



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA

a cura di Elio Grazioli, Maria Elena Minuto

agosto 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

FABRIANO FABBRI

Moda chiama arte: l'icona e la performance

Unwiling o rewiling?

È il 3 dicembre 1976 quando, sullo sfondo londinese della Battersea Power Station, il laccio di ancoraggio di un maiale gonfiabile di circa 12 metri si spezza a causa del forte vento. Riempito di elio, il suino di plastica inizia a vagare per il cielo della città e si dirige verso ovest, vicino a Heathrow, avvistato con gran stupore e perfino po' di panico dai piloti degli aerei di linea, tanto che la NATS, la National Air Traffic Services della Corona, è costretta a diramare un comunicato di avvertimento sulla strana presenza di quell'ungolato volante. In seguito l'animale verrà battezzato "Algie" e comparirà sulla copertina di *Animals* dei Pink Floyd su idea di Roger Waters [Fig. 1]. Incidente a parte – il cecchino assoldato per abbattere la bestiaccia in caso di difficoltà tecniche quel giorno non era disponibile – Algie diventerà una delle attrazioni di grido nei concerti della celebre band inglese, ma al contempo, venendo invece al tema di questo saggio, centra gran parte degli argomenti trattati, almeno dalla prospettiva di un'animalità risolta in chiave di citazionismo e di plastificazione pop.

Il maiale, infatti, costituisce un richiamo dichiarato a Napoleone, dittatore a quattro zampe de *La fattoria degli animali* di George Orwell, mentre la copertina dell'album omaggia le visioni assolute di Giorgio de Chirico, con tanto di colori acidi e artificiosi. Si noti fra l'altro che l'intera operazione di packaging di *Animals* come di consueto era stata affidata allo studio Hipgnosis e nello specifico alla direzione creativa di Storm Thorgerson, autore delle precedenti – e successive – cover dei Pink Floyd, inclusa quella di *Atom Heart Mother*, 1970, con la pienezza della mucca frisona, ruminante molto amato

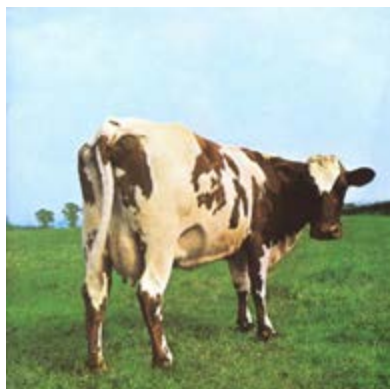


Fig. 1
Pink Floyd, *Animals*, 1977 (a sinistra).

Fig. 2
Pink Floyd, *Atom Heart Mother*, 1970 (a destra).

da Moschino per la serafica imperturbabilità della sua mole [Fig. 2]. Comunque sia, in fatto di animali e animalità, questo contributo intende indagare sui rapporti che intercorrono fra arte e moda, fenomeni strettamente legati da convergenze dirette e indirette, seppure a diversi gradi di intreccio e di sperimentazione. Nelle innumerevoli articolazioni che, sul medesimo soggetto, si diffondono anche in altri campi disciplinari (cinema, musica ovviamente, per non parlare della letteratura), occorre tuttavia individuare un valido criterio di partenza, a sua volta idoneo a ripresentarsi in forma ciclica lungo il corso del secondo Novecento e degli anni Duemila con particolare evidenza proprio nell'arte del vestire (Fabbri 2019, Fabbri 2021). Esiste pertanto un'animalità di tipo "iconico", tesa a ispirarsi alla sfera zoologica mimandone mantì e livree, o imitando, su scala ingrandita, gli esoscheletri degli insetti, in tessuti che appunto riprendono i colori di giraffe, di leopardi, di farfalle e coccinelle con valenza pittorico-ornamentale e con il risultato ampiamente centrato di incorrere in una sorta di "unwilding" dello spunto iniziale. In fondo, il cosiddetto stile *animalier*, di cui si vedono già i primi esempi in Elsa Schiaparelli e Marcel Rochas, indica un'aggettivazione che raccoglie in un ombrello generale questa propensione a fermarsi alla pelle del

mondo animale nelle variopinte declinazioni di un immaginario "jungle" finto e manierato (Segre Reinach 2017). Negli anni Sessanta, tra gli stilisti che si specializzano in un simile filone di ricerca spiccano i nomi di Valentino e di Krizia; gli abiti dell'Ultimo Imperatore della moda – dal nome roboante assegnatogli dalla critica e dal cinema – si collocano in seno a una decorazione a matrice massimalista, secondo una tendenza in genere legata alla rivisitazione del passato e quindi alla citazione. Analogamente, Krizia promuove una serie di collezioni ciascuna delle quali dedicata a un animale portafortuna, con relativa stilizzazione in stampe e maglieria; la pantera diventa il simbolo del marchio, ma pure gatti, cobra, cigni, alligatori eccetera si fanno protagonisti di una zoologia dai tratti sintetici, pressoché fumettistici nella resa su stoffa.¹

Accanto a soluzioni, per così dire, di ordine esteriore, volte a celebrare la sfera animale distillandone una versione stilizzata sia in forma pittorica che scultorea, verso la fine degli anni Sessanta in arte e moda si manifesta un altro ambito di indagine, consistente nel rifiutare ogni riferimento di superficie a lupi, zebre o leopardi, per coglierne al contrario il lato selvaggio e istintuale, come viatico di accesso alla sfera del primordio e in genere al rilancio dei valori primari, con la relativa inclusione delle istanze freudiane dell'Es e dell'inconscio. In moda, una simile linea di sviluppo – che potremmo definire "performativa" – si esplica con modalità di espressione piuttosto estreme, non di rado aggressive nei confronti dei tessuti e della silhouette, che infatti ne escono maltrattati, brutalizzati con strappi e taglio "a vivo". Yohji Yamamoto non per nulla amava definirsi un "animale che fa vestiti", intitolando il suo scritto di poetica con i toni letteralmente esplosivi di *My Dear Bomb*, mentre sono analoghi gli accenti di Issey Miyake, pronto a esaltare con decisione la forza dello "slancio primitivo", a pensare ai suoi abiti come guaine capaci di indurre comportamenti fuori norma.

