

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in **STORIA DELL'ARTE**

Op Art: quando l'arte rivoluziona la moda

Relatore: Prof. Giovanni Bianchi

Correlatore: Prof. Guido Bartorelli

Laureanda: Chiara Lamorgese

Matr.: 2060401

Anno Accademico

2022/2023

Indice

- Introduzione	p. 3
- Capitolo 1	
Dalle gerarchie tra le arti, al trionfo dell'Arte totale	
Circostanze e ragioni della distinzione tra artista e couturier	p. 6
1.1. Un primo momento d'incontro	p. 11
1.2. Le Avanguardie del Novecento: i pittori futuristi diventano Couturiers	p. 17
1.3. L'artista-couturier e il couturier-artista	p. 29
1.4. L'artista e il couturier: le peculiarità che contraddistinguono e accomunano i due creativi	p. 32
- Capitolo 2	
Contesto storico e culturale	
Gli anni Sessanta e Settanta	p. 38
2.1. Circostanze sociali e culturali	p. 46
2.2. "C'era la sicurezza che il domani sarebbe stato migliore"	p. 49
- Capitolo 3	
Optical art	p. 66
3.1. Percezione visiva e illusionismo pittorico	p. 66
3.2. Le influenze del Neoplasticismo e dell'astrattismo geometrico russo	p. 74
3.3. Caratteristiche formali ed esponenti	p. 92

- Capitolo 4	
La moda tra anni Sessanta e Settanta: il rapporto con l'Optical Art	p. 111
4.1. Come la ricerca stilistica dei couturiers riflette i cambiamenti di un'epoca	p. 111
4.2. L'influenza optical nelle creazioni delle maison di moda: l'esempio di Courrèges, Cardin, Missoni, Pucci e Versace	p. 125
- Conclusioni	p. 158
- Appendice iconografica	p. 160
- Bibliografia	p. 167
- Sitografia	p. 173

Introduzione

Il presente lavoro di tesi si concentra sul rapporto intercorso tra pittura e moda nel corso degli anni Sessanta e Settanta.

In questi anni, i due linguaggi infatti, hanno entrambi reso manifesta l'influenza dei cambiamenti di carattere storico, sociale e culturale che stavano prendendo piede nel mondo occidentale e che diventeranno identificativi dell'epoca in questione, andando a costituire una sorta di spartiacque nella storia moderna.

La moda si serve dell'optical art, in quanto corrente identificativa di una nuova visione della società: dinamica, progredita, tecnologica: il dialogo tra l'optical e la nuova estetica del *prêt-à-porter*, si può spiegare infatti non solo come un semplice omaggio di tipo formale ma anche come uno scambio di visione e di 'valori' condivisi. L'alto potenziale comunicativo della moda ("vestirsi è scrivere la propria identità sul corpo, comporre frasi relative secondo una grammatica pubblica e facilmente decifrabile [...], tradursi e tradirsi in forma di tessuto"¹), sfrutta dunque l'estetica consolidata dell'optical per prenderne in prestito il messaggio.

In questo elaborato si è voluto porre l'accento su come la 'rivisitazione' dell'optical da parte del mondo della moda, fosse concentrata soprattutto sul tentativo da parte dei designer di riadattare le caratteristiche stilistiche dell'Op Art (geometrismo e percezione illusionistica di movimento e tridimensionalità) alle regole e al linguaggio della moda, lasciandosi

¹ UGO VOLLI, *Introduzione*, in FRED DAVIS, *Moda, cultura, identità. Linguaggio, un sistema di comunicazione che parla di noi e della nostra identità*, Baskerville S.R.L., Bologna 1993.

liberamente ispirare dalla volontà di rompere con gli schemi imposti, e ormai considerati sorpassati.

Il lavoro in questione è stato svolto attraverso una precedente ricerca di carattere archivistico, svolta per lo più presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, in cui sono stati selezionati i testi più significativi ai fini di questo studio. Mentre nella ricerca sui testi relativi alla corrente optical, ci si è soffermati nella lettura di cataloghi specialistici inerenti alla corrente e ai suoi esponenti e alla mostra, *L'occhio in gioco*, tenutasi da settembre 2022 a febbraio 2023 presso Palazzo del Monte di Pietà a Padova. Mostra che ha inevitabilmente costituito il punto di partenza della riflessione sull'estetica optical e sulle sue peculiarità stilistiche.

Da questa prima riflessione, è stato impostato il lavoro considerando come punto focale della ricerca, il grado di interrelazione venutosi a creare tra l'optical e la moda di quegli anni.

Partendo dunque, da un'analisi generale sui rapporti intercorsi tra arte e moda a partire dall'Ottocento, si è poi analizzato il contesto storico del periodo interessato, prestando particolare attenzione ai cambiamenti di carattere sociale e culturale che lo hanno caratterizzato, dal momento che tale rivoluzione culturale si è rivelata centrale in quella che potrebbe essere definita la 'virata pop' che interessa in questi anni, tanto il mondo dell'arte in senso stretto, quanto quello della moda.

Si è poi approfondito lo studio della corrente artistica dell'Optical Art e dei suoi principali esponenti, prendendo prima in considerazione gli aspetti stilistici e tecnici di questo linguaggio artistico, per poi approfondire la produzione artistica dei suoi esponenti più significativi ai fini di un confronto con la rivalutazione dell'optical da parte dei designer di moda.

Infine, si è analizzato il modo in cui i designer hanno rielaborato l'estetica optical tra gli anni Sessanta e Settanta per poi menzionare un caso di rilettura della corrente artistica, particolarmente riuscito, seppur più tardo, negli anni Ottanta. Soprattutto in riferimento a quest'ultimo aspetto, si è cercato di proporre dei confronti validi tra specifiche opere optical e collezioni di moda, tentando di ricostruire, attraverso un'ipotesi di confronto stilistico, le modalità di ispirazione creativa di ogni designer rispetto alla corrente artistica.

Capitolo primo

Dalle gerarchie tra le arti, al trionfo dell'*Arte totale*

Circostanze e ragioni della distinzione tra artista e couturier

La riflessione sul rapporto di connessione tra il linguaggio artistico strettamente inteso come pittorico e scultoreo, e quello della moda e di tutto il campo delle cosiddette ‘arti minori’, che in questo elaborato si concentrerà in particolar modo sull’interazione che ha interessato l’estetica e la cultura anni Settanta, non può che partire da un interrogativo: quando si comincia a pensare alla moda come Arte? O meglio: a partire da quale momento si comincia a pensare che l’Arte sia un concetto molto più ampio di quello tradizionalmente inteso?

Se oggi pensiamo alla moda e al vasto campo delle arti applicate come Arte, è perché ad un certo punto della storia si è cominciato a pensare che era da intendersi ‘artista’ chiunque esprimesse se stesso e la propria personalità attraverso qualsiasi mezzo e non solo attraverso i tradizionali strumenti delle arti maggiori. Tutta l’arte del Novecento è debitrice di questa svolta culturale e dunque si rivela fondamentale comprendere il momento in cui questa ha avuto origine, prima di poter discutere dei suoi risultati.

Nel 1902 lo scrittore Abel Hermant, chiamato a scrivere un resoconto della rivista *Les Modes* in occasione del primo anniversario del giornale, fa un’osservazione in apparenza irrilevante ma per l’epoca a dir poco lungimirante. Hermant scrive: “Questa rivista di Moda è una rivista d’Arte, ecco la novità”¹.

Si trattava infatti del primo mensile internazionale dedicato alla moda, alle arti applicate, all’oreficeria ma anche all’arte in senso lato, pensato -per di più- per un pubblico estremamente raffinato: si rivolgeva infatti non alle

¹ ENRICA MORINI, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p. 17.

donne borghesi, ma a quelle di altissima estrazione sociale, immaginando dunque che una riflessione sistematica che coinvolgesse tutti questi campi di interesse -compreso quello tradizionalmente sottovalutato delle cosiddette 'arti minori' - potesse appassionare le classi colte, dotate di una raffinata educazione estetica.

La scelta di dare vita a uno strumento d'informazione che coinvolgesse diversi campi d'espressione del mondo artistico è significativa per l'epoca, considerando in special modo che l'unico caso precedente in cui si pensò a una tale simbiosi fu la Grande Esposizione Universale del Cristal Palace a Londra, pensata e promossa dal principe Alberto, consorte della regina Vittoria, nel 1851.

Il concetto di arte nel suo significato più ampio, in realtà era stato poco prima teorizzato, alla metà dell'Ottocento, da Richard Wagner e poi di conseguenza dalla *Revue Wagnèrienne*, rivista parigina nata nel 1885 che si proponeva di studiare e promuovere l'opera del grande maestro.

Il concetto di arte teorizzato dal compositore tedesco era stato da lui denominato 'Opera d'arte totale' e costituisce il primo tentativo di concepire un'opera attraverso il ricorso a tutti i mezzi espressivi concessi all'uomo. È legittimo dunque pensare che le radici culturali dell'interazione tra arti maggiori e arti applicate siano da ricondursi a questa filosofia: in quest'ottica, tutti i mezzi di cui l'uomo può servirsi per esprimere la propria identità sono da considerarsi 'artistici' e di riflesso è da ritenersi Arte, nel suo significato più completo, l'insieme di tutti gli strumenti espressivi di cui l'artista può servirsi. Si comincia dunque ad includere sotto un'unica grande definizione diverse forme espressive che in precedenza erano percepite come distanti: "è il sogno di un'epoca che non solo vuole trarre da tutti i sensi ogni possibile –

e specifico- piacere, ma che giunge a questo risultato proprio attraverso la ricostruzione totale (totalmente artificiale) dell'universo”².

Per comprendere il contesto in cui questo processo si colloca, è importante infatti definire le peculiarità che hanno caratterizzato l'epoca in cui il pensiero ottocentesco di Wagner ha trovato concretizzazione e sviluppo: la Belle Èpoque. Epoca di grandi esposizioni e di progresso industriale, la Belle Èpoque è stato il momento storico in cui si sono venuti a creare i presupposti affinché questa nuova filosofia prendesse corpo. Il contesto storico è quello della *fin-de-siècle*, coinvolge infatti gli ultimi anni dell'Ottocento e va a interessare anche i primi anni del Novecento fino alla Grande Guerra. Il centro nevralgico dell'arte occidentale si è spostato -ormai da più di un secolo- a Parigi, e “in un'accezione assai ampia, la nostra epoca potrebbe identificarsi con l'ascesa dei ceti urbani economicamente agiati, di una borghesia che scandisce con una diversa consapevolezza i propri tempi, frequenta luoghi alla moda in ragione delle mutate consuetudini sociali, ostenta la propria immagine secondo una strategia rivolta ad affermare prestigio e legittimazione sociale”³.

Uno scenario dunque poliedrico e culturalmente vivacissimo e cosmopolita, “di enorme attrazione sia per giovani promesse provenienti da tutto il mondo in cerca di formazione, stimoli e successo, sia per appassionati, collezionisti e mercanti”⁴. Contesto in cui sbocciano e convivono, in contemporanea, fenomeni artistici che nascono da ricerche molto distanti tra loro.

A contribuire a questo proliferare di proposte artistiche, è sicuramente il clima di vivacità e di curiosità che caratterizza questi anni, in particolare in Francia e in Inghilterra, dove la seconda rivoluzione industriale nasce e si sviluppa. Caratteristica di un'epoca in cui il rinnovamento si percepisce in maniera così

² PERLUIGI DE VECCHI, ELDA CERCHIARI, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, volume III, tomo 2, Bompiani, Milano 2018, p. 415.

³ DARIO MATTEONI, *La Belle Époque. Mode, miti, storia*, in FRANCESCA CAGIANELLI, DARIO MATTEONI (a cura di), *La Belle Époque. Arte in Italia 1880-1915*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008, p. 11.

⁴ E. MORINI, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p. 11.

evidente, è l'ambizione generale -propria soprattutto delle classi intermedie- al miglioramento delle proprie condizioni economiche e quindi del proprio prestigio sociale. La mobilità sociale è uno degli effetti del dinamismo e della modernità che caratterizza l'Europa in questo particolare periodo storico, così come la più completa fiducia nel progresso industriale.

In questo contesto prende avvio quella svolta di rivalutazione delle arti applicate che è identificativa della ricerca stilistica dell'Art Nouveau “che aspira a creare una nuova cultura del progetto – dal cucchiaino alla città- nella quale il rapporto arte-industria lasci spazio anche alla fantasia e al vitalismo di forme naturali, spesso fitomorfe”⁵.

In tale prospettiva, è dunque significativa la scelta di incorniciare la porta monumentale all'entrata dell'Exposition, con una statua, la cosiddetta *Parisienne*, realizzata dallo scultore francese Paul Moreau-Vauthier, riccamente abbigliata con un modello alla moda a quel tempo, firmato Jeanne Paquin, couturière francese.

La *Parisienne* viene concepita e percepita in questo contesto, soprattutto perché posta all'ingresso dell'esposizione, come simbolo dell'esposizione stessa e della modernità di cui questa si fa portatrice. Proporre dunque il ritratto di una giovane donna in un abito haute couture, a scapito di una scelta più convenzionale -uno dei tanti simboli della Francia o di Parigi, legati ai concetti di libertà e uguaglianza o più semplicemente una riproduzione di alcuni monumenti parigini-, è da considerarsi di per sé un gesto moderno e va inteso come conseguente alla volontà di comunicare il nuovo volto della nazione industrializzata e in particolare la posizione della Francia nell'industria della moda e del lusso.

A quel tempo, infatti, l'alta moda francese “era un fenomeno di immenso successo mediatico, culturale e commerciale. [...] Alla Esposizione

⁵ P. DE VECCHI, E. CERCHIARI, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, volume III, tomo 2, Bompiani, Milano 2018, p. 417.

Universale di Parigi del 1900 l'industria della haute couture aveva fatto il proprio ingresso ufficiale"⁶.

Ma l'aspetto fondamentale da sottolineare è che questa scelta sia stata fatta da un artista, un pittore in particolare, che -avendo la possibilità di servirsi di un qualsiasi linguaggio artistico- ha scelto di fare ricorso a quello dell'alta moda in rappresentanza delle competenze creative e industriali di un'intera nazione. Moreau-Vauthier sceglie di rappresentare la Parigi all'avanguardia nel campo delle arti e dell'industria attraverso una elegantissima donna in *sortie-de-bal*. Questo può essere, a buon diritto, considerato il primo caso di osmosi consapevole tra i due mondi – quello dell'arte nel suo significato più ampio e quello dell'haute couture-, in cui non si vengono a creare solo delle casuali coincidenze di stile e di motivi decorativi, ma i due settori vengono considerati comunicanti, come se l'uno potesse parlare in rappresentanza dell'altro e viceversa. Come se sostanzialmente, parlassero entrambi lo stesso linguaggio.

Si tratta di un approccio nuovo che rispecchia una diversa concezione - anch'essa moderna- del 'prodotto' artistico che, liberatosi delle restrizioni accademiche e adeguatosi al linguaggio di una società sedotta dalle regole della produzione industriale, comincia ad essere considerato multiforme, dal valore artistico riconducibile all'idea che lo ha generato, piuttosto che ad un'estetica accademica più tradizionale. In questo momento, dunque, possono essere individuate le basi delle ricerche artistiche avanguardiste del Novecento inoltrato, basi poste attraverso l'accettazione e la mediazione delle logiche industriali applicate al fare artistico.

L'arte quindi si spoglia delle imposizioni accademiche e si inserisce perfettamente in un generale contesto di ammodernamento e di spiccato senso di produttività. Uno degli effetti di questo mutamento di percezione consiste

⁶ P. DE VECCHI, E. CERCHIARI, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, volume III, tomo 2, Bompiani, Milano 2018, p. 10.

proprio nella nascita di un linguaggio comune alle arti tradizionali e alle arti applicate e soprattutto in una loro inedita affinità.

1.1 Un primo momento d'incontro

Volendo individuare un percorso evolutivo nei rapporti tra arti tradizionali e costume, bisogna stabilire le dinamiche attraverso le quali questi rapporti hanno preso forma nel tempo: è necessario innanzitutto distinguere tra un vero e proprio scambio reciproco tra i due linguaggi -intesi dunque entrambi come 'artistici'- il quale implica un rapporto di reciprocità anche tra artisti e couturier in uno stato di parità tra le due figure, alla ricerca di ispirazione le une dalle altre; e d'altra parte un'interazione basata sulla condivisione fine a se stessa di modelli e motivi comuni.

A differenza della maggiore consapevolezza che caratterizza il primo caso di reciproco scambio, il secondo tipo di interazione è sicuramente più superficiale e non presenta particolari riscontri sul piano socio-culturale: consiste nella semplice influenza vicendevole di moduli o pattern decorativi; oppure può risolversi in un'interazione ancor più fine a se stessa, che si concretizza nella ripresa -potremmo dire- 'fotografica' di capi d'abbigliamento, sui quali viene posta una certa enfasi in ritratti ufficiali o comunque di alta committenza, in quanto attestazione di prestigio sociale.

In un'ipotetica scala evolutiva, il punto d'arrivo è certamente rappresentato dal primo caso di scambio consapevole in cui un linguaggio artistico si nutre dell'altro e viceversa. Il punto di inizio invece è rappresentato proprio da una simbiosi passiva e quasi inconsapevole, la cui storia è strettamente legata a quella del ritratto su commissione.

Uno dei protagonisti indiscussi del genere della ritrattistica fu Pompeo Batoni, al quale può essere attribuito un numero elevatissimo di ritratti dell'aristocrazia europea del Settecento. La principale fortuna dei suoi ritratti

consiste proprio nel ricorso a topoi figurativi che si fanno simbolo della classe committente, tra i quali aveva una rilevanza particolare proprio il tipo di abbigliamento scelto.

Tanto nella celebre serie di ritratti dei grand-touristi europei a Roma, quanto nei ritratti di committenza italiana, Batoni concentra tanto delle sue energie nella definizione dettagliata e nell'enfasi pittorica dell'abbigliamento dei suoi soggetti, strumento principale per comunicare il livello sociale, il titolo nobiliare, o la carica istituzionale di questi ultimi. Un esempio su tutti, il *Ritratto di Abbondio Rezzonico* -realizzato nel 1766. Si tratta di un ritratto ufficiale, che vuole immortalare il Senatore più che il giovane principe e l'abbigliamento in pompa magna con cui viene ritratto è lo strumento fondamentale di cui Batoni si serve per rendere manifesto il pregio della carica istituzionale.

L'attenzione di Batoni è catturata dunque, più dalla connotazione psicologica dei soggetti, dagli attributi che lo celebrano e che aiutano l'osservatore a identificarlo. Nella scheda tecnica della Galleria Barberini a Roma, in cui il ritratto è collocato, l'abito viene descritto come “un'enciclopedia di stoffe che vanno dal broccato dorato del mantello alla seta rossa della veste, al merletto del collare”⁷. E si aggiunge ancora: “la resa tattile dei tessuti emerge nella pesante cortina a frange piegata sul tavolo, nel velluto che fodera la spada, nel broccato della sedia. La mano destra dell'effigiato impugna il piccolo scettro d'avorio, mentre la sinistra poggia sulla consolle in prossimità del cappello a larga falda”⁸.

Si tratta dunque di una ripresa puramente formale, in cui la *mise* del soggetto è uno dei tanti attributi del soggetto rappresentato, che contribuiscono a identificarlo e a collocarlo nella scala della gerarchia sociale.

Un caso affine è quello dei ritratti di Giovanni Boldini, ritrattista per eccellenza dell'aristocrazia e dell'alta borghesia italiana all'epoca della Belle

⁷ Scheda tecnica, www.barberinicorsini.org.

⁸ *Ibidem*.

Èpoque. Il suo lavoro è interamente incentrato sulla caratterizzazione dei suoi soggetti in particolar modo rispetto al loro ruolo nella società: “la *liason* tra bellezza, moda, fascino e mondanità presente nei suoi quadri lo trasforma da talentuoso artista lo trasforma da talentuoso artista italiano arrivato dalla provincia, in raffinato e acclamato interprete di una femminilità ‘divina’, diventata simbolo di un’epoca sfavillante per vitalità e stile”⁹.

Il ritratto femminile in questi anni comunica innanzitutto attraverso l’abbigliamento dei suoi soggetti, che diventa strumento fondamentale per la costruzione di un ideale di donna, la quale “ha un’immagine duplice: da un lato sembra avere acquistato una maggiore autonomia e la capacità di partecipare attivamente alla vita sociale, produttiva e culturale, dall’altro tormentata da una profonda inquietudine che la rende ancora più subordinata al potere maschile. Gli artisti sono affascinati particolarmente da donne fragili e bizzarre, sensuali e aristocratiche, che li trasportano in una dimensione irreali, fantastica [...]”¹⁰.

Anche nei ritratti di Boldini, pertanto, l’abbigliamento diventa emblema di uno status sociale e la sua attenzione per questo aspetto, sarà anche causa di diverse critiche tra i contemporanei, i quali “erano giunti a ravvisare nella pittura di Boldini una sorta di ‘estetica da boudoir’, una mancanza di buon gusto e una compiaciuta indulgenza verso il narcisismo di quella committenza; difetti che declassavano la sua figura da ritrattista di ‘razza’ a illustratore di moda”¹¹. Già nel suo lavoro però, a distanza di circa un secolo da quello di Pompeo Batoni, vi si può scorgere un elemento di novità che aveva già ben inteso Robert de Montesquiou, letterato e celebre dandy francese. Chiamato infatti a scrivere un articolo di critica artistica, proprio

⁹ SERGIO GADDI, *La nuova immagine della figura femminile nella pittura di Boldini*, in TIZIANO PANCONI (a cura di), *Giovanni Boldini. Lo sguardo dell’anima*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Albergati, 29 ottobre 2021- 13 marzo 2022), Skira, Milano, 2021, p. 65.

¹⁰ MARIA MASAU DAN, *Un percorso fra moda e pittura nella Belle Époque*, in F. CAGIANELLI, D. MATTEONI (a cura di), *La Belle Époque. Arte in Italia 1880-1915*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008, p. 53.

¹¹ LEO LECCI, *Giovanni Boldini e Jacques-Émile Blanche: il ritratto Belle Époque tra realtà e finzione*, in T. PANCONI, (a cura di), *Giovanni Boldini. Lo sguardo dell’anima*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Albergati, 29 ottobre 2021- 13 marzo 2022), Skira, Milano, 2021, p. 57.

sulla rivista *Les Modes* -che, come già anticipato, erano anche una rivista d'arte- dedica un pezzo a “Jean Boldini” elogiando la sua modernità nell'arte della ritrattistica. Modernità che si concretizzava nella caratterizzazione pittorica di quello che de Montesquiou definiva *Parisianisme*, che può essere interpretato come un modo d'essere e di vivere: “qualcosa come lo Stato nello Stato dell'Eleganza, qualcosa di più parigino di Parigi”, per usare le sue parole¹². Secondo de Montesquiou, Boldini era il ritrattista per eccellenza del *Parisianisme*, cioè dell'eleganza nuova della donna moderna.

L'attenzione che Boldini riserva all'abbigliamento, è da leggersi in un'ottica un po' diversa, dunque, rispetto al pedissequo e inconcludente ritratto di un capo d'abbigliamento addosso a una bella e ricca signora. Nasconde un'intenzione non così tanto distante, da quella che darà vita alla *Parisienne* sulla porta dell'Esposizione Universale di lì a poco: un capo d'abbigliamento è di nuovo scelto da un artista, un pittore anche in questo caso, per esemplificare una cultura nuova, un mondo nuovo.

Boldini sceglie di caratterizzare le sue donne moderne, evolute, colte e raffinate, attraverso quello che percepisce come emblema di modernità, un abito, piuttosto che una libreria in secondo piano magari, o la raffigurazione di un salotto parigino. E questa sua particolare sensibilità viene in effetti anche celebrata dalla rivista di moda allora più in voga, come si diceva, *Les Modes*, che gli commissiona una copertina, in particolare quella del mese di ottobre dell'anno 1901, per la quale Boldini sceglie un suo disegno che intitola *Étude*.

La stessa rivista ne celebra il genio in un articolo datato 1907, in cui se ne parla come del perfetto ritrattista delle donne moderne, in grado di fissare “per sempre le loro forme, i loro sorrisi, i loro gesti, l'impalpabile e misterioso fascino del loro aspetto; le avvolge del desiderio che suscitano; le accresce di perversità; le illumina della gioia di essere così belle; presta alla

¹² E. MORINI, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p. 23.

modernità delle loro toilette il prestigio di non essere né di domani, né di ieri, ma di sempre, di essere l'eleganza in sé, la raffinatezza che non si saprebbe datare, che sarà eterna -come la donna!"¹³

Un passo avanti, dunque, nella ricezione dell'haute couture da parte del mondo artistico in senso stretto, ma che si concretizza infine, comunque attraverso il ritratto di un capo d'abbigliamento, al quale viene attribuito un valore preciso in questo caso, certo, ma che resta pur sempre uno degli attributi di cui il pittore dispone nel momento in cui studia e costruisce l'immagine.

Nulla è cambiato dal presupposto che è alla base dei ritratti di Batoni, così come è alla base del genere ritratto per eccellenza, sin dalle raffigurazioni della committenza delle pale d'altare medioevali, così come nel ritratto ufficiale rinascimentale.

Allo stesso modo Boldini ricorre alle meravigliose vesti in velluto o in seta, per lusingare la sua committenza e allo stesso tempo per costruire l'immagine del soggetto raffigurato: in questo caso si vuole costruire l'idea di una donna nuova, più emancipata, moderna come moderni erano i tempi.

Ma resta pur sempre uno dei simboli che nelle logiche della ritrattistica, va a definire il personaggio, uno degli 'oggetti' di proprietà o delle caratteristiche proprie del soggetto ritratto, che possono aiutare a spiegare chi egli sia e a quale classe sociale appartenga.

Lo stesso tipo di percezione è alla base di un evento che ha avuto luogo in questo periodo e che merita di essere menzionato nella discussione sul rapporto tra le arti: si tratta della mostra organizzata dalla rivista *Les Modes* nel giugno 1907 in un vecchio immobile ristrutturato per l'occasione, che prenderà il nome di *Hotel Des Modes* in rue de la Ville-l'Evêque, numero 15. L'obiettivo dell'evento era quello di esporre tutta l'oggettistica di interesse delle classi sociali elevate, il target di riferimento era, in particolare, quello

¹³ E. MORINI, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p.41.

femminile. L'esposizione voleva essere una "summa del gusto proposto dalla rivista nel campo delle arti applicate: mobili di Jansen, tappeti orientali di Dalsème, tessuti d'arredo di Hamot. Nelle vetrine, i gioielli di Vever e de Falize, i ventagli di Duvelleroy, rari volumi del XVIII secolo presentati da Edouard Rahir, pettorine di corpetti settecenteschi appartenenti a un collezionista parigino, merletti della Compagnia des Indes e poi vasi Tiffany, porcellane cinesi, cappelli, soprammobili e molto altro"¹⁴.

L'aspetto dell'evento mondano che interessa approfondire in questa tesi, riguarda la trovata di inserire, tra gli oggetti esposti, anche dei quadri -dei ritratti per l'appunto- che facessero da scenografia ai modelli degli abiti esposti fisicamente nella sala. Naturalmente la gran parte dei ritratti selezionati, erano firmati Giovanni Boldini, ormai apprezzatissimo pittore del *Parisianisme*.

L'obiettivo dichiarato di questo tipo di esposizione è quello di "unire strettamente l'Arte e la Moda, fare dell'arte di grandi pittori che la immortalano e del gusto dei couturier che la creano una sorta di tutto..."¹⁵.

Il rapporto qui inteso però, tra "l'Arte e la Moda" non è affatto paritario: la Moda non viene considerata una forma d'arte, ma una sorta di settore artigianale, manifatturiero di cui la Francia poteva andare fiera, certamente, ma comunque percepita a un livello inferiore rispetto al pregio che comunemente veniva attribuito all'Arte e alla figura dell'artista. Si potrebbe dire che gli abiti di haute couture indossati dai soggetti dei suoi ritratti, acquisivano rilevanza nel momento in cui venivano ritratti da un artista di fama come Boldini. Era attraverso l'Arte che la Moda conquistava un angolo di credibilità, ma solo attraverso di essa.

Gli abiti firmati Paquin e Doucet – i due couturiers più celebri nella Parigi dei primi anni Novanta- passavano dall'essere "capolavori effimeri della couture"

¹⁴ E. MORINI, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p. 38.

¹⁵ *Ivi*, p. 41.

a “capolavori durevoli”¹⁶ attraverso lo strumento della tela dipinta e l’intermediazione del riconoscimento sociale che l’arte aveva conquistato nel corso dei secoli. Pertanto, era la scelta di Boldini di ritrarre signore vestite Paquin, che rendeva Paquin un nome prestigioso nel mondo dell’haute couture, poiché era stato validato da un illustre artista.

1.2 Le Avanguardie del Novecento: i pittori futuristi diventano couturiers

L’arte del Novecento si caratterizza per un mutamento sostanziale nella concezione di ‘opera d’arte’: nascono le Avanguardie Storiche, che si propongono come rinnovamento rispetto all’arte del passato, in simbiosi con un mondo che si presenta come completamente mutato rispetto al secolo precedente, e che viene in effetti percepito come tale.

Nel suo saggio sull’arte contemporanea, Alessandro Del Puppo scrive a tal proposito: “Nell’esperienza della modernità si era assistito alla terapeutica separazione tra le ricerche degli artisti, le aspettative della società e gli orizzonti di attesa del pubblico. Entro questo spazio presero vita le vicende delle avanguardie, che ebbero il compito dapprima di criticare questi nessi, per poi negoziare le condizioni per il loro ripristino”¹⁷.

Questo mutamento si esplicita nell’arte avanguardista in un rinnovamento sostanziale del linguaggio.

La percezione di ‘opera d’arte’ non è più strettamente -o necessariamente- legata ai supporti tradizionali, in quanto lo stesso concetto di ‘arte’ si fa molto più vasto: l’artista del Novecento (a partire dalle avanguardie dei primi decenni del secolo, fino ad arrivare all’assoluto concettualismo degli ultimi decenni), concepisce tutto quanto lo circonda come un eventuale strumento di espressione artistica. Naturalmente ogni ricerca stilistica poi viene a definirsi

¹⁶ E. MORINI, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano, 2020, p. 42.

¹⁷ A. DEL PUPPO, *L’arte contemporanea, Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell’arte Einaudi, Torino 2013, p. 3.

anche attraverso la predilezione di determinati materiali piuttosto che altri, i quali diventano elemento di identificazione e riconoscibilità di quello stesso stile, così come dell'artista.

In generale, ciò che qualifica il Novecento è un cambiamento radicale nella percezione dell'arte e del fare artistico e, come scrive Del Puppo, “è cambiato, oltre all'oggetto, il soggetto dell'osservazione e il processo della appercezione visiva”¹⁸.

Ed è soprattutto l'aspetto ideologico che va a conferire carattere artistico ad un'opera, che di frequente, a partire da questo momento storico, consiste in un oggetto comune e alle volte anche banale.

In questo clima di mutamento nella percezione del fare artistico e rispetto a ciò che può essere definito “artistico”, molte delle arti un tempo considerate distanti dalla tradizionale definizione di Arte, vengono inevitabilmente rivalutate.

