *grisette* per diventare una *lorette*: quando decide di accettare che un suo amante prenda per lei un appartamento in affitto. È un cambio radicale nella vita di queste donne, non si frequentano più gli ambienti artistici e giovanili, ma si punta ai migliori salotti cittadini, ai teatri e ai balli di gala. L’abbigliamento è il primo a rispecchiare questa trasformazione.

“La lorette è la grisette che ha ceduto la cuffia per un cappello, il vestito indiano per uno di seta, lo scialle striminzito per uno di cashmere” (Bordeaux et al. 1984 in Kavanagh 2024, *Lorettes*, p. 1)

Le *lorettes*, come già ricordato, sono donne frutto della realtà metropolitana dell’Ottocento, vendono la propria bellezza e la propria compagnia in cambio di denaro che diventa anche simbolo di indipendenza ed emancipazione. Al contrario delle prostitute non accettano denaro in maniera plateale ed esplicito ma sempre secondo le regole del buon giusto.

La moda è il primo strumento per poter esercitare questo potere sia dentro che fuori dal testo: è necessario farsi notare, ma senza perdere l'eleganza che contraddistingue l'idea di nobiltà dell'epoca, che guardando alla letteratura ha radici molto più antiche rispetto al XIX secolo.

Questa figura di donna ha caratteristiche comuni che attraversano i confini delle città e del tempo. I corpi esili, la carnagione bianchissima, e la maestria di saper mostrare e celare la propria sessualità sono elementi che escono dalle pagine di un singolo testo per diffondersi nella società reale e tornare poi in altre innumerevoli pagine letterarie e non solo. È interessante notare che come la storia di Eva, anche quella di Marie abbia legami con il teatro, il melodramma, l'arte e la musica – fuori dai reali contattati in vita con i maggiori autori del tempo da Dickens a Dumas, a Verdi e Liszt. Il personaggio che entra ed esce dall'arte creando un'idea di donna, di eleganza e di messaggi che trascende i confini di una sola arte per diventare collettivo riconoscimento.

Pur non volendo diventare ripetitivi è importante ricordare come alcuni di questi elementi appena elencati, come il pallore della pelle, l'aspetto debole e gli abiti tanto ricercati, siano tutti aspetti alla base delle analisi sociologiche successive, in cui emerge come la nobiltà sia intesa lontana dal lavoro, specialmente quello manuale. Così facendo si creano nel bagaglio culturale collettivo immagini e schemi di analisi della realtà.

La forza del valore del testo come rappresentazione di realtà differenti da quelle ritenute accettabili la si nota nell'accoglienza critica. *Eva*, nonostante il successo, suscitò non poche critiche. Si gridò allo scandalo proprio per la figura della protagonista che durante tutta la narrazione difende la propria libertà.

Leggendo le storie di queste donne riemerge il filo rosso della riflessione sulla moda, ossia l'ambiguità del fenomeno stesso. È necessario, infatti, riconoscere come i medesimi

strumenti di reificazione e vendita del corpo femminile come gli abiti, i gioielli, ma anche i rituali di bellezza – che puntano proprio a rendere la donna desiderabile – sono anche mezzo di libertà ed emancipazione delle stesse donne che altrimenti sarebbero state condannate alla miseria e alla sudditanza maschile. Il processo di emancipazione femminile conta anche di queste zone d'ombra.

La figura delle *lorettes* e la storia di Eva sovrappongono il concetto di potere sensuale del corpo con quello di valore economico della sessualità. Questo tema permette di mettere in evidenza una caratteristica fondante della moda, ossia la sua ambiguità interpretativa. Nella prima parte, si è già sottolineato come l'analisi contemporanea del fenomeno abbia dato una nuova lettura proprio al rapporto donna/moda che per decenni fu letto solo come passivo e imposto dalla società e dallo sguardo maschile. Steele (2005), riprendendo anche Plummer, ha sottolineato come sia possibile, proprio una lettura differente del fenomeno. Pur riconoscendo che la moda fonda molto del suo fascino proprio sul rapporto con la sessualità e che questo rapporto sia asimmetrico rispetto ai generi, si invita a riflettere su come lo stesso fenomeno abbia riconosciuto alle donne un potere e degli strumenti per esercitarlo. La moda, nell'ambiguità che la contraddistingue può diventare strumento di reificazione dei corpi femminili con la conseguente mercificazione degli stessi, ma può anche essere strumento di riconoscimento della propria sessualità e anche del potere seduttivo che da essa scaturisce. È infatti importante, come molte voci autorevoli sottolineano, tra cui la stessa Steele, che l'anti sessismo che si chiede agli abiti non diventi ostacolo per la libertà sessuale di ognuno.

La storia di Marie (e di tutte le altre), come si è già sottolineato, ebbe una grandissima fortuna editoriale e artistica, ma della stessa vennero evidenziati maggiormente tutti gli aspetti narrativi che meglio sposavano i valori borghesi del tempo; la malattia, il sacrificio,

la morte, ne sono degli esempi. Anche nel testo di Verga possiamo vedere come di Eva si sottolinei la scelta di sacrificare tutto per l'amore di Enrico, le lacrime di fronte alla sofferenza dell'uomo per la sua vita lussuosa, e di come la decisione di tornare al mondo vano e illusorio del teatro coincida con la morte dell'ideale dell'amore e anche quella del protagonista.

È il primo passo verso il realismo verghiano che sconfessa gli ideali di progresso che seguirono il Risorgimento italiano. Processo reso ancora più forte dal contrasto tra Eva, perfetta figura della nuova società ed Enrico che fallisce nell'amore così come nell'arte. I suoi sogni sono stati sepolti dal materialismo della vita.

"[...] infatti nei dieci mesi della sua rovinosa relazione, il giovane protagonista ha conosciuto il disinganno dell'amore (non un eden per anime elette, ma un lusso per i ricchi) e il disinganno dell'arte (che come disinteressata missione etica non dà pane da sfamare!)." (Tellini, Introduzione, p.17)

L'aspetto economico vizia sempre la poeticità di una narrazione, c'è qualcosa di profondamente sbagliato nel denaro, soprattutto se questo è stato ottenuto vendendo la propria compagnia come nel caso di Eva.

"Tu hai bisogno di sognare per buscarti gloria e quattrini; io non ho che la mia giovinezza, e bisogna che ne approfitti se non voglio andare a finire all'ospedale. Tu hai il cuore buono; ti ho parlato con franchezza, e credo perciò di non lasciarti in collera. Io ti voglio sempre del bene, e te lo proverò, quando potrò. Eccoti 500 lire."

[...] e per quel biglietto di cinquecento lire che, tutto sdegnato, misi nel portafogli, col fermo proposito di buttarglielo in volto quando l'avessi vista.

[...]

I debiti, l'inerzia, e la miseria mi affogavano; tutta l'attività del mio spirito non aveva altra mira che di far- mi acconciare alla meglio in quel fango – ed io mangiai tranquillamente il biglietto di cinquecento lire. " (pp. 106 – 107)

Se ci si soffermasse su cosa volesse dire per la società del tempo che una donna, di umili origini, fosse nella posizione di saldare i debiti del proprio uomo e che chiudendo la relazione con lo stesso decida di lasciare una somma di denaro per assicurargli la sussistenza, emergerebbe come l'indipendenza economica femminile, scandalizzi più di come essa sia stata raggiunta.

La moda, in questo quadro articolato di significati, per le protagoniste che esistono dentro e fuori le pagine di un romanzo, è uno strumento essenziale per la loro affermazione sociale oltre che un elemento narrativo imprescindibile. Lo stesso Dumas figlio nel descrivere Marie parte proprio da cosa indossa, in quel rapporto metonimico tra abito e donna.

Così se Eva, come citato, rimprovera Enrico di non aver compreso quanto il modo di apparire fosse parte della sua identità – *“Sai tu che cosa sarei senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso?”* – e condizionante per il suo sentimento verso di lei – *“e tu che non mi avresti neanche guardato se m'avessi vista andare attorno colle scarpe rotte”* – anche nella biografia della *signora delle camelie* si può leggere:

“Be’, immagina: se vendessi cavalli e carrozza, licenziassi la mia servitù e mi trasferissi in un appartamento modesto, riducendo le spese al minimo, il giorno successivo tutti i miei corteggiatori svanirebbero. Non sono le nostre virtù ad attrarli, ma i nostri peccati, il nostro lusso sfrenato... Rinunciarvi equivarrebbe a deporre le armi, e non servirebbe a nulla. È solo con abiti fastosi, gioielli e cavalli che ci assicuriamo la conquista di quegli avventurieri dissipati, e soprattutto dei vecchi annoiar, pe e i quali sfarzo e raffinatezza sono essenziali.” (Kavanagh 2024, *Marguerite*, p.4)

Si può affermare che la moda, prima ancora di diventare oggetto di analisi scientifica sociologica, fosse già interpretato come un chiaro elemento di distinzione. E se la letteratura è l’interpretazione dell’anima di un tempo, queste storie assumono un’importanza centrale. Sono racconti di donne che vanno oltre l’eroina romantica che abbandona tutto per amore. Sono donne che comprendono la realtà che le circonda, hanno ottenuto il proprio riscatto economico e sociale e non sono disposte a metterlo a repentaglio. L’essere invitate ai balli e alle feste di gala, così come i diamanti e le pellicce, non sono solamente lussi e capricci lontani dai profondi problemi di un’epoca, ma sono simboli dell’elevazione sociale – possibile – di cui parlerà König (1977), e di una lotta e di un desiderio di affermazione femminile che ha attraversato secoli di storia senza perdere la sua forza nemmeno adesso. Processo che si è sempre scontrato con un retaggio moralistico profondo.

“– Ah!” sogghignai. “Credevo che ci fosse della dignità anche fra le persone del teatro!”

“– Ma, mio caro, è un altro genere di dignità. C'è l'uso di far dei regali agli artisti in occasione delle loro beneficate, e ciò non ha nulla di umiliante pel loro amor proprio. Perché ridi?”

“– Rido perché sono uno sciocco, un provincialeto, perché non so tutte coteste cose, e soprattutto perché non oserei mai offrire un regalo simile ad una signora per bene... senza temere di farmi rosso in viso, o di farmi gettar dalla finestra dai suoi domestici.”

“– Ma un'artista non è una duchessa, mio caro! te l'ho già detto.” (pp. 96-97)

CAPITOLO V

TIGRE REALE.

ABITI CHE NASCONDO LA MORTE: APPARENZA E POTERE DELLA MODA.

Il secondo romanzo mondano scapigliato di Verga è *Tigre reale*, pubblicato la prima volta nel 1875 a Milano²⁵. *Tigre reale* condivide con *Eros* lo stesso anno di pubblicazione, ma la composizione è antecedente e anche le vicende narrate in relazione alla produzione verghiana hanno un valore simbolico non trascurabile.

Come per *Eva*, di *Tigre Reale* esiste una stesura precedente rispetto alla versione poi data alle stampe; in questo caso denominata *Tigre Reale I* ed è stata edita a cura di Spampinato Beretta nel 1988. La storia, in questa fase di riscrittura, viene profondamente stravolta: cambiano i nomi dei protagonisti, il modo di descriverli e il finale. Così come per il primo romanzo, *Eva*, in questa sede, per ragioni di pertinenza, non si è riportato lo studio

²⁵ Il testo di riferimento per la presente analisi è sempre la raccolta dei romanzi di Verga pubblicata da Mondadori nel 1985. Tutte le citazioni di cui si riportano le pagine rimandano al testo: Giovanni Verga, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*. Introduzione e antologia critica a cura di Giovanni Croci. Cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi e bibliografia a cura di Corrado Simioni. Oscar Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

filologico e comparatistico tra le versioni e ci si è concentrati sulla stesura data alle stampe dall'autore stesso.

Tigre Reale racconta l'attrazione fatale di Giorgio La Ferlita per la misteriosa contessa Nata. Come nel precedente romanzo, seppur il protagonista sia maschile, in questo caso un giovane diplomatico, il personaggio più interessante è la controparte femminile, proprio *la femme fatale* proveniente dall'oriente.

5.1 Le vicende narrate

Il romanzo è narrato in prima persona da un amico del protagonista – Giorgio La Ferlita – il quale ricostruisce le vicende amorose di quest'ultimo. Impostazione narrativa comune a quella di *Eva*.

Giorgio, come detto, è un giovane diplomatico che ha girato il mondo e si trova combattuto tra l'amore per la moglie Erminia Ruscaglia simbolo della stabilità coniugale e la folle passione per una contessa russa – almeno così sembra si possa dedurre – Nata.

La vicenda parte con l'amico che informa il lettore di aver ricevuto il biglietto di invito alle nozze di Giorgio La Ferlita, del quale da tempo non ha più alcuna notizia. In questo piccolo preambolo il narratore ricorda che l'ultima volta che aveva incontrato l'amico era stato qualche mese prima quando quest'ultimo era di ritorno da un viaggio diplomatico in Giappone. È interessante che per descrivere la professione di diplomatico di Giorgio la Ferlita, il narratore usi un dettaglio del suo abbigliamento, ossia la cravatta bianca:

“L’ultima volta che l’avevo incontrato a Firenze, in tutta la pompa della sua cravatta bianca, arrivava dal Giappone, e ci stringemmo la mano alla tavola rotonda dell’Albergo della Pace.” (p. 347)

L’accessorio che indossa Giorgio è un forte simbolo della propria posizione sociale e del ruolo di ambasciatore da lui ricoperto. Potere simbolico già anticipato nella prima parte del presente lavoro e su cui si tornerà nei paragrafi successivi dedicati all’analisi dell’abbigliamento.

Tornando alla vicenda di La Ferlita, il narratore racconta in maniera concisa, che proprio qualche giorno dopo questo incontro in *cravatta bianca*, Giorgio torna a presentarsi da lui per chiedergli di assisterlo durante un duello, ricevendo però un diniego.

Passato del tempo, l’amico viene a sapere che il giovane diplomatico è rimasto ferito durante l’incontro e decide di andarlo a trovare durante la sua convalescenza. Racconta che Giorgio gli narrò una storia che pareva frutto di un delirio, che forse racconterà più avanti.

Una volta rimessosi Giorgio, di tutta fretta, parte per Napoli informandosi però su quali sarebbero state le possibili coincidenze per Costantinopoli. Prima della partenza mostra all’amico anche un biglietto da visita con una corona simbolo dei conti, il nome raschiato e la scritta *“Vi amo, parto, addio.”*

I due si ritrovano dopo due mesi da questa confusa partenza, ma alla richiesta di maggiori informazioni sulla donna dietro quel messaggio Giorgio prima finge quasi di non ricordare e poi chiude il discorso in maniera molto veloce.

A questo punto il narratore si sofferma a raccontare qualcosa in più del passato del protagonista. Giorgio era cresciuto come un giovane viziato; il padre, di fatti, aveva cercato di spianargli la via provando ad accontentare ogni suo desiderio. In gioventù si

era anche concesso di scrivere poesie, prima di dedicarsi alla vita materialista della carriera diplomatica. È interessante notare che questo ritratto del protagonista viene condotto su una dialettica maschile/femminile, elemento fondante anche della successiva fase di lavoro.

“Giorgio era arrivato alla maturità della giovinezza senza un ostacolo, senza una contrarietà, senza avere l'occasione d'impiegare una sola delle sue facoltà virili nelle lotte della vita.” (p. 349)

La raffinatezza e la gentilezza di Giorgio sono interpretate come qualcosa di estraneo, di femminile, che anche allo stesso padre ricordano la delicatezza della moglie. Giorgio è *un effeminato nel senso moderno ed elegante.* (p. 355)

La narrazione poi arriva al matrimonio tra Giorgio e Erminia, svoltosi a Tremestieri, nel catanese, dopo che l'uomo aveva lasciato la sua carriera diplomatica per dedicarsi alle terre arrivate in dote dalla moglie. Di Erminia Ruscaglia viene raccontato solamente che è bruna, *“bel tocco di bruna”* che renderà merito agli abiti *scollacciati* che il marito ha scelto per lei.

Lasciando per dopo l'analisi dell'abbigliamento di Erminia, simbolo di un ruolo borghese di moglie già chiaramente assegnatole e della scelta di Giorgio degli abiti della stessa; a conclusione della prima parte in cui si divide il testo, la misteriosa donna del biglietto viene nuovamente menzionata. Il narratore, infatti, chiede al giovane sposo se rammentasse ancora quegli ardori dell'amore. La domanda però viene troncata dal ricordo dello stesso narratore che rammenta di averla vista solamente una volta, dando descrizione di due dettagli:

“Io me ne rammento ancora, dopo tanto tempo, e non ho vista colei che una sola volta, e mi sembra d'averla ancora dinanzi agli occhi in quella grande sala d'albergo triste e nuda, mentre stendeva verso il fuoco le mani pallide e scintillanti di gemme, e mi fissava in volto gli occhi febbrili.” (p.351)

È interessante notare che la contessa, di cui ancora non si conosce nemmeno il nome, venga anticipata al lettore attraverso l'immagine dei suoi gioielli scintillanti sulle mani pallide. Simboli, questi, ricorrenti nella descrizione della nobiltà femminile: bianca eterea, e circondata dal lusso.

Il racconto fa poi un passo indietro per raccontare questa passione amorosa tra Giorgio e la misteriosa donna. Il narratore sconosce dove si fossero incontrati, perché lo stesso protagonista lega il tutto all'ignoto – *il gran dio*; Infatti, non sapeva nemmeno il suo nome; eppure, era già pazzo di lei.

Seppe che si chiamava Nata ad una festa a Palazzo Pitti, insieme ad altre informazioni, tra cui che la stessa fosse: *“civetta, orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori;”*. Già dal primo termine “civetta” si presenta la vanità della donna, non come un complimento; e nel testo, anzi nei testi qui presi in analisi, civetta, civetterie e tutte le declinazioni sono più volte presenti proprio a descrivere l'universo femminile.

La seconda metafora che vorrei evidenziare è quella con il marmo e per estensione con l'arte scultorea. Questo richiamo, soprattutto se analizzato ricordando il personaggio Erminia di cui Giorgio sceglie gli abiti, riporta immediatamente alla figura di Pigmalione. Lo scultore che da vita alla propria opera d'arte, l'uomo che crea la donna amata. Nel

caso di Nata è affascinante perché l'opera prende vita senza alcun intervento dell'uomo, è lei il pigmalione di se stessa.

Tornando alla vicenda si ritrova Giorgio che chiede alla viscontessa Rancy di presentargli la donna, ma scopre che la stessa ha già chiesto di lui. L'amica però si rifiuta di fare da tramite, Nata è sposata e poi asserisce di sapere troppe cose sulla donna e per tanto lo invita a chiedere aiuto al marito. Il visconte accettando di presentare l'uomo alla contessa lo mette subito a conoscenza della sua malattia: la tisi.

Nata pare non curarsi della presentazione pur mostrando un certo imbarazzo.

Il racconto poi, per stessa ammissione del narratore, in maniera molto veloce e non chiara rimanda al duello iniziale. Pare che la contessa abbia offerto a Giorgio un taccuino affinché segnasse il proprio nome per danzare con lei; trovando la lista al completo il giovane diplomatico cancellò il nome del maggiore Govoni per inserire il suo. E pare che il tutto si fosse risolto proprio con un duello tra i due. Scontro da cui Giorgio ne uscì ferito. Il biglietto mostrato all'amico prima della partenza per Napoli pare fosse stato consegnato all'uomo proprio dalla contessa.

Da qui parte una digressione su Nata, arida, algida, superiore, invidiata da donne e desiderata da uomini. Descrizione che viene condotta con Giorgio come termine di paragone.

“Giorgio effeminato, effeminato nel senso moderno ed elegante, buon spadaccino all'occorrenza, nel quarto d'ora, e tale da giuocare noncurantemente la vita per un capriccio, ma solito ad esagerare il capriccio sino a farne una passione, e solito ad esagerare l'idea della passione sino a renderla realmente irresistibile; fiacco per non aver mai combattuto se stesso.- Quell'altra con tutti gli impeti bruschi e violenti della

passione inferma, vagabonda ed astratta, però forte e risoluta, col cuore di ghiaccio e l'immaginazione ardente. Egli con tutte le suscettibilità, con tutte le delicatezze, con tutte le debolezze muliebri; ella con tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili".
(p. 355)

Il narratore si era già soffermato a sottolineare la natura sensibile di Giorgio contrapponendola proprio alle virili competenze che si richiedono agli uomini. In questo passaggio però fa una precisazione: Giorgio è *effeminato nel senso moderno ed elegante*. Per comprendere il *senso* a cui si riferisce il passaggio serve riprendere il concetto di *dandy*: uomini eleganti che rifiutano il borghese imperativo dell'anonimato delle vesti maschili, ma allo stesso tempo anche i frenetici cambiamenti della moda femminile. I *dandy* sono i primi a sperimentare la forza dei confini di genere nella moda.²⁶

Alla figura dei *dandy*, da Brummel in poi, si deve anche l'avvio del processo di accettazione sociale dell'omosessualità, ma in questa sede vorrei sottolineare un altro significato importante che emerge da questo passaggio. L'uso del termine *effeminato*, infatti, rivela con forza come l'idea di moda come prerogativa femminile fosse radicata ben prima degli studi sociologici in materia. Uno stile ricercato nell'abbigliamento, in un uomo, lo avvicina necessariamente al mondo femminile, pregiudizio che ha attraversato decenni di storia e ancora oggi non pare del tutto superato.

Se Giorgio, *effeminato moderno*, presentava tutte le delicatezze e debolezze muliebri, però la contessa Nata possedeva tutti i dispotismi virili.

²⁶ Per un maggiore approfondimento sul rapporto tra uomo e moda e sulla figura del dandy si rimanda alla prima parte del presente lavoro.

I due iniziano a frequentare le stesse feste e gli stessi salotti. Il rapporto nasce tra balli e teatri che sono simbolo dei valori dell'ambiente borghese e aristocratico fiorentino che segna fortemente questa prima produzione verghiana.

I due costruiscono un rapporto sempre più stretto ma fatto soprattutto di allusioni e sguardi provocatori. È la contessa stessa ad ammettere di ammirare in Giorgio proprio questa reticenza a cercare un approccio fisico.

Vi è poi una serie di momenti raccontati uno giustapposto all'altro: passeggiate notturne, dialoghi sulla malattia e la morte che mettono in luce l'umorismo della donna; e anche i propri passati amori. Tra questi ultimi, c'è un'avventura di Nata con un giovane studente fatta di sguardi e silenzi carichi di sensualità. L'episodio verrà ripreso dopo proprio per l'uso della moda come espediente narrativo. È interessante però anticipare come questo rappresenti un capovolgimento dei ruoli uomo donna che hanno dominato la letteratura. Qui è l'uomo ad essere oggetto del desiderio della donna e la contessa ne è consapevole e felice. Racconta infatti di come trovi anche affascinante che siano proprio gli uomini più giovani a trovarla attraente e a dedicarle attenzioni.

La svolta nel rapporto tra i due avviene quando Giorgio viene chiamato a partire per Lisbona. Nata è disperata ammette di aver scritto lei il biglietto di addio e chiede pure se vuole che sia la sua amante suscitando amarezza nell'uomo.

La prossima partenza di Giorgio porta la donna a raccontare del suo unico, vero e grande amore: Dolski. Il giovane di origine polacca aveva fatto perdere la testa a Nata tanto da portarla a decidere di lasciare il marito:

“Finalmente perdetti interamente la testa, e in un breve intervallo che il conte era assente mi misi in viaggio, feci il lungo viaggio nel cuor dell'inverno, a cavallo, in carrozza, in

slitta, come potei, per andare a raggiungere il mio amante, io che avevo sdegnato veder ai miei piedi dei principi... quell'uomo ai piedi del quale mi sarei inginocchiata... e arrivando all'improvviso seppi che durante la mia lontananza egli aveva avuto 'una distrazione', e che un'altra... non so chi sia, non volli saperlo, aveva profanato la mia memoria e il mio amore. Ripartii senza vederlo, senza fargli un rimprovero: mi ammalai lungo il viaggio, e quando giunsi a Pietroburgo, dissero ch'ero etica.” (p. 378)

Questo è forse il momento più profondo del testo in cui Nata si apre raccontando la ferita nella dignità di donna. L'aver pensato di abbandonare il suo ruolo sociale, la sua figura pubblica e gli agi ad essi connessi per un uomo, che poi la tradì. Da questa delusione lei si ammalerà, ma il giovane non potendo ottenere il perdono sceglierà il suicidio in maniera coerente con la tradizione romantica.

È interessante come la dignità di donna difesa in questo passo da Nata venga letta diversamente dagli uomini e dal visconte Rancy in particolare, quando, qualche pagina più avanti ammettendo di conoscere la storia della contessa afferma che questa “*deve avere delle idee singolari sulla fedeltà maschile*”. Riflessi di elementi culturali esterni al testo che verranno ripresi più avanti.

Il visconte per convincere il giovane a partire senza alcun rimpianto per la donna, aggiunge che fu la contessa stessa a spingere Dolski al suicidio affermando che fosse *il solo mezzo di riabilita[re] entrambi*.

“È una donna terribile, caro mio, con idee dell'altro mondo, ma che nel nostro, diciamo fra noi, fanno un effetto assai singolare, e credo vi aiuteranno a partire allegramente.»
(p. 384)

Il tentativo del visconte fallisce perché Giorgio a queste parole decide di non partire più per non lasciare la donna amata, confuso anche dal fatto che vi era appena stato il primo bacio tra i due.

Il giorno seguente fa il suo ingresso nella vicenda il marito della contessa Nata, presentazione molto simile a quella che verrà fatta per il conte Armandi in *Eros*.