Si tratta di un insieme di prospettive da connettere alla manifesta-

¹ Anche se il primo animale impiegato dalla stilista è stata una pecora. Cfr. I. Tutino Vercelloni (1995), *Krizia. Una storia*, Skira, Milano, p. 25: "Ogni collezione di Krizia nasce sotto il segno di un animale portafortuna. Tutto è cominciato quasi per gioco, con un'innocua pecorella (1968)".



Fig. 3
Joseph Beuys, *Titus Andronicus / Iphigenie*, 1985.

zione allargata dell'“informe”, stando alla categoria individuata dal duo Krauss-Bois, nel cui perimetro, fra l'altro, gli studiosi includono proprio l'efficace istanza del “pulsatile”, di un'animazione interna e sussultoria (Bois-Krauss, 2003).² In parallelo, uno degli artisti più amati e citati dai designer operativi dalla fine degli anni Sessanta in avanti è Joseph Beuys, forse la figura più emblematica di tale estetica dell'animalità con le celebri *I like America and America likes me* e *Titus Andronicus / Iphigenie* [Fig. 3]. Tutti esempi, questi, di operatori culturali spinti dalla necessità di provvedere a un atto di “rewilding” della società contemporanea, di riequilibrio del sensorio collettivo attingendo anche dal regno animale, magari per contrastare il peso dell'“asfissiante cultura” denunciato nello stesso periodo da Jean Dubuffet tra le pagine del suo libro omonimo (Dubuffet 1968). Il grande protagonista dell'Art brut caldeggia il ritorno ai valori del primario attingendo dal mondo infantile, dalla libertà dei primitivi, così da ritrovare una sorta di candore animale senza freni e senza inibizioni.

Ecco, in ultima sintesi, le interconnessioni fra l'arte e la moda del

2 I-A Bois, R. Krauss (1997), *L'informe*, trad. it. (2003), Bruno Mondadori, Milano, p. 167: “È invece attraverso forme culturali più basse e più volgari che l'universo visivo è quotidianamente invaso dal pulsatile: i lampeggi delle scritte al neon, i flip-book dove immagini inerti si attivano in suggestive oscenità, gli effetti stroboscopici dei flipper e dei videogame – tutti immersi nel battito insistente della musica rock che esce dagli stereo delle automobili o trapela sorda dagli walkman”. Sull'informe associato alla polvere, cfr. la lettura suggestiva di E. Grazioli (2004), *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.

secondo Novecento passibili di collocarsi dentro i due segmenti di scorrimento dell'icona e della performance. Quanto ai protagonisti, oltre a Krizia e Valentino sul versante “iconico” si analizzeranno l'animalier di Roberto Cavalli, le donne-insetto di Thierry Mugler, per giungere al teriomorfismo di Alexander McQueen, in passaggi e ibridazioni che in arte lambiscono personaggi come Robert Rauschenberg o Jeff Koons, nel nome di una poetica ascrivibile alle forme espressive della pittura e della scultura, o accostano il Barocco freddo di Matthew Barney assieme agli assemblaggi di Thomas Grünfeld. Circa il filone “performativo”, invece, Beuys a parte sarà il caso di puntare l'attenzione su taluni esponenti della Moda povera (i sopraccitati Yamamoto, Miyake, come pure Rei Kawakubo), per poi orientare lo sguardo in avanti, tra le creature ctonie di Carol Christian Poell, nei parallelismi che lo vedono affiancare le esperienze di Sarah Lukas o di Damien Hirst.

Piatti e immobili

Per precedenza cronologica è bene prendere le mosse da Robert Rauschenberg, personaggio che nei *combine* ha fatto dell'animalità uno dei tratti distintivi del suo lavoro. L'artista assomma, anticipandoli, taluni aspetti di contenuto di arte e, per quanto possa sembrare improprio, addirittura di moda, benché in via spontanea e irriflessa.³ Proveniente da esperienze di tipo concettuale, in primis dalle note operazioni condotte assieme a John Cage (Fabbri 2006), a metà degli anni Cinquanta Rauschenberg attesta le qualità più riconoscibili del New Dada, cioè l'impiego di oggetti ready-made, tra cui una serie di animali impagliati frammisti a schizzi di pittura e a frattaglie di icone. Si tratta di un'operazione che a ben vedere traghetta l'arte contemporanea dalle incandescenze cromatiche dell'Espressionismo Astratto e dell'Informale, vulcaniche e rutilanti, verso l'ambito

3 In questo caso appare di grande utilità la nozione di “meme” coniata da Richard Dawkins, purtroppo impiegata in maniera distorta e fuorviante dai social media. Secondo l'affascinante quanto efficace argomentazione dello studioso, anche i codici culturali si tramandano al patrimonio di conoscenze delle generazioni successive, riprendendo sintagmi (artistici, musicali, linguistici ecc.) manifestatisi in precedenza (Dawkins 1976).



Fig. 4
Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959 (a sinistra).



Fig. 5
Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959 (a destra).

degli oggetti fatti in serie, compreso il cosmo delle merci, seppure in un alveo di ricerca ancora troppo votato ai subbugli dell'informe per rientrare nella pulizia a due dimensioni del frasario pop, anzi, pronto a invadere lo spazio reale anche attraverso l'impiego di animali in tassidermia [Fig. 4]. Ne viene quasi una sorta di congelamento, di incontro-scontro dialettico fra due sistemi espressivi: da un lato, la necessità di salvaguardare i valori del "basso" rappresentandoli attraverso colate di materia pittorica o di sensuosi uccelli impagliati (aquile, galli, ma anche pecore d'angora),⁴ dall'altro dall'ineluttabilità di far collidere una simile ondata di iletismi e di zoologia sul mondo dei prodotti industriali [Fig. 5].