Soprattutto nella ricerca artistica di alcuni dei movimenti d'avanguardia, vengono coinvolti diversi linguaggi artistici ed espressivi diversi da quelli tradizionali, tra cui il teatro, la fotografia, la danza, il cinema, la moda e persino la gastronomia. Un approccio estremamente moderno, dunque, che porta al massimo grado il concetto di arte totale, che caratterizza soprattutto i movimenti del Cubismo e del Futurismo.

Tra gli esponenti del Cubismo, c'è anche un'artista di origini ucraine, Sonia Terk Delaunay, moglie del pittore francese -anche lui cubista- Robert Delaunay.

Oltre che pittrice, Sonia Delaunay fu anche designer di moda: fu autrice, infatti, di una serie di disegni di abiti in uno stile coerente all'estetica del Cubismo Orfico, così come realizzò stoffe con pattern decorativi e colori accesi, creazioni ibride in carta e in tessuto. Tra le sue creazioni in stoffa, uno dei primi fu un copriletto decorato con la tecnica del patchwork, cioè costituito da

¹⁸ A. DEL PUPPO, *L'arte contemporanea, Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell'arte Einaudi, Torino 2013, p. 8.

pezzi di stoffa colorata ricamati insieme a formare un'unica grande composizione caratterizzata da un disegno geometrico complesso, realizzato nel 1911. Negli anni immediatamente successivi, Sonia Delaunay assieme al marito Robert, realizzerà i cosiddetti "abiti simultanei": "vestiti che trasformavano il corpo umano in una sorta di supporto per materiali decorativi colorati e astratti, colorati con la tecnica dell'*assemblage*"¹⁹.

Seguirà una serie di progetti ad acquerello e a tempera, con abiti astratti dalle forme geometriche e squadrate, lineari, caratterizzati da colori molto accesi. In particolare, il lavoro di Sonia è significativo anche per la produzione di una serie di bozzetti, realizzati principalmente ad acquerello e a tempera, in cui la pittrice riflette sulle *texture* e i motivi dei suoi abiti, motivi che ci permettono di considerarla "a forerunner of the Op Art movement"²⁰.

La moda era per Sonia Delaunay, un modo nuovo per "embed the new visual language of abstract painting in daily life and to reach a broader audience"²¹.

In ordine di tempo, quella dei coniugi Delaunay, può considerarsi la prima esperienza di creazione di abiti, intesa come creazione artistica a tutti gli effetti. È il primo serio tentativo di un artista di cimentarvisi, per il puro gusto di esprimersi anche attraverso questo linguaggio. Le creazioni cubiste dei Delaunay verranno esposte per la prima volta nel 1912 nella sala da ballo Bal Bullier, a Parigi, e tra gli spettatori pare fosse presente anche il pittore futurista Gino Severini.

Per lungo tempo si è pensato che, questa fortunata circostanza, fosse stata alla base dell'interesse futurista nei confronti della moda. Ne è dimostrazione un articolo di Giuseppe Prezzolini, direttore de *La Voce*, che nel 1914, a proposito del manifesto della moda futurista, scrive: "Questa buffonata qui, poi, non

¹⁹ GUIDO ANDREA PAUTASSO, *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d'artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 47.

²⁰ CHRIS DERCON, in FABRICE HERGOTT, CHRIS DERCON, JULIET BINGHAM, JULIETTE RIZZI (a cura di), *Sonia Delaunay*, Tate Publishing, Londra 2014, p. 11, traduzione da me proposta: "un precursore del movimento dell'Optical Art".

²¹ *Ibidem*, traduzione da me proposta: "incarnare il nuovo linguaggio estetico del dipinto astratto nella vita di tutti i giorni e per raggiungere un pubblico più vasto".

ha nemmeno la scusa di essere nuova. È una scopiazzatura dei vestiti cubisti che già il pittore francese Robert Delaunay e i suoi portarono qualche sera al Bullier”²².

L'accusa si basava sul pettegolezzo secondo il quale, immediatamente dopo l'esposizione dei Delaunay, Severini sarebbe andato a telegrafare ai futuristi a Milano, i dettagli delle loro creazioni. In realtà la critica verrà presto ritrattata dal giornalista stesso e si dimostrerà priva di fondamento.

L'approccio futurista alla moda, è in effetti immediatamente successivo a quello cubista, ma è indipendente da quest'ultimo, e in ogni caso si dimostra comunque inconcludente indagare i rapporti tra i due movimenti in questo ambito.

Del resto, questi sono gli anni in cui quasi tutte le Avanguardie portano avanti delle ricerche -seppur differenti da un punto di vista stilistico – simili nelle finalità. L'obiettivo di riconsiderare il modo di fare e concepire l'arte è comune a tutti questi movimenti, dunque, a prescindere dalle reciproche influenze, è possibile che arrivino a conclusioni analoghe.

L'esperienza futurista nel mondo della moda comincia nel 1914, con la pubblicazione dei manifesti *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*, scritto da Giacomo Balla e revisionato da Filippo Tommaso Marinetti e quello sull'abbigliamento maschile, *Manifesto futurista sul vestito da uomo*, redatto da Balla.

Attraverso questo manifesto, i futuristi intendevano costruire una nuova concezione del vestire, coerente con la poetica del movimento, e in generale questo progetto risponde all'esigenza di costruire una nuova idea di Arte, che andasse a coinvolgere tutti i campi dell'espressione creativa: sin dal 1912, Balla aveva maturato “l'idea di un'arte pervasiva”, all'epoca malvista dalla critica perché “si riteneva che Balla, dedicandosi con molto entusiasmo a quelle che

²² G. A. PAUTASSO, *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d'artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 47.

un tempo si definivano con pregiudizio ‘arti minori’, avesse in qualche modo abdicato al confronto con un’arte grande [...]”²³.

Nell’abbigliamento maschile infatti -“roccaforte del tradizionalismo borghese”- Balla aveva individuato “un efficace grimaldello per propagare l’arte nelle maglie della vita comune, scardinandone le convenzioni attraverso lo stupore, la fantasia e il rinnovamento. L’abito maschile rappresentava quell’ordinario e quelle consuetudini che i futuristi intendevano demolire”²⁴.

Le motivazioni che spingono invece alla stesura del manifesto sull’abito neutrale sono esplicitate nel testo stesso. Balla infatti, scrive: “L’umanità si vesti sempre di **quiete**, di **paura**, di **cautela** o d’**indecisione** [...]. Il corpo dell’uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre** [...]” E ancora: “Tonalità e ritmi di pace desolante, funeraria e **deprimente**”²⁵.

La moda futurista, dunque, nasce con l’intento di riformulare il modo stesso di concepire la vita italiana – soprattutto la vita collettiva, nazionale. Il proposito, sicuramente utopistico, è quello di dare vita ad una comunità dalla forte connotazione nazionale, che fosse energica, pronta, attiva, e soprattutto sempre proiettata verso la modernità e la novità.

Nel manifesto, infatti, Balla evidenzia a questo proposito: “Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni neutralità, dall’indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall’inerzia nostalgica, romantica e rammollente. Noi vogliamo colorare l’Italia di audacia e di rischio futurista, dare finalmente agli italiani degli abiti bellicosi e giocondi”²⁶.

Secondo Balla, gli abiti futuristi avrebbero dovuto essere: aggressivi, “tali da moltiplicare il coraggio dei forti e da sconvolgere la sensibilità dei vili”; agilizanti per “favorire lo slancio nella lotta”; dinamici sia nell’estetica delle

²³ FRANCESCO LEONE, *La ricostruzione futurista dell’universo: dalla sinestesia all’arte totale*, in FABIO BENZI, FRANCESCO LEONE, FERNANRDO MAZZOCCA (a cura di), *Futurismo 1910-1915. La nascita dell’avanguardia*, Marsilio Arte, Venezia 2022, p. 69.

²⁴ *Ivi*, p. 72.

²⁵ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d’artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 43.

²⁶ *Ivi*, p. 44.

stampe che nella scelta dei colori, “che ispirino l’amore del pericolo, della velocità, dell’assalto [...]”, e gioiosi, che abbiano colori “violentissimi”²⁷.

La modernità futurista - e avanguardista in senso lato- che si esplicita nella rivalutazione della natura stessa dell’arte, si concretizza nel 1919, in un’esposizione futurista, tenutasi a Milano, Genova e Firenze. Esposizione di cui troviamo testimonianza in articoli di giornale e nel resoconto del catalogo della mostra: quest’ultimo in particolare, riporta nel sottotitolo in copertina, le tipologie di oggetti esposti, tra cui “Quadri, Complessi plastici, Architettura, Tavole parolibere, Teatro plastico futurista e Moda futurista”²⁸.

In realtà, la quantità di opere esposte è minore e soprattutto meno diversificata, tanto che le recensioni parlano per lo più di quadri. Gli unici oggetti legati alla moda futurista, sono alcuni “cappelli futuristi”, ma non c’è traccia degli abiti di cui si era parlato nei manifesti e nel catalogo dell’esposizione stessa. Fatto comunque poco rilevante: l’esposizione si proponeva di dare dimostrazione dell’Arte futurista nel suo complesso, e la scelta di inserirvi anche i “cappelli futuristi” è la dimostrazione di come il progetto di una moda futurista fosse considerato parte integrante della concezione stessa di arte secondo i futuristi.

A questo proposito, nel 1920, il pittore futurista Ardengo Soffici scriverà un saggio intitolato *Primi principii di estetica futurista*. Uno dei capitoli, dal titolo molto eloquente, *L’arte è moda*, Soffici spiega come la moda sia arte e l’arte sia legata alle mode.

L’arte è da intendersi come espressione dei tempi, di conseguenza “la moda è il rivestimento esterno visibile dell’arte, poiché ogni artista vale in quanto si

²⁷ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d’artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 45.

²⁸ F. LEONE, *La ricostruzione futurista dell’universo: dalla sinestesia all’arte totale*, in F. BENZI, F. LEONE, F. MAZZOCCA (a cura di), *Futurismo 1910-1915. La nascita dell’avanguardia*, Marsilio Arte, Venezia 2022, p. 63.

rivela con una sua maniera propria; e lo spirito profondo che lo agita si manifesta necessariamente inseparabile da quella maniera”²⁹.

D’altro canto, la moda propriamente detta, è allo stesso tempo arte, poiché come quest’ultima, si fa espressione delle epoche che attraversa e della società, ne rende manifesti bisogni e caratteristiche, e dunque è profondamente legata -come l’arte stessa- alla sfera più intima dell’essere umano. Essa, come asserisce lo stesso Soffici, “differenzia i secoli, di cui rispecchia – esteriorizzata più materialmente in un giustacuore, in un lucco, in una parrucca incipriata, in un guardifante o in un cappellino – l’anima immortale”³⁰.

La riflessione sul concetto di Arte ha raggiunto, a questo punto, la piena maturità, soprattutto grazie all’ideologia futurista, proiettata verso il disfacimento dell’esistente, e quindi verso la costruzione di una nuova sensibilità. La disponibilità dei futuristi al cambiamento e alla riconsiderazione dei dogmi rende naturale e inevitabile, un ripensamento generale delle cose, che assume - soprattutto nella percezione dell’epoca- l’aspetto di un sovvertimento irriverente, sfacciato e troppo improvviso.

Nello stesso linguaggio assertivo utilizzato dal movimento, si nota l’intenzione di imporre la propria visione quasi con violenza: nel 1920, uno degli esponenti del Futurismo, Volt -nome d’arte del conte Vincenzo Fani Ciotti-, scriverà il *Manifesto della moda femminile futurista*, il cui incipit recita: “La moda femminile è stata sempre più o meno futurista. Moda, equivalente del futurismo. Velocità, novità, coraggio della creazione”³¹.

Nel suo manifesto per di più, Volt, esprime una serie di giudizi negativi sulla moda contemporanea, in particolare sulla moda femminile, poiché secondo lui troppo tradizionalista e meno pronta, rispetto a quella maschile, alla novità. Si erge a critico dunque, lasciando intendere inevitabilmente, di possedere – da artista- le conoscenze per potersi esprimere al riguardo.

²⁹ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d’artisti, 168, Abscondita Milano, 2016, p. 64.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 65.

Secondo Volt, “la moda femminile non sarà mai abbastanza stravagante”, dunque immagina un approccio a quest’ultima, ancora più azzardato. Prosegue infatti dicendo che, da quel momento in poi, i futuristi si sarebbero proposti di idealizzare “nella donna le conquiste più affascinanti della vita moderna. Avremo così la donna-mitragliatrice, la donna tanks-de-Somme, la donna antenna-radio-telegrafica, la donna velivolo, la donna sommergibile, la donna motoscafo. La signora elegante sarà da noi trasformata in un vero complesso plastico vivente”³².

Negli anni immediatamente successivi, l’attenzione dei futuristi si sposta nuovamente sulla creazione -più che sulla discussione- di abiti futuristi, in particolare di tute, maschili e femminili, messe a punto dall’artista, Thayaht – nome d’arte di Ernesto Michaelles.

Nel quotidiano “La Nazione” del 17 giugno 1920, viene pubblicato l’allegato con il cartamodello della tuta Thayaht e le relative indicazioni per la costruzione dell’abito, di modo che i lettori potessero riprodurla anche da sé.

In realtà nel momento in cui Thayaht realizza il progetto della tuta, non aveva ancora aderito ufficialmente al movimento – fatto che avviene nel 1929-, seppure naturalmente ne condivideva già gli assunti.

In ogni caso, il suo progetto rispecchia in pieno i canoni della moda futurista: in primo luogo, è finalizzata all’economia e al risparmio di tessuto (è pensata in modo tale da dover usare un quantitativo minimo di stoffa), fattura (pensata per avere il minimo di cuciture ed essere quindi facile da realizzare) e tempo (“con soli sette bottoni ed una semplice cintura è già a posto”³³); in secondo luogo, punta alla praticità e alla dinamicità, in accordo con le esigenze della vita moderna.

³²G. A. PAUTASSO, *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d’artisti, 168, Abscondita Milano 2016, pp. 66-67.

³³Ivi, p. 70.

Dopo questo primo esperimento, lo stesso Thayahit intraprenderà “un dinamico e fruttuoso rapporto con la moda cominciando a lavorare come illustratore per la maison Vionnet”³⁴.

A decretare il successo dell’esperimento futurista nell’ambito della moda, sarà l’incontro con il mondo dell’haute couture: negli anni Venti, Elsa Schiaparelli, celebre designer italiana, ideatrice della moda prêt-à-porter, fu ispirata dalla tuta femminile Thayahit per la creazione della sua *Tenus d’alert* (Tenuta per rifugi), pensata nel tentativo di liberare il corpo femminile dalle costrizioni a cui era sottoposto dagli abiti tradizionali, soprattutto dal corsetto.

La tuta Schiaparelli era “leggera, resa facile da indossare grazie alla cerniera lampo che per la prima volta non veniva nascosta nel tessuto”³⁵, ed era chiaramente ispirata alla linearità e alla semplicità delle tute futuriste.

Nel 1925, i due letterati futuristi, Guglielmo Jannelli e Luciano Nicastro, in un articolo sul giornale “Sicilia Nuova”, della moda futurista parleranno come di una moda di tendenza, immaginandosi dunque a tutti gli effetti come un couturier in grado di orientare il gusto. Secondo i due letterati, se la donna contemporanea ora si sentiva libera di sfoggiare abiti dalle forme e dai colori caratteristici, era grazie all’audacia della ricerca futurista, in particolare grazie a Balla, che – soprattutto con l’invenzione delle cravatte colorate- aveva contribuito a svecchiare la moda italiana.

Per di più, nonostante questa sua lungimiranza, secondo Jannelli e Nicastro, fosse stata anche poco compresa all’epoca, Balla – da vero visionario- portò avanti il suo progetto. Dunque, viene ribadito anche in questo articolo, il tipo di approccio futurista alla moda: un approccio ragionato, che parte da un concetto, da un’idea, proprio come da un’idea nasce innanzitutto un’opera d’arte. Nel momento in cui si cimenta nella realizzazione di abiti futuristi, Balla si rapporta alla moda come farebbe con la pittura, o come Marinetti farebbe con

³⁴ SOFIA GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 66.

³⁵ *Ivi*, p. 73.

la poesia. Non considera l'abito futurista, un oggetto 'artigianale' da usare come veicolo dell'ideologia futurista, ma vi si avvicina come se fosse a tutti gli effetti un'opera d'arte, rappresentazione fisica di un'idea.

Jannelli e Nicastro sostengono infatti che “fra lo stupore e la derisione degli italiani, le primissime stoffe colorate che sono ancora per i nostri giorni il non plus ultra delle novità e dell'eleganza; fu Balla a togliere alle cravatte quelle stupide tinte che sapevano di vecchiezza, di rassegnazione, di timore, di fiacchezza, di tabacco. Perché Balla è un fisionomista: ma vuol conoscere l'uomo, oltre che dal volto e dai suoi gesti, soprattutto dal modo di vestire e dai toni e dalle disposizioni del suo ambiente ai quali attribuisce un'importanza decisiva sulla sorte e sul valore degli individui”³⁶.

Ulteriore punto messo in evidenza è infine, il potere caratterizzante della moda: Balla crede che il “modo di vestire” sia uno degli elementi che permette di comprendere le persone.

L'articolo, dunque, può considerarsi una summa di quanto detto finora sull'evoluzione nella percezione della moda come espressione artistica, operata dai futuristi. A questo punto, si danno per assodati alcuni dei concetti che solo dieci anni prima, erano considerati un effetto dello spirito progressista dei futuristi.

Del resto, l'interesse futurista nei confronti della moda viene accolto con favore anche dal mondo dei couturiers: Salvatore Ferragamo – fondatore dell'omonimo brand- nel 1930, si unisce in un sodalizio creativo al movimento futurista, in particolare con il pittore Lucio Venna. Quest'ultimo, infatti, sarà chiamato da Ferragamo – che a quest'altezza cronologica produceva solo scarpe- a realizzare il marchio del brand, destinato a essere utilizzato sia sulle calzature, sia per campagne pubblicitarie e collaborazioni con riviste specializzate.

³⁶ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista, Eleganza e seduzione*, Carte d'artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 86.

Ma soprattutto stavolta sarà un designer a rifarsi ai motivi dell'arte pittorica, in questo caso appunto quella futurista. Ferragamo, infatti, a partire dal 1930, sarà ispirato dall'estetica futurista, soprattutto nel design avveniristico delle calzature e nell'uso di linee essenziali, ma anche nella “scelta di adoperare materiali inusuali per la realizzazione delle sue scarpe (come la canapa, la rafia, la *cellofania* -carta trasparente intrecciata-, la tela, il sughero, la pelle di pesce e il legno)”³⁷.

Inoltre, verrà affidata ai futuristi anche l'organizzazione della prima campagna pubblicitaria proprio a Lucio Venna, il quale applica l'estetica futurista ai manifesti Ferragamo e dunque contribuisce alla creazione dell'immagine del brand, che non è poi cambiato molto nel tempo. Infatti, Venna ricorre ad un “linguaggio comunicativo colorato e ultramoderno, orientato al rinnovamento della visione estetica di un oggetto di uso quotidiano come la scarpa. Con l'adozione della grammatica stilistica futurista, Venna ha contribuito a esaltare il lavoro creativo di Ferragamo, portando alla luce la ricerca della pura essenza lineare e geometrica di uno stilista capace di trasformare semplici calzature artigianali in originali opere d'arte da indossare”³⁸.

Lo scambio tra artisti e couturiers, dunque, comincia ad essere reciproco, ma soprattutto – grazie alla filosofia delle Avanguardie degli anni Venti – cominciano a cimentarsi gli uni nel lavoro degli altri, abolendo qualsiasi tipo di confine in nome di un'appartenenza comune al mondo dell'arte.

Ultimo accenno agli esperimenti futuristi nell'ambito della moda, riguarda invece l'idea dei panciotti futuristi, in particolare quelli disegnati da Fortunato Depero, esponente dell'ultima fase del Futurismo, quella del cosiddetto “Secondo Futurismo” (coinvolge gli anni Venti -poco dopo la morte di Boccioni-, alla fine degli anni Trenta del Novecento).

³⁷ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista, Eleganza e seduzione*, Carte d'artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 104.

³⁸ *Ivi*, p. 105.

I modelli creati da Depero sono vari, caratterizzati tutti da colori accesi e una decorazione con motivi per lo più geometrici. Del resto, caratteristica dello stile di Depero è la sua “capacità di sintesi grafica” che gli permetterà di lavorare anche nell’ambito della grafica pubblicitaria, in cui “inventa un nuovo format comunicazionale con buffi personaggi che ripropongono il prodotto in maniera accattivante, ironica [...]”³⁹ Anche in questo caso, l’obiettivo era distinguersi e richiamarsi ad un’identità precisa, che era quella futurista.

Nel suo impegno nel mondo della moda, i futuristi intendono affermare la propria visione, consentendo a chi la condivide di portarsela addosso, e in un certo senso di imporla nel proprio contesto sociale.

A questo proposito, nel suo saggio sulla moda futurista, Pautasso scrive che, in seguito a queste invenzioni: “i futuristi italiani, in particolare, si riconobbero in una *loro* moda che non era soltanto una produzione, confezionamento e mercificazione di oggetti seducenti: era anzitutto ricerca di un *vestiario artistico* fortemente riconoscibile, che valorizzava all’estremo il lavoro della ricerca progettuale dell’artista, trasformandolo in fashion designer e al quale veniva conferito l’incarico speciale di dare una forma *nuova* a una moda che all’inizio del ventesimo secolo era vista e considerata soltanto come un’arte decorativa, ornamentale e secondaria”⁴⁰.

L’incontro tra il mondo dell’arte e quello della moda, raggiunge con i futuristi la sua massima realizzazione, e al movimento futurista la moderna concezione di Arte nel suo significato più profondo, deve molto: l’impegno futurista nella costruzione di un modo di vestire che si addicesse ai tempi moderni ha fatto sì che “la moda si cristallizzasse come fenomeno rilevante anche a livello artistico, e che rappresentasse il segno evidente della partecipazione vitale degli artisti allo spirito del tempo. E lo sconfinamento dell’arte nella vita non sa-

³⁹ ALBERTO FIZ, *Il pensiero circolare di Depero*, in ALBERTO FIZ, NICOLETTO BOSCHIERO (a cura di), *Universo Depero*, catalogo della mostra (Museo Arte Contemporanea Trento e Rovereto, 13 dicembre 2013- 11 maggio 2014), Skira, Cinisello Balsamo (MI) 2013, p. 10.

⁴⁰ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista, Eleganza e seduzione*, Carte d’artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 208.

rebbe stato possibile se Marinetti e i futuristi non avessero avuto il coraggio di indossare abiti che erano *creazioni artistiche* [...]”⁴¹.

1.3 L’artista-couturier e il couturier-artista

I modi in cui l’arte e la moda si sono incontrate nel corso degli anni sono stati molteplici. Si possono individuare però due principali punti di incontro tra la figura del couturier e quella dell’artista e soprattutto due principali modi di approcciarsi ai due linguaggi artistici.

Una delle due strade possibili prevede il coinvolgimento degli artisti nelle creazioni di haute couture, ed è sicuramente il tipo di approccio che vedrà coinvolte le Avanguardie del Novecento. In particolare, è da tenere in considerazione lo stretto rapporto di collaborazione tra l’artista spagnolo Salvador Dalì e la couturier italiana Elsa Schiaparelli, ma soprattutto il modo in cui la loro amicizia ha spinto Dalì a cimentarsi anche nell’haute couture, mettendo a disposizione del marchio italiano le sue abilità pittoriche. Lo stesso esperimento coinvolgerà anche Pablo Picasso e Man Ray.

Il movimento del Surrealismo nasce intorno agli anni Venti del Novecento in Francia ed è strettamente legato al fantastico e alla visione ludica della realtà. Il suo proposito – prima in letteratura e poi anche in pittura- è quello di dare espressione e forma al funzionamento reale del pensiero, al di fuori d’ogni controllo esercitato dalla ragione. La sua filosofia è ispirata ai metodi di espressione dell’inconscio, ritenuto il linguaggio più autentico dell’uomo, e di conseguenza a tutte le manifestazioni di quest’ultimo. Il padre del movimento, lo scrittore francese André Breton, per quanto concerne il tradizionalismo culturale e ideologico, usa queste parole per sostenere l’esigenza di rivalutare l’intero sistema di dogmi su cui si costruisce la società occidentale: “Il pro-

⁴¹ G. A. PAUTASSO, *Moda futurista, Eleganza e seduzione*, Carte d’artisti, 168, Abscondita Milano 2016, p. 214.

blema non può essere quello della difesa e della conservazione della cultura. La cultura, dicevamo, ci interessa solo nel suo *divenire* [...].”⁴²

Sostenendo l’importanza di divincolarsi da tutti gli stereotipi sociali e culturali ai fini di una creazione artistica libera e veritiera, aggiunge: “Andando oltre gli insulti e i tentativi di intimidazione, continueremo noi stessi a volerci intatti, e per questo, senza pretendere di guardarci in ogni circostanza dall’errore, a salvaguardare a tutti i costi la nostra indipendenza di giudizio.”⁴³

Tra i massimi esponenti del Surrealismo c’è certamente il celebre pittore spagnolo, Salvador Dalì, autore di uno stile pittorico che mira a stupire lo spettatore.

Questa ricerca stilistica è molto vicina a quella che negli stessi anni stava conducendo, nell’ambito dell’haute couture, la designer italiana trasferitasi intorno al primo decennio del Novecento a Parigi, Elsa Schiaparelli.

Entrambe le ricerche stilistiche avevano sempre manifestato un atteggiamento fortemente polemico e quasi irrisorio della società e di tutto quello che poteva essere definito “convenzionale”. Ed entrambe sono incentrate sullo stravolgimento delle regole e sulla contestazione del sentire comune.

Per la maison, Dalì “creò tailleur neri con tasche rifinite da bocche femminili, borse a forma di telefono in velluto nero con disco ricamato in oro, abiti da gran sera di organza con su dipinte enormi aragoste, alcuni dei più celebri cappelli, come quello a forma di scarpa ecc...”⁴⁴

La collaborazione dell’atelier con il mondo dell’arte non è circoscritta al rapporto con Dalì, sono stati diversi gli artisti intervenuti nelle creazioni della maison: “i suoi bijoux, creati in collaborazione con Jean Schlumberger e artisti come Elsa Triolet e Jean Clement, avevano come soggetti scarafaggi, libellule e persino aspirine”⁴⁵.

⁴² ARTURO SCHWARTZ, *Il Surrealismo, ieri e oggi. Storia, filosofia e politica*, Skira, Milano 2014, p. 58.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ S. GNOLI, *La moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 84.

⁴⁵ *Ibidem*.

Il secondo tipo di approccio è costituito dalla ripresa di opere d'arte o ricerche stilistiche da parte del couturier che ne viene influenzato e ispirato per la creazione di abiti.

L'ispirazione però non è univoca e non prevede un esclusivo avvicinamento degli artisti al mondo della moda, ma riguarda anche diversi designer di moda che negli anni sono stati affascinati ed ispirati da correnti e suggestioni artistiche in senso stretto.

I designer che si lasceranno ispirare dalla pittura sono stati (e continuano a essere) tanti: dalla collezione di Yves Saint Laurent ispirata a Mondrian -di cui spopolerà per l'appunto il famoso Mondrian dress- alla metà degli anni Sessanta, alla ripresa dei motivi vegetali e floreali impressionisti e della decorazione per 'pennellate' irregolari da parte di Mariagrazia Chiuri per Dior nel 2013. Un caso probabilmente meno noto è invece quello di Pino Lancetti, ricordato dalla critica con l'appellativo di "pittore della moda". L'iniziale ispirazione di Lancetti era in effetti quella di diventare pittore e non a caso nel corso della sua attività di designer, "elesse l'arte a leitmotiv delle sue creazioni"⁴⁶. La sua conoscenza della storia dell'arte e delle tecniche dei pittori (aveva studiato all'Istituto d'arte di Perugia), gli permettono di dare vita a collezioni in cui l'ispirazione artistica non è fine a se stessa, ma diventa una sorta di analisi critica. Lancetti nel suo 'omaggio' al mondo dell'arte, lo reinterpreta e lo legge in chiave molto personale: l'arte diventa innanzitutto suggestione e spunto di riflessione, oltre che fonte d'ispirazione da cui trarre motivi e soggetti.

Il suo approccio critico al mondo dell'arte - le sue collezioni saranno "liberamente ispirate a Klimt (1970 e autunno-inverno 1984), a Kandinskij (1973), a Matisse, a Sonia Delaunay (1978) e a Picasso"⁴⁷, gli valse il plauso della critica internazionale. Come lui stesso ricorderà in un'intervista: "Feci una colle-

⁴⁶ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 223.

⁴⁷ *Ivi*, p. 226.

zione impressionista dopo aver visto una mostra di Toulouse-Lautrec, Renoir, Manet, Monet. Rimasi abbagliato. Ma poi non andai mica a controllare la donna di Monet, com'era sulla tela, col fiocchetto nero, eccetera. Avevo tutto dentro.”⁴⁸

1.4 L'artista e il couturier: le peculiarità che contraddistinguono e accomunano i due creativi

Lo studio dell'arte così come quello della moda, “è una forma avanzata di conoscenza degli esseri umani. [...] La scelta dello stile vestimentario diventa una chiave illustrativa dei bisogni del soggetto moderno”⁴⁹, così come da sempre, lo è lo studio dell'esperienza artistica e dei percorsi creativi di un individuo, come di un'intera epoca. I punti di incontro tra i due linguaggi espressivi, com'è emerso, sono tanti, altrettanti però sono i punti di divergenza, e il pericolo è quello di non considerare le peculiarità dei singoli linguaggi.

Nel momento in cui la strada dell'artista e quella del couturier si incontrano, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, il rischio è quello di non riuscire più a identificare le due figure e a distinguerne i tratti caratteristici.

Nella percezione comune, esse vengono inglobate in un'unica generale visione di artista-genio, un po' stravagante, anticonformista ed estraneo a tutto quanto possa considerarsi ordinario.

Alessandro Del Puppo nel suo saggio sul secondo Novecento, usa un termine molto esaustivo, che è quello di *hipster*⁵⁰, cioè una figura che potremmo considerare una sorta di generico erede del bohémien ottocentesco.

⁴⁸ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 226.

⁴⁹ GIOVANNA MOTTA, *Raccontare il cambiamento. Cultura politica, contesti economico-sociali, casi di studio nella moda*, Rubettino Editore, Catanzaro 2022, p. 239.

⁵⁰ A. DEL PUPPO, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell'arte Einaudi, Torino 2013, p. 55.

Soprattutto nella seconda metà del Novecento, l'idea che viene comunemente associata all'artista così come al designer di moda, è quella di personaggi dotati e talentuosi ma in qualche modo inafferrabili, lontani dalla vita comune.

Questo pensiero va radicandosi in seguito alla sempre maggiore definizione dell'immagine dell'artista, che si viene a definire nel corso della seconda metà del Novecento.

In particolare, negli anni Cinquanta, Andy Warhol sarà il primo artista a legare il proprio nome -e inevitabilmente la propria variegata produzione artistica- ad un'immagine e ad una ben definita personalità.