“Il conte era un gentiluomo sui 40 anni, alto, biondo, un po' calvo sulla sommità della fronte e invecchiato innanzi tempo; ma nel suo aspetto, nelle sue maniere, in tutto ciò che faceva e diceva aveva una rigidità militare, un certo che di calmo e risoluto che, accompagnato a quel viso pallido e disfatto, imponeva soggezione mista a diffidenza. Avea degli sguardi freddi e penetranti che infastidivano.” (p. 385)

Nata viene a sapere da un biglietto anonimo che il marito sospetta della sua fedeltà e alla richiesta di quest'ultimo di partire per la Russia si dice pronta a farlo subito.

Si congeda dall'amante con una lettera d'addio straziante in cui si dichiara innamorata, sostenendo che si sente di fare questa ammissione solo proprio in virtù della distanza che li separerà, ma che troverà il modo di morire vicino a lui. L'ottava parte del testo si chiude con La Ferlita sconvolto che vaga per Firenze.

Da questo addio il lettore viene riportato in avanti nella vicenda, dopo il matrimonio tra Giorgio ed Erminia in Sicilia, sullo sfondo di Trecastagni. È la festa per la nascita proprio del primogenito della coppia. La presentazione di tutto l'evento trova nell'abbigliamento un sistema semiotico molto profondo, ma tralasciando l'approfondimento per il seguente paragrafo vorrei sottolineare qui alcuni dettagli. Il ritratto di Giorgio, Ermina e il bambino

trae profondità dal contrasto tra il bianco delle mani della donna e il nero della giubba dell'uomo. Immagine che torna nella descrizione degli invitati, neri da sembrare *mosconi*, in contrasto con le donne a spalle nude e illuminate da gemme.

La dialettica uomo donna trova in queste pagine una rappresentazione sottile e allo stesso tempo potente non solo nell'abbigliamento, ma anche negli argomenti di conversazioni, elemento già sottolineato in *Eva*. Gli uomini parlano di politica, di donne e di investimenti redditizi; al contrario delle donne.

“Giorgio andava e veniva. «La Ferlita ci parlerà di balie», disse Crespi all'orecchio del suo vicino. «Ne ho abbastanza, caro mio; preferisco andar a discorrere di mode con quelle signore.»” (p. 389)

Pur non leggendo la conversazione delle signore, si deduce che sicuramente parleranno di moda, confermando che già agli albori del fenomeno contemporaneo esso era e veniva percepito come un ambito esclusivo delle donne.

Durante la conversazione Giorgio viene a sapere dal dottor Rendona, suo medico e amico di famiglia, che ha in cura una donna russa, malata di tisi, ad Acireale. Pur senza riferirle al lettore, il narratore racconta delle decise domande che Giorgio rivolge al medico e di come questa notizia lo abbia stravolto. Tanto forte è lo smarrimento che si trova a sovrapporre mentalmente il volto di Nata a quello della moglie, in un'immagine narrativa dal forte impatto.

Due settimane dopo la festa, Erminia si è completamente rimessa dal parto e fa la sua comparsa nella storia Carlo, cugino proprio della giovane.

Dopo un'iniziale reticenza e imbarazzo di Ermina, che non sa come affrontare l'incontro con il cugino dopo tanto tempo, i due appena si incontrano ritrovano l'affiatamento dei tempi passati con una serie di allusioni al corteggiamento che ci sarebbe stato.

Carlo è un giovane *assai bruno anche per un siciliano* – dettaglio non poco rilevante considerata la pallida carnagione di tutte le donne – che lavora nella marina regia con un piglio sicuro e rassicurante per Erminia. Dopo, infatti, aver chiaramente mostrato interesse per la donna si mostra anche sprezzante verso il matrimonio della stessa.

Il giovane torna tutti a trovare la cugina notando anche un atteggiamento molto strano proprio in Giorgio.

Con un salto indietro nella narrazione, il narratore ci informa che La Ferlita aveva incontrato Nata, a teatro. Dal palchetto con cui sedeva con la famiglia, vide apparire un'immagine eterea e moribonda spingendolo di nuovo negli abissi più profondi del sentimento. L'immagine di Nata appare più semplice questa volta, senza gioielli, pellicce e ventagli eppure mantiene il suo fascino, richiamando alla mente la sprezzatura cinquecentesca che voleva proprio nell'*effortless* il segreto dell'eleganza

Anche l'amico narratore racconta di avere avuto un incontro con la misteriosa donna. Soggiornando nello stesso albergo, il giorno dopo lo spettacolo era stato chiamato proprio dalla contessa. Nata aveva chiesto informazioni su Giorgio e il suo matrimonio, congedandolo con la promessa di non riferire questo suo interesse a La Ferlita.

Non molto tempo dopo, però, arriva un biglietto per Giorgio da Acireale, e l'uomo, nonostante il figlio fosse gravemente ammalato corre all'incontro inventando un impegno improrogabile a Giarre. Soggiornando proprio nello stesso albergo di Nata, l'incontro con l'amico narratore è inevitabile e con lo stesso, Giorgio ammette di essere tormentato da questa donna pur riconoscendo l'enorme errore nei confronti della moglie.

L'incontro tra i due amanti avviene la stessa sera. Nata è sempre altera, malata e bianchissima. I due amanti in un turbinio di domande romantiche e strappa lacrime si chiedono scusa come nella migliore tradizione romantica e melodrammatica. È curioso che nella stanza accanto fosse presente anche il marito della contessa.

“Per caso si udì un lieve rumore dietro l'uscio: ella si volse come una fiera:

«Chiudi!» fu la sola parola che gli disse, con voce che lo fece trasalire.

«Chi può essere di là?»

«Mio marito. Ma non ci abbadare. Tu avrai il tuo revolver... se la fatalità lo spinge sin qui, lo uccido.»” (p. 409)

Un passaggio emblematico per descrivere la donna, il suo rapporto con gli uomini e in amore. Da sottolineare è anche il continuo rimando al mondo animale per descriverne il temperamento; qui è una fiera, prima una leonessa e poi una tigre.

La donna si dispera e poi si abbandona stanca tra le braccia di Giorgio:

“Ella irrigidita, quasi svenuta, metteva dei piccoli gridi selvaggi, e difendeva i veli del suo petto con pudore d'inferma. Ad un tratto si mise a stracciarli lei stessa, fuori di sé, poi gli si abbandonò nelle braccia con rigidità catalettica, balbettando, singhiozzando, annaspando colle mani verso il letto. Egli ve l'adagiò, colle vesti disfatte, i capelli sparsi, stecchita come un cadavere.” (p.412)

Gli abiti così diventano manifestazione della malattia e del tormento amoroso; sono disfatti e lacerati in aperto contrasto all'altera perfezione mostrata dall'inizio da Nata.

I due amanti si salutano all'alba promettendosi di rivedersi la sera stessa senza sapere che quello sarà l'ultimo loro incontro.

Proprio quella notte, infatti, bambino di Giorgio ebbe una crisi e il medico dovette operarlo d'urgenza. Accanto ad Erminia e sua madre c'era solamente Carlo. Per quanto la crisi del bambino rientri velocemente da quel giorno il senso di colpa logorerà Giorgio, fino a portarlo ad ignorare volutamente il rapporto tra Carlo ed Emilia che si stava consolidando sotto i suoi occhi. E quando qualche giorno più tardi arriva la notizia che Carlo dovrà ripartire per l'Argentina, l'uomo si troverà a cercare un espediente e per il differimento della partenza.

È Erminia, altro personaggio femminile dalla forte tempra, che difende il proprio matrimonio prendendo le redini del rapporto con Carlo:

«Bisogna che tu parta... La mamma, vedi, parla così... perché certe cose noi altre donne non le possiamo sapere... Se dai retta a noi altre donne, ti rovinerai nella carriera e sarebbe un gran danno... Bisogna partire.»

«Tu lo vuoi? ...» diss'egli così piano che appena si sentiva.

«Bisogna che tu faccia il tuo dovere...» balbettò più pallida che mai e cogli occhi gonfi...

«Bisogna fare il nostro dovere, Carlo...»

«Partirò», rispose il giovanetto chinando il capo.

Non dissero più nulla.» (p.433)

Erminia rappresenta l'amore coniugale, la famiglia e il sacrificio; Ecco perché chiede all'uomo amato di andare via e come nel più classico degli schemi romantici questo dolore diventa malattia.

In un intreccio narrativo volto al patos e al trasporto emotivo del lettore, mentre il medico la visita la donna arriva un messaggio da Acireale per richiedere l'intervento urgente di Rendona.

È una febbre catartica quella Erminia, infatti durante i deliri notturni ammette a Giorgio di aver amato Carlo e di averlo lasciato andare per non rompere la sua famiglia. Il marito proprio come uno degli inetti che avevano popolato e popoleranno la letteratura riesce solo a piangere, senza ammettere le sue colpe.

“Egli non osava dire come fosse colpevole, sentiva che ella lo sapeva, non osava domandarle quel perdono che gli era anticipato generosamente. Singhiozzava forte, a scosse, senza staccarsi da lei; l'alba entrava dolcemente dalla finestra - come in quell'albergo - e imbiancava quell'altro viso trafelato d'inferma.” (p. 439)

Guarita Erminia i due decidono spostarsi a Giarre, ma il treno su cui viaggiano si ferma proprio ad Acireale per far passare un convoglio speciale.

“Questo treno era formato da due sole carrozze, oltre la macchina. In quel momento giungeva un signore di una certa età, biondo e vestito di nero, seguito da alcuni domestici, anch'essi in lutto; un impiegato della stazione chiudeva con fracasso lo sportello di uno dei vagoni che all'interno era parato di nero; in fondo a quel vagone si vedeva qualcosa come una bara, con una gran corona di fiori e un gran nastro che pendeva da un lato.” (p. 440)

La partenza del convoglio funebre è lentissima, effetto che viene amplificato dall'assenza di movimenti dei presenti, compreso Giorgio. Sono tutte statue ferme nel tempo, non rimane altro che il passato.

Ed è qui, per esempio, che le due versioni del romanzo differiscono di più: nella prima stesura Gustavo – così si chiama il protagonista – corre dietro il treno urlando tutto il suo dolore.

Arrivato a Giarre, La Ferlita scopre che Nata aveva trovato il modo di raggiungerlo un'ultima volta, un telegramma che conteneva sola parola: *Addio*.

5.2 Simboli e significati dell'abbigliamento

Leggendo il secondo romanzo verghiano scelto per l'analisi, ci si ritrova davanti ad una vicenda, rispetto a quella raccontata in *Eva* ma anche a confronto con *Eros* analizzato nel prossimo capitolo, molto statica. Oltre alla minore estensione della storia sono molte le sequenze riflessive e dialogiche rispetto a quelle narrative in cui si assiste alla progressione dell'azione. In questa stasi tormentata di Giorgio, l'abbigliamento se non può assolvere alla funzione intratestuale di motore dell'azione narrativa – tenendo sempre a mente il lessico di Wolf (1999) per l'analisi dei legami tra testo e moda – è comunque carico di significati.

È molto interessante notare, infatti, che, anche in questo secondo romanzo, la moda diventa strumento per esprimere sia l'essenza dei personaggi nel ruolo sociale che ricoprono e nella loro psicologia; sia le idee, i valori e la cultura presenti dentro e fuori le pagine del testo.

Partendo dalla prima delle due funzioni, l'abbigliamento definisce i personaggi, li inquadra in un contesto ed in determinate circostanze. Seppur l'aspetto della definizione del personaggio attraverso la moda e gli abiti trovi maggiore forza nei personaggi femminili come si vedrà con *Eros*, nel caso di *Tigre Reale* è il caso di far partire questa riflessione dal protagonista maschile della vicenda.

5.2.1 *Cravatte e uniformi*

Giorgio La Ferlita è un diplomatico, almeno prima di contrarre matrimonio con Erminia e dedicarsi alla dote di quest'ultima. Nell'analisi dell'abbigliamento con cui viene presentato, la sua professione permette di mettere in luce alcuni significati degli abiti di primaria importanza. Ciò che indossa Giorgio, infatti, non è solamente espressione del gusto della *classe agiata*, riprendendo Veblen (1899), ma anche rappresentazione del ruolo politico che ricopre.

Sia nel presente lavoro che in un saggio di recente pubblicazione mi sono occupato dei simboli del potere all'interno della moda, soprattutto per quanto riguarda l'abbigliamento. Se nel mondo antico e della prima modernità, corone, scettri, mantelli e abiti opulenti rendevano manifesta l'importanza politica di chi li indossava, nel corso dell'XIX secolo tale relazione si incrinò.²⁷

²⁷ Per un approfondimento sulla nascita del fenomeno moda nel secondo Ottocento e il suo rapporto con i simboli del potere si rimanda alla prima parte del presente lavoro.

I simboli del potere divennero molto meno espliciti, sobri e contenuti, come i valori delle nuove società democratiche. La dimorfica relazione tra moda e generi ha portato ad eleggere come simbolo di potere, controllo, e rispettabilità l'abbigliamento maschile nella sua versione più conosciuta di *giacca e cravatta*.

Tornando al romanzo, tale considerazione la si può notare già in apertura dello stesso; infatti, nella citazione sopra riportata, la prima immagine di Giorgio è *in tutta la pompa della sua cravatta bianca*.

Capo che serve a trasmettere importanza e prestigio.

Nella prima parte di questo lavoro si è già parlato della forza dell'abito maschile diventato simbolo di autorevolezza e potere, sottolineando come proprio durante l'Ottocento, questo percorso di sovrapposizione semantica avesse avuto il proprio apice.

La cravatta bianca di Giorgio è il più formale degli accessori maschili, e anche nella più recente contemporaneità questo viene riservato alle occasioni di maggior prestigio; basti pensare che, ancora oggi, per molte cene di Stato viene richiesta espressamente la *white tie*.

Durante il Novecento la tonalità chiara della cravatta, tipica del frac, venne sostituita dal più sobrio nero che, come si è già sottolineato, rappresentava meglio i valori di sobrietà della borghesia pur rimanendo un simbolo di lusso ricollegandosi alla tradizione rinascimentale.

Significati questi che definiscono il personaggio del romanzo, ma anche e profondamente il sistema di valori del contesto.

In merito all'abbigliamento di Giorgio e in relazione alla sua professione, appena qualche riga sotto la citazione riportata nel precedente paragrafo, si legge:

“Il mio amico era un bel giovane, pieno di brio, alquanto sarcastico e motteggievole, con una vernice di buona compagnia raccolta qua e là, a Londra e a Vienna, un po' commesso viaggiatore in uniforme d'addetto d'ambasciata.” (p. 347)

Per quanto agli occhi dell'amico narratore, Giorgio potesse apparire come un commesso viaggiatore per via di tutti gli spostamenti che una carriera da diplomatico gli imponeva, c'è qualcosa che gli rimane impressa: indossa un'uniforme d'ambasciata.

Non è l'unico passo in cui l'abito da diplomatico del protagonista viene paragonato alle uniformi militari; infatti, anche nel racconto della nuova attività di proprietario terriero la troviamo come simbolo dell'intera carriera.

“Ora cotesto farfallino avea buttato la sua uniforme in mezzo ai ventimila filari della stupenda vigna che gli portava in dote la signorina Ruscaglia, e s'era convertito al matrimonio, un bel matrimonio che gli dava 600.000 lire, ed una magnifica bruna.” (pp.349 – 350)

Soffermandosi un attimo sul termine utilizzato: uniforme; esso rimanda immediatamente all'esercito e a tutto il campo semantico e simbolico della guerra: forza, controllo, potere, etc. Sovrapporre idealmente la cravatta bianca e l'abito elegante di Giorgio all'idea di uniforme vuol dire spostare il valore simbolico e semantico di quest'ultima sui primi. L'abbigliamento del protagonista si carica di significati politici profondi che definiscono il personaggio e rimandano – e allo stesso tempo rinforzano – a immagini culturali comuni.

Il trasferimento semantico tra uniforme e abito maschile non è, infatti, un elemento esclusivo del testo. Hollander (1994), già nominata più volte, nello studio proprio dell'evoluzione dell'abito maschile come simbolo di potere, parte dalle uniformi, riconoscendole come un capo di abbigliamento molto complesso da decifrare. Innanzitutto, si deve proprio alla loro comparsa l'avvio del processo di differenziazione tra abbigliamento femminile e maschile. Se nell'epoca classica e nell'alto Medioevo gli abiti di uomini e donne erano simili tra loro – tuniche pressoché informi – la comparsa delle uniformi nel basso Medioevo permise all'uomo di avere una *forma* diversa rispetto alla donna; soprattutto per quanto riguarda la parte inferiore del corpo.

Oltretutto, le uniformi sono anche i primi capi di abbigliamento a stabilire simboli di potere e autorità fuori dal controllo di chi li indossa. Se il sovrano era libero di scegliere il colore delle pietre, dei mantelli e il tipo di pelliccia da utilizzare, le uniformi avevano e hanno un potere simbolico autonomo.

L'abito maschile moderno, poi, nasce dal design delle uniformi militari e proprio a partire dall'Ottocento, con la *Grande rinuncia* maschile della moda, viene investito dei significati sopra ricordati.

La forza simbolica attribuita all'abito maschile trova una chiarissima spiegazione sempre nelle parole di Hollander (1994) che in apertura del suo studio:

“Although male heads of state wear suits at summit meetings, male job applicants wear them to interviews, and men accuse of rape and murder wear them in court to help their chances of acquittal [...]” (Hollander 1994, p. 1)

Tornando a Giorgio è quindi possibile vedere come la sua cravatta bianca e il suo abito elegante mostrino in maniera chiara le funzioni intratestuali ed extratestuali delle

intermedial reference della moda nel testo. Per quanto riguarda le prime, le funzioni intratestuali, è chiaro, infatti, come questi elementi vadano a definire il personaggio, la sua professione e il suo ruolo all'interno del gruppo sociale di riferimento. Per quanto riguarda alle funzioni extratestuali, invece, questi abiti, rimandano ad un sistema valoriale e culturale reale dell'Italia post-risorgimentale.

La cravatta bianca è anche un simbolo di classe, il simbolo dei gentiluomini ottocenteschi vestiti a festa, ed ecco che torna, infatti, nel racconto della festa per la nascita del primogenito di Giorgio ed Erminia:

“C'erano i medesimi invitati, le medesime signore con degli altri vestiti, i medesimi signori con le stesse cravatte bianche, la stessa suocera, che andava e veniva nelle camera della sposa collo stesso fazzoletto ricamato e più giallo che mai, la medesima sposina bella come allora, sorridente come allora, ma in un'altra maniera, un po' pallida ancora, seduta nella sua gran poltrona, e infine quel medesimo sposo, bel giovane sempre ed elegante, in giubba e cravatta bianca, ma che avea un'aria singolare con quel fagotto di batista e di trine che portava attorno fra le braccia trionfante, senza accorgersene ma di buona fede, facendo ammirare a coloro che lo volevano e a coloro che ne avrebbero anche fatto a meno una cosina informe, che si moveva con contorcimenti bruschi, impacciati, che faceva delle smorfie, e di quando in quando metteva una specie di belato.” (pp. 387-388)

Questo estratto oltre ad evidenziare proprio il costume dell'alta borghesia ottocentesca di utilizzare la cravatta bianca come simbolo di appartenenza ad un preciso gruppo sociale,

è spunto di riflessione sul rapporto tra moda e generi che ha occupato parte di questo lavoro.

Il testo vuole richiamare alla mente del lettore la festa di matrimonio raccontata in apertura del romanzo. La perfetta analogia tra i due eventi è resa dall'utilizzo massivo di aggettivi come "medesimo" che è presente ben cinque volte, e "stesso" che viene utilizzato ben tre volte.

Sono, quindi, uguali alla precedente occasione sia gli invitati sia i festeggianti, che sono chiamati ancora *sposo* e *sposina*; sono uguali anche le cravatte degli uomini e persino il fazzoletto ricamato della suocera. Una cosa differisce, e il narratore lo segnala subito: gli abiti delle signore.

Se all'uomo è concesso di utilizzare i medesimi abiti d'occasione, questo non vale per le donne, che come dirà qualche decennio dopo sempre Veblen (1899), hanno il compito, attraverso il proprio abbigliamento di riflettere la grandezza economica del proprio uomo. Ed ecco che le invitate si trovano a dover utilizzare "*altri vestiti*" seppur sia la medesima situazione.

A conclusione serve precisare che nel romanzo la cravatta non compare esclusivamente bianca e nella descrizione di Giorgio e dei suoi amici altoborghesi e aristocratici, ma anche nella descrizione di un giovane amante della contessa Nata. Questa volta è rossa in perfetta linea con il simbolismo del colore che rimanda alla passione. Questo episodio però troverà una profonda analisi nel prossimo paragrafo nel quale ci si soffermerà sullo sguardo maschile e femminile sulla moda.

5.3 *Lo sguardo maschile e femminile*

Si è più volte sottolineato quanto la moda a partire dalla fine del Settecento si sia interessata prevalentemente alla donna. La presunta libertà abbandonata dall'uomo e riservata all'universo femminile però non è esule di problematiche interpretative. E un ruolo centrale in questa riflessione critica lo ha lo sguardo maschile. Pur senza voler essere ripetitivi, una delle più accese critiche al sistema moda, sempre restando nel campo dell'abbigliamento e nella questione di genere, è che questo sia guidato essenzialmente proprio dallo sguardo dell'uomo.

Per quanto la storia della moda abbia conosciuto differenti tendenze e non manchino le eccezioni, appare evidente come il legame tra abito, corpo e sessualità sia imprescindibile. E sempre seguendo tale filone di pensiero appare motivata la critica che la moda abbia – spesso – imposto modelli, alle donne, nati per gratificare lo sguardo maschile. La *“trappola di bellezza”* di cui parlano Susan Faludi e Naomi Wolf.

Tornando al testo in analisi è interessante notare come questa prospettiva di genere compaia già nelle prime pagine del romanzo.

“Giorgio aveva sempre preferito le brune, quando aveva potuto, e quella era proprio un bel tocco di bruna, la quale prometteva di fare onore alle vesti scollacciate che lo sposo, con un po' di opposizione della suocera, avea fatto ordinare a Firenze.” (p.350)

È chiaro come il desiderio maschile del protagonista abbia guidato la scelta degli abiti a cui il corpo di Erminia *“prometteva di fare onore”*. Giorgio, infatti, acquista abiti *scollacciati* per la moglie per assecondare il proprio desiderio, anzi il proprio sguardo.

Queste dinamiche sono elementi che rendono i testi fonti ricchissime per comprendere la società del tempo. Anche in questo caso, infatti, è evidente il richiamo a valori culturali esterni al romanzo – le funzioni extratestuali di cui sopra. L’abito è il confine tra il corpo e il mondo esterno ed è strettamente legato alla sessualità di chi lo porta. E, esattamente come gli studi sociologici successivi al romanzo verghiano hanno confermato, il fascino della moda è proprio legato a questa spinta erotica leggibile negli abiti.

Un secondo elemento extratestuale che emerge da questo passaggio è la presenza di centri e di periferie nel fenomeno moda. Giorgio ha già lasciato Firenze da tempo, già prima di sposarsi; ha girato il mondo e vive una condizione economica agiata che gli permetterebbe di commissionare abiti su misura per Erminia anche in Sicilia; eppure, li ordina a Firenze. Seguendo sempre i presupposti d’analisi di Longo (2022), non serve, in questa sede, stabilire se fosse proprio Firenze, nel 1875, la capitale d’Italia della moda – anche se il suo ruolo nella definizione dell’italianità è centrale, sarebbe comunque prematuro usare questi termini; l’elemento importante da sottolineare è che esistevano dei centri e delle periferie del fenomeno moda, e che agli abiti provenienti dai primi era riconosciuto un prestigio anche altrove. Questa correlazione tra luoghi e valore degli abiti corrisponde al comune bagaglio culturale a cui i testi si legano per la costruzione del proprio significato. Il passaggio riportato e il rapporto tra il protagonista e gli abiti sono interessanti anche sotto un aspetto puramente intratestuale, infatti, questo episodio dipinge Giorgio come un uomo forte e deciso, tanto da poter scegliere l’abbigliamento della moglie. Durante la vicenda, però, come si è visto, si dimostrerà completamente inetto ad affrontare la vita. Anche nel caso di *Tigre Reale* i personaggi di maggiore spessore sono appunto quelli femminili e in particolare la protagonista Nata. Restando sullo snodo di analisi dello

sguardo come espressione del desiderio erotico sull'abbigliamento, nel testo possiamo trovare un vero stravolgimento delle dinamiche.

“Si raccontavano ridendo le loro conquiste, le loro civetterie e le loro follie di giovinezza; tempo addietro, gli raccontava, si era invaghita di un giovane studente, proprio quel che si dice un gran monello, ma bello, bello da dipingere, con occhi neri grandi così, e un collo fatto come quello dell'Antinoo, un collo che bisognava vedere allorquando snodava la sua cravatta rossa e sbottonava il colletto della camicia per giocare alla palla fuori porta San Gallo; ella montava a cavallo tutti i giorni e andava a caracollare nel viale per vederlo e farsi vedere, e lui, duro e dispettosaccio, faceva il superbo e fingeva di non accorgersi che quella bella signora veniva lì apposta per fargli la corte. Infine quel restio amor proprio ne fu lusingato; e non solo ei cominciò a guardarla, ma non giocò più alla palla, cercò di vestirsi meglio, ed ella se lo trovava sempre fra i piedi, al passeggio e nei teatri. Allora non le piacque più e non lo guardò più. Peccato! non era più quello, senza la sua giacchetta di velluto!” (pp. 368 – 369)

Nell'estratto appena riportato è la contessa Nata che racconta la sua follia d'amore per un giovane studente e, come si evince, l'abbigliamento è il vero motore dell'attrazione. La cravatta rossa – di cui si faceva accenno in precedenza – simbolo di forza ed erotismo e il colletto sbottonato della camicia sono ciò che più affascinano la contessa. E per lo stesso motivo, l'abbigliarsi in maniera più elegante da parte del giovane spegne del tutto il desiderio trasgressivo della donna.