In tal senso, la presenza degli animali imbalsamati uniti a emissioni di

4 Cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2015 [1984], p. 285: "E realmente spaziale è anche il gallo cedrone imbalsamato posto al centro dell'edicola, certo con ripresa esplicita della tecnica duchampiana del *ready-made*, ma dirottata su un tipo di oggetto che non sarebbe sicuramente entrato nei gusti del suo inventore; si tratta infatti, qui anche in seguito, di un oggetto pittorresco, attraente-sensuoso, estetico, perfino libidico: in fondo, ben accordato alle componenti informali-espressioniste, per quanto già abbastanza secondarizzato, non fosse che per il fatto di essere pur sempre un oggetto, sottoposto a una tecnica di conservazione".



Fig. 6
Thomas Grünfeld, dalla serie *Misfits*, 1997 (a sinistra).



Fig. 7
Marcel Rochas, dalla serie *Robes-oiseaux*, 1934 (a destra).

pigmenti colloidali viene a rappresentare un raffreddamento degli animi, una cagliatura degli istinti, per certi versi esemplifica la documentazione di una resa, ovvero la bandiera bianca di un regime culturale oramai sempre più costretto a fare i conti con la comparsa prossima ventura delle icone pop, ma non ancora disposto ad arrendersene in via incondizionata. Certo, come si accennava poco addietro, in moda questa medesima animalità 'a freddo' avrà un prosecutore d'eccezione in Alexander McQueen, stilista ancora insuperato nel suo talento di riprogettare una nuova umanità unendo uomo e animale in un unico coacervo, secondo una tendenza peraltro tipica degli anni Novanta del resto ben visibile anche nella serie *Misfits* di Thomas Grünfeld [Fig. 6], dal canto suo specializzato in remix di imbalsamazioni tra giraffe e struzzi, pipistrelli e cerbiatti o fenicotteri e cani. Che dire, poi, delle *robes-oiseaux* di Rochas, che già negli anni Trenta impiegava colombelle impagliate nei suoi abiti surrealisti? [Fig. 7].

Ritornando alla moda del secondo Novecento, è inevitabile fare riferimento ai due pilastri delle passerelle indicati qualche riga fa, Va-



Fig. 8
Valentino, 1967, foto di Gian
Paolo Barbieri.

Valentino e Krizia, entrambi in grado di stabilire un paradigma di esecuzione nel testimoniare il cambio di marcia rispetto alle poetiche precedenti, viceversa protese alla glorificazione del progresso: lo Space Design di Pierre Cardin e per molti versi di André Courrèges ne è una conferma e *contrario*, ovvero di una moda del tutto disinteressata al seppur minimo riferimento al mondo animale. All'opposto, per Valentino l'*animalier* è uno degli espedienti di maggior rilievo fra i suoi tanti dispositivi di straniamento e di "disseminazione", nel senso derridiano di intervenire su un materiale già dato, o meglio ancora, su una "scrittura" preconfezionata, con l'obbligo di provvedere a visibili indici di variazione e "differenza-differanza" (Derrida 1967); nel caso del couturier, ciò significa partire da dei codici preesistenti, da vocaboli tessili attinti soprattutto dall'armadio femminile di geografie "altre" (dalla Persia, dalla Cina, dall'America Latina eccetera), per arricchirli con riferimenti plateali alla storia dell'arte, dell'architettura, del design. Gli abiti valentiniani sono insomma felici di ospitare stampe *animalier* debitamente straniate attraverso trattamenti ipertrofici, magari con pois 'muccati' [Fig. 8], e paghe di mescolarsi a un novero sempre più denso di riferimenti storici; accade così che le striature di una tigre subiscano un cambio di colore, o che la livrea di una giraffa applicata ai noti 'pigiami palazzo' dell'Ultimo imperatore infittiscano la stoffa con maculature abnormi [Fig. 9], attente a

Fig. 9
Valentino, 1966, foto di Henry
Clarke.



esibire tutto il loro carattere di artificiosità anche mostrandosi totalmente realizzate in bianco. Perché, stringi stringi, questo *animalier* procede in direzione del tutto opposta alla fonte originaria: adultera, muta, procede a colpi di sofisticazione, "differenzia" e de-naturalizza in modalità "unwild".

L'orizzonte di stile di Krizia non è molto diverso da quello di Valentino, o almeno lo è solo sotto il profilo dei tagli e della modellistica, ma non nel merito del citazionismo. Già l'*alias* della stilista, al secolo Mariuccia Mandelli, denota una scelta battesimale di ordine passatista, in questo caso desunta da un dialogo di Platone, il *Crizia* per la precisione, che tradotto in vestiti vuol dire rivisitazione e variazione di canoni progettuali intrinseci di richiami alla storia dell'arte e dell'architettura. Dalle opere più classiche, dai Preraffaelliti ai grattacieli in stile déco, il Chrysler Building soprattutto, Krizia ha ricavato la forma del celebre abito *Accordéon*, perfetta sintesi tra le ondulazioni di una fisarmonica che ne francesizza il nome, le costolature di un mollusco bivalve e, appunto, le volte metalliche dell'edificio newyorkese (Tutino Vercelloni 1995).

In tale contesto ispirazionale l'*animalità* di Krizia assume carattere di centralità, di felice ossessione eseguita nei modi più consoni al clima degli anni Sessanta, ovvero nell'infinita declinazione di uno zoo risolto a due dimensioni, perfino fumettistico, pop sia nel senso di



Figg. 10, 11
Krizia, anni Ottanta.

riconoscibilità *popular* di quell'allegra arca di Noè, sia nel senso più proprio della Pop Art e del suo tipico trattamento a icona [Figg. 10, 11]. Ogni animale, in Krizia, subisce quindi un inesorabile quanto efficace processo di stilizzazione, al punto da snaturare – alla lettera, di nuovo – qualsiasi aderenza alla giungla di riferimento che non sia una schiacciatura, un addomesticamento grafico con pura funzione esornativa. Così pressati e bidimensionali, con le sue pantere, le sue pecore, i suoi tucani o le sue farfalle Krizia entra in omologia con la Pop Art di Pino Pascali, geniale inventore di un bestiario altrettanto ludico, stavolta condotto su scala ambientale, mirato a instillare effetti di straniamento con ragni giganti ma innocui come *La vedova blu* [Fig. 12], o morbidi e giocosi come i *Bachi da setola*. D'altra parte, che l'artista pugliese avesse una vocazione innata per il mondo delle icone e degli stereotipi lo certificano anche le sue diverse collaborazioni per gli spot pubblicitari del Carosello, con Sandro Rodolo, dove le deliziose invenzioni dei *Postero's* prendono vita in geniali cartoni animati.