Cominciò con il definire e lo stabilire un aspetto ben preciso che sarebbe divenuto identificativo della sua persona: jeans, giacca di pelle nera, capelli ossigenati e volto smagrito dalle droghe. Warhol comincia a diventare *personaggio*, e il suo nome non è più riconducibile solo al mondo dell'arte in senso stretto, ma in generale si trattava di un nome e di una persona conosciuti, di cui tutti avevano sentito parlare, non necessariamente in relazione alla sua attività di artista, ma anche per via della sua vita, notoriamente sregolata.

Il successo della sua trovata, nata forse per caso, aprì la strada a tanti altri artisti che come lui cominciano ad adottare uno stile riconoscibile e a rivendicare per sé maggiore spazio, anche al di fuori dei confini del mondo artistico.

Soprattutto a partire dagli anni Settanta, molti artisti mettono la propria arte e la propria immagine appunto, a servizio dell'impegno politico: l'artista "si fece artista militante, quando non agitatore politico [...]. Oppure, al contrario, smise i panni dell'intellettuale *engagé* e gettò una sfida alla propria alienazione scompaginando i ruoli. L'avanguardia si poteva così trasformare in una forma di carnevale festoso; l'artista si scopriva giocoliere, *fool* shakespeariano. Il mimetismo corporeo e la messinscena *camp* non apparivano solo come fragorose forme di narcisismo estremo, ma ostentavano i segni di un consape-

vole disincanto, che assunse le forme del travestitismo [...] come estrema difesa della propria inappellabile autenticità”.⁵¹

Sempre più, in questo modo, l’artista viene identificato innanzitutto come un ‘nome’, e poi come un ‘artefice’, paragonabile quasi ad un brand, che “si può applicare a prodotti diversi (un abito, un profumo, un orologio)”. Del resto, lo stesso Warhol – come in generale la gran parte degli artisti del secondo Novecento- si dedicherà, nel corso della sua vita, a diverse tipologie di creazione artistica.

A partire dal suo esempio, l’artista si libera completamente di qualsiasi tipo di limitazioni o imposizioni, e abbraccia totalmente l’idea dell’artista libero da tutto, persino dalla sua arte e che “non cessa di essere tale se cambia tecniche, se le delega o se le abbandona del tutto, dedicandosi al marketing del proprio nome e alla cura manageriale delle proprie attività. Resta un artista [...]”.⁵²

Nel corso della seconda metà del Novecento, dunque, la figura dell’artista diventa inevitabilmente quella di un ‘divo’, perfettamente integrato nello *star system*, sia che si tratti di un *viveur* che di un solitario. La personalità dell’artista “contava più di ciò che l’artista stesso costruiva o sapeva. Il prodotto finito, ammesso che vi fosse, rimaneva meno significativo dei produttori che lo realizzavano, e di cui esso era traccia. La creazione, per prima cosa, era creazione di sé”⁵³.

Nel mondo della moda, sarà Tom Ford, alla direzione di Gucci dal 1994, a operare lo stesso tipo di cambiamento.

Quando Ford prende in mano le sorti di Gucci, l’azienda sta attraversando un periodo di crisi (economica e creativa) molto profonda e si trova in una condizione di grave stallo, se non – a fasi alterne- di decrescita.

Nel corso degli anni Novanta, nel mondo della moda regnava il minimalismo persino per brand tradizionalmente più ‘audaci’ come Versace. Questo mini-

⁵¹ A. DEL PUPPO, *L’arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell’arte Einaudi, Torino 2013, p. 55.

⁵² *Ivi*, p. 56.

⁵³ *Ibidem*.

malismo è certamente legato al contesto storico di quegli anni (come sempre accade nel mondo della moda e dell'arte, dal momento che queste sono sempre figlie dei tempi che attraversano): esso “nasce come rifiuto del massimalismo degli anni Ottanta ma anche come riflesso delle turbolenze geopolitiche della guerra in Bosnia, del berlusconismo, del genocidio del Ruanda, di Mani Pulite, della Guerra del Golfo, delle recessione del '91, e dell'epidemia di AIDS”⁵⁴.

A tutto questo stato di caos, la moda risponde con il silenzio e la sobrietà, e probabilmente anche con un pizzico di monotonia.

Tom Ford invece propone nel 1995, una collezione completamente diversa e potremmo dire, *sui generis* rispetto alle precedenti collezioni Gucci. Nella sua prima sfilata, Ford ha messo subito in evidenza quelle che sarebbero diventate le caratteristiche del marchio (sensualità e provocazione rappresentate dalla scelta di jeans e pantaloni molto attillati, tanto per gli uomini quanto per le donne, e sottovesti femminili). Probabilmente però, il nuovo codice stilistico Gucci non sarebbe riuscito ad imporsi, se non fosse stato affiancato dall'immagine del suo direttore creativo. Lo stile di Ford, infatti, era assolutamente in linea con il nuovo stile Gucci: vestiva e si comportava in maniera provocante, irriverente, indossando sempre un paio di *skinny pants* (appunto strettissimi e molto audaci), che proprio in seguito alla sfilata del '95 diventeranno caratteristici degli inizi anni Duemila.

Gucci si identifica quindi con il suo direttore creativo e viceversa. Dunque, un po' come aveva fatto Warhol, anche in questo caso l'artista diventa manifesto della sua arte, e viceversa grazie alla sua arte, diventa personaggio. Come spiega il giornalista Andrea Batilla nel suo saggio sulla storia della moda dagli anni Ottanta a oggi: “La nuova figura del direttore creativo risponde alle esigenze di un mondo che non ha più solo bisogno di bei vestiti ma anche di una faccia fidata che glieli racconti in modo chiaro perché, anche se i social

⁵⁴ A. BATILLA, *L'alfabeto della moda, Il mondo della moda di oggi in 26 lettere*, Milano, Gribaudo Editore, 2021, p. 35.

network non esistono ancora, le persone ricevono sempre più stimoli entrando sempre più facilmente in confusione”⁵⁵.

Alla fine del Novecento quindi, tanto nel mondo dell’arte quanto in quello della moda, l’artista diventa il prodotto stesso in un meccanismo di forte e reciproca identificazione.

Oggi, le cose sono un po’ cambiate, anzi sarebbe più corretto dire che cominciano a cambiare: in entrambi i settori, infatti, si fa strada sempre più l’anonimato, con le dovute eccezioni naturalmente. Continuano a esistere figure di notevole risonanza mediatica, come l’artista Maurizio Cattelan o il direttore creativo di Valentino, Pierpaolo Piccioli e l’ormai ex direttore creativo di Gucci, Alessandro Michele. Ma d’altra parte si fanno strada anche nomi che restano sempre più nell’ombra: caso eclatante ed estremo, Banksy, ma anche alcuni nomi del *fashion system*, che restano molto più defilati rispetto ai loro predecessori, come ad esempio Virginie Viard, direttrice di Chanel, decisamente più riservata del suo predecessore Karl Lagerfeld.

D’altro canto, è altrettanto recente la scelta della maison francese Louis Vuitton, di nominare direttore creativo, il cantante, produttore musicale e celebre personaggio pubblico, Pharrell Williams, nell’evidente tentativo di richiamare su di sé -sfruttando la fama del suo direttore- le attenzioni dei più giovani. Così come nel mondo dell’arte, sono diversi i nomi di artisti divenuti celebri, sfruttando la propria personalità o conoscenze nel mondo dello *star system*: caso esemplare è quello dell’artista bresciano Francesco Vezzoli, e amico e ormai potremmo dire ‘collaboratore’ del rapper italiano Fedez, di cui ha realizzato in più di una circostanza, copertine dei dischi e opere su commissione, diventando in qualche modo in prima persona, un volto noto.

Si tratta di dinamiche difficili da cogliere nel momento in cui hanno luogo, anche perché in costante e rapido mutamento.

⁵⁵ A. BATILLA, *L’alfabeto della moda, Il mondo della moda di oggi in 26 lettere*, Milano, Gribaudo Editore, 2021, p. 37.

In conclusione, si potrebbe dire che, tanto l'atto creativo quanto le dinamiche di gestione dell'immagine dell'artista e della sua opera, sono oggi più che mai comuni ad entrambi i settori, e variano sempre più in base ai casi specifici.

In entrambi i casi però, anche gli artisti e i designer più defilati devono sottostare ad un'industria governata da regole di marketing e comunicazione ben precise, che -per quanto si cerchi di evitarlo- inevitabilmente condizionano l'atto creativo.

Capitolo secondo
Contesto storico e culturale
Gli anni Sessanta e Settanta

Gli eventi che hanno caratterizzato il periodo compreso tra la seconda metà degli anni Sessanta e il corso degli anni Settanta vedono protagoniste le due superpotenze rivali, vincitrici della Seconda guerra mondiale, Stati Uniti e Unione Sovietica.

Il generale clima di guerriglia e violenza che caratterizza la storia dell'Occidente in questi anni, è diretta conseguenza della tensione tra questi due poli e il fermento culturale che caratterizzerà i due decenni in Europa, sarà decisamente debitore all'influenza statunitense.

La presente trattazione si concentrerà infatti, soprattutto sull'analisi del contesto storico statunitense in quanto inevitabile chiave di lettura di quello europeo in quegli anni. Di quest'ultimo saranno fatti dei cenni nel corso della presente riflessione, che risulteranno chiari infatti, solo alla luce delle premesse sullo scenario americano coevo.

Questi sono gli anni centrali del periodo storico conosciuto come Guerra Fredda, caratterizzato da un'ostilità molto forte non solo tra due nazioni, ma tra due visioni del mondo contrapposte, due sistemi economici e politici diversi e soprattutto due realtà culturali e sociali opposte. Contrapposizione concretizzatasi nella spartizione della Germania e della sua capitale, divise in due metà 'amministrate' in maniera profondamente diversa e vissute in maniera diversa dagli stessi tedeschi.

La peculiarità della condizione dello stato tedesco, in realtà si riflette in quegli anni, anche sull'intera Europa: subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli stati europei si trovano a dover in qualche modo, scegliere a quale 'sistema' appartenere, poiché "il crollo dell'impero tedesco in Europa aveva portato

quasi l'intero continente sotto il controllo di Mosca o il semiprotettorato di Washington”¹.

Nel momento in cui l'Europa si avvicina all'orbita americana, in maniera anche abbastanza rapida, per via anche dell'esempio della disparità tra la Germania Est e la Germania Ovest, l'Unione Sovietica e la retorica del comunismo diventano per gli stati europei un problema da tenere lontano ma allo stesso tempo con cui convivere ed è un retaggio che condiziona anche la storia a noi più vicina. Anche dopo la costruzione dell'Europa politica ed economica, “la retorica europeista [...] non affronta e non fa chiarezza su quale rapporto avere con la storia della Russia: un vicino ingombrante o una parte d'Europa?”²

Del resto, proprio la vittoria della Seconda Guerra Mondiale ha dato alla Russia una rilevanza nel continente che, in seguito al conflitto interno dovuto alle guerre civili della Rivoluzione d'ottobre e di febbraio a partire dal 1917, aveva perso. Il conflitto mondiale ha portato infatti, l'Unione Sovietica, vincitrice della guerra, fino a quel momento in qualche modo ignorata dagli altri stati europei, “fin nel centro della vecchia Europa, a Berlino, Praga e Vienna. Qui, la Guerra Fredda, ovvero i contrapposti blocchi nemici, ha fatto ergere muri veri e psicologici tra democrazie e regimi”³.

La ‘conquista’ americana dell'Europa costituisce una grande vittoria ai danni del sistema politico e culturale del comunismo sovietico, ma le due potenze si scontreranno anche in altri contesti nel tentativo di imporre il proprio modello -e quindi il proprio controllo- su scala internazionale.

Nascono da questo presupposto, le guerre in Corea e in Vietnam, tra gli anni Cinquanta e Settanta, in cui guerre civili e ostilità interne, permettevano alle due potenze di ergersi a protettrici di una idea politica o dell'altra. Gli Stati

¹ LUCIO CARACCILO, ADRIANO ROCCUCCI, *Storia contemporanea, Dal mondo europeo al mondo senza centro*, Milano, Mondadori Education S.p.A. 2017, p. 574.

² EGIDIO IVETIC, *Est/Ovest*, Bologna, Il Mulino 2022, p. 27.

³ *Ibidem*.

Uniti quindi diventano nel tempo, simbolo di democrazia per eccellenza, e garanti di questo sistema politico.

Dall'altra parte, l'Unione Sovietica è la patria del comunismo e diventa nella percezione comune, il simbolo di questa ideologia.

Sul piano internazionale quindi la contrapposizione tra le due potenze, non si concretizza mai in una guerra aperta tra le due, ma si traduce in una presa di posizione ben precisa da parte di entrambe, sia sul piano teorico-politico, sia su quello militare nelle vicende belliche in Asia. Del resto, proprio in Asia, il comunismo diventava particolarmente minaccioso in quegli anni: “nel marzo 1946, infatti, gli americani avevano contestato la presenza di truppe sovietiche in Iran, non sussistendo le esigenze operative che ne avevano richiesto lo spiegamento durante la guerra, e un anno dopo avevano accordato aiuti militari ed economici alla Grecia sconvolta dalla guerriglia comunista, e alla Turchia che avrebbe potuto scivolarvi”⁴.

Questa condizione di tensione, naturalmente, viene percepita anche nei Paesi coinvolti: tra gli anni Cinquanta e Settanta, gli Stati Uniti vivono un periodo di crescita economica incredibile, ed è in questi anni che nasce il mito del ‘sogno americano’, un ideale di vita caratterizzato da uno stato di benessere generalizzato, sul piano lavorativo e personale, in qualche modo consentito da uno Stato garante della serenità dei suoi cittadini.

Soprattutto subito dopo la fine della Guerra Fredda, prende corpo sempre più il fenomeno di omologazione sull'esempio statunitense di tutti i paesi in qualche modo già legati all'orbita americana: l'*American way of life* come modello per l'umanità intera e il ‘mondo globale’ diventa sempre più sinonimo di ‘mondo americano’.

La generale fiducia nel governo americano, negli anni viene contaminata dal malanimo avvertito in tutta la nazione per la Guerra del Vietnam che si stava rivelando interminabile, e disastrosa in termini di perdite umane.

⁴ ERRICO DE GAETANO, *La guerra del Vietnam. Storia militare del conflitto più controverso del XX secolo*, Diarkos, Santarcangelo di Romagna (RN) 2022, p. 60.

Gli effetti di questa guerra sull'opinione pubblica saranno devastanti: “con risultati modesti sotto il profilo militare, micidiali per l'immagine degli Stati Uniti nel mondo – la superpotenza numero uno che non riusciva a venire a capo di una guerriglia in un esiguo angolo d'Asia – e devastanti per il morale delle truppe e soprattutto dell'opinione pubblica americana. La sconfitta americana in Vietnam maturò sul fronte interno prima che sul terreno vietnamita”⁵.

Già nel corso della prima metà degli anni Sessanta, cominciano le prime proteste pacifiste in Occidente, l'evidente difficoltà degli Stati Uniti comprometteva anche la fiducia stessa degli americani e in generale del mondo occidentale, nell'idea di guerra “giusta”, pensata per ristabilire un ordine, per andare in soccorso di quella parte della popolazione vietnamita che aspirava alla costruzione di uno stato democratico.

La guerra si stava rivelando un accanimento inutile, la situazione dopo quasi dieci anni, sembrava ancora troppo intricata.

L'opinione pubblica statunitense risponde ad una guerra che viene sempre più intesa come imposta dal governo, con una serie di proteste: del resto questi anni e in particolare lo spirito che caratterizzerà il Sessantotto rappresentarono un momento di forte sollecitazione generale e un “momento utopico, a cui corrisposero però alti livelli di politicizzazione. La ricerca di innovazione ideologica andò di pari passo con l'appello a cambiamenti radicali”⁶.

I fatti che vedono il Paese coinvolto sul piano internazionale vanno a mischiarsi agli eventi e al generale senso di rinnovamento che caratterizza gli ultimi anni del secolo.

Non a caso, l'inizio delle trattative per porre fine alla guerra, partono proprio nel 1968, sulla base della spinta da parte dell'opinione pubblica ormai esausta.

⁵ L. CARACCILO, A. ROCCUCCI, *Storia contemporanea, Dal mondo europeo al mondo senza centro*, Milano, Mondadori Education S.p.A. 2017, p. 585.

⁶ DONATELLA DELLA PORTA, *Sessantotto. Passato e presente dell'anno ribelle*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 8.

In ogni caso, gli eventi della Guerra del Vietnam saranno centrali nelle proteste di questi anni: tra gli anni Sessanta e Settanta giovani e studenti americani, ma in generale di tutto l'Occidente, scendono in strade a protestare contro le guerre, ma anche contro il capitalismo, il patriarcato, e nell'insieme l'intero sistema di valori su cui si era ormai già costruito il mondo occidentale dopo il secondo conflitto mondiale.

Ad unire la cultura giovanile di tutto il mondo in un'unica volontà globale, sono in un questo periodo una serie di fattori, ma soprattutto uno sarà decisivo: “la cultura giovanile cominciò a diventare quello che è adesso: transnazionale, grazie ad un linguaggio comune, comprensibile a tutti, e generazionale, cioè diversa da quella dei genitori. Il linguaggio comune, incomprensibile per i padri e le madri, fu il rock ‘n roll”⁷.

I giovani di tutto il mondo cominciano a parlare una lingua comune, a seguire gli stessi idoli, ad ascoltare la stessa musica e, in un certo senso, a pensare alla realtà e al mondo circostante negli stessi termini.

Protagonisti di quest'epoca saranno infatti, artisti come Bob Dylan, Joe Cocker, Jimi Hendrix e soprattutto i Beatles che con il tour americano nel 1964, segnano un punto di svolta, proponendosi come modello ed elemento di comunione per i giovani del mondo intero.

Saranno questi i modelli che orienteranno un'intera generazione di giovani che sentivano di abitare un mondo troppo distante da quello dei loro genitori, contro il quale di conseguenza, si scagliavano sia in pubblico che in privato. Gli eventi politici di quegli anni ebbero un ruolo determinante nel pilotare il sentire comune, soprattutto appunto nei più giovani, come già accennato gli Stati Uniti l'elemento scatenante sarà la Guerra del Vietnam e i tentativi rivoluzionari di 'Che' Guevara nell'America meridionale.

L'altro elemento dal forte impatto sulle nuove generazioni sarà la moda, concepita come forte strumento identitario e identificativo.

⁷ VITTORIA CALVANI, *Spazio Storia. Il Novecento e oggi*, volume III, Milano, Mondadori Scuola, 2012, p. 339.

Sfruttando l'enorme capacità comunicativa della moda, un'intera generazione ha saputo distinguere la propria immagine da quella dei loro genitori: i ragazzi si liberano dell'imposizione di giacca e cravatta e cominciano ad indossare T-shirt e jeans aderenti in vita, le ragazze invece sfoggiano le minigonne, nello sconcerto dei loro genitori.

La moda diventa in questi anni, un linguaggio accessibile a tutti e a cui tutti potevano in qualche modo contribuire trasformandolo e adattandolo alla propria personalità: rifiutando di vestire come i loro genitori, i ragazzi in questi anni, non solo mettevano in evidenza una differenza rispetto alla generazione precedente, ma sottolineavano parallelamente l'appartenenza ad una sorta di grande comunità, in cui tutti i giovani del mondo occidentale sentivano di somigliarsi, di avere una visione comune.

La moda cessa di essere dunque, strumento di distinzione sociale per diventare simbolo di distinzione generazionale. Abbandona il suo status di linguaggio elitario, per diventare elemento di coesione, non più sulla base dell'appartenenza alla stessa classe sociale, ma sulla base di valori condivisi.

Sono gli anni in cui esplose il pret-à-porter, e la moda stessa diventa 'di tendenza'.

L'evento probabilmente più emblematico di quest'epoca, è stato sicuramente il Festival di Woodstock, tenutosi a Bethel nello Stato di New York, tra il 15 agosto e il 18 agosto 1969.

Il festival avrà una risonanza a livello internazionale straordinaria e ha attirato un numero di persone che sembrava vicino al mezzo milione, mandando nel caos un'intera contea: "furono tre giorni pieni di gioia, umanità e stravaganza" e l'impatto dell'evento sarà così importante che "molti di coloro che si ritrovarono coinvolti nella manifestazione paragonarono la propria esistenza a Woodstock alla partecipazione a una guerra"⁸.

⁸ JOEL MAKOWER, *Woodstock. Tre giorni diventati leggenda*, Bietti, Milano 2019, p. 13.

L'evento è diventato immediatamente emblema di un'intera epoca, e ancora oggi è considerato uno dei simboli degli anni Sessanta, come anche del decennio successivo.

Un ulteriore segno dello spirito di cambiamento di questi anni è costituito dalle proteste femministe e in generale dalla nascita del movimento femminista, che per la prima volta trova definizione nel corso degli anni Settanta, sulla base di ideologie già diffuse a partire dagli anni Venti e Trenta, soprattutto in Francia, Inghilterra e Stati Uniti.

“In particolare, le riflessioni sul corpo e sulla sessualità segneranno profondamente il movimento femminista di questi anni, imprimendo una svolta che andrà a toccare diversi ambiti dell'elaborazione politica femminile”⁹.

Già nel 1938 Virginia Woolf pubblica *Le tre ghinee*, mentre nel 1949 Simone de Beauvoir pubblica *Il secondo sesso*, entrambi manifesto della filosofia femminista. Soprattutto il testo della Beauvoir, è considerato ancora oggi una sorta di manuale di riferimento per comprendere le motivazioni della protesta femminista, poiché affronta l'argomento rifacendosi alla filosofia e alla psicoanalisi.

L'autrice mette in discussione l'intera costruzione del mondo poiché pensato per adattarsi e per soddisfare l'uomo, non la donna. “Quello che nella società è iscritto come inferiorità, arretratezza, inadeguatezza, viene riconosciuto da lei come cancellazione della diversità, come forzatura delle donne dentro il sistema patriarcale e il suo ordine simbolico”¹⁰.

Virginia Woolf e Simone de Beauvoir sono considerate, ancora oggi, le artefici di una nuova visione della figura femminile e in qualche modo ‘fondatrici’ di una riflessione sistematica sull'argomento, che si basa su studi di natura scientifica.

⁹ ANNA FRISONE, *Femminismo al lavoro. Come le donne hanno cambiato il sindacato in Italia e in Francia (1968-1983)*, Viella, Roma 2020, p. 16.

¹⁰ VIRGINIA WOOLF, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli 2010, p. 12.

Sulla base del loro lavoro, tra gli anni Sessanta e Settanta, si viene a costituire un vero e proprio movimento sociale e politico, conosciuto appunto come ‘movimento femminista’ che intendeva rivoluzionare l’intero sistema socio-culturale occidentale, caratterizzato dalla parità assoluta tra i due sessi.

È proprio a partire dal 1968 che si vengono a definire le basi teoriche di questo movimento: “la nuova ondata femminista degli anni Sessanta e Settanta del Novecento” denunciava “la timidezza ed in fondo la vacuità del concetto stesso di emancipazione: ad esso viene contrapposta la ‘liberazione’ femminile che incoraggia il rifiuto delle regole dettate dal sistema patriarcale dominante. Per le nuove generazioni di femministe che si affacciavano sulla scena pubblica all’indomani delle lotte per i diritti civili (negli USA) e delle lotte studentesche del Sessantotto, la rivendicazione dei diritti formali non era più sufficiente, bisognava invece rivoluzionare alla base i rapporti di potere nella società, a partire dal vissuto personale”¹¹.

In conclusione, risulta evidente come il biennio Sessanta-Settanta, sia stato caratterizzato da un forte di spirito di rinnovamento, eloquenti sono a questo proposito le parole di uno dei partecipanti al festival di Woodstock, che parla di quell’epoca in questi termini: “Eravamo nel 1969, la guerra del Vietnam era al suo culmine, mentre da noi era in atto una vera e propria rivoluzione per i diritti civili. [...] Vi erano yippie e hippie, marce di protesta contro la guerra, marce per i diritti civili, per i diritti dei gay, per i diritti delle donne [...]”¹².

Un rinnovamento che ha interessato naturalmente anche il mondo dell’arte, che per antonomasia riflette il sentire di chi ne è artefice così come di chi ne è spettatore.

Anche l’arte degli anni Sessanta e Settanta parla il linguaggio del cambiamento ed è allo stesso tempo conseguenza e negazione dell’arte che l’ha preceduta.

¹¹ A. FRISONE, *Femminismo al lavoro. Come le donne hanno cambiato il sindacato in Italia e in Francia (1968-1983)*, Viella, Roma 2020, p. 16.

¹² J. MAKOWER, *Woodstock. Tre giorni diventati leggenda*, Bietti, Milano 2019, p. 103.

2.1. Circostanze sociali e culturali

Tutti gli eventi che hanno caratterizzato gli anni a partire dall'immediato dopoguerra e poi per tutto il XX secolo, sono il risultato di una politica culturale ben precisa, volta a imporre gli Stati Uniti come unico modello sociale e culturale, oltre che economico e politico, per tutto l'Occidente. Lo strumento attraverso il quale gli Stati Uniti sono riusciti in quegli anni, in un'impresa di 'colonizzazione' culturale dell'Europa intera, è quello del capitalismo del consumo, il quale ha permesso agli americani di proporsi "come modello rivoluzionario rispetto alla vecchia Europa. Tale modello, in fin dei conti, si legittimava tramite la nozione di <<sovranità del consumatore>>. Vorrei qui citare H. A. Hutt, uno dei primi sostenitori del consumismo che, quando si trasferì dal Sudafrica negli Stati Uniti, dichiarava che, di fronte ai regimi autoritari e alle economie pianificate, le società libere dovevano sostenere il potere che i cittadini possono esercitare grazie alle proprie scelte di consumatori. La <<sovranità dei consumatori>> rappresentava, quindi, un nuovo stadio del progresso poiché, <<indipendentemente dalla ricchezza o dal potere, tutte le persone erano consumatori>>"¹³.

In questo particolare momento storico, gli Stati Uniti hanno saputo imporsi come modello culturale attraverso un attento "studio dei gusti e delle esigenze dei paesi nei quali" miravano ad individuare "sbocchi di mercato"¹⁴.

Ancora oggi, l'intera cultura occidentale ruota attorno al modello statunitense, il quale ha cercato di farsi strada già a partire dal primo dopoguerra: esemplare è infatti la politica del presidente americano Thomas Wilson, che già a partire dalla fine del primo decennio del Novecento, "pose l'accento

¹³ VICTORIA DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi editore, Torino 2020, p. XVI.

¹⁴ *Ivi*, pp. XXV-XXVI.

[...] su quegli scaltri accorgimenti, su quella comunicazione seducente, su quell'empatia calcolata che solitamente si identificano con la società dei consumi. [...] Wilson faceva propria una nozione squisitamente statunitense, della democrazia, quella che potremmo definire la «democrazia del riconoscimento», basata su un minimo di elementi comuni, come indossare la stessa maglietta, o le stesse scarpe da ginnastica, o le stesse marche. La nozione di partecipazione a una comunità globale sviluppatasi, anziché su un livello di vita uniforme, sulla condivisione di abitudini, sulla libertà di scegliere alternative giunte da lontano, sul riconoscimento della diversità e sulla capacità di accettarla. Al contempo, esortando i propri compatrioti a spaziare con la loro creatività nel mondo intero, ad andare all'estero a vendere le loro merci, a fare opera di conversione ai principi sui quali si fonda l'America, il presidente Wilson, il più grande idealista in politica estera che il paese abbia mai generato, stava dando il proprio avallo a un interscambio globale non solo di beni, ma anche di principi»¹⁵.

Ma il sistema di commercializzazione e diffusione dell'*American way of life*, è quello della produzione industriale in serie che si va a consolidare nel secondo dopoguerra, attraverso cui negli anni si è venuto a costituire un insieme di prodotti 'fisici' ("una scarpa, un cellulare, una maglietta"¹⁶) ma anche culturali ("le trasmissioni televisive, i film e i videogiochi"¹⁷) identificabili *in primis* con la cultura americana e dunque, di riflesso con la cultura dell'intero Occidente.

La novità non è tanto nella produzione in serie e nella produzione di 'copie', quanto nel "tipo di mentalità che queste contribuiscono a formare. La caratteristica principale dell'industria è normare la produzione anzitutto per ragioni economiche, e questo non pertiene, a differenza di quanto si tende a

¹⁵ V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi editore, Torino 2020, p. XXVII.

¹⁶ RICCARDO FALCINELLI, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi editore, Torino 2017, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*.

credere, solo agli artefatti umani: anche i prodotti reputati <<naturali>> sono coinvolti in un processo simile. Tanto per dirne una: molti frutti, come le mele e le arance, prima di essere inviati al supermercato vengono fatti passare dentro un anello che ne verifica la misura media: se il frutto non ci passa – perché troppo grosso o di forma stramba- viene scartato e inviato a farne succhi o bibite. Così le arance esposte sugli scaffali finiscono per essere tutte tonde, della stessa misura e della stessa tonalità di colore. Il fatto di avere arance dall'apparenza regolare non è poi così diverso che se fossero state prodotte con uno stampo, come si fa con una pallina da tennis. La normalizzazione non è infatti solo una necessità della fase produttiva: anche il mercato trova più facile vendere cose tutte uguali, perché in sostanza il commercio ha bisogno sia di <<cose>>, sia di una loro rappresentazione coerente. In questi termini la selezione eseguita dalla filiera distributiva è a tutti gli effetti un'operazione di design perché progetta il modo in cui guarderemo quei frutti. Così facendo l'industria standardizza la percezione, e noi, senza rendercene conto, finiamo per trattare un'arancia come fosse un artefatto. La serie ci fornisce insomma degli strumenti mentali con cui pensare il mondo”¹⁸.

È questo il presupposto per il quale gli europei sentono come familiare un qualsiasi prodotto europeo o americano e come estraneo ed esotico, qualsiasi oggetto orientale, come ad esempio le “statuine in legno dell'artigianato africano”¹⁹ vendute dagli ambulanti nei mercati europei.

Gli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale, sono quelli in cui questo processo ha cominciato a prendere forma, mentre tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta si è consolidato definitivamente.

Pian piano l'Europa comincia a plasmare il proprio stile di vita e i propri valori sulla base di quelli americani: “definendo uno standard di vita

¹⁸ R. FALCINELLI, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi editore, Torino 2017, p. pp. 8-10.

¹⁹ *Ivi*, p. 11.

<<elevato>> o <<decoroso>> come una funzione del reddito, dei beni acquistabili e delle scelte individuali connesse al loro possesso, gli Americani ponevano la società europea dinanzi a una diversa concezione delle norme del vivere sociale. A fronte del retaggio borghese di distinzioni sociali incolmabili, aspre divisioni politiche e, sempre più, violenze etnico-razziali legalizzate, la società dei consumi americana prometteva un appianamento delle sperequazioni mediante un termine di raffronto del tutto imparziale: il potere d'acquisto individuale, sorretto da una politica di salari alti e dall'accesso a una pletora di beni prodotti in serie”²⁰.

La politica di ‘colonizzazione’ culturale del mondo occidentale, che caratterizzerà e indirizzerà la società negli anni Sessanta e Settanta, si esplicita -prima negli Stati Uniti, poi in Europa- in un sistema in cui il singolo deve rinunciare alla sua personalità per trasformarsi nell'uomo medio e si manifesta in forme diverse nei due decenni: gli anni Settanta, a differenza del decennio precedente- sembrano caratterizzarsi per l' “esaurirsi della stagione delle speranze, delle utopie, del protagonismo dei soggetti collettivi e delle grandi trasformazioni del '68 sorpassati dalla corsa al benessere diffuso e protetto, al consolidarsi dell'individuo attorno alle categorie del mercato e dello sviluppo economico”²¹.