Lo sguardo è chiaramente il motore di questo desiderio: i verbi “vedere” e “guardare” accompagnano e descrivono per intero l'episodio. “Bisogna vedere allorquando snodava

la cravatta e sbottonava il colletto”; “ella montava a cavallo tutti i giorni [...] per vederlo e farsi vedere”; “ei cominciò a guardarla”; così come, alla fine, “non lo guardò più”.

Siamo di fronte ad uno stravolgimento della prospettiva, qui è la donna che guarda il corpo maschile e gli abiti che indossa, li giudica e ne decide la forza sensuale o meno.

La funzione intratestuale dell’episodio è profondissima per la definizione del personaggio della contessa. Nata per quanto malata è una donna forte e tiene le redini delle relazioni che intrattiene, un po’ come Eva.

Anche però i richiami a valori culturali esterni possono essere interessanti. Se il personaggio di Nata suscita scalpore e rappresenta una *femme fatale* come molte altre figure letterarie e artistiche è perché, per contrasto, si riconosce solo allo sguardo maschile la legittimità di esprimere i propri ardori.

Questa libertà nell’esprimere i propri desideri sessuali soprattutto attraverso lo sguardo – altro elemento che nella tradizione letteraria troverebbe moltissime analogie – Nata lo ribadisce chiaramente a teatro, accorgendosi del fastidio del suo amante ad un complimento rivolto ad un ballerino.

“«Vedete come siete ingiusti voi altri! se una ballerina vi piace, padronissimi d'andare a vederla e di sbracciarvi in applausi! credete forse che un bell'uomo non possa piacere al pari di una bella donna? e che i ballerini e i saltatori di corda siano fatti per essere ammirati da voi altri signori? Non andate in un museo a vedere l'Apollo ed il Bacco? e quel lì, guardatelo, non è una bella statua di uomo? Io non lo vorrei nella mia anticamera, ma sulla scena mi piace.»” (p. 371)

E seppur queste parole toccano il suo amante, Nata non se ne interessa e torna a guardare il suo Antinoo sul palco. Sì, anche il ballerino è paragonato all'amante di Adriano.

Già parlando del giovane studente dalla cravatta rossa viene menzionato Antinoo, giovane dalla proverbiale bellezza, diventato l'amante dell'imperatore Adriano. Il paragone, oltre ad aprire a possibili analisi dei rapporti tra testo e arte scultorea – di Antinoo sono molte le riproduzioni statuarie – risulta particolarmente affascinante perché apre ad una serie di analogie con la storia antica che permettono di definire meglio il personaggio principale. Adriano è già imperatore quando incontra per caso Antinoo e si narra che al primo sguardo ne rimane tanto ammaliato da non separarsene più. Tra i due ci sono più di trent'anni di differenza e la moglie dell'imperatore, Vibia Sabina.

Le analogie tra le due storie appaiono così chiare. Ma il richiamo Antinoo più che a descrivere il giovane studente o il ballerino, risulta imponente nel caratterizzare Nata come imperatrice, al pari di Adriano. Essa controlla la sua vita – aspetto non scontato nella seconda metà dell'Ottocento – ed ha un fortissimo potere su tutti gli uomini che la circondano, dal marito, a Giorgio, fino al suo unico grande amore: Dolski.

Lo stravolgimento dei ruoli uomo/donna, fatto da Nata la si può notare anche nella tragica storia d'amore con il giovane polacco che finirà per suicidarsi. Già nella ricostruzione si è anticipato come il visconte amico di Giorgio asserisca che la donna abbia delle *idee singolari sulla fedeltà mascolina*.

Verga, in questo modo, anticipa una delle tecniche narrative del verismo, dando voce ad un pensiero collettivo, rivelando un sentire comune in merito ai diversi significati di fedeltà, per uomo e donna. La forza trasgressiva del personaggio di Nata la si può notare, per contrasto, leggendo la discussione tra gli invitati, uomini, alla festa di nascita del figlio di La Ferlita.

“Caro Bassano, la donna è un oggetto di lusso, quando potrò permettermi sei cavalli in scuderia invece di due, allora mi regalerò un'amante.» «Amici miei, voi dite delle bellissime cose, ma io ho amato due volte, e ne ho abbastanza; la prima era una civetta che mi faceva stracciare un paio di guanti tutti i giorni; la seconda una sentimentale gelosa dello zeffiro e del fumo del mio sigaro, cui bisognava dare delle spiegazioni pel mazzolino che mi regalava la fioraia, e che mi versava periodicamente delle lagrime sulla cravatta; in fede mia preferisco il celibato dell'anima, a meno che non trovi una Venere bestia come un'oca.»” (p. 390)

5.4 La moda come potere e apparenza: Nata

Nata è una *femme fatale*. In essa, infatti, si ritrovano tutte le caratteristiche della donna affascinante e irresistibile che si afferma nell'arte e nella letteratura dall'Ottocento in poi. Sono figure femminili in aperto contrasto con i valori morali e borghesi dell'epoca e per questo conservano un'aura negativa nella loro descrizione. Donne libere, sensuali e distruttive, condannate a pagare per la loro scelta di vita, tanto lontana dalle aspettative sociali.

Di questi personaggi la letteratura, non soltanto italiana, ne è piena, e la contessa verghiana vi si inserisce a pieno titolo. Della donna, infatti, prima ancora del nome viene rivelata la colpa di essere stata causa del suicidio dell'unico uomo che avesse mai amato: Dolski.

“La prima volta che seppe il suo nome, in un ballo a Pitti, seppe anche molte cose di lei: era civetta, orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori; tal quale si vedeva, con quel sorriso glaciale, si diceva avesse spinto al suicidio il solo uomo che avesse mai amato, e amato alla follia, un amore da leonessa - si chiamava Nata, nome dolce come due note di musica.” (pp. 351 – 352)

Il primo incontro tra Giorgio e Nata avviene sempre ad una festa di gala a Palazzo Pitti, in cui finalmente il visconte Rancy presenta i due.

“In mezzo alla gran folla, cotesta donna pallida e bionda a prima vista non era notevole che per una certa grazia delicata della persona; ma tutti si voltavano a guardarla, uomini e donne, forse per lo strano effetto di quei grandi occhi grigi, quasi verdastri, duri e splendenti come i diamanti della sua corona, o per l'eleganza della veste stretta e increspata sulle anche, che sembrava avvolgerla con abbracciamenti serpentini.” (p. 353)

Come nel ricordo del narratore, anche in questo caso, i gioielli e abiti sono tra le prime cose che incantano Giorgio e incuriosiscono la folla che la circonda, confermando l'espedito narrativo della moda.

La descrizione delle figure femminili, comune anche negli altri romanzi, parte spesso dalla descrizione del biancore della pelle. Una pallidezza che trasmette fragilità; caratteristica che diventa quasi un topos dei personaggi femminili letterari. Serve ricordare che il chiarore della pelle è anche simbolo di astensione dal lavoro, soprattutto agricolo, e per tanto simbolo di ricchezza e nobilita. Tuttavia, è una caratteristica che non

emerge nelle descrizioni maschili, anzi nel presentare Carlo, il cugino di Erminia, e la sua prestanta fisica si riporta che era *“assai bruno, anche per un siciliano”*.

La caratterizzazione derivante dal pallore della pelle la si ritrova anche nella contessa Nata, che per di più è subito presentata come gravemente ammalata.

Questa sua debolezza fisica però si scontra con la forza d'animo e l'autorità della donna di cui si faceva accenno prima. Gli abiti sono il primo strumento per Nata per esercitare il proprio potere derivante dalla seduzione e questo nonostante la malattia terminale.

“La veste stretta sulle anche che l'avvolge in abbracciamenti serpentini” è un'immagine forte e profondamente simbolica. Il riferimento al serpente richiama alla mente la tentazione per eccellenza quella di Eva. Nata, nello stesso modo, è irresistibile seppur distruttiva.

L'abito e di conseguenza il suo aspetto le donano potere che negli uomini si declina in desiderio e nelle donne in invidia; infatti, si dice che le altre signore invidino *le sue gemme e la sua avvenenza*.

Ricalcando un'altra caratteristica tipica delle *femme fatale*, la contessa è avvolta da un grandissimo alone di mistero. Anche la stessa provenienza non è chiara.

“Cotesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazietà, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata - era boema, cosacca e parigina - e nella pupilla felina coruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti.” (p. 354)

Ecco allora che passo dopo passo la donna si carica del fascino oscuro di cui si faceva riferimento in apertura. Le sue origini lontane e incerte riportano al fascino dell'ignoto –

e del lontano, riprendendo Tarde - e lo sguardo – felino nuovamente – nasconde tutto il suo potere erotico.

Il ritratto della *femme fatale* russa risulta ancora più forte perché costruito accanto all'immagine di Erminia, fedele moglie di Giorgio, angelo del focolare rappresentata con dei decorosi abiti grigi. Vesti, queste ultime, che la accomunano ad Adele, simbolo anch'essa dell'amore coniugale in *Eros*, e ad Eva, quando abbandona il teatro per Enrico. Una forma d'amore in contrasto con la passione tormentata e distruttiva rappresentata con le perle, i diamanti, i pizzi e le trine di Nata, Valleda e i costumi di scena di Eva.

La moda, oltre che uno strumento per esercitare potere, rappresenta per Nata anche una maschera che copre, o tenta di coprire la propria malattia.

“L'inverno era sopravvenuto, grigio e triste. Giorgio rivide la contessa alle Cascine, raggomitolata in un angolo della sua carrozza, tremante di freddo sotto un mucchio di pellicce e un bel sole di novembre che splendeva sul cielo puro e azzurro.” (p. 355)

Se già le pelli di scarpe e accessori, così come le piume di boa e abiti da sera rivelano l'intento di rappresentare una donna animalesca e ferina, la pelliccia è forse il capo che più chiaramente mostra questo fine. Valerie Steele (2005), che dedica una parte corpora del suo studio proprio ai significati di questo capo di abbigliamento tanto antico, sottolinea proprio come le pellicce mettano in mostra tutto il potere erotico della regressione animalesca di colui o colei che la indossa. Al fascino dell'inorganico tipico dell'abbigliamento si aggiunge il valore simbolico della forza animalesca derivante dal mimetico capo.

Ecco che per Nata, la pelliccia diventa uno scudo sotto il quale raggomitolarsi, una metafora della sua forza e allo stesso tempo uno strumento di seduzione.

È possibile notare, inoltre, che questo ruolo di protezione demandato agli abiti risulta più chiaro nel contrasto che vi è tra le rappresentazioni private e pubbliche della donna.

“Nella stanza più lontana dalla via, nell'angolo più remoto, stava di solito Nata, vicino al camino, illividita dagli azzurri bagliori della fiamma, cogli occhi semichiusi, come enormi macchie nere sul viso smorto, allungando i piedi sul tappeto, abbandonando il capo sulla poltrona, sfogliando le pagine di un libro o trastullandosi macchinalmente colla ventola.” (p. 360)

Al sicuro, tra le mura della sua villa, Nata si abbandona e non si cura di nascondere la propria malattia o mostrarsi forte. Quando è in pubblico questo cambia e gli abiti diventano protezione, difesa e strumenti di rappresentazione della forza.

“Poi l'indomani Giorgio la incontrava in un ballo, o la vedeva nel suo palchetto alla Pergola, scollacciata, coperta di pizzi, carica di brillanti, elegante, freddamente altera, coll'ironia sulle labbra, il ventaglio in mano come uno scettro, rispondendo appena con un cenno del capo agli inchini profondi, al più degnandosi di puntare il cannocchiale dal suo palchetto come un saluto; l'amico, il camerata del giorno innanzi confondevasi fra la folla che le faceva ressa attorno, ella lo distingueva appena con un mezzo sorriso, non gli apparteneva più, rientrava nella sua sfera a testa alta. Una volta, in mezzo ad un ballo, fu colta dalla tosse, e quando riapparve nella sala era pallida come cera, ma si rimise a ballare come prima. Giorgio l'accompagnò sino alla carrozza; mentre scendeva

le scale, tutta imbacuccata nel suo mantello ovattato, col cappuccio sulla fronte, avvolto il capo nel velo a tre riprese, pallida ancora e silenziosa stavolta, gli disse con impercettibile aggrottamento di ciglia: «Perché mi guardate così? si direbbe che avete paura di accompagnare una moribonda.» Egli ebbe per tutta la notte quello sguardo e quelle parole nella mente.» (pp. 371 – 372)

Ecco che i pizzi e i brillanti – lontani dall’idea di funzionalità con cui spesso si archivia il tema moda – diventano maschera della malattia. Gli abiti nascondono la vera natura di Nata, le permettono di restare parte del mondo che ha scelto e di non essere solamente una povera moribonda. La moda, in questo modo, mostra tutta la sua forza nella definizione dell’identità.

L’abbigliamento come protezione dal mondo esterno è chiaro anche nella parte finale della citazione, quando la malattia la costringe a lasciare il teatro. Nata appare *imbacuccata* nel suo mantello che l’avvolge in un ideale abbraccio di protezione. Immagine che si può accostare a quelle di Eva e della contessa Armandi avvolte nei loro scialli nei momenti di maggiore preoccupazione.

Nel passaggio appena riportato, serve fare un ultimo, piccolo richiamo, all’uso del ventaglio come scettro, analogia ricorrente anche in *Eros*.

Sono tante le immagini nel testo in cui gli abiti della contessa Nata sono in contrasto con la propria malattia. Il fascino della morte e l’erotica seduzione si mescolano nelle vesti della contessa rivelando come la moda attinga il suo fascino non solamente dai desideri collettivi ma anche dalle paure, e tra esse quella per la morte è la più antica. Così si trovano abiti che cingono le gambe, per colpa del vento, mostrandone un’insalubre magrezza; merletti che lasciano trasparire omeri troppo scarni; vesti bianche che

accentuano il diafano pallore della pelle; così come le occhiaie in contrasto con gli splendidi gioielli che le adornano il viso.

“Così dicendo andava diritta pel viale, un po' stretta nelle spalle, pallida e fredda, colle labbra

increspate dall'aria frizzante, alquanto imbarazzata dalla veste che il vento le avvolgeva alle gambe e sbatteva col fruscio di una vela allentata.” (p.374)

“Così dicendo lasciò cadere il mantello nelle mani di Giorgio, e si avanzò sul davanti del palchetto, colle braccia nude, gli omeri un po' magri e come trasalenti alla prima impressione dell'aria, il capo ornato di fiori, l'occhio brillante sul viso imbellettato, appena accerchiato da un leggero lividore;” (p.380)

“Ad un tratto la figura che stava nell'ombra si alzò, e venne a sedere un momento sul davanti; era tutta vestita di trine e di raso bianco, senza un gioiello, coi folli capelli biondi annodati mollemente un po' bassi sulla nuca; avea dei guanti lunghi sino quasi al gomito, e attraverso la trasparenza del merletto si vedevano gli omeri scarni, il petto incavato, le braccia su cui i guanti s'increspavano; (p.401)

Si può concludere, quindi, che in *Tigre reale* la moda sia un elemento fondamentale per la costruzione della narrazione e un punto di partenza per la comprensione del testo e della realtà. Gli abiti sono *in primis* uno strumento per definire i personaggi: Giorgio nella sua uniforme diplomatica, Nata sotto un cumulo di pellicce ed Erminia con i suoi sicuri abiti grigi.

La moda rimanda anche ad elementi culturali anche esterni al testo, dal prestigio dell'apparato burocratico di uno Stato appena sorto come l'Italia, al valore del matrimonio, così come al ruolo dei centri e delle periferie di questo fenomeno.

Gli abiti diventano un elemento di riflessione sull'apparenza, l'identità, la malattia, la morte.

CAPITOLO VI

EROS.

MODA E IDENTITÀ FEMMINILE: DIFFERENZE E SOMIGLIANZE TRA LE PROTAGONISTE

In quelli che didatticamente vengono etichettati come i romanzi mondano scapigliati di Verga, insieme ad *Eva* si trovano *Tigre reale* ed *Eros*.

In questo capitolo ci si soffermerà sul terzo e ultimo testo: *Eros*, pubblicato nel 1875, quindi dopo che Verga lasciò Firenze per Milano. Il romanzo, tuttavia, si inserisce nel filone dei romanzi mondani che caratterizzarono la produzione del primo Verga. Come già ricordato trattando *Tigre reale*, nel primo dei romanzi analizzati – *Eva* – i contatti tra letteratura e moda mostrano con molta forza il valore di riscatto sociale degli abiti considerando le vicende della protagonista. Leggendo *Eros*, questo rapporto può apparire meno incisivo e più marginale, soprattutto per via dell'ambiente aristocratico da cui provengono tutti, o quasi tutti, i personaggi della storia. L'abbigliamento, in questo caso, infatti, segue le vicende dei protagonisti restando statico e rappresentando una classe sociale determinata e ferma. Eva da *lorettes* diventa compagna fedele di Enrico per poi tornare alla sua precedente vita, e tutti questi cambiamenti sono sottolineati dall'abbigliamento; in *Eros*, contesse, marchesi e principesse restano tali così come il proprio abbigliamento.

Il testo, però permette di evidenziare un altro aspetto della moda, ossia il suo profondo ruolo nella determinazione dell'identità. Analizzando le protagoniste femminili del

romanzo si possono mettere in evidenza alcuni aspetti del rapporto tra moda e letteratura ancora non emersi.

Come nel caso del precedente romanzo, anche in *Eros* i fenomeni di contatto tra letteratura e moda possono essere inquadrati come *implicit reference* – sempre utilizzando la terminologia di Wolf. Non vi sono, infatti, richiami a protagonisti della moda, né a capi riconoscibili per stile o provenienza. Il romanzo è ambientato nella contemporaneità dell'autore e quindi tali fenomeni vanno inquadrati nel secondo Ottocento italiano.

Un'altra analogia tra le due opere è la compresenza di più media; non è soltanto la moda a trovare spazio tra le pagine di *Eros*, ma anche musica e teatro.

Un'ultima precisazione da fare prima di entrare nel merito del testo è relativa alle funzioni intratestuali ed extratestuali di cui si è discusso in precedenza. Per quanto i punti di snodo della storia siano legati più ai “moti del cuore” che al cambiamento della condizione dei protagonisti, la moda nel testo assume un ruolo centrale nella definizione degli stessi – funzioni intratestuali – e ha anche un forte richiamo ai valori culturali dell'epoca – quelle che all'interno delle funzioni extratestuali vengono definite *meta-cultural function*.

6.1 Il filo narrativo

Eros racconta la storia delle vicende sentimentali del giovane marchese Alberto Alberti. Uscito dal collegio “con nessuna nozione esatta della vita” (p. 32)²⁸ questi si trova a vivere relazioni d’amore tormentate con: Adele, la contessina Valleda e la contessa Armandi. È proprio nella definizione di queste tre donne che la moda mostra la propria forza all’interno del romanzo. L’abbigliamento definisce il personaggio testuale e rimanda a precise figure sociali e dinamiche del tempo.

Seguendo l’ordine dei cinquanta capitoli di cui è composto il romanzo verghiano, è interessante notare che il testo si apra con la madre di Alberto, Cecilia, che si specchia mentre la cameriera le acconcia i capelli per la notte; immagine emblematica per un lavoro sulla moda. L’azione si avvia con l’ingresso del marito, ancora in abito da maschera, essendo una delle ultime sere del Carnevale. L’uomo le comunica che andrà a duellare per delle offese a lei rivolte e che poi partirà per l’estero. Sono molti i temi su cui si potrebbe puntare la lente, dal carnevale – ricorrente anche in *Eva* – ai presunti tradimenti di entrambi i coniugi, così come l’onore difeso con la spada – il duello di La Ferlita è uno dei primi episodi di *Tigre reale*. Tuttavia, restando concentrati sull’abbigliamento è interessante notare che le immagini dei due protagonisti del primo capitolo differiscono l’uno dall’altro.

²⁸ Il testo di riferimento per la presente analisi è l’edizione del romanzo pubblicata da Mondadori nel 1986. Tutte le citazioni di cui si riportano le pagine rimandano al testo: Giovanni Verga, *Eros*. introduzione e antologia critica di Roberto Cantini; cronologia della vita dell’autore e dei suoi tempi e bibliografia a cura di Corrado Simioni Oscar Classici Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

La donna è a letto:

“Allora la marchesa si voltò verso di lui, con un brusco movimento che modellò le coperte sulla sua elegante figura di donna; si passò una mano più bianca della batista che le cadeva lungo il braccio, sui folti capelli castani, e fissò in volto al marito i suoi grand'occhi scuri bene aperti.” (pp.27 – 28)

mentre il marchese:

“Egli era ritto, immobile, serio – troppo serio per gli abiti che indossava – e avea tuttora un leggiero strato di polvere sui capelli e sul viso: dovea essere giovane, invecchiato anzitempo, pallido, biondo, elegante, alquanto calvo.” (p. 28)

Sono due immagini distinte: l'uomo abbigliato da carnevale, con della polvere sui capelli, pronto per uscire ed andare a duellare e la donna invece modellata dalle coperte, bianca, eterea, elegante e abbigliata con della batista; immagini che tratteggiano l'identità nobiliare di uomo e donna oltre le pagine del testo. L'uomo pieno del suo orgoglio, geloso e combattente, la donna preda, distesa e fragile; immagini e caratteristiche più volte riprese nel testo.

Dando poche spiegazioni sulla sua fuga, il marchese lascia in consegna alla moglie le sue indicazioni per l'educazione del figlio Alberto, del denaro e va via. Questo episodio serve solo come preambolo alla vicenda che poi velocemente si sposta in avanti nel tempo e il

lettore viene informato solamente che Alberto fu educato in collegio, che il padre morì all'estero e che la madre morì all'improvviso a Milano.

“A sedici anni, Alberto è un giovinetto alto e delicato, con i capelli biondi, il profilo aristocratico, un po' freddo e duro, il pallore marmoreo del padre, e i grandi occhi azzurri, il sorriso affascinante e mobilissimo della madre [...]” (p. 31)

La vicenda riparte con i vent'anni di Alberto che, uscito dal collegio, si trasferisce dallo zio, suo tutore, a Belmonte, nella campagna pistoiese. Qui il giovane marchese ha modo di approfondire la conoscenza della cugina Adele di cui è segretamente innamorato. La ragazza però ha ospite un'amica di collegio: la contessina Valleda. Se, come anticipato, le vicende narrate le vedranno poi rivali in amore, già dalla prima descrizione che viene fatta delle due giovani, il contrasto è molto chiaro. Adele e Valleda sono donne diverse tra loro e l'abbigliamento non solo le rappresenta in questa diversità, ma è anche il mezzo per l'affermazione della propria identità.

Approfondendo il rapporto tra abbigliamento e identità delle tre protagoniste femminili nel prossimo paragrafo, per la ricostruzione del filo narrativo basta anticipare che Adele rappresenta una donna, sobria, modesta, con un forte senso di correttezza e i suoi abiti, quasi sempre grigi e privi di abbellimenti civettuoli, ne diventano simbolo privilegiato. La bellezza di Adele viene descritta come pronta a sbocciare, ma ancora lontana dalla superba figura dell'amica.

La contessina Valleda, invece, è una *“magnifica bionda”* perfettamente cosciente delle regole del suo mondo e desiderosa di contrarre un matrimonio fruttuoso. La sua bellezza è *“artificiosa”* e l'abbigliamento è sapiente strumento di seduzione e di conseguente

affermazione sociale. Questo potere riconosciuto all'abito è leggibile sin dal primo incontro; infatti, per quanto Alberto si dicesse innamorato di Adele da anni, al primo sguardo con la contessina Valleda resta ammaliato dai “*capelli biondi e dal suo abito di seta*” (p. 36).

Il romanzo inizia poi a raccontare le intricate vicende amorose tra i tre giovani. Se da una parte continua il corteggiamento tra Adele e Alberto che sfocia in una proposta di matrimonio benedetta dal padre della ragazza; continua, dall'altro, l'attrazione segreta tra Alberto e la contessina Valleda.

Durante il soggiorno a Belmonte viene presentata anche la terza donna di cui Alberto si innamorerà: la contessa Armandi. Di quest'ultima viene anticipata la bellezza, diventata quasi leggendaria tra la gente del posto. Lasciando anche in questo caso l'analisi dell'abbigliamento al paragrafo successivo, serve anticipare, che l'uomo rimane ammaliato immediatamente dalla contessa e l'abbigliamento diventa simbolo di tale desiderio. Tra Alberto e la contessa Armandi però inizia un rapporto fatto solo di conversazioni e lettere, allusive sì, ma mai oltre il buon costume del tempo. Sarà solo dopo molto tempo che il loro rapporto prenderà una piega differente.

Tornando al clandestino desiderio tra Alberto e la contessina Valleda, questo culminerà in un incontro notturno in cui l'uomo si dichiarerà ricevendo tuttavia un rifiuto. Adele, accortasi di quanto stava accadendo, cade profondamente malata e una volta guarita chiude il rapporto con Alberto facendo saltare anche la promessa di matrimonio.

Il giovane a questo punto si trasferisce a Firenze, e inizierà a frequentare balli e salotti aristocratici nella speranza di ritrovare proprio Valleda che aveva lasciato Belmonte con la madre. Anche in questo caso, inizia un difficile corteggiamento tra i due condizionato soprattutto dalla presenza di molti pretendenti e dal desiderio della contessina di contrarre

il matrimonio più conveniente per se stessa. I due giovani alla fine cedono all'attrazione e si fidanzano ufficialmente, ma questo rapporto avrà vita breve, ossia fino all'arrivo in città del principe Metelliani che ruba il cuore della giovane.

L'abbigliamento ha anche qui un ruolo centrale nell'evoluzione della vicenda narrativa e nella descrizione dei sentimenti dei personaggi. Il principe, infatti, è descritto come un uomo attempato, dal trascurabile fascino se non quello derivante dai suoi possedimenti.