La ricerca artistica degli anni Novanta ha poi raggiunto uno dei punti apicali di un'animalità monumentalizzata e trattata a icona con *Pup-*

Fig. 12
Pino Pascali, *Vedova Blu*, 1965.



py di Jeff Koons, dove un cucciolo di West Highland White Terrier viene realizzato con materie vegetali, piante e fiori montati su un traliccio in acciaio, mentre in tempi più recenti l'artista si è dato alla progettazione di una zoologia astratta e iconica, sospesa, in perfetto straniamento, tra cagnolini o scimmiette plasmate nel metallo fiammante, a sua volta sagomato su forme a palloncino.

A fine anni Sessanta prende quota anche la parabola di ascesa di un altro stilista dal nome indissolubilmente legato ai ruggiti animalier, quello di Roberto Cavalli. Per quanto sia indubbia la sua appartenenza di stile a questa ramificazione "iconica" della moda contemporanea, con un talento straordinario per la vivacità delle decorazioni, va segnalata la tecnica espressiva che sottostà a una simile inclinazione per i colori accesi, cioè la fotografia, che, passione e attività secondaria condotta da Cavalli stesso, racconta di un operatore culturale molto attento alle sfumature degli elementi naturali e artificiali, quasi di un'estetica rispetto alla quale la conversione in abiti rinsalda l'esigenza di partire, di fondare il proprio credo sul rapporto con l'ambiente più che con il museo.

Il processo creativo di Cavalli prevede uno schema triplice nel passaggio dalla camera alle collezioni: "le mie stampe nascono da sempre dalle mie fotografie e dalle stampe nascono i miei vestiti" (Cavalli 2010).⁵ In termini filosofici sarebbe perfino il momento di scomodare la dialettica kantiana che intercorre fra soggetto e oggetto, o l'immersione merleau-pontiana nella "carne del mondo", o ancora, per stare a categorie più aggiornate, alla "collusione" con

5 Il volume contiene una ricca sequenza di immagini dello stilista, mentre per il carattere di "libro d'arte" l'editore non ha ritenuto necessario l'inserimento dei numeri di pagina.

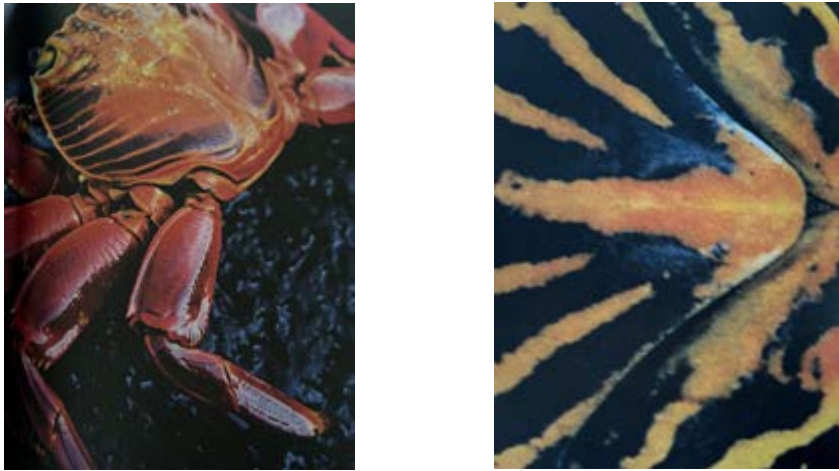


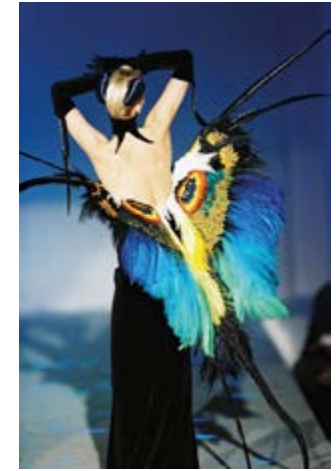
Fig. 13
Roberto Cavalli, granchio, Indonesia (a sinistra).

Fig. 14
Roberto Cavalli, insetto, Namibia (a destra).

la realtà (Matteucci 2019: 41), appunto un “gioco con” la vastità dell’ambiente, indipendentemente dal fatto che questo si dispieghi dentro lo scenario culturalizzato dell’antropocene o nell’accidentalità primordiale degli elementi naturali. Nella sua licoressia onnivora Cavalli lo dichiara senza risparmiarsi, “tutto mi piace e tutto mi interessa. Fiori, frutti, animali, cieli, amari, prati, donne, bambini, grattacieli, macchine, caramelle, bottoni”, scrive (ibidem) [Fig. 13].

Oltretutto, il fatto di usare un mezzo espressivo come la fotografia conferma il desiderio di catturare e di censire il mondo, di prelevare in sostanza come ready-made (Marra 2012); c’è quindi, da parte di Cavalli, l’attitudine di chi si rapporta alle sfumature della realtà secondo un riporto che varrebbe a definire tali operazioni di riappropriazione sotto il segno del concettuale mondano o della “presenza” (Barilli 2021). Eppure, malgrado il tuffo immersivo nella trama delle cose, lo stilista si precipita a manomettere i colori, ad acidificarli, a variare, anche di molto, lo spunto originario, riportando quella raccolta di materiale grezzo e “già fatto” dentro la cornice di un trattamento inequivocabilmente pittorico [Fig. 14]. E dunque, le

Fig. 15
Thierry Mugler, dalla collezione *Les insectes*, primavera-estate haute couture 1997.