Del resto, il decennio viene inaugurato da un evento simbolo del nuovo benessere e del progresso sociale e tecnologico: l'atterraggio sulla luna.

2.2. “C’era la sicurezza che il domani sarebbe stato migliore”²².

“Secondo me il 1963 è stato l'anno dell'amore. [...] Mi ricordo che al mare, in Versilia, erano tutti innamorati. Amori felici, amori tristi, amori che

²⁰ V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi editore, Torino 2020, p. 93.

²¹ PAOLA NICOLIN, *Addio anni '70?*, in GIULIANO PISAPIA, FRANCESCO BONAMI, PAOLA NICOLIN (a cura di), *Addio anni '70. Arte a Milano 1969-1980*, catalogo della mostra (Addio anni '70. Arte a Milano 1969-1980, Palazzo Reale, Milano, 31 maggio-2 maggio 2012), Mousse Publishing, Milano 2012, p. 6.

²² FRED BONGUSTO, *Dalle rotonde ai night, negli anni dell'amore*, in WALTER VELTRONI, *Il sogno degli anni '60. Un decennio da non dimenticare nei ricordi di 47 giovani di allora*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 58.

finivano alle cinque di mattina nei pianti e nelle lacrime.” Con queste parole, il celebre cantante Fred Bongusto, uno dei personaggi-simbolo dell’Italia dell’epoca, descriveva la temperie culturale di quegli anni. Prosegue, aggiungendo: “Se adesso ripenso a quegli anni debbo dire che il vero tempio della follia -che si sentiva un po’ dappertutto- era il night. [...] Tu uscivi fuori dall’ <<84>> magari erano le cinque e albeggiava e ti sentivi felice. Direi che sul viso di tutti, dei ricchi, dei nuovi ricchi, dei finti ricchi (che erano tanti) c’era la sicurezza che il domani sarebbe stato migliore. Oggi mi sembra difficile che uno possa provare le stesse sensazioni. È più facile che si domandi cosa succederà domani”²³.

A voler descrivere lo spirito di questi anni, probabilmente queste risultano essere le parole più eloquenti: si avvertiva il peso delle due guerre, ma si pensava a queste come a qualcosa di relegato al passato. Il presente lo si percepiva, e lo si costruiva ogni giorno, come qualcosa di profondamente distante da tutto quanto lo aveva preceduto. Ciò che permetteva di pensare al futuro con fiducia, era proprio la comune certezza che il mondo fosse ormai profondamente cambiato e che non potesse più tornare ad essere quello che era stato nei decenni precedenti. La nazione ‘guida’ di questo generale senso di cambiamento, erano gli Stati Uniti, che dall’immediato dopoguerra fino agli anni Novanta inoltrati, diventeranno vero e proprio modello e allo stesso tempo, miraggio, in quanto mecca del benessere e dell’agiatazza economica, ma anche in senso figurato. In fondo, ci si sentiva un po’ americani in tutto il mondo Occidentale.

L’America di questi anni, “era l’America del forte <<boom>> della sua storia, prospera e ingiusta. Dell’emigrazione interna, dei grandi accampamenti suburbani, delle luci psichedeliche. L’America dei diritti civili, della ricerca scientifica trionfante, delle marce della pace nei parchi monumentali di Washington o nelle stradine di Birmingham coperte di magnolie. L’America

²³ F. BONGUSTO, *Dalle rotonde ai night, negli anni dell’amore*, in WALTER VELTRONI, *Il sogno degli anni ’60. Un decennio da non dimenticare nei ricordi di 47 giovani di allora*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 58.

dei ghetti, della rivoluzione nera, dei campus in rivolta, dei cordoni di poliziotti, delle canzoni di Bob Dylan. [...] Una società ricca e un po' disperata potente e imbrigliata, che si specchiava nelle grandi contraddizioni del potere johnsoniano. [...] Un'America già dominata dai calciatori e dalle comunicazioni di massa, dalla musica e dal nomadismo giovanile, dai colletti bianchi e dalla decadenza delle grandi città. Uno straordinario impero industriale in cerca di un'anima"²⁴.

Il benessere diffuso, si esplicita in questi anni, anche nella diffusione di uno strumento di comunicazione e informazione che in brevissimo tempo, sostituirà la radio divenendo il principale veicolo di diffusione di idee e notizie: la televisione. Basti pensare che in America, "le famiglie dotate di televisione erano il 4% nel 1952, il 48% nel 1956, l'89% nel 1960, con oltre 50 milioni di apparecchi"²⁵.

In pochi anni, la televisione diventerà il principale strumento di diffusione del modello americano e in generale il più importante veicolo di diffusione di idee e valori, che viaggiavano più facilmente e più velocemente e potevano essere a questo punto condivisi da chiunque in qualunque parte del mondo si trovasse.

"L'ampiezza presto raggiunta dal mercato americano della televisione permetteva di ripagare totalmente con i primi passaggi sul video i costi di produzione, peraltro non elevati rispetto al cinema, e di vendere all'estero un prodotto abbondante, collaudato e completamente ammortizzato, il cui prezzo poteva essere costruito sulle capacità di pagamento, anche ridotte, del sistema televisivo dei vari paesi. In pratica, in ogni paese del mondo c'era disponibilità di prodotto americano a prezzi inferiori a quelli che sarebbero stati necessari a produrre sul posto un programma, anche più modesto, di pari durata. Questa cessione a prezzi irrisori serviva anche a creare una domanda

²⁴ ANDREA BARBATO, *Kennedy e la Luna*, in W. VELTRONI, *Il sogno degli anni '60. Un decennio da non dimenticare nei ricordi di 47 giovani di allora*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 40.

²⁵ ENRICO MENDUNI, *La televisione. Il mondo in ogni casa. Forme e poteri del piccolo schermo nell'era multimediale*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 36.

per tali prodotti, diffondendo l'*american way of life* e formando il gusto dei consumatori locali. In questo sistema era fondamentale la vendita agli inserzionisti dei contatti: ossia sapere quante persone stavano vedendo un determinato programma. Potendo sceglierne altri, si presumeva che la scelta di un programma significasse anche il suo gradimento. La misurazione del pubblico era un elemento fondamentale per dimostrare l'attendibilità della tv e stabilire il prezzo delle sponsorizzazioni e della pubblicità"²⁶.

Come accadrà anche con lo sbarco sulla luna, la diffusione della televisione genererà un dibattito divisivo: “Soprattutto alle origini, negli anni '50, essa è stata considerata da alcuni quasi un sinonimo del progresso e della civiltà che penetrava in tutte le case; un fattore di modernizzazione della società che forniva l'apprendimento del vivere in società ed esserne membro (socializzazione). I media avrebbero favorito la mobilità sociale verso l'alto, proponendo a tutti lo stesso patrimonio di informazione, conoscenza, intrattenimento; e la partecipazione politica, perché aiutano la formazione di un'opinione pubblica informata e consapevole. Nel 1964 Marshall McLuhan chiamò <<villaggio globale>> il nostro mondo nell'epoca in cui, grazie ai media, l'uomo dispone di una nuova e potente <<sensorialità>>. [...] Secondo altri la televisione invece serviva a modernizzare il dominio, la manipolazione, il controllo del consenso. Livellava verso il basso e volgarizzava la vita culturale; era uno strumento per proseguire in forme moderne e industrializzate il dominio di una classe sull'altra e formare attorno ad essa il consenso. Nel romanzo *1984* dello scrittore inglese George Orwell, ambientato in un cupo futuro totalitario, ogni casa è provvista di uno schermo, da cui il regime si rivolge ai cittadini, e che gli permette di spiare permanentemente i suoi abitanti. Sebbene gli strali di Orwell fossero diretti soprattutto contro lo stalinismo, l'immagine ossessiva di una televisione

²⁶ E. MENDUNI, *La televisione. Il mondo in ogni casa. Forme e poteri del piccolo schermo nell'era multimediale*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 39-40.

onnipresente, strumento condizionante di un potere oppressivo, fu fatta propria nel mondo occidentale soprattutto dall'intellettualità di sinistra"²⁷.

A fare da spartiacque -e allo stesso tempo da elemento di congiunzione- tra questo decennio e il successivo, saranno principalmente gli eventi che caratterizzeranno proprio gli ultimi due anni del decennio. Il biennio 1968-1969, si è qualificato per una particolare spinta verso il cambiamento e il progresso tecnologico, e inevitabilmente ha comportato una forte accelerazione nel processo verso la 'modernità' così come la concepiamo oggi.

Del resto, a caratterizzare lo spirito di ribellione del Sessantotto è stato una conseguenza proprio di quella che si potrebbe definire l' 'omologazione culturale' di opera statunitense: "nel '68 ci si ribellò su problemi tanto diversi, avendo in comune unicamente la voglia di ribellarsi, le idee su come farlo, un senso di estraneità per l'ordine costituito e una profonda avversione per ogni forma di autoritarismo. Dove c'era il comunismo ci si rivoltò contro il comunismo, dove c'era il capitalismo contro il capitalismo. Furono contestate la maggior parte delle istituzioni, dei leader e dei partiti politici"²⁸.

La condivisione di obiettivi e valori comuni si può spiegare anche con la diffusione dei media, che proprio in questi anni cominciano a fare la loro comparsa nelle case degli americani prima, e degli europei dopo (nello specifico la radio e poi la televisione). "Come un albero che cade inosservato in un bosco, se c'è un corteo o un sit-in e la stampa non ne parla, c'è stato davvero? Da Martin Luther King e John Stockely Carmicheal e Rap Brown, non mancavano profondi dissidi tattici all'interno del movimento per i diritti civili, ma su un punto erano tutti d'accordo: bisognava che un evento attirasse l'attenzione dei media. E, sia per i violenti sia per i non violenti, divenne evidente che il modo più efficace per far accorrere i giornalisti era la violenza

²⁷ E. MENDUNI, *La televisione. Il mondo in ogni casa. Forme e poteri del piccolo schermo nell'era multimediale*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 60-61.

²⁸ MARK KURLANSKY, *1968. L'anno che ha fatto saltare il mondo*, Il Giornale Biblioteca Storica, Milano 2004, pp. 6-7.

e la retorica della violenza. Lo stesso Mohandas Gandhi, il maestro della non violenza cui il movimento si ispirava, l'aveva capito benissimo. Si dava un gran da fare per ottenere che la stampa indiana, inglese e americana si occupasse delle sue iniziative, e spesso parlava di quanto fosse importante la violenza degli inglesi per adescare i media. È il paradosso della non violenza”²⁹.

Lo spirito condiviso di sovvertimento dello stato di cose sarà una costante di questo periodo storico. Particolarmente efficaci per rendere il clima di quegli anni, sono le parole del rettore della Columbia University, Grayson Krik, che dopo una delle tante occupazioni studentesche dell'università, terrà un discorso affermando: “<<I nostri giovani, in numero inquietante, sembrano rifiutare ogni forma di autorità da qualunque fonte provenga, e hanno trovato rifugio nel turbolento e confuso nichilismo i cui unici obiettivi sono distruttivi. Non conosco un altro momento, nella nostra storia, in cui il gap generazionale sia stato più grande o potenzialmente più pericoloso>>”³⁰.

Il presupposto alla base di questa insoddisfazione generale era, come aveva giustamente compreso il rettore, una profonda della generazione giovanile rispetto a quella che l'aveva preceduta, come risultato di un momento storico che si presentava come profondamente rivoluzionario. Si gridava al cambiamento poiché lo si avvertiva come inevitabile: il progresso tecnologico contribuiva a diffondere un generale senso di fiducia e aspettativa rispetto al futuro, tanto che si cominciava a prefigurare un viaggio sulla luna.

Difensori e promotori di questo cambiamento sono proprio i giovani accomunati tutti dagli stessi valori e dalle stesse aspirazioni, profondamente diversi da quelli dei loro genitori. Questa differenza generazionale viene evidenziata e ostentata anche attraverso l'appartenenza ad un gruppo specifico e attraverso la condivisione di un'ideologia precisa che si potrebbe definire un

²⁹ E. MENDUNI, *La televisione. Il mondo in ogni casa. Forme e poteri del piccolo schermo nell'era multimediale*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 58.

³⁰ M. KURLANSKY, *1968. L'anno che ha fatto saltare il mondo*, Il Giornale Biblioteca Storica, Milano 2004, p. 115.

nuovo tipo di cultura, una ‘controcultura’ come sarebbe stata chiamata più tardi: “una cultura giovanile, affidata non alla ragione o alla bellezza o a un assennato buon gusto, ma piuttosto alla fantasia, alla libertà e al piacere, meglio se più folle”³¹.

Uno degli strumenti di coesione per le nuove generazioni -oltre alla musica e alla lotta politica-, sarà la moda, concepita come forte strumento identitario e identificativo.

In questo contesto infatti, conquista una certa rilevanza il fenomeno dei cosiddetti *hippies*, soprattutto in America: caratteristico il loro modo di vestire con gonne lunghe, pantaloni larghi e capelli portati lunghi sia dai ragazzi che dalle ragazze. Il loro motto, diventato poi celebre e emblematico di un’epoca era: “*Fate l’amore non la guerra*”, e la loro filosofia di vita potrebbe essere definita “anti-americana”, poiché professavano il “distacco dai beni materiali” e il “conseguente rifiuto del capitalismo, tutti valori estranei alla morale americana che riteneva il profitto una componente essenziale del capitalismo”³².

Evento culminante del decennio e inaugurale di quello successivo, sarà senza dubbio, lo sbarco sulla luna, e un ruolo fondamentale per la buona riuscita di quello che era un proposito che il governo americano si proponeva ormai da anni, e in un certo senso anche della sua diffusione e in qualche modo ‘pubblicizzazione’ in giro per il mondo, saranno la figura e il carisma del giovane presidente J. F. Kennedy, amatissimo in America e non solo, proprio per le sue idee progressiste. In un’intervista realizzata dal giornalista italiano Enzo Biagi al fratello -poi futuro presidente- Robert Kennedy, quest’ultimo, spiega con semplici parole il suo pensiero politico e quello di suo fratello, allora presidente in carica. A questo proposito, Biagi scrive: “Dice: <<Il cambiamento, con tutti i rischi che comporta, è la legge dell’esistenza>>; <<In ogni momento, e in ogni Paese, ci sono persone che cercano di fermare

³¹ V. CALVANI, *Spazio Storia. Il Novecento e oggi*, volume III, Mondadori Scuola, Milano 2012, p. 339.

³² *Ibidem*.

la storia>>; <<Ci stiamo accorgendo che non basta dare a un uomo vitto, vesti, alloggio, lavoro, ci stiamo accorgendo che la cosa importante è invece aiutare l'uomo ad aiutarsi>>”³³. E a proposito del presidente, prosegue: “<<Il coraggio morale – è una sua massima- è un bene più raro dell’audacia in battaglia e di una grande intelligenza>>”³⁴.

Tra i suoi principali propositi in campagna elettorale, c’era proprio la concretizzazione dell’impresa lunare, promessa al popolo americano (e inevitabilmente al mondo intero) per anni.

Indubbio successo in campo scientifico e tecnologico, lo sbarco sulla luna ha rappresentato un episodio un po’ ostico per molti intellettuali e artisti. Oriana Fallaci descrive l’operazione con un certo scetticismo nel suo saggio *Quel giorno sulla luna*, con una buona dose di disillusione afferma: “Gli uomini continueranno come prima a soffrire, a uccidersi nelle guerre, a offendersi nelle ingiustizie, e con la Luna allargheranno i confini della loro perfidia e del loro dolore. Ma allargheranno anche quelli della loro intelligenza, della loro curiosità, del loro coraggio e, se le insidie non si materializzano, può anche darsi che il Grande Spettacolo diventi una buona avventura. Certo le insidie sono cupe. La prima è che un microscopico germe lunare invada la biosfera e contagi il genere umano, gli animali, le piante, le acque: senza che la natura e la scienza sappiano difendersi. La morte fisica insomma. La seconda è che la tecnologia prenda il sopravvento e addormenti i nostri cuori, i nostri cervelli, ci trasformi in robot incapaci di fantasia, sentimenti, rivolta. La morte spirituale insomma. La terza è che tutto si risolva in un avvenimento giornalistico, uno show televisivo dietro cui non c’è nulla fuorchè qualche dato scientifico per far guadagnare chi guadagna già troppo. La morte morale insomma. Ma non possiamo più tirarci indietro. E qui sta il lato eroico

³³ FABIO FRANCI, *Testimone del suo tempo*. Enzo Biagi, Società editrice internazionale, Torino 1971, p. 33.

³⁴ *Ibidem*.

dell'intera faccenda, il suo blasfemo splendore, la conseguente retorica che l'ha sempre falsata”³⁵.

In effetti, il principale scopo dietro quella che è stata anche definita sarcasticamente, la ‘conquista’ della luna, era la rivalsa politica ai danni dell’Unione Sovietica, nonché la spettacolarizzazione di un evento che avrebbe accresciuto il potere americano (potere politico e influenza culturale sul mondo occidentale, allontanando quest’ultimo definitivamente dall’orbita sovietica). Spettacolo necessario soprattutto negli anni delle contestazioni violente contro la guerra in Vietnam: così l’opinione pubblica si trovava combattuta tra l’adorazione nei confronti della tecnologia che consentiva quest’impresa mastodontica, percepita come la più audace della storia dell’umanità, e prometteva inevitabilmente uno stile di vita agiato; dall’altro lato gli effetti del progresso si stavano manifestando spaventosamente nella guerra in Asia e avevano sconvolto la gran parte del popolo americano, diviso tra l’ammirazione e lo sdegno nei confronti del proprio governo. Nel suo saggio la Fallaci, a questo proposito, aggiunge: “dal 1958 a oggi, la Luna è costata agli americani circa sei miliardi di lire italiane al giorno: realtà dinanzi alla quale la NASA può difendersi appena dicendo che ciò è sempre meno della guerra in Vietnam. [...] Chi paga è il governo, cioè i cittadini che versano le tasse. Chi guadagna, le grandi industrie come la General Motors, l’IBM, la North American, la Grumman Aircraft, la Air Bell System, ma il paese non protesta perché s’è reso conto che la Luna è uno straordinario strumento di pubblicità positiva: <<Quando Armstrong ci poserà i piedi, quasi tutti ci perdoneranno il Vietnam>> mi dice un funzionario di Washington”³⁶.

La Fallaci nelle sue ricerche, “va oltre la <<pubblicità positiva>> delle imprese spaziali per mettere in primo piano il Vietnam visto da vicino tra il 1968 e il 1969 e le battaglie degli afroamericani guidati, dopo l’omicidio di Martin Luther King, da Ralph Abernathy, presente a Houston il giorno del

³⁵ ORIANA FALLACI, *Quel giorno sulla Luna*, Rizzoli, Milano 2019, pp. 8-9.

³⁶ *Ivi*, p. 43.

lancio del Saturno V per ricordare che se si è in grado di far sopravvivere due uomini sulla Luna, non si fa lo stesso con i poveri sulla Terra. La stessa Oriana Fallaci non nasconde il fascino esercitato dalla partenza da Cape Kennedy del razzo, un totem tecnologico alto come un grattacielo di trentacinque piani che si muove incontro a ciò che l'uomo ammira sin dall'antichità. Tuttavia, teme, e lo denuncia, che tutto si riduca a un <<Gran Spettacolo>>, a uno show televisivo diffuso su scala mondiale, con milioni e milioni di persone a seguire la partenza del missile il 16 luglio e le fasi più emozionanti del suo tragitto”³⁷.

E in effetti, è quello che accade in tutto il mondo, così come in Italia, dove nella notte del 20 luglio si tiene un programma televisivo trasmesso dalla RAI -intitolato *L'uomo sulla Luna*, che contribuisce a un cambiamento epocale nella storia del nostro Paese: “in quei giorni, in quelle ore muta la percezione della realtà terrestre e umana; cambia la televisione e in generale il rapporto che gli spettatori intrattengono con essa”³⁸.

“Il medium è una televisione che si sta rinnovando e che riflette i cambiamenti della società dopo averli accelerati. Proprio nel 1969 – quando l'automobile, il telefono e la lavatrice entrano largamente nella quotidianità delle famiglie- si registra un picco nelle vendite dei televisori favorito dall'allunaggio e dalla fascinazione di poter seguire in tempo reale gli avvenimenti”³⁹.

È la nascita della percezione deformata e spettacolarizzata della realtà, che caratterizza ancora oggi il nostro modo di intendere la realtà: “con la ripresa degli eventi in tempo reale il mondo entra negli studi televisivi per essere subito spettacolarizzato”⁴⁰, e lo stesso presupposto sarà proprio anche del racconto giornalistico delle stragi degli anni di piombo.

³⁷ ALESSANDRA GRANDELIS *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Firenze 2021, p. 34.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 35.

⁴⁰ *Ivi*, p. 37.

Il rapporto con la modernità in questi anni, del resto, è fortemente ambiguo: si vuole proporre un racconto ed una riflessione sui fatti d'attualità che fosse magnifico, efficace, accattivante, 'spettacolare' appunto; ma il rovescio della medaglia è un'analisi solo parziale -e dunque falsata- dei fatti e una loro conseguente banalizzazione. Si cerca il progresso, ma probabilmente in maniera troppo frettolosa e superficiale perché questo possa manifestarsi per davvero. Un altro caso emblematico di quest'ambiguità, è rappresentato dal ruolo della donna nel contesto di una società che finge di includerla all'interno di meccanismi ancora profondamente maschilisti: "Nell'anno in cui viene ammessa sullo schermo la prima giornalista conduttrice, la scritta in sovrimpressione <<Chiamate 3131 vi risponderemo>> sancisce il patto falsamente egualitario tra la televisione e il pubblico, reso possibile da giovani donne nelle loro cellette in parte trasparenti in parte rivestite con una fantasia scozzese in bianco e nero. Per molto tempo è questo il ruolo subalterno che la donna ha nel palinsesto televisivo, interpretato nello stesso anno da Pier Paolo Pasolini [...]. Il 1 novembre 1969, sul settimanale *Tempo*, l'intellettuale commenta il programma visto la sera prima, *Canzonissima*, e in particolare il ballo delle gemelle Kessler. Nell'analisi i movimenti delle due rappresentano un uso strumentale del corpo femminile, addobbato con <<pennacchi umilianti>> in una parata di volgari lustrini: <<si lotta per il divorzio, e poi si continua a vedere la donna come una buffona, vestita e agghindata come per un mercatino delle schiave?>> Nessuna ragione culturale [...] è ravvisabile in una danza che non è più una forma espressiva, come lo è stata per secoli; a questa altezza e con queste modalità sa solo comunicare, allo stesso modo delle donne centraliniste esposte in vetrina, una sottocultura appetibile per i 'facili consumatori' nei quali si stanno trasformando le persone a casa, davanti allo schermo"⁴¹.

⁴¹ A. GRANDELIS *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Firenze 2021, p. 37.

In questi anni dunque, la percezione rispetto al progresso è duplice: da un lato questo viene esaltato e invocato, comincia a farsi strada l'idea che la tecnologia e lo sviluppo del settore industriale sarebbero stati gli strumenti che avrebbero migliorato la vita delle persone, e che nel giro di pochi anni avrebbero ricostruito un mondo all'avanguardia; dall'altro questi fanno insorgere in molti intellettuali una serie di dubbi rispetto alle conseguenze morali e culturali di questo progresso.

In questo contesto, anche l'arte diventa una vera e propria esperienza, studiata e pensata per essere 'all'avanguardia' rispetto all'uso della tecnologia.

La generale fiducia nei confronti della tecnica e della tecnologia spinge intellettuali e artisti a indagare sugli effetti e sui benefici di queste sulla società e soprattutto sulla natura dell'atto creativo in sé.

In letteratura, sono diversi gli intellettuali che denunciano la venerazione della società contemporanea, nei confronti della tecnologia, a scapito della dimensione umana ed emozionale.

Un esempio di critica irriverente all'iper-industrializzazione della società degli anni Sessanta, è rappresentato da *Le mosche del capitale*, romanzo che lo scrittore italiano Paolo Volponi pubblica nel 1965, in cui viene condannata il carattere oppressivo e schiavistico del lavoro industriale.

Particolarmente emblematico è il dialogo che Volponi immagina tra la luna e il calcolatore di un'azienda torinese, che tiene conto della crescita del capitale, ormai unico sovrano verso il quale gli uomini vengono calamitati, come mosche attorno allo sterco.

Nel dialogo immaginato da Volponi la luna viene derisa dal calcolatore per la sua inutilità e la sua incapacità di produrre e di creare profitto, tanto che questa replica sarcasticamente:

“<<Ma dimmi per conoscere gli uomini debbo passare attraverso di te, oppure, per conoscere te è meglio passare attraverso la conoscenza degli uomini?>>”

A quel punto infastidito, il calcolatore risponde:

<<Ma tu cosa sai di loro?>>

<<Nulla. Li vedo. Vedo come occupano la terra, come la dividono e la lavorano. Vedo come spasimano e crescono le loro città, anche la tua, come dormono e sfriggono.>>

[...]

<<Devi sapere che ogni cosa appartiene al capitale [...]>>

<<E cos'è il capitale?>>

<<La ricchezza, la moneta, il potere, ecco, più di ogni altra cosa è il potere.>>

<<E a chi appartiene?>>

<<Agli eletti, ai migliori, alla scienza.>>⁴²

Naturalmente l'intento è quello di esprimere dissenso rispetto al sistema incarnato dal calcolatore, ma soprattutto quello di denunciare l'alienazione che consegue alla venerazione assoluta per la scienza.

La lettura più negativa che viene fatta del progresso tecnologico in Italia resta però quella di Pasolini: “nel momento in cui le lavatrici e le televisioni cominciano ad arredare le case, Pasolini avvicina l'apparentemente lontano e paragona gli elettrodomestici al Lunik, che fornisce le prime immagini del suolo lunare. L'influenza che tutte queste cose, senza distinzione alcuna, hanno sui giovani è <<nefasta>> [...]: chi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, con un abbigliamento anticonvenzionale e un temperamento prepotente e spavaldo, si propone come movimento di contestazione, svela agli occhi di Pasolini un conformismo che lo riduce a <<prodotto della società neocapitalistica>>”⁴³.

Nella raccolta di articoli e saggi dello scrittore italiani, *Scritti corsari*, pubblicati nel 1973, Pasolini denuncia proprio come l'apparente anticonformismo dei capelli lunghi, sia in realtà un'adesione ormai divenuta

⁴² PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997, p. 80.

⁴³ A. GRANDELIS *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Firenze 2021, p. 88.

quasi scontata a dei movimenti di contestazione che in termini concreti, hanno ben poco di ‘sovversivo’.

Questa raccolta di scritti di Pasolini, infatti, si apre con il racconto del primo incontro dello scrittore con due capelloni: “La prima volta che ho visto i capelloni, è stato a Praga. Nella hall dell’albergo dove alloggiavo sono entrati due giovani stranieri, con i capelli lunghi fino alle spalle. Sono passati attraverso la hall, hanno raggiunto un angolo un po’ appartato e si sono seduti a un tavolo. Sono rimasti lì seduti per una mezzoretta, osservati dai clienti, tra cui io; poi se ne sono andati. [...] I due non hanno detto una parola [...] non avevano bisogno di parlare. Il loro silenzio era rigorosamente funzionale. [...] Ciò che sostituiva il tradizionale linguaggio verbale, rendendolo superfluo [...] era il linguaggio dei loro capelli. [...] Qual era il senso del loro messaggio silenzioso ed esclusivamente fisico? Era questo: <<Noi siamo due Capelloni. Apparteniamo ad una nuova categoria umana che sta facendo la comparsa nel mondo in questi giorni, che ha il suo centro in America e che, in provincia (come per esempio -anzi soprattutto- qui a Praga) è ignorata. [...] I borghesi fanno bene a guardarci con odio e terrore, perché ciò in cui consiste la lunghezza dei nostri capelli li contesta in assoluto. [...] Noi non vi guardiamo, stiamo sulle nostre. Fate così anche voi, e attendete gli Eventi>>”⁴⁴.

Nel momento in cui quella dei capelli lunghi diventa una moda, dal 1968 in poi, e i capelloni entrano a far parte del Movimento studentesco, “i capelloni non erano più silenziosi”, e secondo Pasolini, tutto il valore del loro messaggio era svanito. Lo scrittore, infatti, prosegue in questi termini: “Benchè i capelli – riassorbiti nella furia verbale- non parlassero più autonomamente ai destinatari frastornati, io trovai tuttavia la forza di acuire le mie capacità decodificatrici, e, nel fracasso, cercai di prestare ascolto al discorso silenzioso, evidentemente non interrotto, di quei capelli sempre più

⁴⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, pp. 8-9.

lunghe. Cosa dicevano essi ora? Dicevano: «Sì, è vero, diciamo cose di Sinistra; il nostro senso -benchè puramente fiancheggiatori del linguaggio dei verbali- è un senso di Sinistra...Ma...Ma...» Il discorso dei capelli si fermava qui, lo dovevo integrare da solo. Con quel «ma» essi volevano evidentemente dire due cose: 1) «La nostra ineffabilità si rivela sempre più di tipo irrazionalistico e pragmatico: la preminenza che noi silenziosamente attribuiamo all'azione è di carattere sottoculturale, e quindi sostanzialmente di destra.» 2) «Noi siamo stati adottati anche dai provocatori fascisti che si mescolano ai rivoluzionari verbali [...] e costituiamo una maschera perfetta, non solo da un punto di vista fisico – il nostro disordinato fluire e ondeggiare tende a omologare tutte le facce- ma anche dal punto di vista culturale: infatti una sottocultura di Destra può benissimo essere confusa con una sottocultura di Sinistra.» [...] Concludo amaramente. Le maschere ripugnanti che i giovani si mettono sulla faccia, [...] ricreano oggettivamente sulle loro fisionomie ciò che essi solo verbalmente hanno condannato per sempre»⁴⁵.

Gli anni Settanta saranno sostanzialmente una prosecuzione del decennio precedente: «una media delle numerose ricerche svolte in materia, [...] indica che un bambino negli Stati Uniti guarda la TV per più di due ore al giorno già all'età di quattro anni [...]. Logico e perfino scontato appare allora il fatto che la televisione sia indicata come la principale fonte di notizie da quasi i due terzi dei cittadini americani (64%) e che sia anche il mezzo di comunicazione cui la gente è portata a credere di più in presenza di informazioni contrastanti.»⁴⁶

Di contro però, «con l'avvento della televisione a pagamento, della televisione a due vie, delle stazioni specializzate [...] e di cui la liberazione delle antenne domestiche per captare i segnali dei satelliti»⁴⁷, si assiste in questi anni ad un'audience diversa rispetto a quella degli anni Sessanta: si tratta di un

⁴⁵ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, pp. 10-11.

⁴⁶ RUGGERO ORLANDO, *Pianeta America*, tomo III, Armando Curcio Editore, Roma 1983, p. 140.

⁴⁷ *Ivi*, p. 141.

pubblico che non subisce più quello che gli viene proposto, ma sceglie cosa guardare e a cosa credere, un “pubblico ostinato [...] che giocherà un ruolo sempre più decisivo, senza per questo mutare, ancora una volta, la struttura di fondo del sistema, dominato dalle grandi concentrazioni oligopolistiche in un regime di ampia libertà di opinione e di impresa”⁴⁸.