Con precisione:

“Il principe Don Ferdinando Metelliani era un omiciattolo dieci o dodici volte milionario, che troneggiava dai quattro cuscini del suo phaéton come un Apollo brutto. La folla agitavasi al suo passaggio come uno sciame di formiche sorprese dal piede di un villano, lo invidiava, lo ammirava, lo derideva, lo deificava; [...]” (p.104)

L'abbigliamento è uno dei primi simboli della ricchezza e della distinzione di classe come codificherà Veblen (1899) qualche decennio più tardi, e anche in questa storia tale valore viene confermato. La prima volta che contessina Valleda intravede il principe lo fa da lontano e ciò che la impressiona di più è proprio da un dettaglio dell'abbigliamento degli uomini che accompagnavano Don Ferdinando: le ricche livree.

Principe, contessina e marchese iniziano a frequentare i medesimi eventi mondani, e il momento in cui anche la seconda promessa di matrimonio di Alberto salta è proprio una festa a palazzo Pitti, per la quale il principe Metelliani si era proposto come accompagnatore di Valleda e della madre.

“Passando in mezzo a quella folla di uniformi, di decorazioni, di grandezze mondane, appoggiata al braccio di quell'uomo di cui il nome correva sulle bocche di tutti, che portava la testa alta nella casa del Granduca, Velleda sentì qualche cosa di mai provato, che le fece rialzare il capo con un impercettibile movimento, come se avesse voluto gettarsi sulle spalle a guisa di manto reale il ricco volume dei suoi capelli. Ella volse sul principe un'occhiata rapida e sfolgorante, nella quale sembrarono riflettersi lo scintillio delle decorazioni e dei ricami dell'uniforme di lui.” (p.108)

Emblematico è che a riflettersi nello sguardo di una giovane donna dall'invidiabile bellezza siano state le ricche decorazioni dell'abito di *Apollo brutto*.

Per Alberto, la festa risulta nefasta, infatti, prima viene a sapere che la cugina Adele è in procinto di sposare l'amico Gemmati e poi, dopo una scenata di gelosia, riceve l'invito dalla contessina Valleda a ritirare la propria proposta di matrimonio. Il giovane subisce la decisione e sceglie di partire per Milano.

In poco tempo Alberto si inserisce nell'aristocrazia del luogo e frequentando il teatro inizia una relazione con una ballerina di nome Selene. Per quanto la donna provi dei sentimenti sinceri, Alberto sente una distanza incolmabile tra loro come ne scrive alla contessa Armandi. Con quest'ultima, come si è detto, sin dal loro primo incontro a Belmonte, inizia un rapporto di confidenze e allusioni divenuto epistolare dopo il suo trasferimento a Milano.

Concluso il rapporto con Valleda, saltata la seconda promessa di matrimonio e presa coscienza dell'impossibilità di una relazione con Selene, il rapporto tra Alberto e la contessa Armandi in poco tempo si trasforma e i due diventano amanti. La relazione è subito più spregiudicata rispetto alle precedenti, ma anche in questo caso, però, l'illusione

di aver trovato l'amore per Alberto si consuma presto. Il marito della contessa tornato da un lungo soggiorno a Torino si accorge di tutto e, con un *coup de théâtre*, svela la relazione tra la moglie e Alberto. L'epilogo di questo rapporto clandestino però non è quello che si possa immaginare da un romanzo dai tratti romantici e melodrammatici come *Eros*.

Il conte, infatti, perdona gli amanti e rivolgendosi ad Alberto:

«Marchese Alberti... potrei uccidervi come un ladro stanotte, o passarvi la spada pel cuore domani... Ma non voglio farlo... non lo posso... Un giorno forse ne saprete il perché... e saprete anche che siamo pari!» (p. 151)

Così facendo il conte chiude un cerchio aperto nel primo capitolo del romanzo, quando il padre di Alberto è costretto prima al duello e poi alla fuga per l'infamia di tradimento rivolta alla moglie. Galli – un amico del marchese – riferiva di aver visto Cecilia in compagnia proprio del Conte Armandi.

Il romanzo prosegue con un salto temporale di quasi vent'anni in cui Alberto viaggia per il mondo.

Ad una corsa di cavalli incontra Adele e scopre che quest'ultima non ha mai contratto matrimonio con Gemmati essendo rimasta sempre legata sentimentalmente a lui. I due riprendono i rapporti e si sposano dopo poco. Il matrimonio però è tormentato, il passato e gli errori commessi sono un macigno per la coppia. Adele intenzionata a salvare questo rapporto insiste per riprendere la vita mondana che tanto amava Alberto; ma questa non aiuta, anzi proprio durante alcune feste di gala l'uomo incontra i suoi vecchi amori che mettono ancora più in dubbio i propri sentimenti.

La prima a tornare nella vita di Alberto è la contessa Armandi, ormai anziana, ma sempre attentissima conoscitrice della vita. Con la donna, Alberto si trova a riflettere della fugacità della bellezza mettendo in dubbio ciò che prova per la moglie, avendo paura che ciò che lo abbia portato al matrimonio sia stata proprio la bellezza ancora viva di Adele. Il secondo incontro è quello darà il via ad una serie di eventi tragici senza ritorno. A Livorno, dove Adele e Alberto stanno trascorrendo le proprie vacanze ritrovano la contessina Valleda adesso moglie del principe Metelliani. La donna conserva tutta la sua superba bellezza e non ci vuole molto che si riaccendano i vecchi ardori tra lei e il marchese. Alberto tradisce Adele, nella loro camera, e seppur senza alcuna conferma sa di essere stato scoperto. Il senso di colpa per il secondo tradimento tormenta l'uomo che rientrato dalle vacanze livornesi inizia a viaggiare sempre più per allontanarsi dalla moglie. Adele, come all'inizio della vicenda, cade nuovamente malata, ma questa volta ne muore.

La vicenda si chiude con l'atto disperato di Alberto

“Il letto era intatto, la coperta liscia e distesa, il guanciale non aveva una piega. Ei stette ritto dinanzi a quel letto lunga pezza, guardandolo con occhi astratti, mise la mano con un gesto malfermo sulla rimbocatura della coperta, esitò, colle dita increspate e contratte, e ad un tratto, bruscamente, risolutamente, tirò in giù la coperta, e cadde pesantemente ai piedi del letto col capo sul cuscino.

Si udì un colpo di pistola.” (p. 207)

6.2 *Le donne del romanzo*

Eros, seppur composto per ultimo, presenta tutte le tematiche e le caratteristiche tipiche della fase mondano scapigliata di Verga: amori tormentati, toni melodrammatici e figure maschili quasi inconsistenti se messe accanto a quelle femminili; ed è su queste ultime che ci si soffermerà in questa sede.

Come accennato in apertura al contrario di *Eva*, il ruolo della moda in *Eros* come precedentemente in *Tigre reale* può risultare meno evidente, soprattutto perché non vi sono vistosi cambi nella condizione sociale dei protagonisti.

La moda è strumento di rappresentazione e appartenenza ad un gruppo sociale e nel romanzo si resta dentro la classe aristocratica con simboli e dettami di abbigliamento fissi e precisi. I personaggi della storia sono tutti nobili dalla nascita e per tanto non cercano nella moda una legittimazione di una propria rivincita sociale, come nel caso della ballerina, Eva, amata da Enrico Lanti. La nobiltà, in questo caso, usa gli abiti come strumento di conferma del proprio status acquisito per nascita.

Vi sono, tuttavia, delle profonde differenze soprattutto tra le donne protagoniste della storia; differenze nei caratteri, nelle aspirazioni e nei valori che rappresentano. Sono differenze che vanno oltre l'abbigliamento, ma che vengono da esso rappresentate e raccontate al lettore

6.2.1 *L'artificiosa semplicità della contessina Valleda*

Entrando nel dettaglio della moda come strumento di definizione del personaggio e della creazione dell'identità, la prima ad essere descritta è la contessina Valleda Manfredini:

“La sua amica era infatti una magnifica bionda, aristocratica e delicata beltà, modellata come una Venere, e leggiadra come un figurino di mode, dalle folte e morbide chiome cinerine, dai grand'occhi azzurri e dalle labbra rugiadose; sotto i suoi guanti grigi celava unghie d'acciaio, colorate di rosa; il suo stivalino sembrava animato da fremiti impazienti, e con quel suo tacco alto, con quella sua curva elegante, avea l'aria di gentile arroganza, come se sentisse di render beata l'erba che calpestava; il sorriso di lei era affascinante, lo sguardo profondo ed un po' altero, l'accento carezzevole, il vestito avea artificiose semplicità, e la blonda pudiche civetterie – ecco che cosa era quella fanciulla che frustava i ramoscelli con un virgulto di salcio, e che si chiamava Velleda, al modo stesso che era bionda, che era capricciosa, che era elegante, e che un bel fiore da stufa ha un bel nome straniero. Ella sembrava sopraffare la verginale leggiadria della sua amica col semplice portamento superbo del capo, o con un solo de' suoi sorrisi affascinanti.” (p.35)

La bellezza della contessina Valleda è artificiosa, ricercata, e nasconde una forte sessualità. La magnifica bellezza modellata come Venere e leggiadra come un figurino di mode rappresentano una donna determinata e spregiudicata, lontana dal ritratto della fragile ragazza collegiale. L'aria di gentile arroganza e lo sguardo profondo ed altero ne

vanno a delineare la forza e la determinazione anche dietro la perfetta osservanza del protocollo aristocratico.

Emblematica l'immagine dei guanti grigi che celano unghie d'acciaio. Non è un caso il colore grigio, questo, infatti, ritorna spesso nella descrizione di Adele come simbolo di modestia e contegno. In questo caso, però, è apparente copertura di forza. I guanti intesi come maschera sociale permettono un'ulteriore riflessione sul carattere della giovane; infatti, durante un successivo incontro la ragazza viene descritta nell'atto di indossare i guanti mentre scende le scale verso Alberto. Il significato di un gesto del genere per quanto passa apparire una semplice dimenticanza dovuta alla fretta, rappresenta invece, un chiaro richiamo alla personalità della contessina. Il vestirsi era un'attività privata che veniva svolta nelle proprie camere e lontana da occhi altrui. Se poi si prende in considerazione il valore erotico leggibile nell'indossare e nel togliere i guanti si può comprendere il valore semantico dell'azione e le funzioni intratestuali delle *reference* alla moda. Nello stesso testo, come di vedrà di seguito, parlando della passione tra Alberto e la contessa Armandi si usa proprio l'immagine di "*sfilare e strappare i guanti*".

Come accennato, Valleda rappresenta anche un tipo di sessualità intensa che le chiome morbide e le *rugiadose labbra* restituiscono al lettore in maniera chiara. L'abbigliamento in questo diventa parte integrante della descrizione e ha funzione caratterizzante del personaggio letterario e del modello di donna a cui rimanda – funzioni intratestuali ed extratestuali.

Oltre i guanti appena citati, è interessante sottolineare l'artificiosa semplicità dell'abito con cui viene descritta e i fremiti impazienti dello stivalino dal tacco alto e che donava

alla caviglia una curva elegante.²⁹ Gli stivali tornano più volte nella descrizione del personaggio di Valleda, come durante la passeggiata con Alberto durante la quale lo zio sembra comprendere l'attrazione segreta tra i due giovani.

“E andarono pel viale, l'uno accanto all'altra. Le leggere balzane del vestito di lei sussurravano sugli stivalini di pelle lucida.” (p. 60)

L'abito racconta della donna che lo veste e l'amante ascolta assorto ciò che le parole non dicono.

La contessina Valleda è una giovane donna cosciente della propria bellezza e del valore che essa possa avere nel contrarre un fruttuoso matrimonio. Così come Eva padroneggia le regole del mondo del teatro che le impongono una “*dignità differente*” rispetto a quella delle contesse, così Valleda mostra di conoscere sapientemente cosa conviene ad una giovane contessa. La donna trova, così, negli abiti, il principale strumento per esercitare il potere derivante dall'innata bellezza. Sono molte le immagini che il testo ci restituisce in tal senso: dall'ombrellino usato come bastone da passeggio al grande cappello di paglia usato teatralmente per rivelare la sua bionda chioma.

²⁹ Il focus su come la moda tragga parte del suo fascino, specialmente quello legato alla sessualità, dall'imposizione di una forma artefatta al corpo femminile è stata trattata nella precedente parte di questo lavoro.

“La signorina Manfredini non fece alcuna osservazione; si voltò indietro, e incominciò a camminare verso il cancello, appoggiandosi all'ombrellino, con quell'altera indifferenza che l'avea fatta soprannominare la principessa.” (p. 57)

“Entrando nel salotto Velleda sprigionò i suoi magnifici capelli biondi, togliendosi il largo cappello di paglia, e vi rovesciò tutto quel mucchio d'erbe e di fiori che si teneva in grembo.” (p. 58)

È anche interessante notare come gli accessori di moda possano diventare simbolo del potere esercitato dalla donna sugli uomini e in particolare su Alberto; il ventaglio diventa uno scettro sorretto dalla forza della bellezza.

“La principessa era abituata ad arrivar da per tutto come una regina, ed a stendere senza contrasto il suo ventaglio come uno scettro.” (p. 182)

Immagine, questa del ventaglio usato come scettro regale, che torna spesso anche nelle mani della contessa Armandi, ma mai nella descrizione di Adele.

6.2.2 I modesti abiti grigi di Adele

Seguendo la presentazione al lettore dei personaggi, dopo la contessina, abbiamo proprio la descrizione di Adele che viene, ancora prima che introdotta, messa in contrasto con Valleda. Quest'ultima, infatti, sembra sopraffare la *verginale leggiadria dell'amica*.

“Adele era magrina, delicata, pallidetta, così bianca che sembrava diafana, e che le più piccole vene trasparivano con vaga sfumatura azzurrina; avea grand'occhi turchini, folte trecce nere, mani candide e un po' troppo affusolate; il vento, innamorato, modellava le vesti sul suo corpiccino svelto e gentile come una statua d'Ebe; i movimenti di lei avevano certa elasticità carezzevole e felina; – accanto a ciò una timidità quasi selvaggia, un sorriso spensierato, e dei rossori improvvisi.” (p. 35)

Il passo, come si evince, delinea una figura di donna differente da quella della contessina Valleda. A partire da tutti i suffissi diminutivi e vezzeggiativi utilizzati nella descrizione come: *magrina, pallidetta, corpic(c)ino*; fino agli aggettivi: *piccole, affusolate, gentile, carezzevole*. Tutte queste scelte lessicali rimandano al lettore una bellezza minuta, sobria, aggraziata e modesta. Anche se, celata dietro rossori improvvisi, vi è anche in Adele una spinta sessuale animalesca e selvaggia – *certa elasticità carezzevole e felina*. Veri e propri topoi nella descrizione della sessualità femminile.

La bellezza di Adele viene descritta come pronta a sbocciare e a diventare tale da poter rivaleggiare con quella dell'amica; tuttavia, la giovane rappresenta una donna differente dalla contessina Valleda. Adele è romantica, seria e ferma sui propri valori, e anche in questo caso l'abbigliamento accompagna la sua descrizione e la sua evoluzione nel testo.

La donna viene rappresentata quasi sempre in abiti grigi e sobri, è esemplare l'immagine che ne ha Alberto riconoscendo in lei tutto ciò che potesse desiderare.

“Tutto ciò la rendeva così bella che Alberto ne era affascinato; in quel momento tutte le attrattive della vita, della gioventù e dell'amore erano per lui in quel pallido visino e sotto quel modesto vestito grigio che tremava come le foglie agitate dalla brezza.” (p. 49)

Così come il modesto vestito grigio, Adele indossa sempre abiti scevri da tutti gli scintillanti e vistosi dettagli dei vestiti delle altre dame. La seta degli abiti di Valleda brillava anche alla luce della luna in aperto contrasto con la *vesticciuola* di Adele. (p. 37)
L'abbigliamento per quest'ultima non è uno strumento per esercitare il proprio potere ma un modo per sfogare la propria timidezza.

“S'erano seduti sotto il pergolato. Ella gli parlava con quella dolce favella della fanciulla toscana che somiglia a cinguettio d'uccelletto; sorrideva, arrossiva, giocherellava cogli sgonfietti del suo vestito e colle foglie del pergolato; [...]” (p. 43)

Durante la storia Adele cresce, diventa una donna forte e indipendente, rifiuta un matrimonio di interesse con il buon Gemmati e gestisce da sola i propri possedimenti dopo la morte del padre. Questo lo si rivede nell'aristocratico portamento che comunque non stravolge il suo modo di vestire. Infatti, anche alla fine del testo, quando si ritrova con Alberto e convolano a nozze sceglie un abito grigio:

“Aveva un bel vestito grigio, un cappellino di paglia, dei lunghi guanti di Svezia, ed il suo viso delicato sembrava piú pallido attraverso il velo azzurro.” (p. 170)

L'unico momento in cui l'abbigliamento di Adele muta lo si può ritrovare dopo il matrimonio, quando percependo la ritrosia del marito tenta di risaldare il rapporto attraverso la seduzione che trova negli abiti il primo strumento per farlo. È anche il momento in cui le *implicit references* tra moda e letteratura hanno una funzione intratestuale nell'evoluzione dei fatti narrati particolarmente profonda.

Adele inizia una vita mondana, fatta di abiti da sera e “*civetterie*”:

“Ma Adele temeva di stancare l'ombrosa e mobilissima fantasia del marito mostrandosi a lui sempre dentro la stessa cornice, e sotto il medesimo aspetto. – Nel piú puro amor di donna, e forse anche in quello dell'uomo, c'è sempre un po' di civetteria. – La moglie voleva legare a sé piú strettamente, indissolubilmente il marito, giovandosi di tutti i vantaggi che il mondo dà ad una bella donna, facendoglisi vedere piú ricercata, se non piú bella. Alla donna sorrideva forse il pensiero di mettere ai piedi dell'uomo amato la sua eleganza di gran signora, ed anche, perché no? i suoi trionfi di mondana. Alberti, temendo di mostrarsi egoista non fece alcuna osservazione, e ad inverno già inoltrato tonarono a Firenze.” (p. 176)

Alberto era geloso, ma non lo dava a vedere; anzi era felice di questo gioco seduttivo in quanto la mondanità dava anche a lui la possibilità di essere desiderato, come accadde con la contessina.

Se la moda e l'apparire diventano strumenti utilizzati da Adele per risaldare il proprio matrimonio con Alberto, gli stessi diventano simbolo della definitiva disfatta. Dopo il tradimento con Valleda, dal quale gli eventi prenderanno la tragica piega – Alberto:

“Trovò Adele dinanzi allo specchio, in atto di disfarsi i capelli senza l'aiuto della cameriera, pallida, turbata anch'essa. – Udendo entrare Alberto si volse trasalendo.”

(p.190)

L'immagine riporta all'apertura del romanzo in un'analogia con la madre di Alberto, allo specchio, intenta a sistemarsi i capelli per la notte con l'aiuto della cameriera. Di questo episodio, però, più che il richiamo all'incipit del testo – che comunque segnerà con la partenza del marchese, in qualche modo, la fine dell'amore anche tra i genitori di Alberto – serve far emergere il valore simbolico della scena. Nel disfarsi i capelli, acconciati con cura per la serata più elegante dell'anno, Adele disfa anche il proprio matrimonio. La donna rinunciando agli abiti mondani lascia andare anche i sogni d'amore che hanno animato da sempre la sua vita. Lei, espressione dell'amore coniugale, del sacrificio e della devozione non può accettare la falsità del rapporto e come le tante eroine romantiche prima di lei si lascerà morire.

6.2.3 Il continuo confronto

I personaggi di Adele e Valleda trovano una migliore comprensione se messi a confronto, operazione che viene sin da subito proposta al lettore nella presentazione delle due protagoniste: la ritrosia della prima è messa in contrasto con l'altera bellezza dell'amica. Sin dalle prime pagine a guidare questo confronto è lo sguardo di Alberto che, condizionato dalla poca esperienza di vita non riconosce pienamente bellezza di Adele, e per quanto innamorato di quest'ultima già da anni, al primo incontro rimane ammaliato da Valleda di cui gli abiti ne diventano espressione prima:

"[...] ma Alberto non era conoscitore, e allorché la cuginetta gli corse incontro stendendogli le mani e salutandolo col suo grazioso rossore, i capelli biondi, la veste di seta, e lo sguardo da regina dell'altra gli si gettarono, direi, alla testa, in un lampo."

(pp. 35 – 36)

È necessario sottolineare, come oltre ai capelli biondi e allo sguardo della giovane, sia la veste di seta ad imporsi nella mente del giovane, anche in questo caso diventando metonimico simbolo della donna desiderata. E l'abito, che proprio come un'opera teatrale trova la sua completezza nell'azione, dà alla contessina una grazia memorabile che Alberto ricorda scrivendo all'amico Gemmati:

"Se avessi visto con quanta grazia inchinandosi spingeva indietro il suo vestito!". (p.36)

L'immagine della ragazza che con grazia fa la riverenza portando indietro l'abito torna anche al primo incontro a Firenze tra i due dopo la rottura della promessa di matrimonio con Adele.

“Allora aggrottò leggermente il sopracciglio, si mise al suo posto, spinse indietro lo strascico della veste; e non disse altro.” (p. 91)

Sono moltissimi i momenti all'interno del testo in cui le due donne vengono presentate di seguito sottolineandone le differenze che partono dagli abiti. Proprio di seguito all'appena citata immagine di Adele tremante nel suo modesto abito grigio (p.49) viene descritta Valleda:

“Velleda era lì presso, bionda, elegante, graziosa, con tutto il fruscio della sua seta, col profumo cinese del suo fazzoletto ricamato – egli se ne avvide.” (p. 49)

Il fruscio della seta e i ricami anche sul fazzoletto rendono il contrasto tra le due donne ancora più marcato. Vorrei però sottolineare il richiamo orientale del profumo. Questo dettaglio incrementa il valore seduttivo della donna andando a richiamare uno dei meccanismi della moda che anni dopo Tarde (1890) sottolineerà e di cui si è fatto accenno nella prima parte del testo e parlando di Nata. Tutte le tendenze che provengono dall'esterno di un determinato gruppo hanno una forza di fascinazione maggiore; si pensi a tutte le collezioni ispirate da culture lontane o l'appropriazione – non sempre con rispetto – di capi e accessori appartenenti a usi e costumi distanti da dove si diffondono.

Il profumo cinese del fazzoletto di Valleda riflette proprio questo fascino e lo diffonde insieme alle pagine del romanzo.

La moda nella sua declinazione di abbigliamento ha un ruolo centrale nell'epilogo della vicenda che vede le due donne sempre protagoniste – sempre ascrivibile alle funzioni intratestuali sopra individuate. Adele, come si è già ricordato, per risaldare il proprio rapporto con il marito decide di fare proprie le armi di seduzione della moda. A Livorno i due novelli sposi incontrano Valleda ormai consorte del principe Metelliani. Quest'ultima si accorge subito del cambiamento della vecchia amica diventandone invidiosa.

“La principessa era abituata ad arrivar da per tutto come una regina, ed a stendere senza contrasto il suo ventaglio come uno scettro. Ella fu dunque ferita nel più vivo dell'amor proprio incontrando a Livorno una rivale preferita, incensata, corteggiata più di lei, e che per giunta non sembrava curarsi del suo trionfo, o godevaselo disinvoltamente, come cosa dovutale naturalmente – e chi poi? quella medesima donnina che ella aveva sempre eclissato col solo riflesso dei suoi biondi capelli! – quella figurina pallida, magra, tutta occhi, la quale non aveva cotesti occhi che per suo marito, [...]” (p. 182)

È proprio la nuova immagine di Adele a spingere Valleda a sedurre Alberto; in particolare, ad una cena, *“Adele aveva brillato più del solito”* *“e [Valleda] da quel giorno s'era messa a far la corte ad Alberto”*. (p.184)

La competizione amorosa tra le due donne trova nell'abbigliamento e nella bellezza la molla e la motivazione per l'ultima rivincita. Valleda riesce nel suo intento di sedurre

Alberto e ferire la vecchia amica anche se, forse, non avrebbe mai immaginato il triste epilogo a cui avrebbe portato il loro incontro.

Il melodrammatico finale della storia mette in evidenza anche le dinamiche sociali soggiacenti alla moda: l'imitazione per essere parte di un gruppo viene sempre superata dal desiderio profondo di distinguersi all'interno dello stesso. Gli abiti alla moda rivelano, infatti, la volontà di diventare modelli per lo stesso gruppo di appartenenza, e il sentimento di rabbia di Valleda ne è una dimostrazione; dimostrazione non solamente letteraria.

6.2.4 La nuvola di mussolina della contessa Armandi

Accanto ad Adele e alla contessina Valleda abbiamo una terza donna, più grande e matura delle due giovani: la contessa Armandi. La sua comparsa nel romanzo avviene sempre durante il soggiorno a Belmonte di Alberto dove la bellezza della contessa era ormai diventata leggenda. Una sfarzosa carrozza scintillante di stemmi dorati, campanelli, nastri e cocchieri in livree lussuose accompagna l'ingresso della donna.

“[...] la bella signora che vi stava mezzo sdraiata, appoggiando i piedi al sedile di faccia, con posa indolente, in mezzo ad una nuvola di mussolina fresca e leggera come il tulle; il velo azzurro del suo cappellino svolazzava su tutto quell'insieme leggiadro.” (p. 61)

Già dalla presentazione si percepisce come il personaggio della contessa rappresenti una donna matura, non tanto nell'età ma nei sentimenti. Una donna che conosce il mondo in cui vive, con una posa indolente e un cappellino svolazzante sull'insieme leggiadro.