cromie stroboscopiche di pesci esotici o l’aposematismo di certi insetti, come pure i manti di giraffe o ghepardi, perdono, di nuovo, i connotati d’origine, acquistano valenza esornativa e bidimensionale, riallocandosi per intero nel filone “iconico” dell’animalità in moda. A ridosso dell’attività di Cavalli, a metà anni Settanta circa, inizia l’attività di Thierry Mugler (1949), designer destinato a diventare uno dei grandi pilastri delle passerelle targate anni Ottanta e Novanta, forse colui che, nell’arte del vestire, si è cimentato con più dedizione al mondo degli insetti, seppure con spirito ben lontano dalla minima ricognizione entomologica, semmai con la spinta opposta a plastificarne l’apparizione, a tramutarla in un vero e proprio spettacolo su scena. *Les insectes* [Fig. 15] è senza dubbio la collezione più estrema dello stilista, perfetta nel suo intento di conferire alla figura femminile le armi di aggressività di vespe, calabroni, di mantidi e scorpioni, ingranditi su scala umana, in una misura tale da suggerire le fattezze di creature dotate di superpoteri, di una forza contundente, battagliaiera, velenosamente pericolosa: “In my work I have always tried to make people look stronger than they really are, like superwomen or supermen” (Loriot 2019: 332).

Ma lo spettro di sofisticazione esibito da questi capi non si arresta alla teatralità delle posture o al massimalismo delle forme. Nel suo catalogo di insetti giganti, Mugler è fedele al diktat di ricorrere a morfologie intrise di effetti speciali, il non plus ultra in fatto di solu-

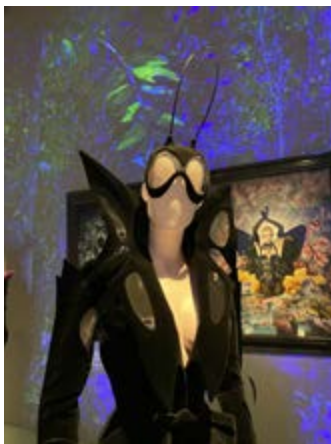


Fig. 16
Thierry Mugler, dalla collezione *Les insectes*, primavera-estate haute couture 1997.

zioni sospinte a un parossismo al limite della portabilità; al contempo, però, non si esime dal richiamare le stratificazioni della storia e del costume tipiche della sua generazione. In altre parole, anche nella moda mugleriana fa mostra di sé il ricco armamentario della citazione, inclusi le sue farfalle e i suoi mosconi, che infatti rivisitano corpetti e crinoline in chiave pop, esagerata, spettacolarizzata, in una silhouette ben consapevole di farsi racchiudere nella stereotipia di un trattamento bidimensionale, da fumettone cinematografico, o da personaggio da videogioco [Fig. 16]. Non è certo un caso che, abbandonate le passerelle, Mugler si sia dedicato alla regia di show faraonici al Cirque Du Soleil di Las Vegas.

Evidentemente, la sistematica propensione verso la logica dello "unwilding" induce a progettare collezioni con palese investimento di effettismi anche per ciò che attiene al volto espositivo di questa estetica del massimalismo, in pratica corredando l'uscita delle modelle di un'adeguata cornice scenografica. Sotto questo profilo, Alexander McQueen è stato uno degli stilisti più prolifici e creativi, ben conscio dell'impatto visivo delle sue passerelle, al punto da concepirle come parentesi di narrazioni dove creare le giuste atmosfere di accompagnamento agli abiti. Tra i diversi trait d'union dei suoi show l'animalità si ricava una locazione di alta classifica, appearing in pratica onnipresente o quasi, comunque di certo prevaricante, anche in forza della passione del designer per la falconeria e per le immersioni subacquee.

Fig. 17
Alexander McQueen, dalla collezione *It's A Jungle Out There*, autunno-inverno 1997-98.



Va da sé che nella sua visione i tanti animali reali o d'invenzione subiscono l'inesorabile colpo di bacchetta che li tramuta in creature fantastiche, magiche e fantascientifiche, a partire da una collezione che già dal nome evoca la rumba di una zoologia decisamente sui generis. *It's A Jungle Out There*, autunno-inverno 1997-98, mostra la prima maturità del designer, frattanto divenuto direttore creativo di Givenchy, qui alle prese con la prima delle sue tante fusioni donna-animale sulla scia di interventi da dirsi in gran parte post-human,⁶ seppure con le caratteristiche proprie di una progettualità densa di storia e citazione.

Come in Mugler, le modelle escono dotate di protuberanze, di estroflessioni, dure e calcificate, tra cui scaglie di coccodrillo o corna di bovini, vedi la celebre giacca ispirata alla gazzella di Thomson [Fig. 17], ma, diversamente dallo stilista francese, McQueen opera di innesti molto più chirurgici, quasi che le sue appendici ossee spuntassero direttamente dall'anatomia femminile. Il "meme" Rauschenberg della tassidermia e prima ancora quello di Rochas riappaiono in tutta la loro sensuosa e a tratti orrificata evidenza di creature teriomorfe (Marchesini 2002), in mutanti post-organici e post-human, si diceva poc'anzi, che tuttavia non si accontentano di pur geniali

⁶ Proprio in relazione all'animalità, di recente si è occupato del post-human, peraltro con ottime osservazioni, anche L. Caffo (2017), *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino.

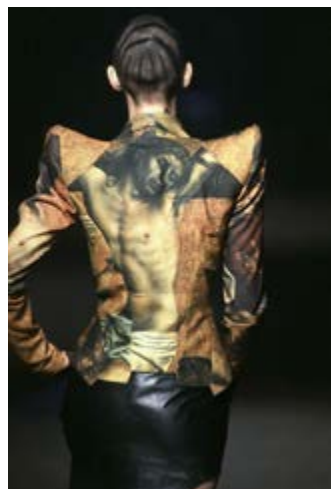


Fig. 18
Alexander McQueen, dalla collezione *It's A Jungle Out There*, autunno-inverno 1997-98 (in alto a sinistra).