Gli anni Settanta saranno anni di “ripensamento per la scienza e la tecnica americane, e la cultura in genere”: si riducono i finanziamenti nel settore spaziale e scientifico nel suo complesso, così come vengono rinvenute diverse pecche nel sistema d’istruzione soprattutto quello universitario -molto costoso-, ma si comincia ad investire molto nell’intrattenimento, nella pubblicità e nello svago. “Il sociologo Daniel Bell inquadra questi fenomeni in una sorta di <<disimpegno>> della superpotenza a tutti i livelli. L’America che si ritira dal Vietnam e dalla gara spaziale è la stessa che premia l’arte commerciale e il tempo libero come evasione [...]. È l’America della *me generation*, egoista e narcisista, che volta le spalle al celebre incitamento di Kennedy: <<Non chiedetevi che cosa la patria può fare per voi, ma che cosa voi potete fare per la patria>>”⁴⁹.

Nel frattempo il benessere economico e dunque l’agiatezza dello stile di vita crescevano: “La *Pax Americana* voleva che si alleviasse la faticosa vita delle donne, e la propaganda del governo sullo stile di vita americano andava di pari passo con la pubblicità proposta dai magnati statunitensi degli elettrodomestici in lotta per spartirsi i mercati emergenti dell’Europa occidentale”⁵⁰. E in effetti: “dalla fine degli anni Sessanta il diritto ad avere una cucina era diventato l’obiettivo dei risparmi familiari, la ragione che spingeva le donne ad andare a lavorare e gli uomini a fare gli straordinari, una causa di indebitamento e un oggetto di indagini nazionali e internazionali. La richiesta sempre più massiccia di elettrodomestici e accessori per attrezzarla

⁴⁸ R. ORLANDO, *Pianeta America*, tomo III, Armando Curcio Editore, Roma, 1983, p. 141.

⁴⁹ *Ivi*, p. 413.

⁵⁰ V. DE GRAZIA, *L’impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi editore, Torino 2020, p. 561.

aveva consolidato industrie dei beni di consumo durevoli ormai in perdita e snellito i sistemi di distribuzione nazionale”⁵¹.

Nel corso del decennio, infatti, arriva a compimento quel processo di costruzione della società dei consumi -figlia di un sistema di produzione industriale serrato e promosso dalla pubblicità e dal marketing-, avviato già negli anni Cinquanta.

“Da quel momento in poi, si poteva ancora dire che i beni di consumo rivestissero ruoli diversi in base alla nazione e alla regione in cui erano venduti. Tuttavia, la vulgata sul modo in cui le famiglie riuscissero a fare i nuovi acquisti -trasformazioni tecnologiche, aumento dei redditi familiari e rivoluzione nella concezione dello stile di vita, il tutto approvato e spinto da un nuovo standard di vita transatlantico- non si soffermava più di tanto sulle differenze di classe, cultura locale e storia”⁵².

Si era arrivati alle fasi conclusive, dunque, nella costruzione del ‘consumatore medio’, che aveva a questo punto, le stesse caratteristiche e gli stessi bisogni in tutto il mondo occidentale, nonostante fosse stato plasmato sulla base di un riferimento unico: la cultura e la società americane.

⁵¹ V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi editore, Torino 2020, p. 560.

⁵² *Ivi*, p. 551.

Capitolo terzo

Optical art

3.1. Percezione visiva e illusionismo pittorico

Le ricerche optical sono inevitabilmente finalizzate alla costruzione di effetti ottici illusionistici, in grado di coinvolgere lo spettatore in un'esperienza che è al tempo stesso mentale e sensoriale.

Per sua natura, ogni dipinto, implica già di per sé, una riflessione sulle relazioni che intercorrono tra i vari elementi che lo compongono: “l'ordine di un dipinto esiste solo nello spazio, nella simultaneità. Il dipinto contiene uno o parecchi temi dominanti ai quali tutto il resto è subordinato; tale ordinamento gerarchico è valido e comprensibile soltanto quando tutti i rapporti che esso comprende sono afferrati come coesistenti. L'osservatore vede le diverse aree del dipinto in una successione perché né gli occhi né la mente sono capaci di afferrare ogni cosa simultaneamente, ma non ha importanza seguendo quale disposizione abbia luogo l'esplorazione del dipinto; non c'è bisogno che il percorso dello sguardo aderisca a specifiche direzioni indicate dalla composizione perché questa sia compresa; un indice compositivo che guidi da destra a sinistra viene infatti percepito anche se l'occhio si muove nella direzione opposta o incrocia tale direzione secondo un zig-zag arbitrario. Degli argini creati nel dipinto da contorni o da conflitti cromatici non valgono ad arrestare l'occhio. Al contrario, sono avvertiti e sperimentati nell'atto stesso del superarli”¹.

Un'opera optical più di qualunque altra, stimola in questo senso l'occhio e la riflessione dello spettatore che -anche inconsciamente- cerca sempre prima di 'decodificarla'.

¹ RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 306.

A questo proposito, dunque, è fondamentale sottolineare come questa decodifica sia possibile, solo grazie alla capacità di ognuno di costruire *immagini mentali*: “per immagine mentale si intende qualcosa di diverso da *immagine retinica*: tra l’una e l’altra esiste la stessa differenza che c’è, per esempio, tra una rivendita di tabacchi e il segno <<T>> che la indica. Cioè, tra l’immagine retinica e l’immagine mentale c’è la stessa relazione che si stabilisce tra le <<cose>> e i *simboli* che possono rappresentarle. [...] Pensate a tutti i disegni, anche quelli eseguiti dai bambini, e alla facilità con cui riusciamo a leggerci la <<realtà>> che vogliono rappresentare: *non sono* la realtà, ma una sua codificazione”².

Potremmo dire che l’immagine è costruita tanto dalla vista dell’oggetto, quanto dalla sua percezione mentale: è questo il presupposto alla base della ‘ricezione’ e della ‘fruizione’ di qualsiasi dipinto, in particolare dell’estetica optical che fa dell’eccitazione visiva la sua caratteristica fondamentale.

Le regole alla base della percezione visiva sono molteplici, e vanno a coinvolgere tutti gli elementi costitutivi dell’immagine, compresa la loro concordanza: forma, colore, distanza, proporzioni e luce.

Uno degli effetti che possono generarsi, combinando una diversa saturazione di colore e una distanza calibrata tra i vari elementi dell’immagine, è quello che si viene a creare con le cosiddette *bande di Mach*.

“Se accostate una serie di fasce colorate uniformemente ma degradanti dal chiaro verso lo scuro (o viceversa) noterete che, lungo i bordi di confine, da una parte il colore sembra più scuro e dall’altra più chiaro. L’impressione è tanto forte che, per convincersi che si tratta di un effetto ottico e non di un fatto oggettivo, bisogna coprire con due fogli le due fasce confinanti: solo così riusciamo a convincerci che il colore è piatto in tutta la sua superficie e non sfumato ai bordi. Questo fenomeno è avvertibile, sebbene in modo meno prepotente, in qualunque macchia di colore dato uniformemente su un fondo

² TONINO CASULA, *Tra vedere e non vedere: una guida ai problemi della percezione visiva*, Einaudi, Torino 1981, p. 41.

più chiaro. Capita anche con le ombre: lungo i bordi esse appaiono più scure che nella zona centrale”³.

Del resto, la ricezione stessa dei colori, è innanzitutto un atto mentale: riusciamo a distinguere un colore dall’altro, grazie ad un processo di ‘costruzione’ della tonalità cromatica nel nostro cervello. “La prima cosa che viene da pensare è che, nella retina, esistano tanti recettori, quante sono le variazioni di frequenza (cioè di colore) che siamo in grado di percepire. Ma non è così. [...] Chi affrontò, per primo, questo problema è Thomas Young, il quale fece questo ragionamento: siccome non è possibile che esistano, in ogni punto della retina, un numero infinito di recettori capaci di rispondere a ogni tipo di frequenza, probabilmente, esistono solo tre tipi di recettori: quelli che sanno distinguere il rosso, quelli che sanno distinguere il giallo e quelli che sanno distinguere il blu. Il nostro fece quest’intuizione nel 1801, e fu un’intuizione felice. Infatti, gli permise di capire come il mistero della percezione cromatica non andasse studiata nella natura della luce, bensì nella natura del nostro apparato percettivo, cioè nel suo funzionamento”⁴.

La percezione degli altri colori, deriva dalla concordanza dell’azione dei tre recettori, e si classifica sempre come un processo in parte soggettivo.

Come scrive Arnheim, nel suo saggio *Arte e percezione visiva*, a tal proposito: “quando si chiede agli osservatori di indicare certi colori dello spettro i risultati sono alquanto disparati: questo avviene perché lo spettro è una scala mobile, un continuum di gradazioni, e anche perché le persone identificano sensazioni diverse con nomi diversi. I nomi dei colori sono un po’ indeterminati perché la concettualizzazione stessa dei colori è problematica. Beninteso che il mondo dei colori non è semplicemente un ammasso di innumerevoli tonalità cromatiche, ma è chiaramente strutturato sulla base dei tre primari fondamentali e delle loro combinazioni. Ci vuole

³ T. CASULA, *Tra vedere e non vedere: una guida ai problemi della percezione visiva*, Einaudi, Torino 1981, p. 60.

⁴ *Ivi*, p. 104.

però un particolare atteggiamento mentale per organizzare il proprio mondo cromatico secondo queste caratteristiche puramente percettive. Invece il mondo personale è un mondo di oggetti nell'ambito del quale le proprietà percettive date incidono in vario grado. Una cultura particolare può distinguere il colore delle piante da quello del terreno o dell'acqua ma non servirsi di nessun'altra suddivisione delle tinte, una classificazione percettiva che si riflette nel lessico. Una tribù agricola può possedere molti termini per definire sottili differenze di colore del bestiame, ma nessuno per distinguere il blu dal verde. Nel nostro ambiente, certi mestieri richiedono una sottile distinzione dei colori e un lessico altrettanto raffinato, mentre altri non ne richiedono alcuno”⁵.

L'aspetto che più interessa le ricerche optical riguarda soprattutto le relazioni tra i diversi colori e i meccanismi del mimetismo cromatico, “che si basa non solo sull'assimilazione di un colore da una parte dello sfondo attraverso il meccanismo di somiglianza, né solo sulla rottura criptica dell'oggetto come adeguamento della propria struttura visiva alla struttura dello sfondo, ma anche e principalmente sulle tensioni di allontanamento e avvicinamento dei colori. Al contrario, l'utilizzazione consapevole delle qualità dinamiche del colore dà la possibilità al pittore e al designer di conferire unità a insiemi policromatici, permettendone la visione globale, coordinando la forma con il colore, e impedendone, anche in ambiente casuale, la disintegrazione mimetica”⁶.

Soprattutto nell'estetica optical, le relazioni tra colori brillanti e complementari sono fondamentali e funzionali alla costruzione di opere suggestive dal punto di vista percettivo. Risulta fondamentale, dunque, analizzare i rapporti di interazione cromatica e ottica che gli artisti optical intenzionalmente ricercavano. Interazione che coinvolge soprattutto i colori puri -primari e secondari- a essere protagonisti, proprio perchè dalla

⁵ R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 269.

⁶ AUGUSTO GARAU, *Le armonie del colore*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 15.

giustapposizione di questi ultimi è possibile ottenere effetti cromatici e composizioni illusionistiche dal forte impatto, com'era nelle intenzioni degli artisti optical.

“Una coppia cromatica di qualsiasi tipo può essere analizzata in astratto, ma quando si materializza è sempre calata in un contesto. La coppia può trovarsi nelle seguenti situazioni:

a) è isolata su uno sfondo acromatico (bianco, grigio, nero): in tal caso la coppia esprime senza influenze esterne la sua peculiare tensione, o la sua stabilità;

b) è isolata su uno sfondo cromatico: in tal caso la tonalità più adatta per evidenziare la coppia a mezzo del contrasto è la tonalità complementare alla coppia nel suo insieme; questa soluzione ha il vantaggio di completare cromaticamente il pattern;

c) la coppia è contigua ad altre tonalità: in base a un rapporto di forza la coppia può dividersi mentre i suoi membri si legano alle tonalità contigue formando nuovi insiemi, eventualmente su piani diversi, come nel caso della trasparenza percettiva; può invece assumere qualità di ‘figura’ nel contesto cromatico, se vi è coesione tra i suoi membri e divergenza con le tonalità contigue”⁷.

L'associazione e l'accostamento di diverse tonalità cromatiche nelle opere optical non sono naturalmente finalizzati alla costruzione di effetti ottici e cromatici che risultino all'osservatore ‘piacevoli’ o ‘armonici’, ma venivano utilizzati “per la loro funzione, che primariamente ha a che fare con la visibilità. Se infatti alla espressività e alla ‘colorazione psicologica’ dobbiamo attribuire il giusto peso della funzione, tuttavia bisogna rendersi conto che il fine non viene raggiunto se la visione non si instaura. È espressivo, in quanto agisce sull'osservatore, ciò che acquista vita e presenza, attivandone il sistema percettivo. Perché questo accada, occorre come i gestaltisti ci hanno

⁷ A. GARAU, *Le armonie del colore*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 19-20.

insegnato, che gli stimoli provenienti dall'oggetto al sistema percettivo siano tali da conferire qualità di 'figura' alle aree interessate. Rubin ci insegna che un'area viene ad assumere qualità di 'figura' se prevalgono i fattori formali di 'grandezza relativa', di 'inclusione', di 'convessità dei margini' ecc., ma dobbiamo considerare che nel vario mondo del visibile le situazioni percettive non interessano solo la forma, e non sono solo in gioco i fattori che sopra abbiamo ricordato. [...] Esiste una competizione continua non tra linee, che sono astrazioni dell'uomo e in natura non esistono, ma tra varie aree diverse di grandezza, di saturazione, tra zone opache e zone filmiche, tra luci e riflessi; il tutto mutevole, per il movimento e per il variare della luce: ciò che è reale come la corporeità spesso non si vede, e ciò che si vede non sempre corrisponde al realmente esistente”⁸.

Molto spesso, infatti, sono i limiti dei campi cromatici a definire una figura, e la mescolanza dei colori diventa mescolanza di forme geometriche policrome. Come evidenziano Sergio Roncato e Baingio Pinna nel catalogo della mostra *L'occhio in gioco*, tenutasi a Padova nel 2022, “due griglie di punti colorati diversamente mostrano un'organizzazione percettiva 'per righe' o 'per colonne'. Le colonne e le righe sono realmente presenti sul piano visivo? La risposta potrebbe essere affermativa nel senso che gli elementi sono disposti visivamente in colonne: negativa nel senso che di fatto, ancora visivamente, non sono presenti colonne o righe ma solo elementi distinti bianchi e neri. Le due risposte, sebbene apparentemente contraddittorie, coesistono logicamente e fenomenicamente senza annullarsi a vicenda se le consideriamo quali esiti di due diversi modi di vedere. Ammettere come valide entrambe potrà sembrare paradossale ma teniamo in considerazione che la formazione di unità percettive è possibile grazie al verificarsi di due eventi: la individuazione o discriminazione di elementi percettivi e la loro aggregazione a formare un tutto unitario. [...] È interessante osservare che confrontando le

⁸ A. GARAU, *Le armonie del colore*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 34.

due possibilità visive, pur essendo entrambe caratterizzate da un elevato grado di ‘veridicità fenomenica’, quella degli elementi distinti sembra ‘più vera’, più prossima alla realtà fisica percepita. Mentre le colonne e le righe sembrano più il risultato di un processo mentale”⁹.

Emerge quindi come l’effetto illusorio sia una conseguenza quasi naturale della condizione ‘fisica’ della vicinanza degli elementi costitutivi dell’opera così come dei rapporti cromatici tra questi: “l’organizzazione percettiva non è solo raggruppamento, come suggerito dai gestaltisti, ma attraverso il raggruppamento si originano forme, direzioni, orientamenti e interazioni che possono dare luogo a illusioni”¹⁰.

La caratteristica essenziale dell’estetica optical consiste nella percezione del dinamismo di queste figure, che naturalmente non è reale, ma appunto percepito attraverso una ricostruzione mentale e ottica, che più o meno consapevolmente, ogni osservatore mette in atto nel momento in cui si avvicina ad un’opera di questo tipo.

“Chiedendo aiuto all’occhio, la mente vuole trovare un senso, ha bisogno di comprendere ciò che si presenta alla vista, consentendogli di navigare, di spostarsi in avanti. [...] Ciò che appare davanti agli occhi si traduce in un fatto pittorico a sé stante. [...] Più vicina all’apparizione, l’immagine segnala un momento nel quale, avendo astratto la rappresentazione, gli artisti procedono verso la rappresentazione dell’astrazione, un’impresa che introduce niente meno che la fenomenologia pittorica. Eppure anche mentre il ‘mondo scompare attorno a noi’, continuiamo a ricercarne le coordinate”¹¹.

Come si è detto, nel rivolgere la loro attenzione al dinamismo “gli artisti asseriscono che nei quadri o nelle sculture le forme e i colori si

⁹ SERGIO RONCATO, BAINGIO PINNA, *Dall’organizzazione percettiva alle illusioni visive*, in G. BARTORELLI, A. BOBBIO, G. GALFANO, M. GRASSI (a cura di), *L’occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2022, p. 91.

¹⁰ *Ivi*, p. 92.

¹¹ BOB NIKAS, *Astrarre la rappresentazione rappresentare l’astrazione*, in BOB NIKAS (a cura di), *Geometria figurativa*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Collezione Maramotti, ottobre 2016- aprile 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2017, p. 10.

<<muovono>>. Tali affermazioni contengono un paradosso, in quanto attribuiscono movimento e schemi visivi nei quali non si verifica alcuna locomozione fisica. Qual è la natura e l'origine di tali reazioni psicologiche? [...] Le forme visive si tendono in determinate direzioni: contengono cioè tensioni direzionate. Rappresentano un evento più che un'esistenza"¹².

Rudolf Arnheim sottolinea che “qualsiasi opera d'arte è costruita in base ad una scala di valori dinamici. Di solito alcuni elementi fissano ciò che si potrebbe definire il livello zero del movimento, mediante l'orientamento verticale od orizzontale, la forma simmetrica o la posizione centrale. Persino tali elementi non sono, però, del tutto privi di dinamica, null'altro essendo il loro stato di quiete che il caso limite del movimento. L'estensione e l'apice della scala dinamica variano da opera ad opera, da artista ad artista, da epoca ad epoca”¹³.

Il presupposto su cui si basa l'arte optical, è dunque l'idea che l'opera si presti alla sua stessa costruzione negli occhi dell'osservatore, attraverso il linguaggio del dinamismo di forme e colori: “Di fronte a un'opera ‘tradizionale’ – come la si intendeva negli anni sessanta, cioè rappresentativa, figurativa o pittura – l'osservatore deve dimostrare acutezza nella percezione e nell'intellezione dei segni o delle immagini che si offrono al suo sguardo. È questa facoltà di adattamento. Fulcro del nostro rapporto con il mondo, che molti artisti tendono ad amplificare, a estendere, o paradossalmente a concentrare, se non addirittura a rifiutare. Questo tentativo di cogliere il fenomeno in modo diretto – il più vicino possibile alla realtà- è senz'altro inscindibile dall'affermarsi dell'arte astratta”¹⁴.

¹² RUDOLF ARNHEIM, *Verso una psicologia dell'arte. Espressioni visiva, simboli e interpretazione*, Einaudi, Torino 1969, p. 94.

¹³ *Ivi*, pp. 99-100.

¹⁴ MATTHIEU POIRER, *Op art, in vivo e in teoria* in L. BARBERO (a cura di), *L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2022, p. 106.

3.2. Le influenze del Neoplasticismo e dell'astrattismo geometrico russo

Le origini della ricerca optical, sono da ricondursi alle ricerche sulla percezione ottica di epoca post impressionista, “The relationship to the optically provocative light suggestions of the Neo-Impressionists, who contributed to modernity the dissolution of the object’s color, and to Paul Cézanne, who studied the laws of optics, was evolved by these artists along with the Georges Seurat, with whom the young Bridget Riley attempted to come to terms”¹⁵.

Degli studi ottocenteschi sulla forma “se ne ritrova un’eco in Cézanne, che notoriamente vedeva la natura come un insieme di solidi geometrici, nonché in Picasso, Braque e tutta la schiera cubista. Ma se i cubisti -come anche i preimpressionisti- conservavano ancora un forte legame con la figurazione”, saranno le ricerche del Suprematismo russo di Malevič e quelle del gruppo olandese del De Stijl a “dare davvero corpo a un geometrismo pittorico assoluto”¹⁶.

L’esperienza artistica del De Stijl prende avvio nel 1917 in seguito alla pubblicazione del manifesto del movimento scritto da Piet Mondrian e Theo van Doesburg, i principali esponenti del Neoplasticismo. Caratteristici di questo stile sono infatti la predilezione per motivi geometrici ripetuti e pensati a creare composizioni precise e ben studiate, e l’uso di tonalità di colore forti e brillanti, che giocano a favore delle composizioni geometriche.

Lo stesso Mondrian, “nel saggio *Il neoplasticismo in pittura*, pubblicato tra il 1917 e il 1918, [...] giustifica <<l’irrigidimento della forma e l’intensificazione del colore>> dei suoi lavori come espressioni dell’era delle

¹⁵ MARTINA WEINHART, *In the eye of the beholder. A brief history of op art*, in MARTINA WEINHART, MAX HOLLEIN (a cura di), *Op Art*, Diese Publikation, Frankfurt 2007, pp. 20-21, traduzione da me proposta.: “alla resa ‘otticamente provocatoria’ della luce da parte dei Neoimpressionisti, i quali hanno contribuito a rinnovare la pittura attraverso la dissoluzione del colore dell’oggetto, e a Paul Cézanne, che ha studiato le leggi dell’ottica, che furono poi rievocate da Georges Seurat, con il quale si rapportò la giovane Bridget Riley.”

¹⁶ ANGELA VETTESE, *Capire l’arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998, p. 85.

macchine, aggiungendo che <<anche nei balli moderni (boston, tango, ecc.), riscontriamo la medesima tensione: la linea tondeggiante delle vecchie danze (valzer, ecc.) ha ceduto il posto nei passi alla linea retta, mentre ogni movimento viene immediatamente annullato da un contromovimento: segno, questo, di una ricerca di equilibrio>>”¹⁷.

Come per il movimento optical, anche nella poetica di Mondrian la scelta del geometrismo è legata al tentativo di rendere pittoricamente l’idea di modernità. Nel suo saggio *Il neoplasticismo in pittura*, pubblicato nel 1917, Mondrian sostiene che “la vita sociale e culturale trova la sua estrinsecazione più compiuta nella *metropoli*” e, nello stesso saggio, Mondrian prosegue affermando: “l’artista veramente moderno vede la metropoli come vita astratta che ha preso forma: essa gli è più vicina della natura e più facilmente della natura suscita in lui un’emozione estetica. Nella metropoli, infatti, il naturale è già teso, ordinato dallo spirito umano. I rapporti e il ritmo di piano e linea nell’architettura gli parleranno in modo più diretto della capricciosità che è in natura. Nella natura il bello si esprime in modo più *matematico*: perciò essa è il luogo in cui il *temperamento artistico matematico* del futuro troverà modo di esprimersi: il luogo in cui deve nascere il nuovo stile”¹⁸.

Soprattutto a partire dal 1911, la pittura di Mondrian, influenzata dall’incontro con il cubismo, si converte sempre più in un linguaggio di forme essenziali: “la conoscenza del vero cubismo portò dapprima a una semplificazione e a un’astrazione delle forme. Mondrian cominciò a realizzare un’impressionante serie di alberi. Lo seguiamo mentre imbocca una strada affascinante in cui sostituisce sempre più la rappresentazione realistica con un’arte in cui il ritmo dà forma a ogni cosa. L’albero, con il suo tronco verticale e i rami orizzontali, era un soggetto ideale per sperimentare la rottura e la frammentazione della superficie del quadro. [...] A Parigi Mondrian approfondì ulteriormente la

¹⁷ PEPE KARMELE, *L’arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, Torino 2021, p. 39.

¹⁸ *Ivi*, p. 228.

conoscenza del cubismo. Si impossessò delle teorie cubiste, ma senza imitarle pedissequamente”¹⁹.

Soprattutto grazie all’esperienza parigina e alla conoscenza del cubismo, “Mondrian concepì i suoi primi quadri astratti nel 1914, ispirandosi in parte al gioco di linee e piani visibile sulle facciate degli edifici parigini. Le facciate dei palazzi, [...] lo affascinavano per la loro suddivisione degli spazi. Tuttavia la sua opera non faceva più alcun riferimento alla realtà; anzi, se la realtà poteva ancora in qualche modo ispirare la sua arte, ciò avveniva soltanto per via del gioco ritmico di linee e piani che l’artista vi scorgeva”²⁰.

Le potenzialità del suo linguaggio -le quali saranno individuate anche dagli esponenti dell’Optical Art-, consistono proprio “in una manciata di elementi e regole (niente simmetria era una di esse), le potenzialità derivanti da tale spartano linguaggio [...] diventavano tanto più evidenti: aveva limitato il corpus dei possibili segni pittorici all’interno del suo sistema, ma questa stessa limitazione accresceva immensamente il loro ‘valore’”²¹.

Nello studio condotto negli anni Settanta del geometrismo e delle composizioni geometriche, l’esempio di Mondrian e di Van Doesburg avrà sicuramente rilevanza: si potrebbero citare numerose opere dei due artisti che hanno costituito probabilmente un punto di partenza per gli artisti optical, a partire da *Composizioni in rosso, blu e giallo* e *Broadway Boogie Woogie* di Mondrian, a *Composizione in grigio (Rag-Time)* di Van Doesburg. Quest’ultimo in particolare, attraverso la sua pittura “come i futuristi, voleva esprimere il dinamismo della vita moderna”²², a differenza di Mondrian che puntava invece alla sintesi della realtà di modo da renderla in pittura in maniera esemplificata. Quando, nel 1917, nasce la rivista olandese *De Stijl*,

¹⁹ BENNO TEMPERL, *Mondrian. L’armonia perfetta*, in BENNO TEMPEL (a cura di), *Mondrian. L’armonia perfetta*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 ottobre 2011- 29 gennaio 2012) Skira, Milano 2011, pp. 28-29.

²⁰ *Ivi*, p. 30.

²¹ HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 38.

²² P. KARMELE, *L’arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, Torino 2021, p. 43.

questa si fece promotrice di un'arte moderna, in pieno accordo con la nascita dell'uomo moderno abitante di un contesto cittadino in fermento: gli artisti che aderirono, assieme a Mondrian e a Van Doesburg, a questo proposito, “cercavano un nuovo tipo di arte adeguato alla società del futuro. Lo trovarono in un linguaggio astratto – chiamato nuova plasticità o neoplasticismo- che consisteva di colori primari rosso-giallo-blu, di linee e piani. Mondrian e gli altri artisti del De Stijl si occupavano di relazioni: tra colori e forme, tra linee e piani, tra parete e dipinto, ecc. Sopprimendo la vecchia funzione del dipinto come rappresentazione della realtà, lo spazio serviva per dare una nuova plasticità al quadro, che al di fuori della cornice doveva intessere relazioni con l'ambiente circostante. Si trattava, filosoficamente parlando, del tutto in relazione con le diverse parti. Unità nella diversità. Ma, ancor di più, ciò implicava la costruzione di una composizione di una composizione non simmetrica, ma dinamica, con un'armonia perfetta tra orizzontale e verticale”²³.

È evidente, dunque, come senza queste precedenti ricerche artistiche, l'Optical art non avrebbe avuto lo sviluppo che conosciamo: quest'ultima corrente artistica si rifà chiaramente alla precedente esperienza olandese, per la costruzione geometrica delle opere ed in particolare per l'idea di dinamismo che caratterizza tanto l'estetica optical quanto quella neoplastica. Ulteriore elemento di congiunzione tra le due ricerche, è costituito dal concetto di costruzione di una composizione geometrica, partendo da un'unità geometrica semplice, e attraverso la sua replica nello spazio; così come comune ad entrambe le correnti sarà la predilezione per i colori puri e primari e l'ispirazione degli studi sul colore condotti dal pittore russo Kandinskij. Difatti, “seguendo la teoria dei colori di Goethe e di Kandinskij, Mondrian e gli altri artisti erano affascinati dall'effetto ottico dei colori, secondo cui un

²³ B. TEMPERL, *Mondrian. L'armonia perfetta*, in B. TMEPEL (a cura di), *Mondrian. L'armonia perfetta*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 ottobre 2011- 29 gennaio 2012) Skira, Milano 2011, p. 32.

piano giallo dà l'impressione di espandersi, mentre un piano blu sembra restringersi; un piano rosso, invece, rimane immobile"²⁴. In contrasto però, con l'esperienza del De Stijl, l'asimmetria nell'estetica optical, "is the exception rather than the rule. This break with with the asymmetrical, relational composition so typical of most postcubist abstraction is of supreme importance to perceptual abstraction. [...] Asymmetrical balance is sometimes also replaced by a new kind of symmetry [...]. The new abstraction sometimes employs a quite nonclassical symmetry in which two identical or almost identical elements divide the picture into an equivocal either-or situation, often around an empty center as in Ellsworth Kelly's *Green Blue Red* (1964). The observer is denied the security of a dominant central motif which, according to what psychologists call 'the law of simplicity', the eye seeks. [...] Dualistic symmetry suggests that the establishment of situations that activate or frustrate the mind's tendency to unify and tranquilize is a necessary condition of perceptual art"²⁵.

Ulteriore motivo di influenza per la messa a punto dell'optical art, fu l'esperienza artistica di Vasilij Kandinskij prima e quelle del Suprematismo russo poi (movimento artistico fondato dall'artista russo Kazimir Malevič), anch'esse caratterizzate dal ripetersi di motivi per lo più geometrici e forme semplici disposte nello spazio in composizioni complesse. Si tratta di ricerche tra loro in qualche modo correlate: in effetti "le teorie di Malevič associate al suo Cubismo e al suo Suprematismo non sono state, per molti aspetti, né

²⁴ B. TEMPERL, *Mondrian. L'armonia perfetta*, in B. TMEPEL (a cura di), *Mondrian. L'armonia perfetta*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 ottobre 2011- 29 gennaio 2012) Skira, Milano 2011, p. 32.