Il valore dell'abito nella definizione del personaggio viene ripreso poche righe dopo. Alberto, già promesso sposo di Adele, e sedotto segretamente dalla bellezza della contessa Valleda, viene subito rapito da questa nuova donna anche se vista solamente a distanza:

“Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell'amore, come un rigoglio di vita, come acri fiori di giovinezza: era uno strano miscuglio degli occhi turchini di Adele, del suo sorriso pudico, e delle lusinghe, dei biondi capelli di Velleda, della sua elegante civetteria più in là, fra le nuvole azzurre e purpuree dell'avvenire, ondeggiava vagamente la larva di un altro amore nebuloso come la mussolina che modellava il bel corpo della contessa Armandi, sdraiata mollemente nella carrozza come in un letto. – Tutti cotesti fantasmi gli turbinavano confusamente nella mente, gli scorrevano per le vene col sangue acceso di febbre. – Quel fanciullo che cominciava a sentir la donna aveva bisogno di piangere.” (p. 61)

La mussolina dell'abito diventa metafora del suo nuovo *nebuloso* amore che germoglia nell'anima. Il giovane uomo che non ha ancora imparato la vita e avvicinandosi all'amore ne viene travolto.

Anche durante il primo incontro reale tra i due, gli abiti della contessa sono parte fondamentale del suo fascino.

“Era una delicata bellezza: l'occhio nero, superbo, profondamente e voluttuosamente solcato, l'andatura, la voce ed il gesto molli, gli omeri candidi e profumati come le foglie di magnolia, ondulati in linee pure, carezzate dalle trecce nere ed elastiche, il seno squisitamente modellato nell'avorio, marmorizzato da sfumature azzurrine, vaporoso pei veli ricamati, lo strascico della veste susurrante in modo carezzevole dietro di lei, la punta dello scarpino di raso che luccicava di tanto in tanto come una lingua serpentina, la fronte altera e il sorriso affascinante. – Ella aveva quarant'anni.” (p. 62)

La forza della donna è più volte ribadita dalle metafore e analogie animalesche come l'appena citata *“lingua serpentina”* della punta in raso delle proprie scarpe. La metafora del fruscio dell'abito inteso come il sibilo di un serpente che torna anche successivamente nel testo (p.130) quando, divenuti amanti, i due si interrogano sui propri sentimenti.

Il serpente non è l'unico animale accostato alla contessa Armandi; infatti, successivamente viene paragonata ad una tigre (p. 146); questo proprio a delinearne il carattere forte della donna e il ruolo di comando nella coppia.

Come la contessina Valleda, ma con maggiore controllo, la contessa Armandi utilizza gli accessori come simbolo di potere, ventagli, cappotti e ombrellini sono usati come strumenti per esercitare il proprio fascino.

Interessante in questo mosaico di costruzione del personaggio e della personalità della donna riportare il passo, sopra citato, legato ai guanti. Questi sono visti proprio come un mezzo di seduzione e sono in potere esclusivo della donna.

“Ella invece stava in mezzo a questi scogli colla testa alta, con aristocratica disinvoltura, dominando tutto ciò che non poteva elevare sino a lei; ingentiliva Alberto, lo

perfezionava, stava a discorrere con lui accanto al piano, o presso il tavolino da lavoro, o si faceva accompagnare in giardino, dandogli l'ombrellino da portarle, e si lasciava baciare il guanto – sicché tutte le volte che gli permetteva di strapparle quel guanto, o lo precedeva sotto i folti alberi del boschetto, sorridente, esitante, guardandosi intorno nel raccogliere le pieghe del vestito, e camminando in punta di piedi, a lui sembrava che il cielo si spalancasse a due battenti. – Giammai non aveva voluto più andare una sola volta sul lago con lui.” (pp. 134)

L'unico momento in cui la contessa Armandi perde la sua sicurezza di donna matura e risolta è quando il marito scopre il tradimento. Anche in questo momento di debolezza in cui la forza della donna crolla, l'abbigliamento diventa simbolo di ciò che sta passando. La vediamo avvolta in uno scialle, seduta e preoccupata; immagine che ricorda Eva quando lascia il teatro per Enrico. Lo scialle abbraccia il corpo della donna e copre il seno e i ricami della veste, facendole perdere l'aura di potenza che aveva avuto dall'inizio del romanzo.

Emblematico che l'ultima apparizione della contessa la si trovi dopo il matrimonio tra Alberto e Adele. La donna, anziana, riflette con il marchese proprio della beltà che sfiorisce e dell'amore che segue lo stesso percorso; tematiche queste centrali nel filone di opere qui prese in esame.

6.3 Le similitudini tra le protagoniste e le funzioni metaculturali

Per quanto fino a questo momento si siano sottolineate le differenze tra le figure femminili protagoniste del romanzo, a conclusione, è necessario notare che nell'opera si possono isolare alcune caratteristiche comuni a tutte. Sono elementi che emergono soprattutto dalla comparazione tra personaggi maschili e femminili, e che diventano spunti di riflessione oltre la dimensione narrativa.

Il primo elemento è il ruolo che viene riconosciuto agli uomini e alle donne. Alberto, come l'amico Gemmati, lo zio, ma anche il conte Armandi e il principe Metelliani sono tutti impegnati in attività di gestione economica dei propri possedimenti, in politica, o studiano e viaggiano. Tutte le donne del romanzo, invece, hanno ruoli differenti, si occupano di organizzare feste, di intrattenere rapporti personali e di essere accompagnatrici perfette dei propri uomini. È interessante notare che, già nelle prime pagine del testo, si trovi da una parte Alberto che con lo zio si prende cura dei propri interessi economici e Adele e Valleda che passano intere giornate a passeggiare nelle proprie dimore. Anche alla fine del romanzo, quando Alberto e la cugina si ritrovano, si racconta come lo zio abbia cercato invano di spingere la figlia a sposare Gemmati; e anche le amiche si chiedevano come mai rifiutasse tutti i pretendenti. Per quanto avesse dimostrato la propria forza e determinazione Adele da sola appariva come incompleta.

Le donne sono spesso descritte come mollemente distese nelle proprie carrozze, bianche, diafane e al limite della debolezza; dall'altra parte gli uomini sono, dritti, austeri e forti.

Immagini queste che vanno oltre le pagine del romanzo – funzioni extratestuali – rimandando a valori di un'epoca di una classe sociale. Questi sono gli elementi culturali che la letteratura, per quanto opera di finzione, può dare alle scienze storiche e sociali.

Un secondo elemento comune a tutte le figure femminili del romanzo è l'importanza del proprio aspetto; di ognuna di loro viene sempre sottolineata la bellezza. Quest'ultima, però, è intesa come unione di caratteristiche innate e di capacità della donna di esaltarle padroneggiando tutti gli strumenti a sua disposizione – abbigliamento primo fra tutti.

La bellezza femminile è anche un vanto per gli uomini: l'immagine delle donne serve per rendere manifesta la propria grandezza. Il principe Metelliani sceglie di sposare la contessina Valleda proprio per la sua proverbiale bellezza; e il fascino della ragazza diventa manifestazione della sua ricchezza. Il ruolo della donna nell'esprimere soprattutto attraverso l'abbigliamento la forza economica e sociale del proprio uomo è uno dei principali meccanismi individuati dagli scienziati sociali che si sono interessati del fenomeno moda.

6.4 Gli altri significati della moda nel romanzo

Il romanzo, come negli altri casi analizzati, è lontano dall'essere una ricostruzione fedele di fatti realmente accaduti ed è anche distante dalla successiva produzione verista dell'autore in cui vi è il chiaro desiderio di restituire al lettore una precisa ricostruzione delle azioni e degli ambienti raccontati.

Sempre seguendo Longo (2022) e allo stesso tempo de Sanctis sul ruolo della letteratura come specchio dell'anima di una società, nel romanzo però emergono elementi culturali che travalicano i confini del testo come nel caso appena citato sul ruolo della donna. Tali elementi permettono di comprendere meglio il tessuto sociale italiano e le motivazioni dietro comportamenti che anche i sociologi hanno nel tempo individuato. *Eros*, in

particolare, permette di riflettere sull'importanza della gerarchia sociale rappresentata dagli abiti, sul matrimonio come istruzione, ma anche sui rituali sociali.

Partendo da quest'ultimi – i rituali sociali – il testo permette di comprendere la loro fondamentale importanza nella creazione e nel mantenimento delle relazioni, ma anche delle identità personali. Incontrarsi a balli, feste e rappresentazioni teatrali sono occasioni dove presentarsi e dove costruire la propria immagine. L'abbigliamento in questo processo ha un ruolo centrale, ma ognuno di questi rituali ha delle regole precise che permettono di avere uno scorcio sulla società del tempo. Il fenomeno moda, come più volte ricordato, interessa tutti i settori della vita di ognuno. Nel romanzo, per esempio, è possibile notare come anche la villeggiatura, già al tempo, fosse interessata dalle leggi della moda. Il tradimento di Alberto con Valleda viene consumato a Livorno, una meta scelta da Adele perché: *“quell'anno era una stazione alla moda.”* (p. 182). Questo appunto sul fenomeno moda relativa ad ambiti diversi rispetto all'abbigliamento, per quanto non possa trovare in questa sede adeguata analisi, serve che sia posto in evidenza per sottolinearne l'importanza all'interno della società. Si è già citata Steele e il suo saggio del 1991 *“F-word”*, per riflettere sul pregiudizio di cui la moda soffre, soprattutto, in campo accademico e intellettuale. Il passaggio del testo verghiano, però, impone di prendere in considerazione che già nel 1875, data della pubblicazione del romanzo, si ritenesse un concetto con condizioni di verità il fatto che una meta turistica fosse di moda; e questo fa emergere con chiarezza la forza di questo fenomeno ben prima e ben oltre, il campo dell'abbigliamento, a sua volta erroneamente ritenuto effimero.

L'importanza degli eventi mondani come simbolo di appartenenza ad un dato gruppo sociale e al valore dato all'abbigliamento in date circostanze è visibile sempre nell'episodio del tradimento di Alberto. L'occasione, infatti, nasce durante un concerto, a

cui partecipa solamente Adele dopo essersi abbigliata per l'occasione. È interessante notare come l'occasione venga descritta come un vero e proprio evento per l'alta società del tempo.

“Al concerto c'era tutto il mondo elegante, all'infuori della principessa Metelliani” (p. 187)

Per quanto riguarda il matrimonio inteso come istituzione sociale guidata non solamente dall'amore, ma anche dall'interesse dei contraenti è lampante anche ad una prima lettura del testo. Alberto è un giovane con una buona rendita e per questo un ottimo partito; tuttavia, il principe Metelliani lo è ancora di più ed ecco che Valleda lo preferisce al giovane marchese. Per quanto l'opera contenga degli strascichi romantici e melodrammatici anche la contessa Armandi, seppur scoperta dal proprio consorte, non lo lascerà per Alberto.

Andando alla distinzione sociale che è la dimensione che maggiormente interessa il tema della moda anche nel testo questa è fortemente connessa all'abbigliamento. Le donne di cui Alberto si innamora sono tutte aristocratiche e per quanto l'abbigliamento sia, come visto, uno strumento per descrivere i loro caratteri e loro ambizioni non differisce nell'espressione sociale.

Tuttavia, vi è una quarta donna che frequenta Alberto, Selene, una ballerina della Scala di Milano che il marchese incontra una volta lasciandosi con la contessina Valleda. Di quest'ultima è interessante notare che non viene data alcuna descrizione del proprio abbigliamento al contrario di quanto fatto con le altre tre donne. Scrivendo di lei alla contessa Armandi, infatti Alberto sottolinea che

“La mia Selene è molto bella – nient'altro – e mi dice molte cose gentili alla sua maniera – [...]” (p. 119)

L'unico capo che viene accostato alla ballerina sono le sue scarpette di raso, utilizzate in un'iperbole per sottolinearne la povertà in contrasto alla sua grandezza d'animo.

PARTE QUARTA
L'ITALIANITÀ:
TRA RACCONTO E RISCOPERTA

CAPITOLO VII

L'ITALIANITÀ:

ORIGINI E TRATTI ESSENZIALI

7.1 L'unità culturale

“Fatta l’Italia vanno fatti gli italiani” il celebre motto, così sintetizzato da Ferdinando Marini nel 1896, è da sempre erroneamente attribuito a Massimo d’Azeglio, il quale nelle sue memorie sollevò proprio la questione di una mancata unità culturale italiana dopo quella politica. Per quanto gli intellettuali sia originari della penisola che stranieri, per decenni, pensarono all’Italia come di un’entità già esistente, per secoli sepolta e divisa da dominazioni straniere, il quadro socioculturale dopo il 1861 evidenziava fratture profonde e non sanabili solamente dal fascino degli antichi allori.

Tralasciando le iniziative politiche ed economiche – e le loro conseguenze – portate avanti per il superamento di questi divari, soprattutto tra nord e sud del Paese, in questa sede vorrei soffermarmi sugli elementi culturali sui quali si è costruita l’italianità di cui la moda è una delle colonne portanti ancora oggi.³⁰

Quando si parla di Italia, di cultura italiana e di Made in Italy, la moda è, infatti, tra i primi, se non proprio il primo settore che torna alla mente degli stranieri, ma anche degli italiani (Marco Fortis 1998). È vero che la moda italiana, secondo le contemporanee caratteristiche ha una data di nascita precisa: 12 febbraio 1951, quando Giovanni Battista

³⁰ Sul rapporto tra moda e società italiana si rimanda al lavoro di Levi Pisetzky (1978).

Giorgini inaugura la prima sfilata di moda italiana a Firenze. Tuttavia, per quanto il fenomeno moda italiano si debba collocare nella seconda metà del XX secolo, già da decenni erano emersi elementi culturali che divennero caratterizzanti per questo fenomeno e che si vanno ad intrecciare proprio con l'arte e la letteratura non solamente del nostro Paese.³¹

L'italianità è uno di quei tratti che permette di mettere in evidenza proprio gli stretti rapporti tra moda e letteratura, ma anche con altri media, in una prospettiva che secondo l'oggetto di studio diventa intermediale, intramediale e transmediale.

In relazione all'italianità è interessante la riflessione di Giulio Bollati (2011) sull'*italiano che non esiste*.

Riprendendo il pensiero di Gioberti, che per Bollati fu proprio "*ingegnere di italianità*", si legge che il popolo italiano sia stato:

"[...] più un desiderio e non un fatto, un presupposto e non una realtà, un nome e non una cosa, e non so pur se si trovi nel nostro vocabolario. V'ha bensì un'Italia e una stirpe italiana congiunte di sangue, religione, di lingua scritta ed illustre; ma divisa di governi, di leggi, d'istituti, di favella popolare, di costumi, di affetti, di consuetudini." (Bollati 2011, p. 46)

Gioberti arriva anche ad affermare che "*il popolo italiano non sussiste*". Contestualizzando però lo scritto, datato 1844, quindi prima dell'unità politica, serve

³¹ Si veda Romani (2015)

ricordare anche che queste riflessioni si inserirono nel dibattito se coinvolgere o meno il popolo nei moti rivoluzionari volti all'unificazione del Paese.

È interessante notare che nell'opera di Gioberti, come sintetizza Bollati, si fa una considerazione intellettualmente molto profonda relativa al popolo italiano. Quest'ultimo, infatti, viene considerato "*astratto*" se calato nella realtà del tempo della composizione del trattato, proprio per l'assenza di una reale coesione socioculturale; ma allo stesso tempo è "*reale*" nel momento in cui si prende in considerazione l'idea astratta del popolo italiano. Uscendo da coordinate spazio-temporali definite e precise, gli italiani diventano una realtà, sono eredi di una storia millenaria che ha interessato la nostra penisola; sono i depositari di saperi profondi, cultori del bello e custodi della "*culla della civiltà universale*".

C'è però una distinzione classista all'interno di questa idea reale di popolo italiano, infatti, solamente le classi sociali più alte sono "qualificate" a portare avanti questa imponente eredità e questa caratteristica è definita proprio *italianità*. Le classi popolari, invece, hanno un ruolo passivo di fronte a queste eredità, e per loro infatti si parlerà di *italianitudine*. (Bollati 2011, p.47)

Le due categorie, però non sono rigide e ammettono passaggi dall'una all'altra in base all'acquisizione o alla perdita di competenze sociali, lavorative, culturali o anche militari direttamente collegate all'idea di Italia.

La distinzione interna ad un popolo ancora inesistente è particolarmente affine agli studi sulla moda in quanto anche in questo settore esiste una distinzione tra coloro che creano la moda e detengono il potere decisionale e coloro i quali, invece, pur nella scelta, hanno un ruolo passivo nella moda. Anche in questo caso, come in tutti i fenomeni socioculturali

moderni, i confini sono labili e il passaggio da una sfera ad un'altra è semplice e spesso temporaneo.

7.2 Il nuovo Rinascimento

Già dalla seconda metà del Settecento, con il diffondersi del gusto neoclassico, iniziò a tornare di grande interesse culturale viaggiare per la penisola italiana. I *Gran Tour* che andavano a toccare tutte le principali città della penisola divennero uno dei pilastri della formazione dell'aristocrazia europea. Dopo la pausa dovuta alla Rivoluzione francese e all'impero napoleonico, con la Restaurazione del 1815, il rinnovato clima politico fece apparire più sicuri i viaggi verso la penisola italiana, donando nuova vita proprio al *gran tour* italiano.

Quello che cambiò dopo le guerre napoleoniche fu l'interesse che muoveva i ricchi europei e americani ad intraprendere questo viaggio; infatti, non fu più la ricerca del classicismo dominante nel Settecento, ma delle pittoresche ambientazioni tipiche del gusto romantico. L'Italia era diventata il luogo privilegiato dove poter trovare rovine antiche e paesaggi crudi che davano voce a nuovi sentimenti di un'epoca. Il paesaggio italiano si prestava alla nuova sensibilità romantica. Il fascino delle Rovine non era solo rappresentazione del classico, ma anche espressione dei sentimenti dell'uomo.³²

Il rinnovato interesse verso la cultura italiana si univa ad una riflessione politica che durante l'Ottocento aveva come oggetto proprio l'unificazione del Paese. Gli intellettuali, come gli artisti, affascinati, nello spirito romantico del tempo, dall'idea di un popolo da

³² Per un approfondimento si rimanda a Romano (1993)

secoli diviso e governato da stranieri, iniziarono ad interrogarsi su quale fosse l'identità italiana e in quale momento essa si fosse formata; con l'unica certezza che fosse da cercarsi nel passato.

Come riporta Belfanti³³ Madame de Staël, a tal proposito, scrive:

“Gli Italiani sono molto più apprezzabili per quello che sono stati e per quello che potrebbero essere che per quello che sono attualmente.” (Belfanti 2019, p 94)

Senza troppi dubbi si concordò che l'apice della cultura italiana andava collocato nel Rinascimento. Furono molti i fattori che portarono gli intellettuali a puntare sulla grandezza di quel preciso momento storico, primo fra tutti, come ricorda sempre Belfanti, la diffusione a fine Ottocento de *La civiltà del Rinascimento in Italia* di Jacob Burckhardt. L'opera, prima pubblicata in tedesco e poi tradotta in inglese, definiva il Rinascimento in Italia come uno *«Splendido fiore sbocciato in mezzo al deserto»*. Allo scritto di Burckhardt si deve la codifica della lettura del Rinascimento italiano come un punto di snodo per tutta la cultura europea.

Lo scritto è stato alla base anche dell'opera di Symonds *Renaissance in Italy* che conquistò il pubblico americano, aprendo la strada ad un rapporto culturale tra i due Paesi di grandissima portata e che interessò direttamente anche, anzi soprattutto la moda. Symonds concordava con Burckhardt sul fatto che il Rinascimento fosse stato il periodo storico migliore che tutto il mondo avesse mai avuto. Ma ebbe anche l'idea, come

³³ Belfanti riporta a sua volta Venturi in Romano (1974).

sottolinea Belfanti (2019), di istaurare un rapporto diretto tra il Rinascimento e i lettori contemporanei che diventarono eredi del sapere e dello spirito di quell'epoca.

Un altro fattore che rinforzò il diffondersi dell'idea di grandezza del Rinascimento fu la laicità di questo periodo in contrapposizione alla forte spinta cattolica del periodo medievale che lo precedeva.

Il concetto di eredità contemporanea del Rinascimento, come si vedrà, è uno dei pilastri della lettura dell'italianità nel mondo (Segre Reinach 2009; 2011). Tuttavia, come sottolinea Riello (2012), la continuità artistica, ideologica, culturale e artigianale che dalla fine dell'Ottocento l'Italia si riconosce con il Rinascimento in realtà non esiste, è frutto di una narrazione che nel tempo si è consolidata attraverso diversi media, dalla letteratura alla fotografia, alla moda.

Belfanti (2019, p. 118) ricorda che fu Lucien Febvre a sostenere che il Rinascimento fosse un'invenzione storiografica creata da Michelet e poi consolidata proprio da Jacob Burckhardt.

7.3 Lo sguardo degli altri e il ruolo della letteratura

Il concetto di identità, collettiva o individuale, per quanto legato a scelte autonome, conta sempre di un momento in cui si valuta la lettura che gli altri ne danno, e anche nel caso degli italiani è importante comprendere quali caratteristiche vengano individuate dall'esterno. Se l'eredità rinascimentale è il punto di partenza, le caratteristiche riconosciute all'identità italiana che affascinano il resto del mondo sono: l'eccellenza artistica, il senso del bello e l'artigianalità; tutti aspetti che vengono intesi come innati,

parte del patrimonio genetico dell'italiano. Queste peculiarità del popolo italico derivano sempre dal Rinascimento e sono solamente rimaste sopite nel corso dei secoli che separano i pensatori moderni dalle grandezze cinquecentesche.

Concetti di bello, di artigianale, di ben fatto, non rimangono solamente astratti, ma vengono subito trasmessi alla produzione italiana; tutto ciò che si realizza nel Paese si pensa abbia, o possa avere tali caratteristiche. Questo processo è una vera e propria brandizzazione ed è quello che succede con il “*Made in*”. Senza entrare nel merito di processi economici comunicativi che condurrebbero fuori dal focus la ricerca, sempre Belfanti riporta Kotler e Gertner in relazione alla consapevolezza da parte di un Paese della propria identità in questo processo:

“Anche qualora un paese non gestisse in maniera consapevole il proprio nome come un brand, le persone fanno comunque riferimento a rappresentazioni dei paesi che possono essere evocate semplicemente pronunciandone il nome. Le rappresentazioni dei paesi probabilmente influenzano le decisioni relative all’acquisto, all’investimento, al cambiamento di residenza e al turismo.” (Belfanti 2019, p.9)

Questa riflessione è particolarmente utile per parlare del processo di costruzione culturale italiana in quanto il Paese, ancora prima di essere un'entità politica reale, era diventato simbolo di valori, idee e competenze non sempre corrispondenti al vero. Infatti, è particolare come proprio nel momento in cui in tutto l'Occidente si diffondono le innovazioni della seconda rivoluzione industriale l'Italia punti su caratteri economici e culturali di secoli prima. Belfanti riportando Le Goff:

“*l’Italia riesce nel rinascimento ma fallisce nella modernità*”. (Belfanti 2019, p.65)

Il processo appena menzionato di costruzione identitaria, come si evince, si compone di diverse forze: economiche, culturali, letterarie, etc., e questa convergenza riporta la riflessione sempre al Rinascimento. Nel Cinquecento, infatti, cultura ed economia dei principali centri della penisola crescevano all’unisono diventando l’uno la spinta dell’altro. Già nel Seicento questa spinta economica si ferma affaticando anche il progresso culturale. Situazione che non migliora nemmeno nel XVIII secolo. Tuttavia, proprio la riscoperta del classicismo nel Settecento riporta, come ricordato, la penisola italiana al centro delle attenzioni straniere e fu così che per quanto indietro economicamente rispetto ad altre nazioni il nostro Paese acquista l’immagine e il valore di culla della civiltà occidentale.

Si riscoprono i classici del Cinquecento: pittori, letterati, architetti etc. e proprio per quell’innata educazione degli italiani al senso di bello, si riscoprono anche i trattati di comportamento che già al tempo della loro composizione ebbero grandissima eco in tutta Europa, basti pensare a *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione del 1528 e *Il Galateo* di Giovanni Della Casa del 1558 solo per citare i più celebri.

Durante l’Ottocento, come appena accennato, si consolidò il ruolo della penisola italiana come meta di viaggi di studio e iniziò ad instaurarsi un particolare rapporto tra il nostro Paese e gli Stati Uniti d’America; rapporto che fu alla base anche dell’esplosione della moda italiana un secolo dopo. Grazie a questi viaggi l’Italia divenne oggetto di tantissima letteratura di viaggio che diffuse tutte le idee fino a qui descritte e riconduce tutto al filo rosso della presente ricerca.

Grandissimi autori statunitensi da Charles Eliot Norton a Harriet Stowe vennero e rimasero in Italia affascinati dalla cultura del Paese. Il mito del Rinascimento si iniziava a diffondere diventando un punto di confronto per tutti gli autori che si trovavano o che si erano trovati in Italia. Henry James, per esempio, sosteneva che Rinascimento fosse stato uno dei periodi più felici del genere umano anche fuori dai confini della penisola italiana. Fu il periodo in cui il pensiero umano e l'arte toccarono livelli mai più visti nella storia. James Jackson Jarves, invece trovava un punto preciso di irradiazione delle idee rinascimentali: Firenze. Di particolare interesse è la sua idea di contatto tra la società fiorentina del Cinquecento e quella ottocentesca americana. L'intraprendenza e la laicità erano caratteristiche comuni che facevano della seconda l'erede della grande Firenze rinascimentale.

Pur non mancando voci scettiche su questa costruzione del Rinascimento italiano come apice della cultura umana, tra queste Mark Twain, si può affermare che tale retaggio, divenuto quindi poi tratto portante della italianità, affascinò molti e si diffuse con molte differenti iniziative – letterarie, artistiche, museali etc.