Fig. 19
Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002 (in alto a destra),



Fig. 20
Shaun Leane per Alexander McQueen (in basso a destra).

sovrapposizioni tra sfera animale e sfera antropologica: come vuole il riaccredito di citazioni tipico di questa fase storica, McQueen eroga ai suoi look una poderosa visitazione di riferimenti museali, in questo caso affidati a un'opera di Robert Campin, *Il ladro crocifisso* [Fig. 18], come pure al bestiario quattrocentesco di Hieronymus Bosch. Vale la pena di ricordare che negli stessi anni di attività di McQueen escono le diverse puntate di *Cremaster*, opus magnum di Matthew Barney [Fig. 19], ciclo di lavori altrettanto imbevuti di mitologia animale e di colosi barocchismi, con alterazioni genetiche del tutto corrispondenti allo styling del designer britannico e del suo collaboratore più talentuoso, Shaun Leane [Fig. 20], specializzato a sua volta nella produzione di scheletri che sembrano provenire da mondi alieni.

Liberare il corpo

Ben diverso l'intero impianto di poetica che fonda la sua forza sul principio operativo della performance e del "rewilding", laddove entrambi i termini valgono a sottolineare la necessità di rapportarsi al mondo animale non per appropriarsi di belle trame e belle livree, nemmeno per tramutarne le forme in icone pop e creature ibridali, bensì per rinvenirvi un fremito di vita autentica, pura e deculturizzata, per quanto possa aver mai senso ritrovare l'illusione di una simile verginità. Fatto sta che almeno sotto il profilo di un possibile avvicinamento alla sfera bio-zoologica, nella seconda metà degli anni Sessanta la spinta al nomadismo e il rifiuto della "Grande Promessa" (Fromm 2018: 11) proposta dai modelli di vita del progresso inducono a sottrarsi al mondo urbanizzato, a farsi "figli dei fiori" e a immergersi nella natura, a scoprire il senso di riaccreditare le facoltà del corpo, magari fino a forzarne la ricerca negli esiti radicali della Body Art. In moda, l'equivalente di tale visione del mondo è ravvisabile nelle operazioni di Issey Miyake, cui si aggiungono i casi di Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, questi ultimi erroneamente associati al clima di ricerca degli anni Ottanta quando al contrario iniziano le rispettive attività tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, in parallelo alle operazioni di Vito Acconci o di Gina Pane.

Anche in merito a questo filone "performativo" dell'arte del vestire è utile un rapido passo indietro. Nel 1930, quando, con scrittura limpida ed efficace, Paul Poiret abbandonava il suo ruolo di grande couturier per dedicarsi alla stesura della sua autobiografia, metteva in chiaro una distinzione destinata a riverberarsi anche nel secondo Novecento. Tra le pagine di *Vestendo la Belle Époque*, "Le Magnifique" – così lo chiamavano in tutta Europa – non usava mezze misure: contro la couture della stagione decadente-simbolista, fatta di volumi trasparenti e di colori tenui, avrebbe scatenato un branco di famelici "lupi robusti" (Poiret 2009: 36-37), e non lo asseriva per provocazione a effetto. Amico dei fauves più agguerriti – Derain, Dufy e Vlaminck su tutti –, Poiret aveva stabilito un nesso di continuità tra moda e arte, una sorta di cifra parametrica valida per la contemporaneità più ristretta, ovvero che il richiamo alla sfera



Fig. 21
Issey Miyake, dalla collezione *Musasabi*, 1976.

animale non era questione di mimesi epidermica, o comunque non solo. Scatenare i “lupi robusti” significava volgere l’attenzione a una modalità operativa dai tratti cruenti e aggressivi, a ritrovare gli echi lontani, ci risiamo, dei valori primari: che infatti, con gli stilisti del Sol Levante, incrementano questo processo di “rewilding” esasperandone la comparsa con toni feroci e radicali.

Certo, i lavori di Poiret si attengono a un registro controllato, da lupi con museruola, mentre con Miyake cade ogni riserva e ogni residuo di *comfort zone*: da ora in avanti sarà il caso di pensare ad abiti capaci di suggerire l’impeto dell’“*élan primitif*” (Candès 1998: 29),⁷ come ebbe a dichiarare lo stilista, con la relativa sbriglia di una corporalità sempre più al centro di questo nuovo umanesimo del secondo Novecento. Una delle collezioni più significative di Miyake è intitolata *Musasabi*, del 1976 [Fig. 21], nella quale lo stilista enuncia la corrispondenza pressoché letterale con la flessuosità dello scoiattolo volante che dà il nome agli abiti, colti in immagini davvero perfette nel dar conto di una moda interessata alle manovre estreme dell’animale, al volo e alle contorsioni consentitegli dalla presenza del patagio. Come si può facilmente intuire, non vi è nulla di superfluo, di leziosamente ornamentale, in *Musasabi*, poiché ciò che

⁷ Molto significativa la coincidenza terminologica con una delle locuzioni più incisive della filosofia contemporanea, l’“*élan vital*” di Henri Bergson.

Fig. 22
Yohji Yamamoto, anni Novanta.



conta inerisce alla ricerca di diverse possibilità motorie, di acrobazie performative: “Aujourd’hui comme toujours, c’est en premier lieu au corps que je m’adresse: c’est la chose essentielle. Le corps est passionnant. Mon profond désir est de fabriquer des vêtements qui soient aussi passionnants que le corps” (ivi: 109).

Pur sul medesimo orizzonte di estetica, le parole – e la moda – di Yamamoto si fanno molto più radicali, violente se non deflagrative, dato che il designer dedica un intero volume alla forza della sua poetica in un titolo dal valore assai emblematico, *My Dear Bomb*. La constatazione più palmare, tra le pagine del libro, è la relazione uomo-mondo, l’incontro con la vastità delle cose, l’incarnarsi della vita negli intrecci del “qui e ora”, a caccia di una scala valoriale dove in luogo di costituire un apparato neutro e inerme l’abito si fa elemento organico dotato di una sua volontà espressiva e animalesca, passibile a sua volta di divenire forma che plasma il rapporto con la realtà. [Fig. 22] “‘Are you listening? The fabric has much to teach us’. How does the cloth want to drape, to sway, to fall? [...] ‘This is the type of clothing I wish to become’. Indeed. The fabric itself begins to speak”, scrive Yamamoto (2010: 67), sottolineando l’autonomia propulsiva della materia e del tessuto, niente più niente meno di quanto accadeva con la vitalità “Anti Form” [Fig. 23] dei feltri messa nero su bianco nel noto articolo di Robert Morris fra le pagine di “Artforum”.



