**ALBERTO CASELLI MANZINI**

**Curatore della mostra**

*Habitus. Indossare la libertà\**

Liberare il corpo.

*Irreprimibile sin dall’inizio del Novecento, la progressiva liberazione del corpo nel vestire fu preludio dell’emancipazione del femminile su vasta scala.*

Dalla *femme ornée* d’inizio Novecento alla *femme libérée* delle ultime decadi del secolo breve, la sto­ria dell’emancipazione del corpo femminile dall’opprimente benché attrattiva coltre di corsetti e velluti, colletti e sellini s’intreccia senza soluzione di continuità alle evoluzioni storiche, psicologiche e culturali in cui avviene.

Per liberare il corpo occorre aver prima liberato il pensiero, svincolandolo dalle gabbie secolari di una morale che assegna alla donna la posizione esclusiva di moglie, madre, oggetto decorativo, oppure le conferisce quella di *allumeuse* destinata ad accendere il desiderio.

L’operazione di liberazione affonda le sue radici nella temperie culturale di fine Ottocento, quando un insieme incandescente di scoperte scientifiche, movimenti artistici e progressi della tecnica travolge l’occidente inducendolo al profondo ripensamento di ogni valore. In piena Belle Époque, l’Europa vive in pace da trent’anni e l’industria è in espansione. Le ferrovie, i transatlantici, i voli aerostatici consentono di accorciare il tempo e lo spazio mentre l’elettricità, la radio, i progressi della medicina spalancano possibilità inaudite. Nel trionfo del Positivismo fioriscono però istanze critiche che conducono al decadentismo in letteratura con Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, così come al misticismo di Schopenhauer, al nichilismo di Friedrich Nietzsche e all’intuizionismo di Henri Bergson in filosofia.

Sul fronte scientifico, l’evoluzionismo di Charles Darwin prima, la psicoanalisi di Sigmund Freud poi, la teoria della relatività di Albert Einstein e infine il principio d’indeterminazione di Heisenberg infliggono all’uomo una profonda ferita narcisistica: non è più al centro della creazione, non è padrone di ciò che pensa e non sa nemmeno se il tempo e lo spazio siano dimensioni a lui conosciute.

Com’ebbe ad asserire Heisenberg, «nell’ambito della realtà le cui condizioni sono formulate dalla teoria quantistica, le leggi naturali non conducono [...] a una completa determinazione di ciò che accade nello spazio e nel tempo; l’accadere è piuttosto rimesso al gioco del caso».

Perse per sempre le abituali chiavi di lettura della propria posizione nel cosmo e della sua stessa vita intrapsichica, l’uomo avvia a partire dall’età che preludeva la Grande Guerra una ricerca di senso che si espande in ogni possibile direzione. Essa coinvolge *in primis* l’arte con l’Impressionismo, che vuole indagare in modo nuovo le leggi visive dell’esperienza, e con il Simbolismo, che cerca assonanze segrete tra il mondo esterno e l’interiorità. A fondamento delle esplorazioni dell’arte moderna che imme­diatamente seguirono, possiamo cogliere il desiderio di scoprire nuove leggi, di scavare nella psiche, di cercare vie di fuga, di sfidare la convenzione: dal Fauvismo di Matisse al Cubismo di Picasso e Braque, dal *Bleue Reiter* di Klee e Kandinskji alla *Neue Sachlichkeit* di Dix e Grosz, dal Futurismo di Boccioni e Balla al Surrealismo di Dalì, sino a giungere alla metafisica di De Chirico, gli orizzonti esplorati in arte sembrano inesauribili.

Profondamente intrisa di queste istanze e agli albori del suo periplo tra artigianalità d’alta gamma e produzione di massa, la moda esordisce all’Esposizione Universale di Parigi del 1900, tenutasi proprio accanto al prodigio della tecnica architettonica Tour Eiffel, con una direzione femminile del padiglione dedicato alla moda assegnata a Jeanne Paquin che lascia intendere nuovi orizzonti, ma con un *nulla di fatto* sul fronte dell’innovazione vestimentaria: il gigante Charles Frederick Worth, primo *couturier* della storia (sino ad allora il termine *couturière* era riservato alle sarte) capace d’ammantare la professione di un’aura d’artistica eccezionalità, non propose nulla di significativo se non un alleggerimento del panneggio della sottana sul davanti e un suo spostamento sulla parte posteriore, di fatto dando l’avvio all’usanza del sellino, che giunse a enfatizzare le dimensioni del posteriore femminile sino a renderlo caricaturale. Si trattava ancora una volta della sempiterna enfasi dei caratteri secondari femminili in una sorta di *iperstimolo* erotico (il corrispettivo delle protesi al seno e del collagene alle labbra di oggi) che la società puritana dell’epoca adottava e a un tempo dissimulava sotto coltri di tessuto e sotto la presso­ché totale copertura della pelle. La silhouette era rigorosamente ad “S” e la linea a clessidra, spezzata in due dal *vitino di vespa* garantito dal bustino.

Fu necessario l’arrivo di Paul Poiret e Mariano Fortuny per liberare, di fatto, la donna dalle costrizioni. Il primo si ispira alle linee Impero, poi è convinto orientalista grazie al suo aver assistito alla folgorante esibizione del *Ballets Russes* a Parigi nel 1910. Libera la donna dal bustino sostanzialmente per moti­vazioni estetiche poiché, come afferma Charlotte Seeling, «trova ridicola la divisione in due del corpo femminile tra un seno palpitante e un vistoso *derrière*. Ispirato dal Liberty e dallo stile Direttorio del XIX secolo, e forse pure influenzato dalle suffragette inglesi che teorizzavano un abbigliamento riformato, nel 1906 Poiret lancia un vestito da sera sobrio ed essenziale dove la gonna cade direttamente da sotto il seno, creando così la linea che l’ha reso immortale. Lui la battezza *La vague* perché lambisce il corpo come un’onda leggera».

Carpi (MO), 17 settembre 2021

**\* Estratto dal testo in catalogo Moggio Edizioni**