Le narrazioni sull'Italia dei viaggiatori e letterati stranieri non si limitavano, però, alla descrizione artistica e paesaggistica del nostro Paese, ma anche della realtà sociale italiana. È interessante come sottolinea Belfanti (2019) che il pittoresco e romantico sentimento che accompagnava le descrizioni dei luoghi italici nelle narrazioni di viaggio non era lo stesso delle descrizioni della gente che popolava la penisola. Gli italiani moderni non raccoglievano le simpatie dei letterati stranieri, ecco cosa dice Percy Bysshe Shelley riportato da Brillì:

“Ci sono due Italie, una costituita dai verdi prati e da un mare trasparente, dalle possenti rovine dell'antichità, dalle aree vette e dall'atmosfera calda e radiosa che avvolge tutte le cose. L'altra consiste negli italiani che vivono nel tempo presente, nelle loro opere e nei loro modi. La prima è la più sublime e piacevole contemplazione che possa essere concepita dall'immaginazione umana; La seconda è la più degradata, repellente e disgustosa.” (Belfanti 2019, p 114)

Questo atteggiamento portò anche alla creazione di stereotipi come i lazzaroni o i ciccisbei che popolarono racconti e si fissarono nella memoria collettiva.

Oltre alla letteratura, come si anticipava sopra, vi sono moltissime iniziative che fecero eco alla diffusione dell'idea di Italia fuori dai nostri confini come le molte mostre sul Rinascimento nei più grandi musei americani, così come la riscoperta del melodramma italiano che diventa uno dei frutti più alti proprio dell'epoca.

Soprattutto per la società americana, come ricorda sempre Belfanti, questa forma di arte era considerata un prodotto del Rinascimento. Ancora nel 1923 per la presentazione della stagione operistica a New York, Colles, sul New York Times scriveva:

“L'opera è sempre vissuta in questa artefatta atmosfera dall'epoca del Rinascimento italiano, quando divenne inizialmente il passatempo preferito dei principi, sino ai nostri giorni, in cui la troviamo dipendere dal favore delle teste senza corona di una nuova società” (Belfanti 2019, p. 159).

Tale legame con il Rinascimento, a tratti anacronistico, nel settore moda aveva come principale fine un obiettivo economico, togliere il primato a Parigi e diventare i primi

interlocutori degli Stati Uniti d'America, dove proprio il mito del Rinascimento e della tradizione italiana aveva attecchito più che altrove.

Questa narrazione di un'Italia rinascimentale continuerà anche nel corso XX secolo, e soprattutto dal 1952 con le sfilate di Giorgini a Firenze, diventerà essenza stessa della moda italiana.

Come Ricorda Riello (2012) dopo il secondo conflitto mondiale la moda si apre al prêt-à-porter e l'Italia diventa il centro di questo settore in contrapposizione all'alta moda parigina. Anche questa scelta è guidata dai rapporti tra Italia e Stati Uniti dove le dinamiche sociali portavano il gusto della maggioranza a preferire capi comodi e poco impegnativi.

A partire da Giorgini la moda italiana diventerà una realtà riconoscibile dentro e fuori dai propri confini, e grazie ai suoi innumerevoli geni artistici esplorerà direzioni diverse in quella che Riello chiama schizofrenia della moda. Rientreranno nelle creazioni più rappresentative della moda italiana gli abiti bondage di Versace, ma anche i completi decostruiti di Armani, così come le fantasie animalier di Cavalli affianco alle forme classiche di Prada; estetiche diametralmente opposte, idee di donne e uomini differenti tra loro; eppure, tutte che rimandano alla stessa italianità. La risposta alla domanda di come sia possibile che un medesimo concetto possa trovare espressioni tanto differenti ci riporta sempre al racconto dell'Italia e al suo rapporto con il Rinascimento. Tutte le diverse declinazioni della moda italiana, infatti, hanno il tratto comune dell'artigianalità, del ben fatto, della qualità che deriva da secoli di tradizione anche dove questa tradizione non esiste.

CAPITOLO VIII
L'ITALIANITÀ NEI TESTI:
ELEMENTI CULTURALI E COLLEGAMENTI TEMATICI

8.1 I moti del cuore contro i valori dell'Italia unita

Per condurre una riflessione sugli elementi dell'italianità che possono emergere dai testi in analisi, in questo *indisciplined work* tra moda, letteratura e società, vorrei partire dall'intento di questi romanzi: il racconto dei moti del cuore. L'approccio che ha guidato il presente lavoro, anche in questo caso può essere utile, per leggere le storie di Enrico, Eva, Giorgio, Nata, Alberto e Adele, etc.; e le loro caratteristiche, da una prospettiva differente.

Tellini (in Verga 2010), parlando di *Eva*, evidenzia alcune analogie con quella che è la produzione del primo Verga, partendo da *Una peccatrice*, passando per *Storia di una capinera*, fino ad arrivare ai romanzi mondano scapigliati presi qui in esame: *Tigre reale* ed *Eros*. Tellini ricorda come questi testi, in uno strascico di romanticismo, vadano ad indagare i meccanismi e i funzionamenti del cuore, anzi, facendo proprie le parole di Enrico Lanti: del “*mostruoso mistero che chiamasi cuore*”.

Questo racconto dell'amore tormentato, ostacolato e destinato a perire, sarà la cifra della prima produzione verghiana – dalla critica definita “minore” – lontana dal genio verista che lo consacrerà alla storia.

Sempre Tellini nel descrivere questo fine e, al contempo, elemento narrativo dei testi di Verga lo mette in relazione agli ideali risorgimentali:

“Il cuore si rivela davvero organismo mostruoso che edifica fittizi e pericolosi castelli incantati: fa germogliare sogni proibiti, mette in moto desideri colpevoli, infrange le norme delle consuetudini etiche, dissolve le regole della convivenza sociale e mina alla base l'edificio della famiglia. Crea tentazioni e spinge al peccato. L'amore sublime, che poteva apparire in area romantico-risorgimentale come ansia di assoluto e strumento di liberazione dal peso dei vincoli terreni, ha perduto per via i suoi attributi ideali e si mostra ora, nel quieto perbenismo della nuova Italia, come affanno pernicioso, come trasgressione sospetta, come attentato costituito.” (Tellini in Verga 2010, pp 18-19)

È chiaro quindi, che questi moti del cuore, propri dei protagonisti e artisticamente costruiti dall'autore, mostrano la loro forza nello scontro con un contesto sociale ritenuto idealmente opposto agli stessi. Se quindi nelle storie qui analizzate non ci si soffermasse sulle vicende narrate, ma si mettesse a fuoco lo sfondo sul quale queste avvengono, sarebbe possibile cogliere degli elementi culturali importanti.

Così, come non è necessario che tutti osservino i dettami della moda affinché questa esista, anzi anche l'aperto contrasto alla stessa presuppone che le si riconosca un valore; nello stesso modo, seppure l'intento sia smascherare l'ipocrisia dell'élite, è possibile ricostruire un insieme di valori culturali da quest'ultima abbracciati. Come dice Tellini,

l'amore sublime simbolo del romanticismo e del risorgimento, ha lasciato spazio al perbenismo della nuova Italia.

Cambiando prospettiva è quindi possibile osservare per contrasto – sono la ragione del fallimento degli amori narrati – alcuni valori sociali su cui stava costruendo l'unità culturale del Paese; unità che troverà nella moda una rappresentazione di tali valori.

Eva, Tigre reale ed *Eros* – ma volendo si potrebbe allargare la riflessione a molti altri testi e non esclusivamente di Verga – naturalmente non creano questi valori *ex novo*, ma li rappresentano, li raccontano e concorrono a creare quei frame culturali di cui si parlava riprendendo Brosch.³⁴

Se abiti appariscenti, piume e finti cristalli rimandano ad una figura di donna differente rispetto all'idea che fanno tornare alla mente: sete, pellicce e sfarzosi gioielli; e in antitesi la figura muliebre della compagna seria, composta e integerrima in abiti grigi, di lana e coprenti; è anche grazie alle immagini di Eva, Adele, Nata, Valleda etc., che ci regala Verga in questi romanzi.

Partendo dal primo dei testi in esame *Eva*, come si è visto, si apre con una prefazione contenente una riflessione sull'arte e sul suo valore dimenticato dalla società contemporanea. La forte difesa dell'arte passa proprio dall'attacco ai valori della nuova società italiana.

“Però non maledite l'arte ch'è la manifestazione dei vostri gusti. I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il cancan litografato sugli scatolini da fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni; l'arte allora era una civiltà, oggi

³⁴ Per un maggiore approfondimento si rimanda al primo capitolo.

è un lusso: anzi un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere, e infondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la serietà di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo – mettiamo pure l'arte scioperata – non c'è infine che la tavola e la donna. Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita.” (Eva, p. 47)³⁵

L'attacco al positivismo, che poi maturerà con Verga dando esemplari pagine nella preazione ai *Malavoglia*, permette di isolare alcuni elementi culturali propri della riflessione qui condotta. Innanzitutto, il lusso; l'arte che smette di essere espressione di civiltà, ma simbolo del lusso. Riflessione che interessa direttamente la moda, sia per la sua costante e difficile relazione con l'arte sia per la sua nascita proprio come espressione della potenza economica della classe agiata. Veblen (1899), decenni dopo, racconterà scientificamente come il lusso sia diventato valore delle nuove società.

Il manifesto benessere e l'edonismo che dilaga – raccontati anche nei romanzi – sono parte dei valori su cui si sta costruendo l'Italia e questo processo trova nella moda una delle più eleganti rappresentazioni, in una dialettica tra apparenza e realtà complessa e affascinante.

Nei testi, questa dicotomia tra l'essere e l'apparire non è un aspetto intimo dei personaggi, ma rappresenta la società intera; ed ecco che la metafora teatrale presente in tutti e tre i romanzi diventa calzante più che mai. Se la comparsa della donna rispetto alla ballerina,

³⁵ Anche in questo caso le citazioni e le pagine si riferiscono a: Verga Giovanni, *Eva*, a cura di Gino Tellini, Ugo Mursia Editore, Milano, 2010.

fa scappare Enrico, nello stesso modo la perdita di questa luccicante apparenza farebbe perdere la forza degli ideali comuni.

È interessante sottolineare, nel passo sopra riportato, anche: *“in tutta la serietà di cui siamo invasi non c’è infine che la tavola e la donna”*; ecco che emerge proprio uno dei funzionamenti della moda già precedentemente sottolineati. La serietà della società ottocentesca è quella che ha sposato la sobria rappresentazione degli abiti maschili, grigi e rigorosi, ma che nasconde il desiderio di vanità e grandezza proprio del capitalismo moderno. Ed ecco che la donna oltre ad essere oggetto del desiderio indossa la rappresentazione di questa ipocrisia valoriale.

La moda diventa metafora dei dolori causati da questi piaceri della *“nuova”* classe agita italiana che l’arte denuncia.

“[...] voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezza amare, o gemono dolori sconosciuti, che l’arte raccoglie e vi getta in faccia.” (Eva, p. 48)

La forte critica ai costumi contemporanei di Verga emerge anche dalla corrispondenza tra l’autore e l’editore Treves. Tellini, che riporta tale corrispondenza, sottolinea come i dubbi che accompagnarono la pubblicazione del romanzo fossero legati proprio alla durezza del giudizio dei costumi aristocratici e altoborghesi. Ed ecco, quindi, che, analizzando le vicende narrate, si possono notare alcuni valori ritenuti collante per l’identità culturale del Paese di cui si accennava prima; dal matrimonio ai riti sociali, fino al lusso esibito come segno di rispettabilità. Così come i pantaloni per le donne, suscita scandalo tutto

ciò che mina lo stato delle cose in maniera credibile senza, quindi, trascendere nel fantasioso irrealistico.

Eva, con la sua vita libertina, ma anche con la sua indipendenza e piena coscienza del valore della sua bellezza, va contro il clima moraleggiante postunitario con il quale si stava cercando di continuare la narrazione dell'unificazione italiana come romantica e idilliaca liberazione di un popolo, tralasciando le profonde lacerazioni presenti. Ecco che la “*celebrazione risorgimentale*” inizia a lasciare il posto ad una lettura critica della società e successivamente anche dei fatti, basti ricordare la novella *Libertà* del 1882, in cui Verga racconta i fatti di Bronte e il fallimento degli ideali rivoluzionari.

Come in *Eva*, anche in *Tigre reale* nell'amore impossibile tra Giorgio e Nata, così come in *Eros* nell'attrazione fatale tra Alberto e Valleda, si può osservare questo smascheramento della cruda realtà: l'amore non basta a superare le leggi della società. L'amore non lacera l'apparenza, il lusso e il potere su cui la società contemporanea sta costruendo la sua identità. La moda, in questo processo, diventa rappresentazione e mezzo di diffusione di tali valori, ma anche strumento per la critica e il sovvertimento degli stessi. Gli abiti di Eva e di tutte le *lorettes* sono una sfida alla superiorità sociale rappresentata dagli stessi abiti.

Ecco che la società pragmatica e volta al progresso – si pensi ad Eva, alle rendite di Alberto Alberti o al matrimonio di Valleda, così come alla figura di Giorgio la Ferlita – trova nella moda il primo e forte mezzo di rappresentazione dei propri valori.

Verga restituisce al lettore il racconto critico di quella che era la condizione altoborghese e aristocratica italiana. Ed è in questa critica che emergono i contatti con l'ambiente scapigliato milanese: la dura condanna dell'apparenza borghese fatta di guanti, ombrellini, gioielli e pellicce. L'attacco all'abbigliamento come simbolo di questi valori

inizia ad affiorare in questi testi e diventerà ancora più forte nei romanzi del *Ciclo dei vinti*.

8.2 Il Rinascimento nei romanzi

Durate tutto l'Ottocento, come detto precedentemente, si diffuse l'idea che l'identità degli italiani e la sua forza, si fossero formate nel Rinascimento; e la grandezza della cultura italiana cinquecentesca giustificava anche il decadimento moderno.

A tal proposito serve ulteriormente ricordare che le due opere citate come propulsori in Europa e nel mondo di questi ideali, *La civiltà del Rinascimento in Italia* di Jacob Burckhardt e *Renaissance in Italy* di Symonds, sono rispettivamente del 1860 e del 1881. Se quindi si considera questa lettura dell'identità italiana in relazione ai testi in analisi non sono pochi gli elementi che le fanno eco e che la confermano.

Questa riscoperta – o invenzione – del rinascimento, è sicuramente più visibile nel primo testo: *Eva*. Non solo il romanzo si costruisce attorno alla rottura degli ideali dell'amore e dell'arte, ma il protagonista Enrico Lanti è proprio un pittore trasferitosi a Firenze in quanto culla dell'arte.

“Il mio paese mi pagava una pensione, allo scopo di aumentare il numero dei suoi grandi uomini. I miei professori ed i miei colleghi mi tenevano in gran conto, – è vero che c'era poco da fidarsi di loro che avevano in corpo le stesse magagne, ma chi ci avrebbe rinunciato? – Il pubblico ed i giornali mi bruciavano sotto il naso tutti gli stimolanti della vanagloria. Ebbene, chi sarebbe stato più forte di me scagli la prima pietra... Io battezzai pomposamente la mia vanità; la chiamai amore dell'arte, e presi sul serio i miei capelli

lunghe e tutte le altre belle cose. Ero contento di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni, e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione. Vivevo come in un'atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle gronde sporgenti e malinconiche, e delle acque torbide dell'Arno... In fede mia!" aggiunse con un ghigno amarissimo "non avevo ancora pensato all'ospedale e al camposanto..." (Eva, pp. 57- 58)

Ecco, quindi, che il giovane pittore siciliano si trova a spostarsi proprio a Firenze, capitale dell'arte e la patria del Rinascimento. Non a caso: nell'*atmosfera cinquecentesca*, ad Enrico pareva di *respirare l'arte a pieni polmoni, passeggiando con Raffaello e Michelangelo*, protagonisti proprio del Rinascimento italiano.

Anche in questo caso, sempre ricollegandosi a Longo (2022), non si vuole seguire il fine, seppur importante, di una filologica e storica ricostruzione di come l'idea di rinascimento, inteso come apice dell'arte italiana, sia arrivata all'autore. Ma si vuole sottolineare come questa idea fosse presente nell'Italia del secondo Ottocento, concorrendo a formare quell'immagine di italianità dentro e fuori i nuovi confini dello Stato.

È anche interessante riprendere uno degli estratti del romanzo più volte riportato ossia la presentazione di Enrico come *un capellone con un cappellaccio alla Rubens*. Il passo è evocativo, non solamente perché, come si è visto, questo aspetto del protagonista poi verrà stravolto, ma anche per il paragone con Rubens. Il pittore fiammingo, attivo nel Seicento, condusse la sua formazione con numerosi viaggi, anche nella nostra penisola,

dove crescerà come pittore proprio copiando le opere dei grandi maestri del Rinascimento.

L'arte rinascimentale, raccontata, accennata e vissuta da Enrico in *Eva*, permette di evidenziare l'affascinante intreccio che lega gli oggetti di studio qui presi in analisi. Le grandi opere del Rinascimento diventano: spunto narrativo, aspetto identitario e ispirazione per la moda. Infatti, per quanto la moda italiana, intesa come sistema strutturale chiaro e riconosciuto, nasca nel secondo Novecento, sin dai moti insurrezionali essa viene identificata come uno degli aspetti su cui costruire l'Italia unita. I giornali invitano a creare una foggia italiana per contrastare quella francese, di utilizzare tessuti di tradizione rinascimentale, e rifarsi a colori propri dei grandi maestri dell'epoca: il rosso Tiziano o il verde Veronese ne sono dei chiari esempi.

Anche la prima protagonista *ante litteram* della moda italiana, Rosa Genoni (1867- 1954) nel 1906, all'Esposizione internazionale di Milano, presentò un gruppo di modelli proprio con l'intento di creare uno stile italiano. Gli abiti proposti, dalle linee più semplici delle fogge francesi, traevano ispirazione proprio dai maestri del Rinascimento e dalle loro opere. Il capo più celebre è "La primavera", un abito composto da una parte sottostante chiara, retta e liscia che veniva accompagnata da una sopravveste in velo ricamato a fantasia floreale. L'ispirazione al leggendario quadro di Botticelli è chiara e manifesta.

Il successo di questa commistione tra moda e arte conquistò non solamente gli italiani ma anche il pubblico straniero arrivando ad essere raccontata anche sul *New York Herald*. Il pubblico americano, bisogna ricordare infatti, era particolarmente affascinato dal Rinascimento italiano, basti ricordare le opere di Burckhardt e di Symonds.

8.3 Firenze

Prendendo le mosse proprio dall'idea di rinascimento come culla dell'italianità serve sottolineare un aspetto importantissimo: il ruolo di Firenze.

Il già menzionato James Jackson Jarves, collezionista e scrittore americano, fu in Europa, e anche a Firenze, negli anni Cinquanta del XIX. Il soggiorno gli permise di acquistare anche una collezione di primitivi italiani che poi rivendette all'Università di Yale. Proprio durante questa trasferta europea, nel clima del rinnovato gusto del *Gran Tour* della penisola italiana e della rilettura della grandezza cinquecentesca, Jarves elesse Firenze non solo come centro del rinascimento, ma anche depositaria del sapere di quell'epoca.

Il fascino di Firenze per Verga autore è stato già ricordato nel capitolo sull'italianità, dove si è riportato anche un estratto della corrispondenza verghiana con il fratello, in cui l'autore sottolinea quanto la città rappresentasse il centro del mondo. Ma guardando ai romanzi verghiani in analisi, tutti hanno un forte legame con Firenze. Se *Eva* è ambientato proprio nella città toscana, salvo per il finale tragico di Enrico che torna a morire nella sua natia Sicilia; in *Tigre reale* vi si svolge la prima parte della vicenda, compresa tutta la storia d'amore tra Giorgio e Nata; e in *Eros* è il teatro degli eventi mondani, in contrapposizione alla calma campagna di Belmonte.

8.3.1 I luoghi di Firenze

Partendo da *Eva*, Firenze non è solo lo sfondo della vicenda o una generica città ottocentesca, ma è proprio il centro della mondanità italiana. Questo ruolo lo si può evincere da due luoghi che diventano emblematici per la vicenda: il Teatro la Pergola e il Caffè Doney. Per quanto riguarda il primo è uno storico teatro di Firenze inaugurato nel 1657, ma aperto al pubblico pagante dal 1718. Nell'Ottocento il Teatro la Pergola divenne uno dei centri della cultura della classe agiata italiana, soprattutto dopo la nomina di Firenze a capitale d'Italia. È affascinante come questo luogo sia strettamente legato alla moda italiana, infatti nel 1950, un anno prima della celebre sfilata di Giorgini il teatro ospitò la prima “*serata della moda*” in Italia.

Il *Teatro la Pergola* torna anche in *Tigre reale*, in cui fa da sfondo alle mondane apparizioni di Nata e alla nascita dell'attrazione fatale tra lei e il giovane diplomatico Giorgio. Così come è presente nell'ultimo romanzo mondano-scapigliato di Verga, *Eros* in cui, proprio per la sua più ricca articolazione delle vicende, acquisisce ancora maggiore spessore semantico. Nella storia del Marchese Alberto Alberti, infatti le tre donne di cui si innamora, rappresentano valori e identità differenti di cui, come si è visto, l'abbigliamento diventa specchio. Tuttavia, anche i luoghi frequentati dicono molto, ed ecco che se Adele trova il suo regno nella campagna pistoiese – affacciandosi alla vita mondana solo per il marito – Valleda è a suo agio nei più lussuosi ambienti della classe agiata della neonata Italia. E non è un caso che Enrico si reci proprio al Teatro la Pergola per ritrovarla, dopo aver chiuso con la cugina Adele.

La stessa riflessione può essere fatta in merito al famoso caffè Fiorentino *Doney*, centro della vita mondana del tempo, nonché tristemente famoso per le incursioni fasciste dopo l'indignazione inglese all'attacco italiano in Etiopia. Anche in questo caso, quello che pare una semplice vezzo di Enrico Lanti che vuole *desinare al Doney* per sentirsi parte dell'élite fiorentina e di conseguenza più vicino all'amata, è un elemento che permette di riflettere sul reale quadro culturale italiano del secondo Ottocento. *Eva* non solo racconta, ma diffonde questa magnificenza della vita mondana di Firenze.

Anche in questo caso è affascinante che per la sua posizione e per il suo ruolo nella cultura della città, il *Doney* fu sede dei ricevimenti indetti dopo le sfilate fiorentine degli anni Cinquanta del Novecento.

Oltre al Teatro la Pergola e al Caffè Doney serve porre l'accento anche su un terzo luogo fiorentino particolarmente importante per questo intreccio indisciplinato tra letteratura, moda e società: Palazzo Pitti.

Edificato a metà del XV secolo da un mercante fiorentino a cui deve il nome, il palazzo passò nel 1549 sotto la proprietà dei Medici, acquistato da Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I de' Medici. Sotto la casata il palazzo venne ampliato e venne creato alle spalle dello stesso il celebre Giardino di Boboli.

Il palazzo e i giardini divennero centro della rappresentanza dell'élite cittadina sia sotto i Medici che sotto gli Asburgo Lorena, che sotto i Savoia dopo l'unificazione del Paese. È interessante che proprio negli anni in cui Firenze divenne capitale d'Italia esso fu proprio la residenza reale.

Palazzo Pitti è un simbolo di Firenze e della grandezza rinascimentale divenuta, come si diceva in apertura, cardine dell'italianità nel mondo. Questo rapporto, riscoperto e raccontato, è stato proprio al centro della moda italiana sia durante i primi tentativi, sia

nel secondo Novecento quando quest'ultima si impose. Infatti, già durante tutto l'Ottocento nei giornali di moda si invitava alla ricerca di un costume italiano che facesse abbandonare la moda francese e per questo venivano consigliate fogge e tessuti direttamente collegati alle fabbricazioni rinascimentali, come i velluti.

Ma anche nel Novecento, tornando a Giorgini, era chiaro che per parlare di moda italiana, Firenze e il rinascimento fossero il punto da cui partire. Ed ecco che nel 1951, Giorgini sceglie proprio Palazzo Pitti per la prima sfilata, così da incantare gli ospiti stranieri, soprattutto americani, non solo con gli abiti.

Palazzo Pitti nei romanzi viene più volte menzionato in *Eros* e in *Tigre reale*. È il cuore della mondanità italiana, ed è simbolo di questa nuova nazione che si mostra al mondo. In *Eros* è interessante notare che la personalità socialmente più alta presente nel testo, ossia il principe Metelliani, partecipi proprio ad una festa a palazzo Pitti; ed è qui che lo scintillio dei suoi abiti in quella *folla di uniformi e grandezze mondane*, conquisterà la contessina Valleda che rinuncerà anche alla proposta di matrimonio del giovane Alberto.

“Siccome il Metelliani non trascurava occasione per dimostrare la sua premurosa amicizia verso le signore Manfredini, avea insistito per avere l'onore di accompagnarle all'ultima festa a Pitti. Le signore avevano accettato. Passando in mezzo a quella folla di uniformi, di decorazioni, di grandezze mondane, appoggiata al braccio di quell'uomo di cui il nome correva sulle bocche di tutti, che portava la testa alta nella casa del Granduca, Velleda sentì qualche cosa di mai provato, che le fece rialzare il capo con un impercettibile movimento, come se avesse voluto gettarsi sulle spalle a guisa di manto reale il ricco volume dei suoi capelli. Ella volse sul principe un'occhiata rapida e

sfolgorante, nella quale sembrarono riflettersi lo scintillio delle decorazioni e dei ricami dell'uniforme di lui.” (*Eros*, p.108)³⁶

Anche in *Tigre reale* il palazzo rinascimentale, simbolo di Firenze, torna in uno degli episodi chiave: quando Giorgio la Ferlita viene a conoscenza del nome della misteriosa femme fatale di cui è innamorato.