²⁵ WILLIAM C. SEITZ, *Perceptual abstraction*, in W. C. SEITZ, *The responsive eye*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 23 febbraio- 25 aprile 1965), The Museum of Modern Art, New York 1966, p. 8, traduzione da me proposta.: "è l'eccezione piuttosto che la regola. Questa rottura con la composizione asimmetrica così tipica della maggior parte dell'astrazione postcubista è di suprema importanza per l'astrazione percettiva. [...] L'equilibrio asimmetrico a volte è sostituito da un nuovo tipo di simmetria [...]. La nuova astrazione impiega talvolta una simmetria non del tutto classica in cui due elementi identici o quasi identici dividono l'immagine in una situazione equivoca in cui un elemento esclude l'altro, spesso attorno a un centro vuoto come in *Green Blue Red* di Ellsworth Kelly (1964). All'osservatore viene negata la sicurezza di un motivo centrale dominante che, secondo quella che gli psicologi chiamano 'la legge della semplicità', l'occhio cerca. [...] La simmetria dualistica suggerisce che la creazione di situazioni che attivano o frustrano la tendenza della mente a unificare è una condizione necessaria dell'arte percettiva."

isolate né tantomeno uniche. Sono vissute all'interno del *continuum* di concezioni storiche dell'arte che ha svolto una funzione di sostrato per buona parte del Modernismo europeo dei primi anni di questo secolo. La visione che Malevič ebbe del mondo e i suoi assunti di base circa il ruolo dell'arte erano condivisi, tra gli altri, dai cubisti, orfisti e futuristi italiani e rivelano una comprensione molto precisa dei dibattiti contemporanei sulla pittura moderna. Quando l'artista compì un ulteriore passo verso l'arte non oggettuale, ampliò quei concetti, che condivideva già da due anni con i pittori dell'Europa occidentale, per spiegare la scomparsa degli oggetti nel Suprematismo”²⁶.

Difatti, “anche se i vari gruppi erano molto ansiosi di distinguersi gli uni dagli altri [...], tutti riconoscevano gli importanti cambiamenti che stavano avvenendo nel modo di osservare il mondo, dovuti al diffondersi dei nuovi concetti scientifici e all'irruzione delle nuove tecnologie; vivevano tutti, per così dire, nello stesso universo”²⁷.

Alla base dell'evoluzione delle ricerche di Malevič, ci sono gli studi di Kandinskij, che ne ha condizionato in maniera importante gli sviluppi: “nel primo decennio del XX secolo la pittura d'avanguardia di tutto il mondo si mosse con risolutezza nella direzione del non figurativismo. I cubisti francesi si spinsero sulla soglia della non oggettualità ma non la oltrepassarono mai. [...] Toccò all'avanguardia russa il compito di spianare la strada alla non oggettualità nell'arte e di analizzarne le caratteristiche. Tra il 1910 e il 1914 nell'arte russa si manifestarono diverse tendenze non oggettuali, che trovarono dapprima espressione in Kandinskij, le cui opere astratte apparvero nel 1910”²⁸.

²⁶ CHARLOTTE DOUGLAS, *Malevič e la teoria dell'arte occidentale*, in GALINA DEMOSFENOVA (a cura di), *Malevič. Artista e teorico*, Olograf Edizioni, Verona 1991, p. 56.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ EVGENIJ KOVTUN, *Gli inizi del Suprematismo*, in GALINA DEMOSFENOVA (a cura di), *Malevič. Artista e teorico*, Olograf Edizioni, Verona 1991, p. 104.

In effetti il nome di Kandinskij “è legato all’idea di astrazione in pittura. Il rilevante contributo di Kandinskij alla storia dell’arte sfocia in una forma di rappresentazione che rinuncia a riprodurre l’oggettività del mondo e approda alla comprensione e fissazione di una ‘realtà spirituale’. Kandinskij abbandona il piano della riproduzione riducendo ampiamente le cose definibili. Egli però non cerca la forma semplicemente ‘astratta’, dietro la quale non si cela nulla [...], bensì aspira a dar vita a cifre figurative che nascondano un ‘senso’”²⁹.

La reiterazione di motivi figurativi e geometrici in composizioni più complesse ha costituito un’ispirazione formale fondamentale per l’arte optical, così come l’intenzione di conferire un significato alla composizione stessa, legato all’interpretazione e alla sensibilità dell’osservatore. In Kandinskij lo studio dei colori e delle forme, e soprattutto l’analisi della ricezione di questi ultimi da parte dello spettatore, diventano l’elemento caratteristico della sua produzione artistica e importante precedente dell’estetica optical. L’intenzione dell’artista russo è quella di pilotare la ricezione delle sue opere sulla base dello studio delle suggestioni che ogni forma e ogni tono cromatico ingenerano. Per usare le parole dell’artista stesso nel suo celebre saggio *Lo spirituale nell’arte*: “Ogni oggetto (senza differenza se direttamente creato dalla natura o invece uscito dalla mano dell’uomo) è un essere con una vita propria e un effetto che inevitabilmente ne scaturisce. L’uomo è esposto continuamente a questo effetto psichico. Molti dei suoi risultati rimarranno nell’ ‘inconscio’ (dove operano con altrettanta vivacità e creatività). [...] La ‘natura’, cioè l’ambiente esterno sempre mutevole che

²⁹ HELMUT FRIEDEL, *Kandinskij “spirituale”*, in HELMUT FRIEDEL (a cura di), *Il Cavaliere spirituale. Kandinskij, Marc e i loro amici*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 2004) Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2004, p. 25.

circonda l'uomo, per mezzo dei testi (gli oggetti) mette continuamente in vibrazione le corde del pianoforte (la psiche)"³⁰.

Il presupposto fondante della filosofia artistica di Kandinskij è costituito dalla rilevanza dell'elemento emozionale e del carattere suggestivo delle sue opere, scaturita proprio dalla disposizione delle forme e dalla loro caratterizzazione cromatica. Proprio dagli scritti di Kandinskij, "it is clear that he imagined [...], the perception of his paintings as being a largely emotional process, during which the inner sound of the colour/form composition would be felt rather than as the actual content of the composition"³¹.

Proprio ne *Lo spirituale nell'arte*, emerge il pensiero di Kandinskij rispetto all'arte del suo tempo: Kandinskij, infatti, nel suo saggio "esordisce mettendo esplicitamente in relazione la produzione artistica e lo spirito del tempo: <<ogni opera d'arte è figlia del proprio tempo [...]. Ogni periodo della civiltà realizza quindi un'arte propria, che non può ripetersi>>"³².

Ciò che viene dunque implicitamente sottolineato è il fatto che l'ideale 'forma artistica' identificativa della sua epoca, sia proprio la forma astratta: dunque, "si potrebbe schematicamente definire 'spirituale' tale carattere del tempo, e 'astratta' la forma – ovvero il corpo artistico- in cui esso si manifesta"³³.

Anche nel contesto del Bauhaus, dove sarà chiamato da Walter Gropius come insegnante di decorazione murale e teoria della forma, "il suo insegnamento era incentrato sugli aspetti analitici del disegno e gli effetti emotivi del colore. Nel primo corso chiedeva agli studenti di astrarre dagli oggetti: prima ridurre una natura morta a una semplice forma, poi trasformare questa forma in

³⁰ H. FRIEDEL, *Kandinskij "spirituale"*, in H. FRIEDEL (a cura di), *Il Cavaliere spirituale. Kandinskij, Marc e i loro amici*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 2004) Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2004, p. 27.

³¹ REINHARD ZIMMERMANN, *Early prints and influences*, in SHULAMITH BEHR, BRUNO HAAS, NOEMI SMOLIK, REINHARD ZIMMERMANN (a cura di), *Kandinskij. The path to abstraction*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 2006), Tate Publishing, Londra 2006, p. 35, traduzione da me proposta: "risulta chiaro come lui immaginasse [...], che la percezione dei suoi dipinti fosse un processo estremamente emozionale, durante il quale il suono interiore della sua composizione di colori e forme fosse più che altro sentita più che osservata, in quanto contenuto effettivo della composizione."

³² ALBERTO GIACOMELLI, *Bauhaus Absconditum. Arte, corpo e mistica. Alle radici del Modernismo*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2019, p. 19.

³³ *Ivi*, p. 21.

disegno e infine prendere le linee di tensione del disegno come basi per una composizione astratta. Nel secondo corso insegnava una teoria del colore strutturata su opposti come giallo e blu [...] con l'idea che si può sviluppare un linguaggio visivo più immediato di qualsiasi comunicazione verbale”³⁴.

Lo spirituale dell'arte costituisce un punto di partenza fondamentale per comprendere non solo l'operato di Kandinskij, ma anche la temperie artistica dei primi decenni del Novecento, e fornisce dunque una chiave di lettura importante per chi voglia comprendere anche le ricerche più tarde.

Nel suo saggio, infatti, l'artista si concentra sulle caratteristiche delle forme e dei colori e di conseguenza sulla loro ricezione. Kandinskij scrive: “Emerge allora la forza psichica del colore, che fa emozionare l'anima. La forza fisica primaria, elementare, diventa la via del colore verso l'anima. [...] Poiché l'anima è strettamente legata al corpo, è anche possibile che una emozione mentale ne susciti per associazione una corrispondente. Ad esempio il rosso, essendo il colore della fiamma, potrebbe provocare un'emozione mentale simile alla fiamma. Il rosso fiamma ha un effetto eccitante che può perfino provocare sofferenza, forse perché assomiglia al sangue. In questo caso risveglia il ricordo di un elemento fisico che indubbiamente fa soffrire”³⁵.

Secondo la teoria di Kandinskij quindi, la ricezione dei colori non si ferma solo all'impressione ottica che suscitano nell'osservatore – a tal proposito, infatti, scrive: “il rosso-cinabro attrae ed eccita come la fiamma, che ha sempre affascinato l'uomo. Il giallo-limone squillante ferisce a lungo l'occhio, come un acuto squillo di tromba ferisce l'orecchio. L'occhio diventa irrequieto, non riesce a fissarlo, e cerca profondità o riposo nel blu o nel verde”³⁶ -, ma coinvolge anche tutti gli altri sensi. Non a caso, i confronti che l'artista cita per evidenziare le peculiarità di ogni tonalità cromatica, vanno a coinvolgere anche gli altri cinque sensi. Infatti, Kandinskij aggiunge, che

³⁴ H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. A. BOIS, BENJAMIN, H. D. BUCHLOH, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 186.

³⁵ WASSILY KANDINSKY, ELENA PONTIGGIA (a cura di) *Lo spirituale nell'arte*, Abscondita, Milano 1989, p. 44.

³⁶ *Ibidem*.

proprio in seguito a questa potenzialità così alta che il colore possiede, “più volte si è tentato di adoperare la forza del colore per curare varie malattie nervose, e si è osservato che la luce rossa ha un effetto vivificante e stimolante anche sul cuore, mentre la luce azzurra può portare a una paralisi temporanea. [...] Questi fatti dimostrano comunque che il colore ha una forza, poco studiata ma immensa [...]. È chiaro che l’armonia dei colori è fondata solo su un principio: l’efficace contatto con l’anima”³⁷.

In queste riflessioni sull’arte del suo tempo, Kandinskij aggiunge che oltre al colore, l’altro elemento di cui l’artista si serve per arrivare alla costruzione di una composizione puramente pittorica e astratta (poiché l’astrattismo è la direzione che l’arte del suo tempo sta imboccando), è la forma, la quale viene definita da Kandinskij: “il confine tra una superficie e l’altra”³⁸.

A tal proposito, l’artista aggiunge: “la forma, anche se è completamente astratta e assomiglia a una figura geometrica, ha un suono interiore: è un essere spirituale che ha la qualità di quella figura. Ogni triangolo (sia acuto, rettangolo o equilatero) ha un suo profumo spirituale. Paragonato ad altre forme questo profumo si differenzia, acquista delle sfumature, ma rimane fondamentalmente immutabile, come il profumo della rosa, che non si può confondere con quello della mammola. Lo stesso accade anche per il cerchio, il quadrato e tutte le altre forme. [...] È facile notare che certi colori sono potenziati da certe forme e indeboliti da altre. In ogni caso, i colori squillanti si intensificano se sono posti entro forme acute (per esempio il giallo in un triangolo); i colori che amano la profondità sono rafforzati da forme tonde (l’azzurro per esempio da un cerchio). È chiaro però che, se una forma è inadatta a un colore, non siamo di fronte a una <<disarmonia>> ma a una nuova possibilità, cioè a una nuova armonia”³⁹.

³⁷ W. KANDINSKY, E. PONTIGGIA (a cura di) *Lo spirituale nell’arte*, Abscondita, Milano 1989, p. 46.

³⁸ *Ivi*, p. 49.

³⁹ *Ibidem*.

La trattazione prosegue con la riflessione dell'artista sulle diverse tipologie di forme, che, per Kandinskij, sono principalmente di due tipologie fondamentali: la forma “*in quanto delimitazione*, serve a far stagliare un oggetto materiale su una superficie, cioè a disegnarlo”⁴⁰; e la forma “*astratta*, cioè non rappresenta nessun oggetto reale. Questi enti puramente astratti, che come tali hanno vita ed esercitano un effetto, sono il quadrato, il cerchio, il triangolo, il rombo, il trapezio e le innumerevoli altre forme sempre più complesse che non hanno una denominazione matematica speciale. Tutte queste forme hanno uguale diritto di cittadinanza nel regno delle forme astratte”⁴¹.

Secondo Kandinskij, compito del bravo pittore della sua epoca, è quello di accorgersi dell’“inutilità (in arte) di copiare un oggetto senza uno scopo”⁴² e di ritrarlo fedelmente, poiché “l'artista consapevole, che non si accontenta di registrare l'oggetto materiale, cerca invece di dare espressione a quello che deve riprodurre, secondo un procedimento che prima si diceva idealizzare, poi stilizzare e domani sarà chiamato in un altro modo ancora”⁴³.

Giorgio Cortenova mette in evidenza che “la radicalità della rivoluzione dell'artista russo consiste nel fatto di inaugurare un telaio di vibrazioni psicofisiche tali da introdurre nel linguaggio dell'arte una nuova dimensione, quella estetica: e in questa nuova dimensione il fenomeno ha il sopravvento sugli oggetti e sulla loro identità. Il mondo è un insieme di fenomeni in continua trasmutazione e vibrazione, al pari dell'animo umano, al pari delle emozioni, delle reazioni del corpo e della psiche”⁴⁴.

Lo stesso presupposto è alla base delle opere optical, le quali vengono concepite per essere in qualche modo ‘consegnate’ all'interpretazione dello

⁴⁰ W. KANDINSKY, E. PONTIGGIA (a cura di) *Lo spirituale nell'arte*, Abscondita, Milano 1989, p. 50.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ GIORGIO CORTENOVA, *L'arte come evento estetico*, in GIORGIO CORTENOVA (a cura di), *Vasilij Kandinskij*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, 10 luglio- 14 novembre 1993), Mazzotta, Milano 1993, p. 22.

spettatore, con il quale comunicano esclusivamente attraverso la propria caratterizzazione formale e cromatica. Come nell'Optical Art infatti, le opere di Kandinskij raffigurano un “second level of reality that is not visible to the normal eye but can be perceived by those with a heightened sensibility”⁴⁵.

Dopo le ricerche di Kandinskij -seguite dall'artista russo Larionov-, “giunsero le versioni della non oggettualità sviluppate nel 1914 da Vladimir Tatlin e Kazimir Malevič. Questi quattro artisti considerarono la non oggettualità non come un rifiuto della vecchia arte, ma come la logica continuazione delle sue forme. [...] Anche Malevič pensò al suo Suprematismo come al primo gradino della scala su cui l'arte si stava inerpicando”⁴⁶.

La nascita del Suprematismo viene ricondotto dagli studiosi, ad un evento specifico, nonostante si tratti naturalmente del punto di arrivo di una ricerca sviluppatasi nel corso di anni: l'allestimento dell'opera teatrale *Vittoria sul sole*, di Matjusin e Krucenych, andata in scena per la prima volta, a Pietroburgo nel 1913, di cui Malevič curò i costumi e le scenografie. “I bozzetti dei costumi di Malevič si basarono sui principi del Cubismo, ma con una propensione al non figurativismo. I disegni per il *Forzuto futurista*, il *Necroforo* e il *Malintenzionato* mettono in evidenza ben delineate superfici colorate, rettangoli e un quadrato nero. La ‘ristrutturazione suprematista’ di Malevič è anche più evidente nei fondali di alcune scene. Nella quinta scena del secondo atto abbiamo un quadrato pienamente ‘suprematista’”⁴⁷.

Gli attori, “uomini-marionetta di enormi dimensioni (uomini del futuro) dovevano muoversi lentamente sulla scena con un finale già noto: la

⁴⁵ R. ZIMMERMANN, *Early prints and influences*, in S. BEHR, B. HAAS, N. SMOLIK, R. ZIMMERMANN (a cura di), *Kandinskij. The path to abstraction*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 2006), Tate Publishing, Londra 2006, p. 40, traduzione da me proposta: “secondo livello di realtà che non è visibile ad occhio nudo ma può essere percepito da coloro che possiedono un alto livello di sensibilità.”

⁴⁶ EVGENIJ KOVTUN, *Gli inizi del Suprematismo*, in GALINA DEMOSFENOVA (a cura di), *Malevič. Artista e teorico*, Olograf Edizioni, Verona 1991, p. 104.

⁴⁷ E. KOVTUN, *Gli inizi del Suprematismo*, in G. DEMOSFENOVA (a cura di), *Malevič. Artista e teorico*, Olograf Edizioni, Verona 1991, pp. 104-105.

conquista e la distruzione del quadrato nero (il Sole)”⁴⁸. Qui “per la prima volta compare l’immagine del quadrato nero come *coulisse*, come sfondo teatrale”⁴⁹.

Nella produzione artistica di Malevič, “comune è la forma geometrica semplice, [...] quasi sempre delimitata da lati rettilinei, determinata da un campo di colore piatto e puro, per lo più primario, che si staglia su un fondo regolarmente bianco”⁵⁰. La forma geometrica pura è per Malevič, la perfetta traduzione artistica della realtà, e non ha tanto a che fare con la riflessione spirituale/ ‘emozionale’ (come invece era per Kandinskij), quanto piuttosto con una sorta di razionalizzazione del reale: questo tipo di approccio “è legato a una concezione dell’opera d’arte, che deve essere penetrata attraverso una percezione lenta e prolungata, in una sorta di vuoto della coscienza e delle emozioni”⁵¹.

L’avanguardia russa costituisce dunque, un importante riferimento per la successiva estetica optical, soprattutto la produzione artistica suprematista, la quale costituisce l’evoluzione ‘ultima’ delle ricerche di Kandinskij: “Parmi les grands fondateurs de l’abstraction au XX siècle (Kandinskij, Larinov, Kupka, Malévitch, Tatline, Mondrian) Malévitch est celui qui aura été le plus loin pour franchir les limites du sans-objet absolu”⁵².

Il suo esempio porterà diversi artisti optical, primo tra tutti Vasarely, a rivedere il proprio stile. “La purezza della forma e la sua semplicità lo indussero a rioccuparsi di forme primarie e a semplificare al massimo le proprie idee e le proprie opere dando vita nel 1952 a una serie di opere intitolate *Omaggio a Malevič* che lo impegnarono fino al 1958. Tale serie

⁴⁸JOSEPH KIBLITTSKY, *Sulla ricostruzione dell’opera Vittoria sul Sole*, in EVGENIJA PETROVA, JOSEPH KIBLITTSKY (a cura di), *Revolutija. Da Chagall a Malevich da Rrepin a Kandinskij. Capolavori del Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo d’Arte Moderna, 12 dicembre 2017 – 13 gennaio 2018), Skira, Milano 2017, p. 38.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰JOLANDA NIGRO COVRE, *Malevič*, Art dossier, Giunti Editore, Firenze 2004, p. 23.

⁵¹ *Ivi*, p. 26.

⁵²JEAN-CLAUDE MARCADÈ, *L’avant-garde russe*, Flammarion, Parigi 1998, p. 140, traduzione da me proposta.: “Tra i grandi fondatori dell’astrazione del XX secolo (Kandinskij, Larinov, Kupka, Malevič, Tatline, Mondrian) Malevič è colui che più di tutti è riuscito a oltrepassare i limiti dell’assenza totale dell’oggetto.”

determinò in lui una presa di posizione definitiva rispetto alle forme utilizzate in pittura: la stabilità del quadrato era oltrepassata dall'instabilità ottica della losanga che riassumeva in sé spazio, movimento e tempo”⁵³.

Già nella produzione artistica di Malevič, “la lumière n'est plus celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du blanc”⁵⁴, e a differenza di Kandinskij, le sue composizioni geometriche non puntano a dar voce al “subjectivism de la description du monde intérieur”⁵⁵ dell'artista, ma si costituiscono di forme pure, studiate e organizzate attraverso un linguaggio di “relations plastiques”⁵⁶ e formali. Come nella più tarda estetica optical, le sue opere dunque, non vogliono imporre una visione, ma si propongono allo spettatore come soluzioni puramente formali di forme geometriche e colori, a cui attribuire i più svariati significati, in base alla sensibilità dell'osservatore.

Come il Neoplasticismo e le ricerche del Suprematismo, anche le coeve ricerche del Bauhaus hanno avuto altrettanta influenza sullo sviluppo dell'Arte Optical, i cui esponenti avevano certamente ben presente la lezione di queste ricerche artistiche di poco precedenti.

Del resto, la diffusione delle concezioni del Neoplasticismo “in Germania inferse una seria ferita alla tradizione espressionista, soprattutto grazie alla circolazione di cui godettero nell'ambito della scuola del Bauhaus, attiva fino al 1933”⁵⁷.

Con il termine ‘Bauhaus’ si identifica una scuola di arte e design che nasce a Weimar nel 1919, con l'obiettivo di “creare un uomo nuovo dopo la catastrofe della prima guerra mondiale: una creatura particolarmente sensibile, istruita

⁵³ ANDREA BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in ANDREA BUSTO, CRISTIANO ISNARDI (a cura di), *Victor Vasarely*, catalogo della mostra (Milano, Triennale Bovisa 2007), Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 69.

⁵⁴ *Ibidem*, traduzione da me proposta: “la luce non è più quella, illusoria, del sole ma quella del bianco e del nero”.

⁵⁵ *Ibidem*, traduzione da me proposta: “soggettivismo legato alla descrizione del mondo interiore”.

⁵⁶ *Ibidem*, traduzione da me proposta: “relazioni plastiche”.

⁵⁷ A. VETTESE, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998, p. 85.

dai migliori artisti e architetti dell'epoca [...]”⁵⁸. All'esperienza del Bauhaus si pone fine nel 1933, quando il nazismo ne stabilisce la chiusura definitiva.

La parabola del Bauhaus sarà alquanto complessa, la scuola cambierà sede tre volte, a cui corrispondono tre fasi distinte: dal 1919 allo 1925 avrà sede a Weimar, dal 1925 al 1932 a Dessau e a Berlino tra il 1932 e il 1933.

L'aspetto che caratterizza tanto gli studi al Bauhaus quanto quelli degli artisti optical, è costituito dall'attenzione all'essenzialità della forma e all'incontro tra formalità 'artistica' e 'forma tecnica' dell'opera.

Secondo la filosofia della scuola, l'arte doveva essere essenziale, pulita e funzionale: “i mezzi figurativi erano ormai svincolati dalla loro funzione tradizionale, finalizzata a una riproduzione oggettiva della realtà; l'Astrattismo li aveva 'isolati' e rivalutati in quanto tali [...]. Lo studio sistematico e analitico delle linee, delle forme, dei contrasti di chiaro e scuro, del colore, della *texture* e della struttura della materia, considerato a tutt'oggi come parte integrante dei principi ispiratori del Bauhaus”, caratterizza anche l'approccio degli artisti optical negli anni Settanta, e così come questi ultimi anche “lo stile di tutti i prodotti del Bauhaus era caratterizzato dall'utilizzo puro delle forme geometriche elementari”⁵⁹.

Nel Bauhaus dei primi anni, esemplare in questo senso risultano le lezioni di pittura, tenute da Johannes Itten, il quale spingeva i suoi studenti a ricercare la forma essenziale all'interno di composizioni artistiche complesse. Un testimone eccezionale, “Oskar Schlemmer, da pochi mesi maestro al Bauhaus, scriveva a un amico nel maggio del 1921 di una lezione di <<analisi>> del corso preliminare, alla fine della quale Itten aveva mostrato la Maria Maddalena piangente della *Crocifissione* dall'*Altare di Iseheim* di Mathias Grunewald: <<Gli studenti si impegnarono, cercando di estrarre l'essenziale

⁵⁸ JASMINE FIEDLER, PETER FEIERABEND, *Bauhaus*, Könemann, Colonia 1999, p. 8.

⁵⁹ EVA BADURA-TRISKA, *La pittura "libera" al Bauhaus*, in J. FIEDLER, P. FEIERABEND, *Bauhaus*, Könemann, Colonia 1999, p. 164.

dalla complessa costruzione. [...]»⁶⁰. Ciò a cui si aspirava in queste lezioni era di denudare l'arte pittorica degli elementi decorativi -e dunque superflui-, favorendo una sintesi artistica che, nuda ed essenziale, si prestasse a esempio della concezione stessa di Arte condivisa dagli esponenti della scuola. “Per Itten il fondamento della sua <<didattica della forma>> era una generale <<didattica dei contrasti>> : grande/piccolo, lungo/corto, largo/stretto, grosso/sottile, bianco/nero, molto/poco, dritto/storto, appuntito/piatto, orizzontale/verticale, alto/basso, liscio/ruvido, duro/molle, [...] e i poi i sette contrasti cromatici: <<Luce e ombra, studi di materiali e di grane, teoria della forma e del colore, ritmo e forme espressive erano discussi e presentati nei loro effetti di contrasto>>, come scriveva lo stesso Itten.”⁶¹

Le stesse ricerche condotte da Itten saranno poi proseguite e sviluppate da Paul Klee e da Kandinskij, che verranno chiamati da Walter Gropius, fondatore della scuola, come insegnanti di pittura, ma anche da Joseph Albers, che sarà una delle personalità più importanti nel contesto dell'esperienza del Bauhaus, nonché uno dei ‘pionieri’ della vicenda artistica dell'Optical Art, dopo la chiusura definitiva della scuola tedesca. Non a caso infatti, “incoraggiato dall'esempio degli artisti del Bauhaus, che dipingevano soprattutto opere astratte, e stimolato dalle lezioni di Itten sulla legittimità dell'utilizzo di colori e forme, egli rinunciò completamente alla pittura e al disegno figurativi: da quel momento la sua opera fu caratterizzata esclusivamente da forme astratte, spesso geometriche”⁶².

Carica di conseguenze in questo senso, fu l'esperienza -seppur breve- come docente di lavorazione del vetro per la scuola del Bauhaus a partire dal 1922, incarico affidatogli da Gropius, a causa della mancanza di un artigiano specializzato che potesse tenere le lezioni. Le vetrate realizzate dall'artista purtroppo sono andate tutte perdute a seguito dei bombardamenti del secondo

⁶⁰ MARCO DE MICHELIS, AGNES KOHLMEYER, *Bauhaus*, Art Dossier Giunti Editore, Firenze 1997, pp. 15-16.

⁶¹ *Ivi*, p. 16.

⁶² FRIEDERIKE KITSCHEN, *Joseph Albers*, in J. FIEDLER, P. FEIERABEND, *Bauhaus*, Könemann, Colonia 1999, p. 309.

conflitto mondiale, ma sappiamo con certezza che l'esperienza è stata, per Albers, molto ispirante. A partire dal 1925 infatti, l'artista si dedicherà alla produzione di una serie di quadri 'polimaterici', caratterizzati cioè dall'assemblaggio di pezzi di vetro o piccole "lastre di vetro placcato e colorato, che venivano trasformate in sagome regolari e dal profilo preciso"⁶³, sistemate a creare una vera e propria griglia policroma.

Oltre alle ricerche artistiche dei maestri dunque, (Kandinskij e Klee in modo particolare), furono rilevanti anche quelle di alcuni giovani allievi, come Josef Albers, che "negli anni trascorsi a Weimar, Dessau e Berlino gettò le basi per la sua produzione astratto-geometrica successiva. Con le sue opere, che sperimentavano la leggibilità del mezzo artistico e in definitiva mettevano alla prova proprio la facoltà percettiva dell'osservatore, divenne un importante precursore della Minimal art statunitense"⁶⁴.

Altro celebre insegnante nella scuola, come accennato in precedenza, sarà Paul Klee, la cui esperienza artistica si colloca perfettamente nel solco delle ricerche promosse da Gropius e condotte dagli insegnanti del Bauhaus. Klee infatti, "come Kandinskij, cominciò con le nozioni base di punto e linea [...]. Benchè valorizzasse la varietà emotiva della linea (la sua famosa definizione di un disegno è <<una linea che fa una passeggiata>>), apprezzò soprattutto l'armonia compositiva [...]"⁶⁵.

Anche Klee, riduce la realtà a pochi semplici elementi che, nella sua immaginazione, ne costituiscono l'ossatura, e attraverso questi pochi elementi l'artista costruisce composizioni pittoriche complesse. A questo proposito, in un celebre saggio sull'opera di Paul Klee, il musicista Pierre Boulez, spiega efficacemente i presupposti che sono alla base dello stile dell'artista: "Klee riduce gli elementi dell'immaginazione a un tale grado di semplicità da insegnarci due cose: 1) a ridurre gli elementi di cui disponiamo in qualsiasi

⁶³F. KITSCHEN, *Joseph Albers*, in J. FIEDLER, P. FEIERABEND, *Bauhaus*, Könemann, Colonia 1999, p. 310.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 167-168.

⁶⁵ H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. A., BENJAMIN, H. D. BUCHLOH, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 186.

linguaggio al loro principio essenziale, ossia, ed è questo il fatto importante, qualunque sia la complessità del linguaggio, a coglierne innanzitutto il principio, a saperlo ridurre a principi estremamente semplici; 2) allo stesso tempo, ci insegna la forza della deduzione: trarre, da un unico soggetto, corollari multipli, proliferanti”⁶⁶.

“C’è di più, perché in musica lo spazio è desunto anche dal ritmo, che, se lento, allude a uno spazio tendenzialmente ampio, infinito oppure vuoto; se veloce, evoca uno spazio denso, che si moltiplica e si segmenta. Come nella musica il tempo può attivare un processo spaziale, così, all’insegna della stessa apparente contraddizione, in pittura lo spazio può attivare un processo temporale. Per Klee tutto confluisce e si manifesta nel tempo. La linea si sviluppa o si trascina nel tempo, la superficie si estende nel tempo, la scansione geometrica si frammenta nel tempo”⁶⁷.

Il confronto con la musica, in effetti, è appropriato dal momento che lo stesso Klee, vi si rivolgeva -da musicista, oltre che pittore- per trarre ispirazione e parallelismi con il mondo della creazione pittorica: “come nella polifonia, anche nella sua arte ogni voce doveva sviluppare il proprio motivo senza soluzione di continuità, e ognuna era chiamata a partecipare a un tessuto continuo e organico”⁶⁸.

Durante gli anni al Bauhaus, emerge con nitidezza la sua peculiarità operativa, anche e soprattutto a paragone con gli altri docenti e artisti: “la mano sbanda, la circonferenza del cerchio, contrariamente alla coeva prassi di Kandinskij, rifiuta la precisione del compasso, le rette hanno la natura approssimazione della traccia ‘a mano libera’: Klee non trascura mai il soffio poetico della manualità artigianale che, di fatto, si traduce in una trasgressione mentale e poetica. Forse, malgrado o grazie a ciò, Klee è l’anima concreta del

⁶⁶ PIERRE BOULEZ, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Leonardo, Firenze 1990, pp. 10-11.

⁶⁷ GIORGIO CORTENOVA, *L’arte della genesi*, in GIORGIO CORTENOVA (a cura di), *Paul Klee*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, 4 luglio – 2 novembre 1992), Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1992, p. 32.

⁶⁸ *Ivi*, p. 33.