Fig. 23
Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967 (a sinistra).



Fig. 24
Yohji Yamamoto, anni Novanta (a destra).

Come si vede, diversamente da Cavalli, che pure parte da un rapporto analogo e “collusivo” con la realtà, si tratta di una logica operativa che non si arresta agli aspetti esteriori del mondo, ma che anzi ne snida i subbugli interni, mai placidi e mai immobili, di tessuti pronti a farsi organismo vivente, potenzialità staminale, cellula in divenire, in un processo rispetto al quale l’atteggiamento di Yamamoto si allinea agli aspetti più istintivi della sfera antropologica: “I am an animal making clothes” (Frankel 2014: 32). Un animale che, sia chiaro, dilania, strappa, lacera i vestiti con violenti tagli “a vivo”, oramai del tutto scervi da qualsiasi canone di progettazione accademicamente corretta, anche perché le creazioni dello stilista sono pensate per interagire, parole sue, con le agitazioni irrefrenabili del “pulsating space” (Yamamoto 2010: 41) [Fig. 24].

Sotto questa prospettiva appare scontato menzionare anche il caso di Rei Kawakubo, designer di riferimento per tutti gli stilisti dediti al massacro delle forme convenzionali, al macello dei tessuti e al brutalismo dei trattamenti, considerando con quale foga la fondatrice di Comme des Garçons si impegna a ritrovare un organicismo di spe-



Fig. 25
Comme des Garçons, anni Novanta (a sinistra).



Fig. 26
Comme des Garçons, *Lumps And Bumps*, primavera-estate 1997 (a destra).

cie cellulare, quindi a ispirarsi a un’animalità di tipo germinativo, “informe” e “pulsatile”. Sulla scia del grande sperimentatore Balenciaga, colui che per primo aveva dismesso quasi del tutto ogni rispetto figurale della silhouette dotandola di bozzi e protuberanze, Kawakubo crea amebe, bacilli, unità biologiche su scala umana, travolge qualsiasi residuo di riconoscibilità morfologica, che no, di umano ha ben poco, che no, di esteticamente calmo, placido, non mostra nulla. Giocata sulle escursioni del micro e del macro, da nuclei di tessuti colti in *statu nascendi* a strutture ipertrofiche, la moda di Comme des Garçons rappresenta uno dei punti sommitali di una tendenza votata a un’animalità di tipo “performativo” [Fig. 25], per giunta ben rappresentata dalle tante immagini che colgono le modelle in manovre da Body Art, quindi disgiunte dalla consuete gestualità di tutti i giorni, a creare tensioni muscolari anomale e differenti.

Tutti i capi di Kawakubo mostrano, senza eccezioni, silhouette fasciate e imbozzolate, “I like the idea of wrapping” (Bolton 2017: 28), imbottite e infagottate, fermo restando che l’effetto *cocoon* dei suoi abiti non si fonda su un calcolo premeditato [Fig. 26]; detto diver-



Fig. 27
Joseph Beuys, *I Like America And America Likes Me*, 1974.

samente, i tessuti entrano in diapason con l'ambiente e si riconfigurano a seconda dei movimenti e dell'attrazione gravitazionale, sulle stesse frequenze di pensiero di un Morris di nuovo intento a fornire le linee guida della sua *Anti Form*: "The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance" (Morris 1968).

Beninteso, a ratifica di un tale tumulto di iletismi va evocata con insistenza anche la lezione di Joseph Beuys, artista ammirato dai designer più agguerriti del contemporaneo. In lui l'accostamento tra sfera animale e materia informe si è concretizzato nel modo più limpido e didascalico, all'insegna di una *softness* che oltre a rivelarsi con un profluvio di elementi organici (grasso, terra, burro eccetera) ha puntato su un materiale particolarmente amato anche da Yamamoto e Kawakubo, ossia il feltro. Memorabili le operazioni in cui Beuys aggomitola oggetti voluminosi, vedi *Infiltration Homogen für Konzertflügel*, più ancora lo sono quando l'artista si avvolge nel feltro come in *I like America and America likes me*, 1974, stavolta in piena sintonia con l'endiadi arte-animalità [Fig. 27], o dialoga con un cavallo bianco in *Titus/Phigene*, o, ancora, spiega un dipinto a una lepre morta.

Si sa che *I like America and America likes me* ha per coprotagonista uno degli animali simbolo della "wilderness", un coyote, canide ben

poco mansueto e addomesticabile con cui, però, nel giro di pochi giorni Beuys entra in un inaspettato legame di comunicazione, di intesa, senza falsificarne l'indole e senza mitigarne la natura. L'animalità, in definitiva, in questo modello di espressione incline alla performance è mirata a stabilire un filo di connessione diretta con i valori del primordio, e gli abiti della terna Miyake-Yamamoto-Kawakubo, nel loro insieme, nel loro organicismo estremo, senza tralasciare il caos tessutale di cui sono promotori, vengono a suggerire un ulteriore passo di avvicinamento verso una realtà del tutto riluttante a cagliarsi in nozioni figurali docili e accademiche, preferendo caratterizzarsi con i segni di una bestialità furente, perfino cruenta nei suoi risultati. L'impatto della moda nipponica sulle nuove generazioni non si è fatto attendere. Anzi, l'onda d'urto di *My Dear Bomb* e di tutti i corollari di stile del Sol Levante aumentano la loro gittata sia in termini di diffusione sia in termini di sperimentazione, giungendo, fra i tanti altri, a Carol Christian Poell, designer particolarmente dedito all'uso della pelle, ovvero di un elemento di origine animale quanto mai vicino all'idea di primitivismo se impiegato nei modi più idonei. Nel caso di Poell, ciò vuol inasprire i trattamenti con l'uso di resine e di acidi volti a conferire al cuoio un carattere vissuto, con cuciture a sutura tra superfici sottoposte a ferite estreme, come del resto lo sono le presentazioni del designer, alcune delle quali legate alla sfera animale nei suoi aspetti sanguigni e crudeli.