“La prima volta che seppe il suo nome, in un ballo a Pitti, seppe anche molte cose di lei: era civetta, orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori; tal quale si vedeva, con quel sorriso glaciale, si diceva avesse spinto al suicidio il solo uomo che avesse mai amato, e amato alla follia, un amore da leonessa - si chiamava Nata, nome dolce come due note di musica.” (*Tigre reale*, pp. 351 – 352)³⁷

³⁶ Anche in questo caso il testo di riferimento è l'edizione del romanzo pubblicata da Mondadori nel 1986. Tutte le citazioni di cui si riportano le pagine rimandano al testo: Giovanni Verga, *Eros*. introduzione e antologia critica di Roberto Cantini; cronologia della vita dell'autore e dei suoi tempi e bibliografia a cura di Corrado Simioni Oscar Classici Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986.

³⁷ Anche in questo caso il testo di riferimento è la raccolta dei romanzi di Verga pubblicata da Mondadori nel 1985. Tutte le citazioni di cui si riportano le pagine rimandano al testo: Giovanni Verga, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*. Introduzione e antologia critica a cura di Giovanni Croci. Cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi e bibliografia a cura di Corrado Simioni. Oscar Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

8.3.2 *Un centro della moda*

Firenze è anche al centro di un altro episodio, accennato sopra, che diventa cardine in questa indisciplinata riflessione sulla moda, la letteratura e l'italianità. Durante le nozze tra Erminia e Giorgio, in *Tigre reale*, si fa riferimento a delle vesti ordinate da quest'ultimo per la moglie.

“Giorgio aveva sempre preferito le brune, quando aveva potuto, e quella era proprio un bel tocco di bruna, la quale prometteva di fare onore alle vesti scollacciate che lo sposo, con un po' di opposizione della suocera, avea fatto ordinare a Firenze.” (Tigre reale, p. 350)

Gli abiti sono stati ordinati proprio a Firenze e questa provenienza diventa simbolo del valore del dono. Come si accennava nel capitolo sul romanzo, se analizziamo l'episodio riportato in relazione alla moda, questo assume un'importanza non secondaria rispetto alla tesi qui sostenuta. Infatti, il protagonista, Giorgio, per quanto legato alla città toscana per la sua lunga carriera da diplomatico, è tornato in Sicilia da tempo, ha lasciato la carriera politica e ha scelto una vita borghese lontana dai *moti del cuore* di cui si parlava in apertura.

Giorgio è poi rappresentante dell'alta borghesia italiana con un ottimo reddito legato alla sua professione e *600.000 lire* che gli portava il matrimonio con Ermina. Tutte queste caratteristiche permettono di supporre, che Giorgio potesse senza preoccupazioni commissionare gli abiti *scollacciati* per la moglie anche in Sicilia così da avvalersi di tutta la tradizione sartoriale su misura tipica del mondo antico, medievale e della prima

modernità. In alternativa, avrebbe potuto scegliere una qualsiasi delle grandi capitali della moda europee e mondiali che aveva visitato. In apertura l'uomo è appena di ritorno dal Giappone, poi partirà per Lisbona, ma non sceglierà né queste né la più celebre Parigi. Giorgio ordina gli abiti da regalare alla moglie a Firenze. Questo avvalorava l'idea che fosse presente nella cultura ottocentesca la grandezza della città fiorentina anche nel campo dell'abbigliamento. L'artigianalità derivante direttamente dal Rinascimento, che diventerà simbolo della moda italiana anche nella più vicina contemporaneità, viene presentata anche in queste righe romanzesche.

Tornando ai presupposti della ricerca, la letteratura è però un'opera di finzione – sempre rimandando a Longo (2022) – ma, anche se queste pagine non possono darci la descrizione scientifica dell'industria di moda nella Firenze del tardo Ottocento; né farci conoscere la diffusione della stessa nella neonata Italia, così come la reale penetrazione di queste mode nella Sicilia altoborghese rappresentata da Giorgio La Ferlita e dalla moglie Emilia Ruscaglia; emerge comunque chiaramente il fenomeno moda, inteso come un valore aggiunto all'abito che supera la semplice ricercatezza dei tessuti e dei materiali. È necessario ricordare che un romanzo di fine Ottocento, come *Tigre reale* rimanda ad un primordiale sistema moda radicalmente differente da quello a cui rimanderebbe un romanzo scritto negli anni Cinquanta del Novecento e ancora differente rispetto a quello che potrebbe emergere da un testo contemporaneo.

Gli abiti confezionati a Firenze hanno un valore – simbolico innanzitutto – maggiore rispetto a quelli confezionati in Sicilia, e questo è frutto della moda. Come accennato non è nemmeno necessario stabilire, almeno in questa sede, se fosse proprio Firenze, nel 1875, la capitale italiana della moda o se ci fossero altri centri di maggiore prestigio. Infatti, per quanto il ruolo di Firenze nella costruzione dell'italianità è stato confermato da studi

storici e sociologici, il romanzo è pur sempre un'opera artistica con fini estetici. Oltre che, studiando il fenomeno moda, sarebbe prematuro, storicamente parlando, ricercare una capitale italiana della moda già nel secondo Ottocento. È importante però notare l'idea della presenza di centri da cui le idee di moda si irradiavano nel resto dell'Italia, esattamente come nel fenomeno moda contemporaneo. Il valore degli abiti confezionati a Firenze che emerge dal testo si lega ad un bagaglio culturale comune esterno al romanzo.

In questo modo il testo si inserisce proprio in quella serie di oggetti culturali che creano la storia della moda e dell'italianità, come una tessera di un grandissimo mosaico che crea raccontando la moda italiana e come questa sia legata all'artigianalità rinascimentale che anche nella contemporaneità trova in Firenze la sua capitale.

8.4 *La classe come simbolo di italianità*

Gioberti, ripreso da Bollati, come si è visto, parla di *italianità*, ma anche di *italianitudine*, sostenendo che i due concetti siano legati anche alla distinzione sociale e che questa porti con sé il possesso del retaggio vero e profondo dell'essere italiani. I personaggi dei tre romanzi sono tutti inseriti nell'élite cittadina che si reputa detentrici di questi valori. E se Verga e i romanzi analizzati sono in contrasto con questo regno dell'apparenza e della presuntuosa superiorità – concetti perfettamente ripresi e meglio approfonditi nelle opere veriste del secondo periodo – è interessante che nell'attacco a questi finti valori emerga come la società italiana appariva.

Già in *Eva*, come si è visto, Enrico muove delle critiche alla vita libertina e lussuosa della protagonista, mettendo in ballo la dignità. In un aperto contrasto tra i teatranti e le dame per bene.

“– Ah!” sogghignai. “Credevo che ci fosse della dignità anche fra le persone del teatro!”

“– Ma, mio caro, è un altro genere di dignità. C'è l'uso di far dei regali agli artisti in occasione delle loro beneficate, e ciò non ha nulla di umiliante pel loro amor proprio. Perché ridi?”

“– Rido perché sono uno sciocco, un provincialetto, perché non so tutte coteste cose, e soprattutto perché non oserei mai offrire un regalo simile ad una signora per bene... senza temere di farmi rosso in viso, o di farmi gettar dalla finestra dai suoi domestici.”

“– Ma un'artista non è una duchessa, mio caro! te l'ho già detto.” (Eva, pp. 96 - 97)

Eva riconosce di far parte di un altro mondo, o meglio di provenire da un altro mondo e che quelle sono le regole per far parte proprio dell'élite che vedeva tanto distante. Regole che farà proprie anche Enrico tradendo i suoi ideali di arte.

Ma è forse in *Eros* che meglio si vede questa crepa sociale che divide i mondi e che trova nella moda la sua rappresentazione. Si è già accennato a Selene, la ballerina con cui Alberto ha una breve relazione dopo la rottura con la contessina Valleda. Della giovane, come già detto, non viene mai descritto l'abbigliamento, al contrario delle altre tre protagoniste del romanzo. Lei ha solo delle scarpine di raso e la sua bellezza, che come Eva, ma con meno bravura, giostra per poter vivere.

Selene è descritta “solo” bella, semplice e devota ad Alberto.

“La mia Selene è molto bella – nient'altro – e mi dice molte cose gentili alla sua maniera – fra le altre che mi vorrebbe bene, fossi anche povero come Giobbe, e che il mio portamonete non ci ha nulla a vedere nella mia felicità. Io le credo sulla parola, e l'ho divezzata dalla birra. Ella m'insegna un po' di meneghino, così ci perfezioniamo a vicenda. Alcune volte, è vero, rimane a fissarmi con tanto d'occhi spalancati – ha occhioni magnifici – come se le stessi a parlar turco; ma sarà perché non capisce bene il mio toscano, o perché l'annoio colle mie fantasie – ma le son fantasie e passeranno.”
(Eros, pp. 119 - 120)

Selene non è lontana dal mondo aristocratico di Alberto solo per l'apparenza dell'abbigliamento – lì dove primeggiavano pizzi, sete e gemme preziose qui vi era solo semplice bellezza – ma parla quasi un'altra lingua. Ed è interessante che l'uomo si chieda se questo è dovuto ai ragionamenti troppo noiosi o alla poca conoscenza del toscano, lingua dell'Italia unita e altra caratteristica portante dell'appartenenza culturale ad una nazione. L'assenza della moda come quella della padronanza linguistica riporta a quei concetti di italianità e italianitudine che sembrano qui trovare una rappresentazione. Questa distanza è ribadita anche dal giudizio feroce dell'amico di Alberto.

“«Tutto ciò va benissimo; non è di cotesto che intendo parlare. Fai quel che vuoi, rovinati pure, nessuno troverà a ridire; ma lasciala al suo posto, o piuttosto mettila al posto in cui deve stare. Compra per lei dei cavalli, dei gioielli, ma non andare a farti ridicolo coll'amore campestre! Che diavolo! sei uomo di spirito. Cosa vuoi fare colla Selene per tutto il santo giorno, dopo che le avrai detto in tutti i toni che le vuoi bene?»” (Eros, p. 158)

La bellezza può portare denaro, diamanti, cavalli ma non potrà mai portare a far parte di quell'élite sociale che stava costruendo l'italianità. Un amore del genere avrebbe reso ridicolo il marchese.

È emblematico che gli abiti, elemento distintivo negli altri personaggi che attraverso questi creano la propria identità, per Selene scompaiano lasciando solo caratteristiche fisiche come la bellezza. Come si è detto, infatti, della giovane ballerina meneghina non si descrive mai l'abbigliamento e l'unico accenno a ciò che indossa – oltre che per l'appunto le scarpette di raso – lo si trova quando i due amanti si danno ad una fuga d'amore.

“Egli soggiunse che la capanna sarebbe stata tappezzata di seta, e la rapì all'impresario e ad una mezza dozzina d'amanti, ancora vestita da baiadera.” (Eros, p. 157)

L'unico abito che 'leggiamo' indosso a Selene è un vestito da scena, un costume. La donna poi si lascia condurre via da Alberto che riesce su di lei ad esercitare un potere che non ha con le altre donne del romanzo. L'inettitudine di Alberto con tutti gli amori della sua vita diventa forza con Selene, a rimarcare come questa distanza sociale si trasformi in presunzione e forza. Forza che torna anche quando il marchese decide di rompere questa breve relazione percependo l'amore della ballerina per un altro uomo, in un atto di violenza mascherata da compassione:

“Ti do in dote quel che avevo promesso di darti in cambio del tuo amor fido, ma ti condanno a sposarlo e perdonami se mi troverai severo.” (Eros, p. 158)

8.5 *Riflessioni conclusive*

Credo che in conclusione si possa tornare al profondo volere di Verga per questi romanzi, ossia raccontare i moti del cuore che si scontrano con il perbenismo della nuova Italia; così da ricondurre quanto cercato di raccontare fin qui alla costruzione stessa del testo.

Eva, *Tigre reale* e ad *Eros* raccontano i limiti dell'idea romantica dell'amore sublime; idea che perfettamente sposava con gli ideali dell'Italia post-risorgimentale in cui l'amore diventava simbolo di liberazione. Questi romanzi sono una critica al perbenismo borghese dominante che era diventato un elemento su cui costruire l'identità italiana e che trovava nella moda la sua elegante rappresentazione.

“La fine del mito romantico-risorgimentale, cioè la liquidazione del passato, ha contribuito ad aprire gli occhi sullo stato delle cose contemporanee: si è trasformata in atto di accusa contro la società postunitaria che nella sua rincorsa gloriosa verso il progresso è spinta dalla febbre dei piaceri e del godimento materiale, tanto da convertire l'amore e l'arte in un lusso da scioperati, con l'esito di lasciare sul terreno le spoglie di miserie ignote e di dolori sconosciuti” (Tellini introduzione a *Eva*, p. 23)

CONCLUSIONI

Per trarre le conclusioni di un lavoro ricerca oltre che descriverne i risultati è utile ripercorrere il percorso che lo ha reso possibile. Il fascino di porre la moda e la letteratura come oggetti di studio è stato, inevitabilmente, accompagnato da non poche difficoltà: dall'impostazione del lavoro, all'individuazione dei contatti tra le due, sino ad arrivare alla metodologia di analisi e all'interpretazione dei risultati. La moda è di per sé un oggetto di ricerca accademica relativamente giovane e molto complesso. Negli ultimi anni, soprattutto nel mondo accademico anglosassone, sono fioriti i Fashion Studies che hanno studiato e continuano a studiare il fenomeno secondo differenti prospettive disciplinari. Proprio per la complessità del fenomeno moda anche la terminologia si è andata a specializzare: oggi è preferibile parlare *Fashion Theory* – nome anche della rivista più importante del settore diretta da Valerie Steele.

Calefato sul dizionario degli studi culturali, infatti, chiarisce:

“La teoria considera il suo oggetto, in questo caso la moda nella nostra epoca, come sistema entro cui si producono ruoli, gerarchie sociali, modelli dell’immaginario, figure del corpo.

Fashion theory è qui preferita all’altra espressione inglese Fashion studies perché tra gli studi di moda sono più specificamente incluse le varie discipline attinenti ai mestieri nel mondo della moda (dallo stilismo al marketing). L’uso dell’espressione Fashion theory qualifica invece un approccio teorico trasversale che, anteriormente a qualunque saper fare professionale, costruisce condizioni di possibilità e filtri teorici selezionando entro le scienze umane e sociali (comprese letteratura, filosofia e discipline artistiche) il

sistema moda inteso come una speciale dimensione della cultura materiale, della storia del corpo, della teoria del sensibile.”³⁸

Se negli ultimi anni il mondo accademico si è aperto ad un fenomeno, la moda, ritenuto per decenni poco valido alla ricerca scientifica, il suo rapporto con la letteratura è uno degli ambiti meno studiati – anche se serve ricordare i grandi lavori di Baroncini (2010), Giacomotti (2010) e Paulicelli (2019). Proprio per questa poca tradizione accademica in cui inserire lo studio, importantissimo è stato strutturare un approccio metodologico solido che permettesse di condurre l’analisi e rendere i risultati verificati e verificabili. Oltre all’appena menzionato approccio metodologico che potesse validare la ricerca, è stato essenziale riuscire individuare i fenomeni di contatto tra moda e letteratura facendone emergere gli elementi di valore culturale.

Al primo dei tre interrogativi – l’approccio metodologico – illuminante è stato il saggio di Mitchell (1995) sulla *Visual Culture* e il suo concetto di “*indisciplina*”. Nel mondo della ricerca si parla spesso di interdisciplinarietà come valore della ricerca e come superamento dei confini accademici delle aree di studio. Tuttavia, questa prospettiva porta non poche difficoltà. Le strade possibili appaiono due: condurre uno studio parallelamente su due o più aree di ricerca, creando di fatto uno studio pluridisciplinare più che interdisciplinare, oppure – quello che sostiene proprio Mitchell – rompere i confini e con “*indisciplina*” cercare di condurre un lavoro nuovo, con strumenti di analisi derivanti da aree diverse, ma senza adottare prassi metodologiche già sperimentate.

³⁸ Calefato. P., *Fashion Theory*, studi culturali, dizionario, consultato in http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/fashion_theory.html (Ultima consultazione 14/10/2025)

L'indisciplined approach, descritto da Mitchell come via per la vera innovazione della ricerca accademica è stato il punto di partenza per poter studiare i legami tra moda e letteratura, che pur apparendo tanto vicine richiedono mezzi di analisi e strumenti interpretativi derivanti da diverse aree di studio: sociologia, analisi letteraria, arte, storia, etc.³⁹

Per quanto concerne l'individuazione dei contatti tra moda e testo, essenziale è stato comprendere a pieno il primo fenomeno o almeno provare ad interpretarlo. Come già affermato in apertura del presente lavoro, è difficile parlando di moda identificare un unico oggetto di studio come nel caso di altre discipline. Appare chiaro, però, che tutte le manifestazioni che possano venire in mente parlando di moda – abiti, gioielli, *life style*, viaggi, etc. – hanno in comune la narrazione di una storia. Infatti, seppur la moda sia un fatto sociale che trova le sue ragioni nelle dinamiche di una società, se ci si sofferma sugli oggetti della moda, in questo caso l'abbigliamento, ci si trova di fronte a media che trasmettono un messaggio, che richiamano un insieme di circostanze, di personaggi di situazioni: rimandano per l'appunto ad una storia.

Quest'ultima considerazione riporta all'importanza dell'"*abito scritto*" al centro del lavoro di Barthes (1967), ribadito anche da Rocamora:

"L'indumento scritto, quindi sotto forma di didascalie può trasmettere informazioni che non sono necessariamente evidenti nella rappresentazione per immagini" (Rocamora 2022, p. 221)

³⁹ Per tali ragioni la bibliografia del presente lavoro conta di studi afferenti a differenti branche come Muzzoli (2012), Morabito (2006), Orlando (1973).

Barthes però si concentra sulle didascalie delle riviste di moda e quindi sulle descrizioni giornalistiche di capi reali. L'analisi qui condotta invece ha avuto come testo la descrizione e il racconto degli abiti nella letteratura. Questa dimensione diventa ancora più suggestiva, in quanto con maggiore respiro stilistico si possono andare a raccontare i valori e i significati degli abiti.

Individuata questa caratteristica portante degli oggetti di moda, ossia il loro valore comunicativo e di media, l'intermedialità – il secondo inter- dopo “interdisciplinare” – ha permesso di definire i contatti tra moda e letteratura. Le *intermedial reference* e le loro funzioni intratestuali ed extratestuali hanno permesso l'analisi completa di questi fenomeni. Se per quanto riguarda le funzioni intratestuali si resta all'interno dell'opera, e negli studi letterari, le funzioni extratestuali nella loro dimensione meta-culturale, permettono di individuare ciò a cui le *reference* rimandano all'esterno del testo: i valori, le dinamiche, i significati, etc.

Serviva a questo punto comprendere a quali elementi culturali rimandano i contatti tra moda e letteratura. Quali sono i significati che si creano da questi contatti? Per comprenderli è stato necessario partire dallo studio della moda fuori dal testo.

La moda, secondo le caratteristiche contemporanee, è un fenomeno della modernità che fiorisce in realtà dove le strutture sociali rigide iniziano a sfaldarsi o ad essere percepite meno stabili. In questo contesto la moda offre strumenti per il mantenimento della condizione iniziale, ma anche per il sovvertimento dello stesso.

Il continuo mutamento e l'interpretazione aperta del fenomeno hanno di fatto differenziato la moda dal costume e l'hanno resa oggetto di studio di diverse branche del sapere – economia, storia, sociologia, psicologia etc. – oltre che strumento privilegiato

per diverse dinamiche interne alla società. La moda, infatti, risponde al desiderio di imitazione dell'uomo che lo porta, attraverso questi simboli, a sentirsi parte di un gruppo, ma, allo stesso tempo, asseconda la voglia di ognuno di differenziarsi, di diventare modello del proprio gruppo sociale.

La moda è poi un insieme simbolico non solamente di stile e gusti personali, ma anche di potere istituzionale e di gestione dello stesso. Corone, uniformi, abiti opulenti o sobrio rigore, sono emblema di strutture sociali e politiche molto più profonde dei capricci dello stile a cui spesso si relega la moda.

Dallo studio è poi emerso una profonda relazione con il genere. Ciò che ad una prima lettura poteva apparire una semplice discrepanza quantitativa nell'offerta di moda tra uomini e donne, si è invece rivelata una struttura culturale portante del fenomeno. Ecco che la moda concentrandosi sull'universo femminile, ha, di fatto, consolidato molti elementi alla base del pregiudizio di genere. La moda però è un fenomeno ambiguo che permette attraverso i medesimi strumenti sia la diffusione di tali pregiudizi sia l'avversione agli stessi. All'interno della moda, come le sue tendenze, appare tutto molto labile e insicuro, anche la più chiara interpretazione di oggi diventa inconcepibile domani. Ed ecco che gli abiti femminili succinti ed appariscenti, da chiaro esempio di reificazione del corpo e di assecondamento dello sguardo maschile che guida le società patriarcali, diventano strumento di liberazione delle donne, di riconoscimento della propria sessualità e del potere che da essa ne deriva.

Le "caotiche" interpretazioni rispetto al genere e alla sessualità nella moda sono state uno dei risultati della ricerca che maggiormente hanno impattato anche l'analisi dei testi. Gli uomini che accostandosi alla moda diventano "*effeminati in senso moderno*", così come

l'indipendenza conquistata attraverso la propria bellezza sapientemente mostrata attraverso la moda ne sono esempi chiarissimi.

La forza della connessione tra abiti e sessualità è stata particolarmente evidente nei passaggi di capi da un genere ad un altro. Le donne in smoking di cui parla Aleramo che acquisiscono ancora più sensualità, o gli uomini con pizzi e gioielli che diventano nuova immagine dell'eterosessualità in contrapposizione all'ipermascolinità divenuta simbolo della comunità omosessuale, sono tutti esempi di questa connessione.

La sessualità, come si accennava è direttamente connessa alle dinamiche di potere, se la moda ha rappresentato per decenni la forma esteriore del potere politico, ha anche rappresentato il potere dell'uomo e della società sulla donna – si pensi al controllo della sessualità ricostruito da Saccà (2008). Tuttavia, proprio attraverso la moda la donna ha fatto propri gli strumenti della prima, ed ecco quindi che Nata, Eva e Valleda diventano esempio di questa nuova consapevolezza femminile rispetto alla moda e alla propria condizione all'interno della società.

La dialettica tra moda e arte ha poi permesso di riflettere sulla definizione di quest'ultima soprattutto nel rapporto con la letteratura da sempre ritenuta a pieno titolo opera artistica al contrario della moda che lambisce l'ambito dell'arte senza mai, realmente, farne parte. Attraverso i racconti la moda si diffonde, ma esplicita anche il suo significato artistico facendo superare il pregiudizio legato alla sua riproducibilità – che rimanda subito a Benjamin – e al ruolo del consumatore, che potendola manipolare fa perdere l'aura da sempre legata all'arte.

Quando si pensa di aver determinato i confini della moda ci si accorge che questi si spingono sempre un po' più in là, per tanto il lavoro condotto non ha esaurito i significati

del fenomeno, ma si è soffermato su quelli riscontrabili nei testi per comprenderne a pieno la portata culturale.

Nella premessa ai testi si è già esposto il processo di selezione degli stessi; infatti, con il presente lavoro si è cercato di realizzare un metodo di analisi dei rapporti tra moda e letteratura prima di una rilevazione su più larga scala che avrebbe portato al rischio di una selezione antologica. Per questo motivo si è scelto un corpus testuale ristretto, preciso e focalizzato per poter meglio approfondire questa tipologia di analisi.

Anche i testi hanno restituito tutti i significati della moda individuati nella prima parte, confermando l'efficacia del metodo. Primo fra tutti i significati, nonché principale funzione intratestuale individuata, è la considerazione della moda come principale strumento per raccontare e definire i personaggi e i valori che incarnano.

L'importanza dell'abito nella definizione identitaria dell'individuo già materia della psicologia della moda, nella letteratura trova la sua esplicitazione più chiara. Wilson (1985) già sottolineava come Flaubert non descriva mai il corpo nei suoi scritti, ma solamente gli abiti: sono questi a dare forma non solamente visiva ad un corpo e ad un'identità.

Nei romanzi verghiani, questo processo di definizione identitaria dei personaggi attraverso gli abiti non si ferma solamente alla descrizione iniziale in un quadro statico dei protagonisti, ma anche nelle dinamiche del testo. Gli abiti accompagnano e guidano i cambiamenti dei personaggi durante i romanzi, e pur non volendo essere ripetitivi, le funzioni intratestuali della moda nei testi sono alcuni dei risultati più evidenti della ricerca.

Ed ecco, quindi che partendo da *Eva* è possibile vedere come la moda assuma un ruolo chiarissimo nell'evoluzione della vicenda. Enrico, da pittore idealista diventa un gentiluomo dell'élite fiorentina per conquistare la sua amata e questo cambiamento è

proprio descritto e vissuto attraverso gli abiti che ne impreziosiscono l'immagine impoverendone l'anima; chiaro richiamo della dialettica tra apparenza e realtà su cui si fonda la moda. C'è poi il personaggio di Eva la cui personalità affascinante e seducente viene raccontata al lettore attraverso i suoi stivaletti dal tacco alto che le curvano la caviglia. Le sue vesti mutano insieme a lei durante la vicenda: prima diventa la perfetta compagna di Enrico, seria e devota proprio abbandonando gli abiti sfarzosi e seducenti e abbracciando uno stile dimesso, grigio e coprente; e anche alla fine lascia che siano le pieghe dei suoi nuovi abiti di seta a raccontare la fine della loro storia d'amore.

In *Tigre reale* è Nata che mostra la sua forza, nonostante la malattia, sotto cumuli di pelliccia in contrapposizione ad Erminia, composta, vestita in grigio e simbolo dell'amore fedele e coniugale.

E, infine, in *Eros*, è possibile notare come la moda diventi elemento discriminante tra le protagoniste femminili: Adele mostra la sua serietà e attaccamento ai valori borghesi con sobri abiti grigi; Valleda il suo essere spregiudicato e pragmatico nell'altra società della neonata Italia, con abiti seducenti e brandendo ventagli come scettri; e, infine, la contessa Armandi che attraverso gli abiti racconta la sua sicurezza e la sua esperienza di donna matura.