Bauhaus, il sacerdote disarmato, la sua coscienza turbata e insonne”⁶⁹. Del resto, proprio negli anni al Bauhaus, “tra il 1920 e il 1930 Klee realizza nei suoi lavori il limite estremo di quella costruzione della genesi in cui ormai ogni elemento compositivo è svelato nelle sue funzioni. All’interno di una tale ‘economia’ espressiva, la linea, il punto, la geometria, o quant’altro contribuisca al formarsi dell’opera sono saturi di energia, segni necessari e sufficienti alla genesi; ne deriva una straordinaria scintilla lirica, come se improvvisamente un faro di luce svelasse la nuda, operosa ingenuità della vita”⁷⁰.

3.3. Caratteristiche formali ed esponenti

Nella definizione di arte cinetica rientra qualunque opera d’arte legata al concetto di movimento, e va distinta dal concetto più ampio di ‘arte programmata’, in quanto con quest’ultimo si fa riferimento ad una ricerca artistica differente, “costituita da un progetto iniziale condotto con criteri scientifici, molto spesso condiviso collettivamente da più artisti, che può determinare una serie infinita di realizzazioni uguali al prototipo, nelle quali il movimento delle forme, dei colori, dei piani porta ad ottenere un effetto visivo d’insieme mutevole. In questo ambito, l’ulteriore sviluppo della sperimentazione sul movimento e sulla luce è costituito dagli ‘Ambienti’ cinevisuali, che si connotano come antesignani di tutta una serie di soluzioni perseguite dalle ultime generazioni di artisti”⁷¹.

Nella generale definizione di ‘arte cinetica’ dunque, rientra il concetto di Optical Art, che spesso viene erroneamente considerata un suo sinonimo.

⁶⁹ G. CORTENOVA, *L’arte della genesi*, in G. CORTENOVA (a cura di), *Paul Klee*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, 4 luglio – 2 novembre 1992), Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1992, p. 35.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ MARIANELLA MARGOZZI, LUCILLA MELONI, *Il senso della mostra*, in MARIANELLA MARGOZZI, LUCILLA MELONI, FEDERICO LARDERA, *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell’arte interattiva*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, 14 dicembre 2005- 21 maggio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 11.

In realtà l'Optical Art si distingue dall'arte cinetica, nella misura in cui è sua diretta conseguenza: "l'aspetto peculiare del movimento, ammesso che lo si possa veramente distinguere dall'arte cinetica, può essere riscontrato nel fatto che le opere op spostano il movimento dall'oggetto osservato all'osservatore medesimo, il cui apparato visivo è indotto ad aggiustamenti continui per superare le ambiguità a cui è sottoposto"⁷².

Ne consegue che le sculture cinetiche di Alexander Calder e Jean Tinguely sono da considerarsi appunto, arte cinetica, mentre le opere di Victor Vasarely e Julio Le Parc sono invece opere optical. Nell'arte cinetica l'elemento del dinamismo è fisico, legato all'opera stessa e non alla sua ricezione percettiva da parte dello spettatore come nelle opere optical.

"L'anno di nascita dell'arte cinetica come movimento specifico può essere collocato nel 1955, quando Guy Weeler curò presso il Museo Cantonale di Belle Arti di Losanna la rassegna storica <<Le Mouvement dans l'Art Contemporain>>, e quando, pressochè contemporaneamente ma con ben altra grinta propositiva, la gallerista Denise Rene ospitò una mostra nella quale comparivano solo opere concepite per essere poste in movimento: tra gli autori invitati dai curatori, Pontus Hulten, Roger Bodier e Victor Vasarely, comparivano oltre a esponenti della vecchia generazione, come Duchamp e Calder anche Jacobsen, Jean Tinguely, Jesus Raphael Soto e Victor Vasarely. Già in quell'occasione espositiva si poterono cogliere i due volti del nascente cinetismo: da un lato quella rappresentata da Calder e Tinguely, tesa a includere nell'opera il moto in quanto apportatore di mutamenti casuali della forma e a venarla di una certa ironia contro ogni eccesso di fiducia nella tecnica. Dall'altro lato stava l'anima più vicina al concretismo, rappresentata soprattutto da Victor Vasarely"⁷³.

Per spiegare l'espressione di "arte cinetica", lo studioso tedesco Rudolf Arnheim scrivendo dell'optical nel suo saggio *Arte e percezione visiva*,

⁷² A. VETTESE, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998, p. 94.

⁷³ *Ivi*, p. 90.

afferma: “useremo il termine ‘astrazione’ per descrivere qualsivoglia semplificazione che trasformi una forma concreta in stimolo. [...] La teoria intellettualistica [...] deve probabilmente la sua origine e la sua longevità al fatto che la percezione viene considerata quale registrazione ‘fotografica’ puramente passiva dell’immagine retinica, per cui tutte le deviazioni evidenti da questa immagine devono necessariamente essere spiegate con l’intervento di processi mentali superiori, quali la concettualizzazione intellettuale”⁷⁴.

In questa prospettiva, l’Arte Optical è molto più di una corrente artistica puramente ‘ottica’, “nella misura in cui il suo scopo consiste essenzialmente nel mettere in discussione i limiti della visione”⁷⁵: in quest’ottica, “l’arte doveva agire più come stimolatore del pensiero”⁷⁶.

Le opere optical “negano il proprio carattere oggettuale per diventare sistemi di visioni, strumenti di una mutazione visiva”⁷⁷.

“Nei primissimi anni Sessanta la trasformazione dello spettatore in una sorta di ‘coautore’ trova i suoi fondamenti nella ‘percezione contemporanea’ che gli studiosi dell’epoca individuano nel divenire, nella mutazione delle forme, in relazione alla <<dinamica percettiva, che le nuove condizioni tecnologiche e sociali avevano promosso>>. <<Le forme non sono qualcosa di immobile che aspetta di essere visto, ma anche qualcosa che si fa mentre noi lo ispezioniamo>>, scrive Umberto Eco nel testo di presentazione della mostra ‘Arte programmata’ del 1962”⁷⁸.

È proprio Vasarely, il principale esponente del movimento, a chiarire il concetto di movimento sottinteso nella filosofia optical, scrivendo nel 1953

⁷⁴ MATTHIEU POIRIER, *Op art, in vivo e in teoria*, in L. M. BARBERO (a cura di), *L’occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell’arte*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2022-2023, pp. 105-106.

⁷⁵ M. POIRIER, *Op art, in vivo e in teoria*, in L. M. BARBERO (a cura di), *L’occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell’arte*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2022-2023, p. 106.

⁷⁶ A. VETTESE, *Capire l’arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998, p. 93.

⁷⁷ *Ivi*, p. 107.

⁷⁸ M. MARGOZZI, L. MELONI, *Il senso della mostra*, in M. MARGOZZI, L. MELONI, F. LARDERA, *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell’arte interattiva*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, 14 dicembre 2005- 21 maggio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 11.

“Note per un manifesto” in cui si potevano cogliere i primi indizi di un cinetismo che non coinvolgesse tanto il movimento effettivo dell’opera, ma il suo moto virtuale nell’occhio dell’osservatore. Tra gli appunti personali dell’artista, emerge una riflessione da lui stesso articolata proprio sulla definizione del concetto di cinetismo. A tal proposito, l’artista scrive: “<<La nozione di base del cinetismo, quella che gli ha conferito il suo nome, etimologicamente, è l’idea del movimento, che siano esse azionate da motori, come in ciò che fa Nicholas Schoeffler, oppure da forze naturali, come nei *Mobiles* di Calder... No. Per me il cinetismo è ciò che accade nello spirito dello spettatore quando il suo occhio è obbligato a organizzare un campo percettivo che si presenta necessariamente instabile. Altrimenti detto, la realtà che gli si presenta non è una realtà data, che sarebbe la ‘buona’ visione dell’opera; ci sono al contrario molteplici realtà che si alternano, secondo dei meccanismi che si collegano strettamente alla psicologia. È qui che incontriamo la Gestaltheorie, che si fonda sul fatto che l’occhio non ha affatto una funzione di recettore passivo di informazioni visive... Ciò che mi stupisce di più in questo ribaltamento è che, esattamente come durante il Rinascimento, le arti e le scienze... si ricongiungano di nuovo per promuovere una nuova visione del mondo>>”⁷⁹.

Il dinamismo chiamato in causa dall’Optical Art è figlio della percezione da parte dello spettatore, che ha un ruolo fondamentale nella ricezione dell’opera: il completamento dell’opera avviene attraverso “the eye and mind of the beholder” e sono “the workes themselves also call for direct intervention”⁸⁰.

“L’arte programmata o cinetica ha rappresentato [...] un sostanziale rinnovamento del fare e dell’intendere estetico contemporaneo, inaugurando una nuova fase del divenire della visualizzazione e ampliando (tra l’altro)

⁷⁹ A. VETTESE, *Capire l’arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998, p. 90.

⁸⁰ M. WEINHART, *In the eye of the beholder. A brief history of op art*, in M. WEINHART, M. HOLLEIN (a cura di), *Op Art*, Diese Publikation, Frankfurt 2007, p. 35, traduzione da me proposta: “l’occhio e la mente di chi guarda”, “le opere stesse che chiedono il suo intervento diretto.”

quella sfera della percettività ritenuta, prima, esclusivo dominio delle discipline scientifiche. Non si muove più da valori dati, ma si tende alla individuazione di valori nuovi (attraverso l'analisi dei fenomeni percettivi) e, in più, se ne programma la destinazione. Alla prassi della interpretazione si sostituisce la tecnica dell'osservazione e dell'accertamento metodico;" così facendo si concepisce un'arte che sia in grado di spingere la società a "strutturare l'ambiente fenomenico nel quale l'uomo si trova a vivere"⁸¹.

Il critico Cyril Barrett, ne parlerà in questi termini: "Op art does not offer viewers a finished painting but rather confronts them with a situation that necessitates their reaction before the pictorial effect can develop completely"⁸².

Tra gli esponenti di questa corrente artistica, che seguono diversi percorsi creativi rilevanti, in questa trattazione si è scelto di selezionarne alcuni in quanto il loro percorso risulta più coerente con la riflessione sull'Optical Art. In particolare, si è scelto di approfondire l'esperienza artistica di Victor Vasarely – indiscusso protagonista quando si parla di Optical Art- e Bridget Riley, per il contesto internazionale; mentre per il contesto italiano si è scelto di approfondire alcuni degli esponenti del Gruppo N e del Gruppo T.

Il principale esponente del movimento optical fu senza dubbio Victor Vasarely, che nel tempo è diventato simbolo di questa ricerca a livello internazionale.

L'artista era "pervaso da una percezione visionaria del futuro sempre presente nei suoi scritti, presagì il drammatico sconvolgimento tecnologico che

⁸¹ LEA VERGINE, *Dall'Informale alla Body Art. Dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1983, p. 32.

⁸² M. WEINHART, *In the eye of the beholder. Brief history of op art*, in M. WEINHART, M. HOLLEIN (a cura di), *Op Art*, Diese Publikation, Frankfurt 2007, p. 35, trad.: "L'Op art non vuole offrire agli spettatori un dipinto finito ma permette loro di confrontarsi con una situazione che necessita la loro reazione prima che l'effetto pittorico possa svilupparsi completamente."

conduceva verso il Ventunesimo secolo, solo mettendo in evidenza i suoi vantaggi”⁸³.

“Since the early 1950s, when Hungarian artist Victor Vasarely began to use elements of optical illusion in his paintings [...] it became apparent that the whole body could be affected physically by images seen by the eye and that this phenomenon could be used by artists. Effects of movement could be produced in a static work, and such movement could be experienced bodily by the spectator”⁸⁴.

L’esperienza artistica di Vasarely comincia negli anni Trenta del Novecento, e in effetti la sua posizione storica “est singulière. Par sa date de naissance, 1906, il appartient à la génération des Mark Rothko, Barnett Newman, Hans Hartung ou Max Bill. Pourtant l’innovation esthétique à laquelle son nom est attaché, l’Op Art, si elle date du milieu des années 1950, ne connaît une pleine consécration que lors de la décennie suivante”⁸⁵.

Il contesto artistico in cui il giovane Vasarely comincia ad operare, è abbastanza poliedrico: “quand, en 1925, à Budapest, Vasarely se tourne vers l’art, après d’éphémères études de médecine, le Bauhaus de Walter Gropius n’a que quelques années d’existence”⁸⁶.

⁸³ MICHELE VASARELY, *Un artista visionario, un uomo carismatico*, in ANDREA BUSTO, CRISTIANO ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 13.

⁸⁴ FRANCES FOLLIN, *The resurrection of the body: op art as modernist event*, in M. WEINHART, M. HOLLEIN (a cura di), *Op Art*, Diese Publikation, Frankfurt 2007, p. 48, traduzione da me proposta: “Quando, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, l’artista ungherese Victor Vasarely cominciò a usare illusioni ottiche nei suoi dipinti [...] risultò chiaro che tutto il corpo dello spettatore poteva essere coinvolto fisicamente dalle immagini che osservava e che questo fenomeno poteva essere sfruttato dagli artisti. L’effetto del movimento poteva essere riprodotto in opere statiche, ma poteva anche essere sperimentato fisicamente dallo spettatore.”

⁸⁵ MICHEL GAUTHIER, *L’utile et le vibratile*, in MICHEL GAUTHIER, ARNAULD PIERRE, *Vasarely. Le partage des formes*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, febbraio-maggio 2019), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2019, p. 13, traduzione da me proposta: “è singolare. Dalla sua data di nascita, il 1906, appartiene alla generazione di Mark Rothko, Barnett Newman, Hans Hartung o Max Bill. Tuttavia l’innovazione estetica a cui è legato il suo nome, l’Op Art, se risale alla metà degli anni Cinquanta, non conosce piena consacrazione fino al decennio successivo”.

⁸⁶ M. GAUTHIER, *L’utile et le vibratile*, in M. GAUTHIER, A. PIERRE, *Vasarely. Le partage des formes*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, febbraio-maggio 2019), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2019, p. 13, traduzione da me proposta: “quando, nel 1925, a Budapest, Vasarely comincia a dedicarsi all’arte, dopo studi medici di breve durata, il Bauhaus di Walter Gropius non aveva che qualche anno di vita”.

Inizialmente l'artista si dedicherà al settore dell'illustrazione pubblicitaria, da cui trae l'essenzialità e pulizia formale.

La sua formazione in effetti, sin dagli anni dell'università, si incentra principalmente sui principi del Bauhaus, e sul codice figurativo della grafica pubblicitaria: “è il 1929 quando Vasarely si iscrive a Budapest alla scuola Muhely [...], dichiaratamente ispirata ai dettami razionalisti del Bauhaus, in cui si insegnano i rapporti fra le varie discipline artistiche, applicate però a fini tecnici e scientifici. Un corso particolarmente influente e importante per la storia dell'arte ungherese, si rivelò quelli di grafica pubblicitaria a cui attese lo stesso Vasarely. Durante questo periodo, a soli ventitre anni, l'artista apprese la tecnica grafica legata alla tipografia che mutò radicalmente la sua poetica e la sua posizione verso le arti cosiddette minori”⁸⁷.

Nel corso del 1929 dunque, Vasarely “concepisce, realizza e fa eseguire centinaia di schizzi, bozzetti per loghi, manifesti, imballaggi per prodotti, scatole e quant'altro per ditte farmaceutiche dell'epoca che gli permisero una vita alquanto agiata fino al 1957, anno in cui decise di interrompere l'attività pubblicitaria”⁸⁸.

“À coté des géométriques Études Bauhaus, la série des Zèbres, commencée au début des années 1930, annonce sans conteste la période Noir-Blanc avec laquelle, au mitan des années 1950, l'optico-cinétisme s'invente”⁸⁹.

Le opere che realizza tra il 1929 e il 1939 costituiscono la prima fase artistica di Vasarely, quella delle ‘opere grafiche’, nate cioè dall'influenza della sua attività in campo grafico. Tra queste, ricordiamo *Fille fleur* (1932-1945) in cui l'artista compone una griglia policroma, in cui è iscritta una serie di fiori di colori tutti diversi e brillanti, “quest'opera, desunta dalla tipologia dei costumi tradizionali ungheresi, rappresenta il germe iniziale per la serie di molte opere

⁸⁷ ANDREA BUSTO, *Da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI (a cura di), *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 24.

⁸⁸ *Ivi*, p. 26.

⁸⁹ *Ibidem*, traduzione da me proposta: “Accanto alle geometrie degli studi Bauhaus, la serie Zebre, iniziata nei primi anni Trenta, preannuncia indiscutibilmente il periodo Black and White, con cui a metà degli anni Cinquanta l'arte optical-cinetica fu inventata.”

a venire, in particolar modo quelle degli anni Sessanta che appartengono alla serie dell'*Alfabeto Plastico*'⁹⁰.

Appartiene alla stessa 'serie grafica' anche *Arlecchino* (1936-1952) (fig. 12, p. 164), in cui "il personaggio è totalmente svincolato dalla sua maschera caratteristica, l'abito è preso a pretesto per creare un gioco di forme e colori"⁹¹.

Gli anni immediatamente successivi invece, quelli del secondo conflitto mondiale, saranno per l'artista molto complicati e difatti, "Vasarely rinnegherà in seguito la produzione di questi anni, ravvisando in essa forse troppo sentimentalismo e troppo poca geometria"⁹².

Oltre all'influenza del Bauhaus, importante punto di riferimento nella formazione dell'artista ungherese sarà soprattutto l'avanguardia russa -a partire da Kandinskij-, grazie alla quale si avvicinerà alla rappresentazione di composizioni essenziali e geometriche. L'esempio di Kandinskij naturalmente fu un punto di partenza importante, ma negli anni Vasarely elaborò una filosofia leggermente differente. Come dichiarerà lo stesso artista: "L'idea dello *Spirituale nell'arte* ha a lungo prevalso, ma sarebbe mortale per noi considerarla immutabile. Non posso più ammettere un mondo interiore e uno esterno a parte. Il fuori e il dentro comunicano per osmosi o, per meglio dire, l'universo spazio-materiale, energetico-vivente, senziente-pensante, forma un tutto indivisibile. [...] I linguaggi dello spirito non sono che le supervibrazioni della grande natura fisica"⁹³.

Nelle opere di Vasarely, dunque, la carica emozionale -che nella produzione artistica di Kandinskij era specchio dei sentimenti dell'artista-, viene consegnata alla sensibilità dello spettatore. L'opera non ha nessun significato

⁹⁰ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 43.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p. 51.

⁹³ *Ivi*, p. 69.

specifico da veicolare, è la sua lettura da parte dell'osservatore a caricarla di emotività.

Vasarely si libera dunque, della responsabilità di attribuire un determinato valore emotivo alla sua produzione artistica, poiché quest'ultimo è elemento imprescindibile e inscindibile rispetto all'aspetto formale dell'opera. Secondo Vasarely quindi, l'intenzione di Kandinskij di consegnare allo spettatore la sua visione e di conseguenza imporgliela, è vuota di significato dal momento che questa è già palese e manifesta, ma assume semplicemente una veste differente sulla base degli occhi di chi osserva.

Con il tempo, la crescita artistica di Vasarely lo porta a guardare a Kandinskij come ad un riferimento di tipo esclusivamente formale, e contemporaneamente diventerà un punto di riferimento importante l'esperienza artistica di Kazimir Malevič: “la purezza della forma e la sua semplicità lo indussero a rioccuparsi di forme primarie e a semplificare al massimo le proprie idee e le proprie opere dando vita nel 1952 a una serie di opere intitolate *Omaggio a Malevič* in bianco-nero, che lo impegnarono fino al 1958”⁹⁴. L'esempio di Malevic, porterà Vasarely a riflettere sulle forme, e a come la loro combinazione potesse dare vita a risultati sempre diversi: nelle sue opere “Tout comme les nuances chromatiques peuvent varier, les formes peuvent être orientées différemment; le carré peut alors devenir losange et le rond, ellipse. Le nombre de combinaisons que le jeu des formes et des couleurs autorise est quasi infini [...]. L'unité plastique multiforme est un multiple en puissance”⁹⁵.

Parallelamente, tra il 1951 e il 1955, l'artista si dedicherà ad una serie dal nome *Fotografismi*, realizzati con una tecnica molto complessa: si partiva dalla realizzazione ‘canonica’ di disegni di sua mano che poi venivano riportati e

⁹⁴ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 69.

⁹⁵ M. GAUTHIER, *L'utile et le vibratile*, in M. GAUTHIER, A. PIERRE, *Vasarely. Le partage des formes*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, febbraio-maggio 2019), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2019, p. 16, traduzione da me proposta: “Tutto, a partire dalle nuances cromatiche poteva variare, le forme potevano essere orientate diversamente; il quadrato poteva diventare losanga e il cerchio, ellisse. Il numero delle combinazioni così come i giochi di forme e dei colori consentito poteva essere infinito [...]. L'unità plastica multiforme è un multiplo in potenza.”

stampati su fogli di acetato. “I fogli così ottenuti possono essere sovrapposti e applicati a lastre di plexiglas distanti 5 centimetri l’una dall’altra cosicchè l’occhio dello spettatore, dislocandosi nello spazio, può percepire le svariate mutazioni della composizione che viene a formarsi dalla sovrapposizione dei reticoli bianchi e neri. Dall’esperienza dei *Fotografismi* nasce quella dei *Cine-tismi profondi*. Il risultato ottenuto è stravagante e innovativo, obbliga lo spettatore a muoversi di fronte all’opera e a utilizzare, per la sua percezione, la nozione di tempo. La presenza dello spettatore è indispensabile per la creazione dell’opera e i suoi spostamenti fanno vibrare più o meno intensamente la sua superficie. L’occhio è sedotto dallo spettacolo e l’unico soggetto dell’opera è la sua semplice percezione”⁹⁶.

“The painter, who portrayed himself as a visual artist, then concentrated on the use of black and white, preferring the line. [...] Alongside canvas and wood panels, he adopted glass, Plexiglas and metal. In addition to painting, he used screen printing and photographic enlargements. Vasarely invented a new language. He created new images in which structures and rhythms predominate and from which vibrations appear appear to emanate from the work itself in the eye of the person looking at it. This was a well-known optical phenomenon that had already been reported in scientific papers and in publications about Gestalt theory and in art works based on contrasts and intersections as, for example, [...] in the exercises practiced in the Bauhaus preparatory classes”⁹⁷.

⁹⁶ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 75.

⁹⁷ SERGE LIMOINE, *Vasarely, a life*, in SERGE LIMOINE, *Vasarely*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2013, p. 18, traduzione da me proposta: “Il pittore che si identifica come artista visivo, si concentra poi sull’uso del bianco e nero, prediligendo la linea. [...] Insieme alla tela e ai pannelli di legno, ha usato il vetro, il Plexiglas e il metallo. Oltre alla pittura ha usato la serigrafia e gli ingrandimenti fotografici. Vasarely ha inventato una nuova lingua. Ha creato nuove immagini in cui predominano strutture e ritmi e dall’opera stessa sembrano giungere vibrazioni all’occhio di chi guarda. Si tratta di un fenomeno ottico noto che era stato già riportato in articoli scientifici, in pubblicazioni sulla teoria della Gestalt e visibile in opere d’arte basate su giochi di contrasti e intersezioni, come, ad esempio [...] nelle esercitazioni praticate nelle classi preparatorie al Bauhaus.”

Attorno agli anni Sessanta, Vasarely abbandona le opere in bicromia bianco-nero (per poi riprenderla più tardi, alla fine degli anni Sessanta, nel periodo *Cinetico*) e comincia ad ampliare la sua palette cromatica anche grazie all'influenza degli studi del chimico tedesco Wilhelm Ostwald, che pochi decenni prima aveva esaminato le possibili combinazioni cromatiche a partire dai tre colori primari, attraverso la stesura di uno schema 'scientifico'. Sull'influenza di questi studi, Vasarely comincia a contemplare la possibilità di giocare non più solo con le forme, ma anche con i colori. Difatti, Ostwald si pone come "l'un des promoteurs d'une pensée combinatoire qui, née dans le giron de son oeuvre de chimiste [...], trouva à s'appliquer dans le domaine de la couleur d'une manière qui prélude curieusement à la propre pensée visuelle de Vasarely"⁹⁸.

Gli ultimi anni del decennio invece, saranno quelli del cosiddetto *Cinetismo* o *Periodo cinetico*, il quale "porta l'artista a rarefare sempre più le tonalità di colore e a scegliere il rigoroso dualismo del bianco e nero. Nascono allora quadri estremamente essenziali e semplici, tutti giocati su minime differenziazioni di posizione degli elementi e della loro massa percettiva"⁹⁹.

La bicromia del bianco e nero costituiva secondo l'artista la traduzione artistica perfetta del linguaggio tecnologica della Cibernetica, "bianco e nero – punto e tratto- a imprimere, a trasportare, a trasmettere a diffondere in immagine, attraverso la stampa e la tecnica delle proiezioni. È l'opera moltiplicabile a piacere, ricreabile a distanza da altri. Bianco e nero, sì e no, è il linguaggio binario della cibernetica, che permette la costituzione di una banca della pla-

⁹⁸ A. PIERRE, <<L'alphabet du monde>>: *Vasarely ou l'universel*, in M. GAUTHIER, A. PIERRE, *Vasarely. Le partage des formes*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, febbraio-maggio 2019), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2019, p. 28, traduzione da me proposta: "promotore di un pensiero 'combinatorio' che, nato nel contesto della sua attività di chimico [...], trovò applicazione nel campo del colore in un modo che curiosamente prelude al pensiero visivo di Vasarely."

⁹⁹ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 83.

sticità nei cervelli elettronici. Bianco e nero è l'indistruttibilità del pensiero-arte e dunque la perennità dell'opera nella sua forma originale"¹⁰⁰.

L'intera produzione artistica di Vasarely, a partire da questo momento in poi, consiste nell'alternanza quasi 'meccanica' di motivi geometrici e colori che l'artista otteneva attraverso un sistema di programmazione computerizzato, "in cui i colori, le sfumature e le forme erano codificati nella maniera più semplice", di modo che -dirà lo stesso Vasarely: " <<On the basis of my programmings, we shall thus be able to re-create all my works, but also the innumerable ones that the machines will propose. Thus the limitation due to the empiricism of the artist's will be overcome>>"¹⁰¹.

In effetti, il lavoro dell'artista ungherese è legato alle forme del design industriale (non a caso l'artista si presterà sempre più col passare degli anni, alla creazione di opere di design e di architettura) e a "aesthetic experiments of this day that located themselves in the horizon of cybernetics and actually employed computers"¹⁰².

Gli anni Sessanta, infatti, saranno anche quelli dei cosiddetti *Programmi*, "semplici fogli di carta lucida su cui sono disegnate le linee principali e lo scheletro del quadro; all'interno delle forme geometriche ottenute dal disegno vengono iscritti dei numeri corrispondenti ai vari colori selezionati. Se per esempio i numeri indicati nel bozzetto sono dieci, vi saranno dieci sfumature dello stesso colore. Cambiando i colori vi saranno infinite possibilità di creare opere completamente differenti fra di loro"¹⁰³.

L'intuizione di Vasarely è particolarmente importante, anche per questioni 'concettuali': "l'artista portava alle estreme conseguenze il concetto per cui

¹⁰⁰A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 96.

¹⁰¹ CLAUD PAIS, *The op art generator*, in M. WEINHART, M. HOLLEIN (a cura di), *Op Art*, Diese Publikation, Frankfurt 2007, p. 60, traduzione da me proposta: "<<Sulla base di questi programmi, dovremmo essere così capaci di ricreare tutte le mie opere, ma anche altre innumerevoli che la macchina proporrà. In questo modo i limiti dovuti all'empirismo del lavoro dell'artista verranno superati>>."

¹⁰² *Ivi*, p. 62, traduzione da me proposta: "esperimenti artistici che si collocano nell'orizzonte della cibernetica e adoperano anche i computer."

¹⁰³ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 106.

chi avesse voluto, avrebbe potuto fabbricarsi da solo il suo Vasarely. [...] Poiché un'opera d'arte optical basa il suo statuto sulla visione – non su un'esecuzione emotiva-, che sia prodotta dall'artista o riprodotta da esecutori manuali o da semplici macchine, il suo valore artistico non cambia”¹⁰⁴.

L'eredità di Vasarely sarà sicuramente tra le più significative all'interno del contesto artistico optical, “Vasarely's artistic project harboured an ambition of a very different magnitude: he wanted to break down the barriers between art and technology and try to establish bridges between several branches of science such as optics and cybernetics”¹⁰⁵.

Tra gli esponenti più importanti della corrente optical a livello internazionale, ho scelto di approfondire anche il percorso artistico di Bridget Riley, in quanto particolarmente affine alle ricerche stilistiche dei designer che si lasceranno ispirare ai motivi optical in quegli stessi anni.

La pittura per l'artista era sempre stata sin da bambina, un modo per ‘fare chiarezza’, per ‘vedere’ il mondo e per razionalizzarlo. In un'intervista di Nikki Henriques del 1988, l'artista a tal proposito ha dichiarato: “in order to see one had to paint and through that activity found what could be seen”¹⁰⁶.

Dopo una formazione in pittura presso uno dei migliori college inglese, il Goldsmith's College tra il 1949 e il 1952, prosegue gli studi grazie ad una borsa di studi presso il Royal College di Londra per i tre anni successivi.

La sua vera e propria produzione da artista indipendente parte negli anni Sessanta: in questi anni le sue opere – per lo più in bianco-nero-, erano incentrate sulla resa di “visual energies, or optical disturbance brought into play: for example, the oscillatory vibrations in *Kiss* (1961) experienced in the area of

¹⁰⁴ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, pp. 106-107.

¹⁰⁵ S. LIMOINE (a cura di), *Vasarely. Introduzione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2013, p. 9, traduzione da me proposta: “Nel suo progetto artistico, Vasarely nutre un'ambizione di grande importanza: voleva buttare giù le barriere tra arte e tecnologia e cercare di stabilire un ponte tra le diverse branche della scienza come l'ottica e la cibernetica.”

¹⁰⁶ NIKKI HENRIQUES, *The Pleasures of Sight*, in ROBERT KUDIELKA, *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-2009*, Thames & Hudson, Londra 2009, p. 34, traduzione da me proposta: “Per vedere dovevo dipingere e attraverso la pittura ho scoperto quello che poteva essere visto.”

the white shape and the two massive sensuous black forms slowly and softly come together. [...] Interest is always expressed in defining the point at which an artist discovers his own original field, and in the case of the Riley a particularly rewarding comparison can be made between *Kiss* completed in late 1960 and *Movement in squares* painted early in 1961. If the former is viewed on its side so that the two massive black shapes operate their pressures from left and right, instead of from top and bottom, we see that *Movement in squares* is concerned with the same phenomenon. So too is *Fission* of 1962, but in the first case the two forces have been represented by diminishing squares and in the second by progressively compressed circles. I believe that it was with the completion of *Movement in squares* that Riley's future development was confirmed"¹⁰⁷.

Proprio nella realizzazione di *Movement in squares* (fig. 4, p. 161), Bridget Riley stessa individua l'emblema del suo periodo in bicromia (che verrà sostituito dalla produzione a colori a partire dal biennio 1965-66), perché, come dirà l'artista, le fu d'aiuto permettendole "to trust the eye at the end of my pencil"¹⁰⁸: "Was there anything to be found in a square? But as I drew, things began to change. Quite suddenly something was happening down there on the paper that I had not anticipated. I continued, I went on drawing; I pushed ahead, both intuitively and consciously. The squares began to lose their original form. They were taking on a new pictorial identity"¹⁰⁹.