Tra gli addetti ai lavori ha fatto storia una collezione esposta negli spazi angusti di un canile, con i modelli esposti in bella vista dietro le sbarre delle gabbie in una performance davvero vicina a talune manifestazioni di arte contemporanea [Fig. 28]; non meno suggestiva e impattante, se non proprio macabra, l'installazione realizzata dentro le celle frigorifere di un mattatoio, dove, affiancati ad abiti ben poco convenzionali, mezzene di mucche sono avvolte con garze da ospedale, in onore al solito Beuys [Fig. 29]. Non di rado, in Poell, appaiono ready-made animali, ad esempio una cravatta realizzata con crini di cavallo [Fig. 30], o una borsa che al posto della pelle di maiale esibisce un lattonzolo con manico incorporato [Fig. 31], con valore estetico assai diverso da qualsiasi richiamo citazionistico o letterario, portato semmai a valorizzare il corpo del portatore e



Fig. 28
Carol Christian Poell, *Death Mortality*, autunno-inverno 2001-2002 (a sinistra).



Fig. 29
Carol Christian Poell, 2001 (a destra)



Figg. 30, 31
Carol Christian Poell.

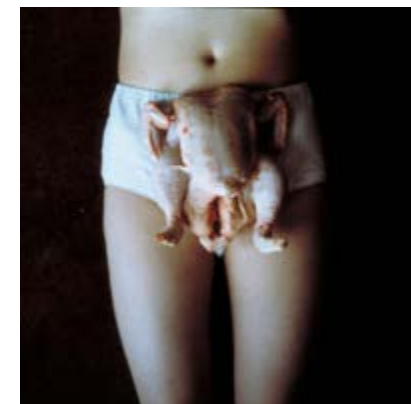


Fig. 32
Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990 (a sinistra).

Fig. 33
Sarah Lukas, *Chicken Knickers*, 1997 (a destra).

della portatrice con inserti capaci di evocare sensazioni radicali e di sicuro impatto estetico. Qualcosa di analogo si era riscontrato nelle suppurazioni a teca di Damien Hirst [Fig. 32] o nella sessualità sfacciata di Sarah Lukas [Fig. 33], in esiti che non contemplano icone e citazioni, ma che caldeggiano un'animalità forastica e inselvaticita, quanto meno lontana da edulcorazioni e abbellimenti.

In conclusione e riprendendo *Algie*, la mascotte dei Pink Floyd non ha nulla a che fare con questa zoologia cruenta e perturbativa, anche se qualche effetto sugli animali pare lo abbia proprio avuto: finito fra i campi del Kent, su un caseificio a Godmersham, il maiale volante aveva fatto infuriare un contadino locale perché, spaventate a morte dal pallone gonfiato, le sue povere vacche avevano smesso di produrre latte.

BIBLIOGRAFIA

- BARILLI R. (2020), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età post-moderna*, Mimesis, Milano.
- Id. (1984, 2005), *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.
- BOIS Y-A, KRAUSS R. (1997), *Formless. A User's Guide*, Zone Book, New York; trad. it. (2003), *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano.
- BOLTON A. (2017), *Rei Kawakubo. Comme des Garçons. Art of the In-Between*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London.
- CAFFO L. (2017), *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino.
- CANDÈS H. (1998), *Issey Miyake Making Things*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, Arles.
- CAVALLI R. (2010), *Il nero non è mai assoluto*, Bompiani, Milano
- DAWKINS R. (1976), *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. (1992), *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Mondadori, Milano.
- DERRIDA J. (1967), *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. (2002), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- DUBUFFET J. (1968), *Asphyxiante culture*, J.J. Pauvert, Paris; trad. it. (1969), *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano.
- EVANS C. (2007), *Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Haven.
- Id., VACCARI A. (2019), *Il tempo della moda*. Mimesis, Milano.
- FABBRI F. (2006), *Sesso arte rock'n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna.
- Id. (2011), *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2013), *L'orizzonte degli eventi. Gli stili della moda dagli anni Sessanta a oggi*, Atlante, Bologna.
- Id. (2019), *La moda contemporanea. I. Da Worth agli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino.

- Id. (2021), *La moda contemporanea. II. Dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino.
- FRANKEL S. (2014), *Yamamoto & Yohji*, Rizzoli International, New York.
- FROMM E. (1976), *To Have or to Be?*, Harper and Row, New York; trad. it. (2018), *Avere o essere?*, Mondadori, Milano.
- GNOLI S. (2020), *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci, Roma.
- GRAZIOLI E. (2004), *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- MARCHESINI R. (2002), *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati-Boringhieri, Torino.
- MARRA C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- MATTEUCCI G. (2019), *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.
- MORINI E. (2010), *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano.
- MORRIS R. (1968), "Anti Form", in *Artforum*, aprile 1968.
- POIRET P. (1930), *En habillant l'époque*, Bernard Grasset, Paris; trad. it. (2009), *Vestendo la Belle Epoque*, Excelsior, Milano.
- SEGRE REINACH S., *La moda. Un'introduzione*, Laterza, Roma-Bari.
- Id. (2011), *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato*, Laterza, Roma-Bari.
- Id. (2017), *Jungle*, Drago, Roma.
- LORiot T.-M. (2019), *Thierry Mugler. Couturissime*, Phaidon, New York.
- TUTINO VERCELLONI I. (1995), *Krizia. Una storia*, Skira, Milano.
- VACCARI A. (2012), *La moda nei discorsi dei designer*, Clueb, Bologna.
- YAMAMOTO Y. (2010), *My Dear Bomb*, Ludion, Brussels.