I risultati sono molto interessanti anche guardando alle funzioni extraculturali delle *references* alla moda da parte della letteratura. Innanzitutto, è possibile individuare la forte dimorfica relazione tra moda e generi sopra ricordata. La descrizione delle protagoniste è maggiormente focalizzata sull'abbigliamento rispetto alle figure maschili. Veli, pizzi, pellicce e accessori vari sono sempre parte integrante delle immagini femminili che affiorano nei testi.

Emerge anche la relazione tra moda e potere. Restando sempre nella declinazione al femminile del fenomeno, nei testi, infatti vi sono personaggi che comprendono che l'abbigliamento possa dare loro modo di esercitare un potere; potere derivante dalla propria sessualità e dal fascino erotico delle vesti. Padroneggiare gli strumenti che la moda offre, per queste protagoniste, significa essere libere, indipendenti o comunque mantenere relazioni favorevoli (come nel caso di Valleda e del matrimonio con il principe Metelliani). Ecco, quindi, che la moda racconta anche questa parte meno chiara dell'emancipazione femminile. Eva attraverso gli abiti vende la sua bellezza mostrando di conoscerne il valore, ed esulando dal giudizio morale, questo esercizio del potere della propria sensualità la porta lontana da dove la società l'aveva relegata per i propri natali. Ed ecco che leggendo il romanzo di Verga è possibile ritrovare il racconto di una figura di donna, figlia della società metropolitana dell'Ottocento che domina ciò che la moda e il proprio tempo le hanno concesso. Ritroviamo in Eva, la Marguerite di Dumas figlio, ma anche tutte le *lorettes* parigine.

Le funzioni extratestuali nella loro dimensione meta-culturale sono visibili anche nella sovversione di dinamiche ritenute accettabili più di altre. Sempre in relazione al rapporto tra abiti e sessualità, lo sguardo maschile che guida le tendenze della moda facendo diventare il corpo della donna un oggetto su cui esercitare potere è una delle più feroci critiche al fenomeno stesso. Nelle pagine di *Tigre reale* è interessante ritrovare Giorgio che acquista degli abiti *scollacciati* per la moglie con il solo dissenso silenzioso della suocera, ma anche Nata che racconta di aver vissuto un amore con un giovane Antinoo e racconta di averlo vissuto attraverso lo sguardo che seguiva gli abiti sul corpo del giovane vigoroso studente. La spregiudicata ammissione di Nata, al contrario delle vesti *scollacciate*, suscita, non poco, la contrarietà del suo amante. Il valore scandaloso della

vicenda nasce proprio dall'avvertire la contrarietà ai valori su cui si stava costruendo l'Italia unita. Le figure femminili permettono di riflettere su come la condizione culturale dell'Italia fosse legata da una parte a valori borghesi antichi e moraleggianti, e dall'altra in corsa verso l'emancipazione; ed ecco che la moda ne diventa metafora calzante.

È poi emerso anche il forte valore simbolico dell'abito maschile inteso come immagine di autorevolezza e potere. Questo aspetto lo si ritrova soprattutto nel personaggio di Giorgio La Ferlita. La sua cravatta bianca e il suo abito elegante diventano uniforme politica e diplomatica nel riflesso di una cultura esterna al romanzo che trova conferma e diffusione tra le righe del testo.

L'analisi della dimensione meta-culturale dei rapporti tra moda e letteratura nei testi ha portato anche al risultato di isolare alcuni elementi culturali relativi all'idea di italianità. La diffusione della moda coincide con la nascita dell'Italia unita diventandone poi anche uno dei pilastri dell'identità collettiva; la moda è stata motivo di coesione per gli italiani e fascino per gli stranieri. Studiando questo processo di costruzione dall'unità culturale del Paese, è emerso come la letteratura abbia avuto un ruolo centrale sia nella creazione del mito del Rinascimento come epoca della formazione dell'italianità sia nella sua definizione. Del processo di unificazione culturale dell'Italia bisognava sottolineare la complessità di fattori che ne entrarono a far parte, ma è stato interessante riportare come sia emerso che molte di queste idee abbiano trovato mezzo di spiegazione e diffusione proprio nella letteratura, dai diari di viaggio degli scrittori stranieri in Italia così come nelle pagine della nostra letteratura. Il Rinascimento, riscoperto o inventato, come fucina dell'identità italiana trova, infatti, nella letteratura italiana e straniera la sua validazione. Così, nei romanzi verghiani emergono la pittura del Rinascimento come apice dell'arte

italiana rincorsa da Enrico; Firenze come sede della mondanità per tutti i protagonisti e anche come centro della moda per Giorgio e gli abiti ordinati per la moglie.

A tal proposito è importante ricordare una delle funzioni principali della letteratura – quella che viene definita *cultural function* – ossia essere medium di critica e riflessione sul ruolo che i media hanno nella vita delle persone e nel loro modo di dare forma al mondo (Hallet in Rippl 2015 p. 954).

L'importanza della narrazione nella moda è stata più volte ricordata all'interno di questo lavoro sotto diversi punti di vista. In questa sede appare opportuno riprendere un concetto ribadito da tantissimi autori (tra cui Riello 2012, Hollander 1994, Steele 2005, Paulicelli 2001) sulla possibilità della narrazione di guidare cambiamenti socioculturali importanti.

Narrare non è solamente un modo di rappresentare, e riflettere su, uno stato di fatto, ma anche quello di individuare nuovi mondi possibili e far mutare il comune sentire. Narrando si creano nuovi orizzonti di significato (Gargani in Nocenzi 2022).

Accostando tali considerazioni al processo di costruzione culturale italiano è possibile comprendere la forza della narrazione.

L'*indisciplined approach* della ricerca ha permesso di analizzare le relazioni tra moda e letteratura e di individuare le funzioni di questi contatti. Ha permesso, poi, di osservare come questi fenomeni interni al testo concorrano alla creazione e alla diffusione di significati che travalicano le pagine del romanzo.

A conclusione del lavoro è utile riflettere sui limiti della ricerca qui condotta. Partendo dal primo oggetto di studio: la moda, la principale caratteristica emersa da questo lavoro è il suo essere sfuggevole. Il concetto a cui rimanda si amplia ad ogni flessione. La moda abbraccia ogni ambito della vita e pur volendosi concentrare su un singolo settore, come quello dell'abbigliamento nel caso del presente lavoro, le possibili ramificazioni sono

molteplici: tipologia di abito, colori, stilisti, correnti, epoche, etc. Da questi limiti emergono anche possibili strade da seguire nel futuro della ricerca. Sarà, infatti, possibile analizzare altri settori della moda presenti nei testi o soffermarsi su singole creazioni, iconiche, che nella letteratura trovano la loro dimensione intertestuale. Un tubino nero, una particolare giacca o un occhiale a cuore, sono elementi iconici che devono il loro significato a più media.

La stessa difficoltà di inquadramento vale per la letteratura: forme, periodi, autori, opere etc. sono tutte variabili che rendono l'oggetto di questo lavoro di studio complesso. Le possibili future piste di ricerca dovranno necessariamente partire dall'applicazione del metodo ad un corpus di testi più ampi. Le prospettive potrebbero essere diacroniche per poter comprendere come i rapporti tra moda e letteratura siano mutati nel tempo, con un particolare *focus* alle relazioni storico-sociali esterne e come queste abbiano influito nella loro definizione. O sincronica, andando a individuare testi e autori contemporanei tra loro che permettano di analizzare i rapporti tra moda e letteratura in precise coordinate temporali.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. «*Portava un abito...*» *obiiettivo d'Annunzio - moda*, a cura dell'Associazione culturale «L'oleandro», Electa, Milano, 1995.

AA. VV. *Moda in Italia: 150 anni di eleganza 1861-2011*, a cura di Clara Gorla e Andrea Merlotti, Condè Nast, Milano 2011.

Aleramo et al., *Crear sé stessa. Storia della moda raccontata dalle scrittrici*, Introduzione di Olga Campofreda, curatela Michela Dentamaro, Bari, Rina Edizioni, 2024.

Antelling Mara, Zambaldi S., La moda e lo sport, in *Il Secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli*, Volume X, Vallarsi Editrice, Milano, 1900, pp. 81 – 120.

Baranski Zygmunt G., West Rebecca J., edited by, *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Baroncini Daniela, *La moda nella letteratura contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2010.

Barthes Roland, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2006.

Barthes Roland, *Sistema moda*, traduzione di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1970. [I ed. 1967]

Baudrillard Jean, *Il sistema degli oggetti. Arredamento, automobili, gadget, pezzi d'antiquariato, elettrodomestici: l'immenso universo degli oggetti che ci circondano si costituisce in un coerente sistema di segni che circoscrive e regola le condotte e le ideologie di una società dei consumi*, Bompiani, Milano, 1972.

Baudrillard Jean, *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova 1988.

Baudrillard Jean, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, il Mulino, Bologna, 2010.

Belfanti Carlo Marco, *Civiltà della moda*, il Mulino, Bologna, 2008.

Belfanti Carlo Marco, *Storia culturale del Made in Italy*, Il Mulino, Bologna, 2019.

Belfanti Carlo Marco, Giusberti Fabio (a cura di), *Storia d'Italia. Annali, 19: La moda*, Einaudi, Torino, 2003.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 1972.

Blumer Herbert, *Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection*, in "The Sociological Quarterly", 10(3), 1969, pp. 275–291. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1969.tb01292.x>

Bok Kim Sung, *Is Fashion Art?*, Fashion Theory, 2:1, 1998, pp. 51-71, DOI: 10.2752/136270498779754515

Bollati Giulio, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Introduzione di David Bidussa, Einaudi, Torino, 2011.

Bourdieu Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna, 1983.

Beward, Christopher, *The culture of fashion. A new History of fashionable dress*, picture research Jane Audas, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995.

Beward Christopher, *Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress*, *Fashion Theory*, 2:4, 1998, pp. 301-313, DOI: 10.2752/136270498779476127.

Brook Clodagh, Mussnug Florian & Pieri Giuliana, *Italian Studies: An Interdisciplinary Perspective*, *Italian Studies*, 72:4, 2017, pp. 380-392, DOI: 10.1080/00751634.2017.1370785

Brook Clodagh, Patti Emanuela, *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2014, eBook.

Butazzi Grazietta, *Moda arte/storia/società*, ricerca iconografica di Marlea Somaré, Fabbri, Milano, 1981.

Caccamo Rita, *Il fascino indiscreto della moda. Sogno, comunicazione, vita quotidiana, eros*, Bulzoni, Roma, 2010.

Calefato Patrizia, *Fashion and Worldliness: Language and Imagery of the Clothed Body*, *Fashion Theory*, 1:1, 1997, pp. 69-90, DOI: 10.2752/136270497779754534.

Calefato Patrizia, *Fashion as cultural translation: knowledge, constrictions and transgressions on/of the female body*, Traduzione di Blonda Leonardo, *Social Semiotics* Vol. 20, No. 4, September 2010, 343-355, Taylor & Francis, 2010.

Calefato Patrizia, *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Carocci

Editore, Roma 2021.

Calefato Patrizia, *Paesaggi di moda. Corpo rivestito e flussi culturali*, Lupetti editore, Milano, 2016.

Calia Raffaella Monia, *The Imaginary Dress. An Interdisciplinary Fashion Approach Among Sociological, Anthropological, and Psychological Orientations*, Fashion Theory, 25:2, 2021, pp. 243-268, DOI: 10.1080/1362704X.2020.1837526

Camargo Molano Jessica, Grillo Michelle, *Gli abiti di scena gender fluid: l'influenza di Oskar Schlemmer su David Bowie e Lady Gaga*, La Camera blu, n 24, 2022, pp. 149–167.

Capecchi Saveria, Ruspini Elisabetta, a cura di, *Media, corpi e sessualità. Dai corpi esibiti al cyber sex*, Franco Angeli, Milano 2016.

Carrieri Raffaele, *Immagini di moda: 1800-1900*, Domus, Milano, 1940.

Carter Michael, *Stuff and Nonsense: The Limits of the Linguistic Model of Clothing*, Fashion Theory, 16:3, 2012, pp. 343-353, DOI: 10.2752/175174112X13340749707240.

Casciato Maristella, a cura di, *I piaceri e i giorni: la moda*, Marsilio, Venezia, 1983.

Castiglione Baldessar, *Il Corteggiano*, del conte, Pubblicato per cura del Conte Carlo Baudi di Vesme Senatore del Regno di Sardegna, Le Monnier, Firenze, 1854. [prima ed. 1528]

Chiarelli Caterina, a cura di, *Il salotto alla moda*, Sillabe, Livorno, 1997.

Chiarelli Caterina, a cura di, *Moda femminile tra le due guerre*, Sillabe, Livorno, 2000.

Colombo Diana, *La persona di moda nell'epoca moderna* in Società degli individui, fascicolo 20, 2004, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 1-15 DOI: 10.1400/65023.

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

D'Annunzio Gabriele, *Scritti giornalistici 1882-1888*, Volume primo, a cura di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Mondadori, 1996.

D'Annunzio Gabriele, *Scritti giornalistici 1889-1938*, Volume secondo, a cura di Annamaria Andreoli, Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Mondadori, 2003.

Daly Selena, *Fallen Women in the Galleria: Giovanni Verga and the Nineteenth-Century Milanese Shopping Arcade*, *Italian Studies*, 74:1, 2019, pp. 44-56, DOI: 10.1080/00751634.2019.1532638

Davis Fred, *Moda, cultura, identità, linguaggio. Un sistema di comunicazione che parla di noi e della nostra identità*. Baskerville, Bologna, 1993.

Dorfles Gillo, *La (nuova) moda della moda*, Costa & Nolan, Milano, 2008.

Duncan Derek, *Italian Studies: Cultural Studies*, *Italian Studies*, 65:3, 2010, pp. 308-309, DOI: 10.1179/016146210X12593180344252

Durkheim Emile, *Le regole del metodo sociologico; Sociologia e filosofia*, introduzione di Carlo Augusto Viano, Einaudi, Torino 2008. [I ed. 1895];

Elia Mario, *Costume come civiltà*, ERI, Torino, 1973.

Elleström Lars, edited by, *Beyond Media Borders, Volume 1. Intermedial Relations among Multimodal Media*. Palgrave Macmillan, Open Access, 2020, DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-49679-1>

Elleström Lars, edited by, *Media borders, multimodality and intermediality*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.

Flügel John Carl, *Psicologia dell'abbigliamento*, introduzione di Gianni Tibaldi, Franco Angeli, Milano, 2003. [I edizione 1930]

Fogg Marnie, a cura di, *Moda. La storia completa*; prefazione di Valerie Steele, Atlante, Valsamoggia, 2017.

Fortis Marco, *Il made in Italy. Quando stile e creatività non sono solo moda*, il Mulino, Bologna, 1998.

Galoforo, Germana, *Identità e appartenenza: il ruolo della moda nel sistema sociale*, in "SOCIOLOGIA DEL LAVORO": 83, 3, 2001, Franco Angeli, Milano, pp. 106 – 119 DOI: 10.3280/SL2001-083008.

Genoni Rosa, *La storia della moda attraverso i secoli: dalla preistoria ai tempi odierni*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1900.

Giacomotti Fabiana, *La moda è un romanzo. Stile ed eleganza nei capolavori della letteratura*, Cairo Editore, Bergamo 2010.

Gigli Marchetti Ada, *Dalla crinolina alla minigonna. La donna, l'abito e la società dal XVIII al XX secolo*, CLUEB, Bologna, 1995.

Gnoli Sofia, *Il sistema-moda: identità e trasformazioni* in *SOCIOLOGIA DELLA COMUNICAZIONE* 32/2001, Franco Angeli, Milano, 2001, pp 79 - 89, DOI: 10.1400/67251

Gnoli Sofia, *La donna, l'eleganza, il fascismo: la Moda Italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*, Edizioni del Prisma, Catania, 2000.

Granata Francesca, *Fashion Studies In-between: A Methodological Case Study and an Inquiry into the State of Fashion Studies*, *Fashion Theory*, 16:1, 2012, pp. 67-82, DOI: 10.2752/175174112X13183318404221

Heinich Nathalie, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

Hobsbawm Eric J., Ranger Terence, a cura di, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987.

Hollander Anne, *Seeing through clothes*, Avon Books, New York ,1980.

Hollander Anne, *Sex & Suits. The Evolution of Modern Dress*, Bloomsbury, New York, 2016. [I ed. 1994]

Kavanagh Julie, *La ragazza delle camelie. Vita e leggenda di Marie Duplessis*, Einaudi, Torino, 2014, ebook.

Kawamura Yuniya, *La moda*, il Mulino, Bologna, 2006

König René. *Il potere della moda*. Introduzione di Gerardo Ragone, Liguori, Napoli, 1977.

König René. *Umanità in passerella. La moda nel processo di civilizzazione*; traduzione di Tiziana Prina, Longanesi, Milano, 1988.

Levi Pisetzky Rosita., *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino, 1978.

Lipovetsky, Gilles *L'impero dell'effimero. La moda nelle società d'oggi: un gioco futile o uno specchio di creatività nuova?*, Traduzione di Sergio Atzeni, Garzanti editore, Milano, 1989

Longo Mariano, *Perché le storie contano: brevi considerazioni sul rapporto tra narrazioni e sociologia*. Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani, 1(2). 2017, pp. 65-81 https://doi.org/10.13133/2532-6562_1.2.6

Longo Mariano, *Sul racconto in sociologia. Letteratura, senso comune, narrazione sociologica*, in *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, ISSN-e 1578-6730, Vol. 14, N° 2, 2006.

Longo Mariano, Zocchi Angela Maria, Fornari Fabrizio, Nocenzi Mariella, *Sguardi sul mondo. Sociologia come scienza e fonti letterarie*. Prefazione di Vincenzo Cesareo, Franco Angeli, Milano 2022.

Marchetti Maria Cristina, *Moda e politica. La rappresentazione simbolica del potere*, Maltemi, Milano, 2022.

Merlo Elisabetta, *Moda italiana: storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Marsilio, Venezia, 2003.

Miller Joshua, *Beauty and Democratic Power*, Fashion Theory, 6:3, 2002, pp.277-297, DOI: 10.2752/136270402790577659

Miller Sandra, *Fashion as Art; is Fashion Art?*, Fashion Theory, 11:1, 2007, pp. 25-40, DOI: 10.2752/136270407779934551

Mitchell William John Thomas, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, in Ginzburg, Carlo, James D. Herbert, W. J. T. Mitchell, Thomas F. Reese, and Ellen Handler Spitz, *Inter/Disciplinarity*. The Art Bulletin 77, no. 4, 1995, pp. 539–544. DOI: <https://doi.org/10.2307/3046135>.

Monneyron Frédéric, *Sociologia della moda*, trad. it. Di Gianluca Valle, Laterza, Roma-Bari, 2008.

Monneyron, Frédéric, *Il vestito e le identità sessuali nella cultura occidentale*” in «La grâce de montrer son âme dans le vêtement » Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim, edited by Marco Modenesi et al., Ledizioni, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.7067>.

Mora, Emanuela, *Moda tra individualismo e responsabilità* in "Sociologia del lavoro. 108 (N.4), 2007, Franco Angeli, Milano, 2007, pp. 1-12 DOI: 10.1400/94314.

Morabito Raffaele, *Dimensioni della letteratura italiana: le forme gli strumenti, le istituzioni*, Carocci, Roma, 2006.

Morini Erica, *Storia della moda: XVII-XX secolo*, Skira, Milano, 2006.

Muzzarelli Maria Giuseppina, *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all'età moderna*, il Mulino, Bologna, 2020.

Muzzioli Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Nuova edizione, Carocci editore, Roma, 2012.

O'Connell Daragh I & Sica Beatrice, *Literary Cultures in/and Italian Studies*, Italian Studies, 75:2, 2020, pp. 125-139, DOI: 10.1080/00751634.2020.1744861.

Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 1993.

Orlando Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

Paulicelli Eugenia, *Italian fashion: yesterday, today and tomorrow*, Journal of Modern Italian Studies, 20:1, 2015, pp- 1-9, DOI: 10.1080/1354571X.2014.973150.

Paulicelli Eugenia, *Moda e letteratura nell'Italia della prima modernità. Dalla sprezzatura alla satira*, Meltemi editore, Milano, 2019.

Plummer Ken, *Sexual Diversity: A Sociological Perspective*, in Howells K., a cura di, *The Psychology of Sexual Diversity*, Blackwell, Oxford, 1984.

Poggi Gianfranco, Sciortino Giuseppe, *Incontri con il pensiero sociologico*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Ragone Gerardo, a cura di, *Sociologia dei Fenomeni di moda. Scritti di Alberoni F. Barber B., Barth R, et al.*, Franco Angeli Editore, Milano, 1976.

Rajewsky, Iirina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective* in *Intermediality. Intermédialités/Intermediality*, (6), 2005 pp. 43–64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

Riello Giorgio, *La moda. Una storia dal Medioevo a oggi*, Editori Laterza, Roma, 2012.

Rippl Gabriele, edited by, *Handbook of intermediality. Literature – image – sound – music*, de Gruyter, Berlin/Boston, 2015.

Rocamora Agnès, Smelik Anneke, a cura di, *Pensare attraverso la moda. Una guida agli autori classici*, Meltemi, Milano, 2022.

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

Romani Gabriella, *Fashioning the Italian nation: Risorgimento and its costume all'italiana*, *Journal of Modern Italian Studies*, 20:1, 2015, pp. 10-23, DOI: 10.1080/1354571X.2014.973151

Romano Sergio, a cura di, *Gli americani e l'Italia*, Banco Ambrosiano veneto, Milano, 1993.

Saccà Flaminia, *La società sessuale. Il controllo della sessualità nelle organizzazioni umane*. Collana di sociologia, Franco Angeli editore, Milano, 2008.

Segre Reinach Simona, *National Identities and International Recognition*, *Fashion Theory*, 15:2, 2011, pp. 267-272, DOI: 10.2752/175174111X12954359478889

Segre Reinach Simona, *La moda nella cultura italiana dai primi del Novecento a oggi*. Utet, 2009, consultabile su https://www.academia.edu/2363346/La_moda_nella_cultura_italiana_dai_primi_del_Novecento_a_oggi (ultima consultazione 20/10/2025).

Silverman Kaja, *Fragments of Fashionable Discourse*, in Modelski Tania, edited by, *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana University Press,

Bloomington, 1986, pp. 139 – 152

Simmel Georg, *La moda*, a cura di Anna mia Curcio, Mimesis, Milano, 2015. [I ed. 1910]

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

Spencer Herbert, *Principi di sociologia*, a cura di Franco Ferrarotti, UTET, Torino, 1967.

Steele Valerie, *Fetish. Moda, sesso e potere*. a cura di Nello Barile, Maltemi editore, Roma, 2005.

Steele Valerie, *Letter from the Editor*, Fashion Theory, 1:1, 1997, pp. 1-2, DOI: 10.2752/136270497779754589

Steele Valerie, *Women of Fashion: Twentieth-Century Designers*, Rizzoli, New York, 1991.

Tomasi di Lampedusa Giuseppe, *Il gattopardo*, Feltrinelli, edizione digitale 2025.

Veblen Thorstein, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Torino, Einaudi, 2007 [I ed. 1899]

Vecellio Cesare, *Habiti antichi et moderni: la moda nel rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, a cura di Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones. - Ristampa anastatica, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2010.

Verga Giovanni, *Eros*. introduzione e antologia critica di Roberto Cantini; cronologia della vita dell'autore e dei suoi tempi e bibliografia a cura di Corrado Simioni Oscar Classici Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

Verga Giovanni, *Eva*, a cura di Gino Tellini, Ugo Mursia Editore, Milano, 1991.

Verga Giovanni, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*. Introduzione e antologia critica a cura di Giovanni Croci. Cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi e bibliografia a cura di Corrado Simioni, Oscar Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

Volli Ugo, *Contro la Moda*, Feltrinelli, Milano, 1988.

Wilson Elizabeth, *Vestirsi di sogni. Moda e modernità.*, a cura di Lucia Ruggerone, Franco Angeli, Milano, 2008. [I ed. 1985]

Wolf Werner, *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992 – 2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, edited by Walter Bernhart, Studies in Intermediality Volume 1', Brill Rodopi, Leiden/Boston, 2017.

Ringraziamenti

A termine di questo lavoro è doveroso da parte mia ringraziare alcune persone che con il loro supporto lo hanno reso possibile.

Innanzitutto, desidero ringraziare la Prof.ssa Fiorella Vinci per la sapiente guida, il prezioso supporto e per la fiducia in questo mio “*indisciplinato*” progetto. La ringrazio per la pazienza, la disponibilità e l’aiuto.

Vorrei poi ringraziare il Prof. Giola per il supporto e le indicazioni fornitemi per la sezione letteraria del progetto; e la Prof.ssa Cereda per la disponibilità e gli utili spunti di riflessione sul fenomeno moda.

Ringrazio tutti i docenti del Collegio dottorale per la disponibilità mostrata in questi in tre anni, ognuno di loro ha cercato di essere d’aiuto a noi dottorandi e lo faccio menzionando il coordinatore Prof. Napoli.

Ringrazio personalmente la Prof.ssa Bertolini per i preziosi consigli e indicazioni che mi ha dato.

Ringrazio la Prof.ssa Brook per il fondamentale supporto al mio lavoro di ricerca e, insieme all’intero dipartimento di italiano del Trinity College di Dublino, per avermi accolto durante il mio soggiorno irlandese.

Vorrei ringraziare la Prof.ssa Tonello per la disponibilità, gli utili consigli e per avermi spronato a raggiungere i miei obiettivi.

Ringrazio anche i colleghi dottorandi con cui ho condiviso questo percorso di studi.

Non posso non menzionare la mia famiglia senza il cui supporto sarebbe diventato tutto impossibile e che spesso ci ha creduto più di me.

E un pensiero va anche alle persone che ritrovo guardando il cielo.