¹⁰⁷ MAURICE DE SAUSMAREZ, *Bridget Riley*, Studio Vista London, Londra 1970, p. 28, traduzione da me proposta: "energie visive, o disturbi ottici messi in gioco: ad esempio, le vibrazioni oscillatorie in *Kiss* (1961) sperimentate nell'area della forma bianca e le due massicce forme nere sensuali che si uniscono lentamente e dolcemente. [...] L'interesse è sempre espresso nel definire il punto in cui un artista scopre il proprio campo, e nel caso del Riley si può fare un paragone particolarmente significativo tra *Kiss* completato alla fine del 1960 e *Movement in squares* dipinto all'inizio del 1961. Se al primo si guarda in senso orizzontale in modo che le due massicce forme nere esercitino le loro pressioni da sinistra e da destra, invece che dall'alto e dal basso, vediamo che *Movement in squares* è articolato secondo lo stesso fenomeno. Così anche *Fission* del 1962, solo che nel primo caso le due forze sono state rappresentate da quadrati decrescenti e nel secondo da cerchi progressivamente compressi. Credo che sia stato con il completamento di *Movement in squares* che sia stato confermato lo sviluppo futuro di Riley."

¹⁰⁸ R. KUDIELKA, *Work* in R. KUDIELKA, *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-2009*, Thames & Hudson, Londra 2009, p. 56, traduzione da me proposta: "di fidarmi dell'occhio al di là della mia matita."

¹⁰⁹ R. KUDIELKA, *Work* in R. KUDIELKA, *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-2009*, Thames & Hudson, Londra 2009, pp. 56-57, traduzione da me proposta: "C'era qualcosa da

Di questi anni, particolarmente suggestiva risulta l'opera *Blaze I* (1962) (fig. 8, p. 163), in cui "the formal idea was in structured 'zig-zag' verticals"¹¹⁰. L'opera è particolarmente riuscita dal momento che in essa l'artista "weights the tension between her geometrical, or near-geometrical units, so as to make them destroy each other. This see-saw in two dimensions in turn produces contradictory shifts in space which, in a successful work, must also cancel each other into a stable equilibrium"¹¹¹. Lo stesso presupposto è poi alla base di opere immediatamente successive, come *Twist* (1963), *Climax* (1963), *Shuttle I* (1964) e *Current* (1964).

Come anticipato, la produzione in policromia dell'artista, parte tra il 1965 e il 1966: da quel momento Riley, ispirata da altri artisti, quali: Matisse, Kandinskij, Klee e Delaunay, i quali "all tended to emphasize working with maximum-intensity colour"¹¹².

L'artista comincia a comprendere infatti, le potenzialità dei rapporti cromatici ai fini della resa del dinamismo ottico: "colour is the proper means for what I want to do because it is prone to inflections and inductions existing only through relationship; malleable yet tough and resilient. I do not select single colours but rather pairs, triads or groups of colour which taken together act as a generators of what can be seen through or via the painting"¹¹³.

trovare in un quadrato? Ma mentre disegnavo, le cose iniziarono a cambiare. Improvvisamente stava accadendo qualcosa sulla carta che non avevo previsto. Sono andata avanti, ho continuato a disegnare; sono andata oltre, sia intuitivamente che consapevolmente. I quadrati cominciarono a perdere la loro forma originaria. Stavano assumendo una nuova identità pittorica."

¹¹⁰ M. DE SAUSMAREZ, *Bridget Riley*, Studio Vista London, Londra 1970, p. 50, traduzione da me proposta: "l'idea dell'aspetto formale dell'opera consisteva in linee verticali strutturate a zig-zag."

¹¹¹ *Ibidem*, traduzione da me proposta: "aumenta la tensione tra le sue unità geometriche, o quasi geometriche, in modo che si distruggano a vicenda. Questa altalena bidimensionale produce a sua volta spostamenti contraddittori nello spazio che, in un'opera ben riuscita, devono annullarsi a vicenda in un equilibrio stabile."

¹¹² *Ivi*, p. 86, traduzione da me proposta: "tendevano tutti a enfatizzare colori della massima intensità."

¹¹³ R. KUDIELKA, *The Pleasures of Sight*, in R. KUDIELKA, *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-2009*, Thames & Hudson, Londra 2009, pp. 35-36, traduzione da me proposta: "il colore è il mezzo appropriato per quello che voglio fare perché è soggetto a inflessioni e induzioni esistenti solo attraverso la relazione; malleabile ma duro e resistente. Non seleziono singoli colori ma piuttosto coppie, triadi o gruppi di colori che presi insieme fungono da generatori di ciò che può essere visto attraverso il dipinto."

Appartengono a questa nuova fase, *Chant I* (1967) (fig. 9, p. 163), *Late Morning* (1967-1968), *Cataract V* (1968), *Orient 4* (1970), fino ad arrivare ad opere cromaticamente molto più ‘audaci’ come: *Attar* (1976), *Winter Palace* (1981), *Conversation* (1992), *Lagoon I* (1997), *Reve* (1999), ecc.

La produzione artistica di Bridget Riley si rivela una delle principali esperienze all’interno di questa corrente artistica, dal momento che costituisce una delle esemplificazioni più complete degli studi sulla forma e sugli effetti cromatici, e uno dei più riusciti ai fini della ricezione da parte del pubblico. Riley fa suo questo nuovo linguaggio, attraverso uno stile personale, pulito e riconoscibile che, non a caso, le consente di raggiungere un livello di visibilità non così scontato per l’epoca, per un’artista donna: oltre all’influenza che la sua produzione artistica avrà sul mondo della moda – a partire dai costumisti del cinema americano, per arrivare alle passerelle dell’*haute couture*, la rilevanza della sua esperienza artistica le verrà ufficialmente riconosciuta nel 1968, quando per la prima volta nella storia della Biennale di Venezia, una donna sarà premiata con il prestigioso Premio Internazionale per la pittura.

In Italia, tra i principali esponenti del movimento optical ho scelto di approfondire il percorso artistico di Marina Apollonio, artista indipendente considerata una delle figure più rappresentative nel contesto della corrente dell’Optical Art a livello internazionale. Importanti nella formazione dell’artista, saranno gli studi condotti dagli esponenti del Gruppo T, nato a Milano, e quelli del gruppo N, nato a Padova, sul modello delle coeve ricerche internazionali ma anche in seguito agli studi condotti in ambito universitario, sulla percezione e la psicologia della visione.

Così come ugualmente rilevanti, sarà per la sua formazione, l’influenza dei maestri del Neoplasticismo e del Suprematismo russo: dopo una formazione all’Accademia di Belle Arti di Venezia infatti, (tra il 1959 e il 1962), in architettura e design d’interni, durante i quali l’artista si avvicina a Mondrian, Van Doesburg, ma anche Malevič e agli esponenti del Bauhaus, Marina

Apollonio comincia a dedicarsi ad una propria produzione artistica, a partire degli anni Sessanta, della quale si prenderà solo in considerazione la sua produzione pittorica.

L'artista va ricordata in modo particolare per essersi spinta più di tutti gli altri, nella creazione di illusioni pittoriche in grado di coinvolgere e destabilizzare lo spettatore (ne è un esempio la serie di opere denominata *Dinamiche circolari* che la impegnerà per tutti gli anni Sessanta), mettendo in pratica nella maniera più efficace gli studi sulla psicologia percettiva, che erano stati avviati anni prima in città.

Le già citate *Dinamiche circolari*, per esempio, sono opere “concepite come vere e proprie opere di ‘ricerca di attivazione visuale’, il cui scopo è esattamente quello d’instaurare con lo spettatore un rapporto di interrelazione mediato dalle leggi della percezione visiva. In queste opere l’effetto ottico-illusorio viene attivato da un ‘pattern’ geometrico costituito di “tessiture bianche e nere: a strutture curvilinee e trasversali, a cerchi concentrici ed eccentrici, ad archi di cerchio e loro organizzazione e trasformazione; proporzionalmente e inversamente gradualmente. [...] La superficie circolare è divisa diametralmente in due parti, l’una bianca e l’altra nera”¹¹⁴. L’effetto illusorio nasce dalla “fusione totale dei due valori cromatici in modo da non permettere l’individuazione di fattori costitutivi.”

“L’intrinseco dinamismo di queste composizioni fu ulteriormente attivato dall’introduzione del movimento reale. Alcuni dei tondi sono progettati per ruotare attorno a un’asse centrale, consentendo una manipolazione da parte dell’osservatore. Quando si imprime loro il movimento, gli schemi grafici di Apollonio prendono vita, con le superfici che paiono contrarsi ed espandersi mentre tornano all’inerzia. [...] Una volta che fissiamo gli occhi sulle rotazioni lineari, sperimentiamo un’attrazione gravitazionale psichica, che a

¹¹⁴ GIUSEPPE VIRELLI, *Marina Apollonio. La vertigine della percezione*, in G. BARTORELLI, A. BOBBIO, G. GALFANO, M. GRASSI (a cura di), *L’occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2022, pp. 162-163.

fronte di una visione prolungata sconfinata nell'ipnotico. La serie *Dinamica Circolari* frustra il nostro desiderio innato di creare un ordine significativo a partire da dati visivi complessi, contraddicendo un principio centrale della psicologia della Gestalt, un ambito che Apollonio aveva indagato in maniera approfondita. Essa introduce invece eventi visivi simultanei che richiedono la nostra attenzione per oscillare tra opposte possibilità spaziali e temporali, culminando in una liberazione percettiva o 'crisi' [...]. Le distorsioni che seguono da *Dinamica Circolare*, fluttuando paradossalmente tra concavità e convessità, possono senza dubbio illustrare adeguatamente la teoria della meccanica ondulatoria. Nonostante Apollonio non cerchi in alcun modo di illustrare né di rendere la natura, nelle sue composizioni centrifughe risuonano naturalmente forze celesti e terrestri: dalla rotazione delle galassie alla crescita di una conchiglia marina"¹¹⁵.

Tra la fine degli anni Sessanta e per tutto il corso degli anni Settanta, seguirà infatti una serie di opere, 'figlie' di questi precedenti studi, che prenderà il nome di *Gradazioni* tra cui: *Gradazione Verde + Blu N* (1966), *Gradazione Verde + Blu* (1965-1966), *Blu + Blu* (1969), *Gradazione Blu su Rosso* (1970), ecc.

In queste opere, costituite di cerchi concentrici colorati attraverso diverse gradazioni dello stesso colore, o al massimo di un paio di colori in contrasto tra loro, "l'occhio umano attraverso un procedimento di fusione delle tinte che avviene nella retina, percepisce due toni adiacenti in modo diverso da come sono realmente, perciò tale alterazione contribuisce a creare fenomeni di attivazione virtuale degli elementi di base. Se guardate per qualche istante, le

¹¹⁵ JOE HOUSTON, *Marina Apollonio: espandere la percezione*, in ANNA ALBANO (a cura di), *Marina Apollonio*, catalogo della mostra (Milano, 10 A.M. ART, 10 gennaio-11 aprile 2015), 10 A.M. ART, Milano 2015, p. 9.

opere non appaiono più statiche, ma iniziano a vibrare innescando fenomeni di tridimensionalità”¹¹⁶.

¹¹⁶ BIANCA MARIA MENICHINI, *Gradazioni – espansioni cromatiche*, in ANNA ALBANO (a cura di), *Marina Apollonio*, catalogo della mostra (Milano, 10 A.M. ART, 10 gennaio-11 aprile 2015), 10 A.M. ART, Milano 2015, p. 162.

Capitolo quarto

La moda tra anni Sessanta e Settanta: il rapporto con l'Optical Art

4.1. Come la ricerca stilistica dei couturiers riflette i cambiamenti di un'epoca

Il biennio Sessanta-Settanta ha rappresentato un momento di profondo rinnovamento sotto tutti i punti di vista (storico, sociale, culturale), in tutto il mondo occidentale.

Si tratta di un processo di mutamento che coinvolge anche il mondo della moda che vivrà un capovolgimento assoluto a partire dagli inizi degli anni Sessanta, i quali “rappresentano un drastico momento di stacco e di rivoluzione nell'arte di vestire, e non solo perché il fenomeno, letteralmente, esplose nei gusti del grande pubblico per divenire una passione diffusa e capillare: l'altra nota di merito degli anni Sessanta e dei suoi protagonisti sta nel fatto che da lì in avanti si impongono stili di massa e mode spontanee capaci di surclassare proprio l'elitismo della haute couture, di mettere in crisi lo statuto dell'abito da casta a vantaggio di prodotti da prêt-à-porter, cioè 'già pronti' da indossare, confezionati come sono su scala industriale ma con il medesimo tasso di creatività e di talento di un operatore estetico di professione”¹.

A godere dei vantaggi maggiori, dunque, non sarà tanto il mondo dell'haute couture, che comunque vivrà un periodo particolarmente favorevole, quanto piuttosto il settore dell'abbigliamento 'confezionato in serie'.

“Si viene allora verificando un fenomeno del tutto nuovo rispetto al passato [...]: l'adeguamento della moda verso il basso anziché verso l'alto. Sarà

¹ FABRIANO FABRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, pp. 3-4.

demodè colui che non si adegua alla moda adottata dalle classi inferiori (anche se il prodotto di tale moda continuerà a dipendere dal punto di vista economico-commerciale, da coloro che tuttora possiedono il controllo di tale produzione, come accade negli attuali sistemi capitalistici)”².

Le ragioni sono sicuramente legate ai cambiamenti che caratterizzano questo momento storico: l’Italia -come l’intero mondo occidentale- stava vivendo il suo periodo di massimo splendore, il cosiddetto ‘boom economico’.

“In questo contesto il diffondersi in maniera sempre più massiccia dell’industrializzazione, portò a una progressiva democratizzazione dei beni di consumo, aprendo la strada all’affermazione del *prêt-à-porter*. Risale ad allora l’inizio di quel processo che trasformò via via l’alta moda in una vetrina propagandistica”³.

Di pari passo a questi mutamenti, si assiste anche al proliferare di centri che diventano punti di riferimento nel settore della produzione, come in quello della commercializzazione, sia sul piano nazionale che su quello internazionale.

“La decade dei Sessanta sarà al centro di importanti mutamenti: intanto si frantumerà la pedana unica, avvenimento che porterà l’alta moda a Roma. A Firenze rimangono la *boutique* e il nascente *prêt-à-porter*. Anche a livello internazionale ci sono novità importanti: dal 1964, Parigi perde il ruolo di epicentro per lasciare posto a Londra che, abbandonato il classico, diviene foriera di nuovi stili di vita. Dalle voghe estemporanee prende così contemporaneamente avvio l’antimoda, punta dell’avanguardia ed espressione dei *fads* e dei *crazies* che si manifestano in Europa e in America”⁴.

² GILLO DORFLES, *Mode e modi*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2010, p. 112.

³ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, pp. 243-244.

⁴ CRISTINA GIORGETTI, *La stagione della moda 1955-1975*, in CRISTINA GIORGETTI, *Brioni. Cinquant’anni di stile*, Franco Cantini Editore, Firenze 1995, p. 60.

Londra negli anni Sessanta diviene la città di riferimento per la moda, “la capitale inglese, fino ad allora nota per la raffinata sartoria maschile di Savile Row, si affermò come un nuovo termometro del gusto. Il 15 aprile 1966, *Time* intitolava: *London: The Swinging City* (dal verbo inglese *to swing* che significa ‘ondeggiare’, ‘altalenare’), a indicare la nuova temperie culturale che diede inizio a uno stile di vita che avrebbe coinvolto tutto il mondo occidentale. La nuova anglomania che dilagò tra i teenager del mondo era basata sullo stile di strada e i Beatles ne furono i protagonisti”⁵.

Le strade intraprese dunque, dal mondo della moda in questi anni sono principalmente due: da un lato l’haute couture che comincia inevitabilmente a piegarsi all’estetica del prêt-à-porter rinnegando il legame con l’antica -ed elitaria- produzione artigianale, ha in Europa il suo centro - Parigi e, soprattutto nel corso di questo decennio, Londra- dall’altro lato, il filone dell’abbigliamento ‘confezionato’ legato piuttosto al sistema dell’industria e del marketing americani. “Prima della fine degli anni Cinquanta conquista con le sue linee [...] la distribuzione organizzata nordamericana. L’intervento dei grandi importatori statunitensi e canadesi porterà a un rapido allargamento del volume di affari contemporaneamente a una forte pressione sui prezzi. La conseguenza sarà negativa per la qualità e il contenuto moda dei milioni di magliette, pantaloni, abiti e due pezzi spediti via mare al mercato del Nordamerica. Sorge, tuttavia, un altro vistoso filone produttivo-commerciale con direzione Stati Uniti ed Europa del nord grazie all’affermarsi di fibre sintetiche voluminizzate (fili di fibre sintetiche sottoposte a torsione a caldo in modo da renderli più voluminosi, morbidi e simili nell’aspetto alle fibre naturali) e delle loro mischie con lana e mohair. Nascono capi a maglia larga, coloratissimi, che si producono rapidamente sia a macchina sia a mano”⁶.

⁵ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 254.

⁶ ELISA MASSAI, PAOLO LOMBARDI, *L’industria della maglieria nell’Alta Moda e nella moda pronta dal 1950 al 1980*, in GLORIA BIANCHINO, GRAZIETTA BUTAZZI, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, ARTURO CARLO

A partire da questo decennio nasce una nuova visione dell'abbigliamento legata ad un nuovo tipo di consumatore: è in questa fase storica, infatti, che nasce un nuovo tipo di target, rappresentato dalla classe giovanile che per la prima volta nella storia, rivendicava un'identità differente rispetto a quella dei genitori.

“La génération des enfants issus du fameux *baby-boom* de l'après-guerre arrivait à l'âge adulte. Cette jeunesse impatiente de vivre était très émancipée par rapport à celle des décennies précédentes: garçons et filles recevaient déjà, dans une large mesure, la même éducation. À l'heure de la croissance économique qui autorisait tous les optimismes, ils n'acceptaient plus les structures figées du monde dans lequel ils vivaient. [...] La mode reflétait nécessairement ce trouble et ces aspirations profondes, quelles qu'en fussent les origines. Et cette influence réciproque qu'exerçaient depuis toujours les uns sur les autres l'histoire et la mode, la clientèle et les créateurs, se développa pour la première fois au profit de la clientèle dont le pouvoir de décision s'accrut considérablement. Ce fut elle qui détermina les grandes tendances d'une mode résolument différente de celle qui régnait auparavant”⁷.
La portata del cambiamento fu rivoluzionaria: “i responsabili creativi ed economici della moda hanno barattato la loro antica influenza esclusiva su un piccolo gruppo di clienti, che potevano guidare passo passo secondo i cicli stagionali e quelli annuali a un aggiornamento costante di un'idea aristocratica di eleganza, con un mercato molto più vasto e eterogeneo, dove

QUINTAVALLE (a cura di), *La moda italiana. Le origini dell'alta moda e la maglieria*, Edizioni Electa, Milano 1987, p. 261.

⁷YVONNE DESLANDRES, FLORENCE MULLER, *Histoire de la mode. Au XX siècle*, Editions Somogy, Parigi 1986, pp. 252-253. Traduzione da me proposta: “La generazione di giovani cresciuta dai famosi *baby-boom* del dopoguerra era arrivata all'età adulta. Questa gioventù impaziente di vivere era molto emancipata rispetto a quella dei decenni precedenti: ragazzi e ragazze avevano già ricevuto, in larga misura, la stessa educazione dei loro genitori. Al momento della crescita economica che permette ogni ottimismo, non accettavano più le stesse strutture fisse del mondo in cui vivevano. La moda rifletteva necessariamente questo disordine e queste aspirazioni profonde, qualunque fosse la loro origine. E questa influenza reciproca che era sempre intercorsa tra storia e moda, clienti e stilisti, si sviluppa per la prima volta a vantaggio dei clienti, il cui potere decisionale aumenta notevolmente. Fu la clientela a determinare le grandi tendenze di una moda decisamente diversa da quella che regnava prima.”

l'influenza non poteva che essere indiretta, parziale, soggetta a concorrenza. Questa scelta è stata senza dubbio inevitabile, anzi si può pensare che non ci sia stata nemmeno scelta in questo passaggio, ma solo presa d'atto di un grande allargamento della base del pubblico consumatore di stile [...], e del contemporaneo affermarsi di vari sistemi alternativi di diffusione dell'immagine, dal cinema ai giornali illustrati alla televisione. Il passaggio della leadership comunicativa della moda dall'*haute couture* al *prêt-à-porter*, avvenuto attorno agli anni Sessanta, è un indizio puntuale di questa trasformazione”⁸.

Si amplia dunque il pubblico di riferimento e cambiano di conseguenza le modalità di produzione: una maggiore domanda richiedeva a questo punto, un'offerta più rapida che soddisfacesse i bisogni del pubblico con costi e tempi di produzione più contenuti.

“Con il moderno *prêt-à-porter*, la Moda è entrata in una nuova fase e si è adeguata ai sistemi di produzione industriale: non più la realizzazione di capi unici come quelli dell'*haute couture*, interamente cuciti a mano, bensì la produzione seriale di abiti ideati da *fashion designer* capaci di conferire alle loro creazioni precise qualità stilistiche”⁹.

La nascita del *prêt-à-porter* costituirà uno spartiacque non solo nella storia del costume ma anche nell'assetto socio-culturale del nostro paese e in quella di tutto il mondo occidentale.

“Siamo, difatti, in un periodo di grandi svolte nel paese e nel mondo fuori di noi, svolte che si insinuano nel mercato e cambiano il gusto, fra le altre cose si delinea, forse per la prima volta in modo talmente netto la differenza fra la

⁸ UGO VOLLI, *Introduzione*, in FRED DAVIS, *Moda. Cultura, identità, linguaggio. Un sistema di comunicazione che parla di noi e della nostra identità*, Baskerville S.R.L., Bologna 1993.

⁹ MASSIMO DI FORTI in ALBERTO MORAVIA (a cura di), *Roberto Capucci. L'arte nella moda volume, colore, metodo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 gennaio - 28 febbraio 1990), Fabbri Editori, Sonzognò 1990, p. 21.

moda dei giovani e quella tradizionale. E quello della moda è un settore più di altri capace di recepire le nuove fantasie, gli umori della gente”¹⁰.

La nuova generazione culturalmente compatta e distante come mai prima nella storia da quelle precedenti, condivideva gli stessi ideali, le stesse aspirazioni, e inevitabilmente anche lo stesso modo di apparire, utilizzato come una sorta di manifesto che segnalasse l’urgenza e la radicalità del senso di mutamento profondo avvertito dalla classe giovanile. Il prêt-à-porter segue le regole imposte da questa nuova fetta di mercato, che in pochissimo tempo diventa il target principale dell’industria della moda, e in un certo senso deve il suo successo proprio a questo connubio con l’emergente importanza del mondo giovanile.

Motivo di influenza non indifferente per i giovani di tutto il mondo, furono gli idoli musicali, elemento di forte coesione in tutto il mondo occidentale, grazie soprattutto anche alla mediazione e alla ‘veicolazione’ da parte dei nuovi mezzi di comunicazione: la radio e la televisione, nata da poco.

Nel corso degli anni Cinquanta, l’idea di un’immagine dell’artista musicale, dell’attore o in generale del personaggio pubblico, non aveva ancora preso piede: “for over two decades American believed that rock music did not sell on television. They applied cabaret, music hall, and theatrical costuming [...]. In the beginning, rock n’ roll music had none of its own clothes [...]. Women blues artists, who restricted their motions to hand gestures and tiny steps, wore lamé and spangled floor-length sheath gowns. But the majority of male blues stars, such as Muddy Waters, Howlin’ Wolf, B.B. King, and Ray Charles, who achieved great popularity, and who were idolized by rock musicians, wore elegantly cut suits, ties, and white shirts. The impeccable ensemble signaled consummate professionalism and controlled artistry”¹¹.

¹⁰ NORA VILLA, *Le regine della moda*, Rizzoli Editore, Milano 1985, p. 147.

¹¹ MABLEN JONES, *Getting it on. The clothing of rock ‘n roll*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, pp. 19-20. Traduzione da me proposta: “Per oltre due decenni gli americani hanno creduto che la musica rock non si vendesse in televisione. Utilizzavano costumi di cabaret, music hall e costumi teatrali [...]. All’inizio la

Nel corso del decennio successivo invece, anche in seguito all'influenza del cinema hollywoodiano, l'immagine dell'artista musicale -così come quella dell'attore-, comincia a 'svecchiarsi' e ad allontanarsi dall'estetica anni Cinquanta che ben rappresentava la generazione precedente, ma non più quella dei giovani di quegli anni.

“Hollywood films first established the American image of the young male as angry rebel more powerfully than the musicians themselves. Even films that had nothing to do with music became wedded to rockers by association of youth with revolt [...]. James Dean, in the 1955 *Rebel Without Cause*, never wore a leather at all, but his t-shirt and tight jeans came to symbolize the sensitive, misunderstood, and alienated youth driven against adult authority by inarticulate but ‘profound’ urges”¹².

Anche il riferimento ad artisti musicali fu importante, in particolare i Beatles furono ‘icone di stile’ per i giovani di tutto il mondo, oltre che indiscussi idoli musicali. “The Beatles did for men’s dress what Mary Quant did for women’s in the early 1960s. They encouraged the adoption of more casual, colourful clothes which could be identified with a teenage style of dress quite unlike the clothes of their parents. Because of their immense popularity following their early hit records in 1962-63, the influence of the Beatles was considerable. [...] The Beatles popularized a new hair style for young men. Not only was the hair grown longer but it completely covered the forehead and ears in a

musica rock n’ roll non aveva vestiti propri [...]. Le artiste blues, che limitavano i loro movimenti a gesti delle mani e a piccoli passi, indossavano tubini in lamé e paillettes lunghi fino al pavimento. Ma la maggior parte degli artisti blues uomini, come Muddy Waters, Howlin’ Wolf, B.B. King e Ray Charles, che raggiunsero una grande popolarità e che furono idolatrati dai musicisti rock, indossavano abiti dal taglio elegante, cravatte e camicie bianche. L’ensemble impeccabile segnalava una consumata professionalità e una maestria controllata.”

¹² M. JONES, *Getting it on. The clothing of rock ‘n roll*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, p. 20, traduzione da me proposta: “I film hollywoodiani sono stati i primi a stabilire l’immagine americana del giovane ragazzo arrabbiato e ribelle, in maniera più efficace degli stessi musicisti. Anche i film che non avevano nulla a che fare con la musica si sono legati ai rockers attraverso l’associazione della gioventù e della rivolta [...]. James Dean, in *Gioventù bruciata* del 1955, non ha mai indossato la giacca in pelle, ma la sua t-shirt e i suoi jeans stretti sono diventati simbolo di una gioventù sensibile, incompresa e alienata, spinta contro l’autorità degli adulti da impulsi inarticolati ma ‘profondi’.”

long, thick fringe which seemed quite barbaric to older men [...]"¹³. Erano soliti indossare jeans molto stretti, che in brevissimo tempo divennero un simbolo fortemente identificativo delle giovani generazioni: tutti i giovani ragazzi ne possedevano un paio e lo ostentavano come manifesto della propria appartenenza alla generazione del cambiamento. Tanto amati dai giovani, quanto detestati dalla generazione precedenti, i jeans furono infatti, motivo di un provvedimento riportato dal "Daily Mirror" in un articolo del 1963, in cui si diceva che "a vicar had banned boys who wore jeans from his youth club, describing a jeans-wearer as a person <<whose morals are practically non-existent>>"¹⁴.

In generale la musica avrà una potenza senza pari nell'affermazione giovanile di questi anni: "esplode la carica di un altro prodotto culturale dirompente, la musica rock; incarnato dal re dei movimenti pelvici Elvis Presley <<The Pelvis>>, il rock è il terremoto che sconvolge il globo intero con i balli scatenati dei giovani di allora, sempre più convinti di urlare il loro credo di appartenenza a questo mondo e pronti a tutto pur di infiammare la potenza di un vero e proprio <<youthquake>>, secondo la parola coniata da Diana Vreeland tra le pagine di <<Vogue>>. [...] Quale, in moda, le versioni vestimentarie di tale assetto estetico-sociologico? Il jeans, la T-shirt e il biker in pelle nera"¹⁵.

¹³ PENELOPE BYRDE, *The twentieth century. A visual history of costume*, Batsford LTD, Londra, 1986, p. 111. Traduzione da me proposta: "I Beatles hanno fatto per l'abbigliamento maschile quello che Mary Quant ha fatto per quello femminile nei primi anni Sessanta. Hanno incoraggiato l'adozione di un abbigliamento più casual e più colorato che poteva essere identificato con uno stile giovanile diverso da quello dei genitori. In seguito alla loro immensa popolarità che seguì i dischi del 1962 e 1963, l'influenza dei Beatles fu considerevole. I Beatles hanno reso popolare un nuovo taglio di capelli per i giovani ragazzi. Non solo i capelli lunghi ma che coprivano completamente la fronte e le orecchie in una frangia lunga e spessa che sembrava quasi barbarica agli occhi degli uomini più maturi."

¹⁴ *Ibidem*. Traduzione da me proposta: "un pastore aveva bandito i ragazzi che indossavano jeans dal suo circolo giovanile, descrivendo chi indossava jeans come una persona <<i cui valori morali sono praticamente inesistenti>>."

¹⁵ F. FABRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, pp. 24-25.

Tra i modelli femminili di quegli anni invece, “Cher was every inch the personification of the Great Goddess who took on many forms [...]. Cher wore every kind of [...] outfit, from that of a Follies showgirl, to Amazon or Aztec princess in feathers, beads, and oversized headdresses”¹⁶. Particolarmente emblematico fu un abito lungo *nude*, trasparente con perline e applicazioni cucite in alcuni punti.

Naturalmente l’esempio di Cher non era propriamente un modello a cui le donne di quegli anni potevano ispirarsi nella vita di tutti i giorni, ma la sua audacia fu importante nella costruzione dell’idea di una donna nuova e finalmente libera, non più costretta a misurare la lunghezza della propria gonna o a nascondere le sue forme.

La stessa diffusione dell’immagine di una donna più emancipata favoriva un’identificazione da parte del pubblico femminile -soprattutto da parte delle giovani ragazze- che trovavano in quella nuova disinvoltura, una fonte di ispirazione e un modello da seguire. Del resto, rivoluzionaria fu l’invenzione proprio in questi anni, della minigonna, da parte della stilista inglese Mary Quant, la quale capovolgerà con un solo capo d’abbigliamento l’immagine stessa della donna di questi anni, che ormai non aveva nulla a che fare con quella della generazione precedente. Fu nel 1963, che la designer ideò per la prima volta nella storia un indumento che lasciava completamente scoperte le gambe, generando da un lato lo scandalo (alcuni negozi inglesi esibirono cartelloni con l’immagine della minigonna e lo slogan “Ugly! We won’t sell these”¹⁷), dall’altro l’ammirazione. Del resto, “her designs were often provocative, aggressive and amusing”¹⁸ e paradossalmente il suo punto di

¹⁶ M. JONES, *Getting it on. The clothing of rock ‘n roll*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, p. 22.

Traduzione da me proposta: “Cher era in tutto e per tutto la personificazione della Grande Dea che assumeva diverse forme [...]. Cher indossava ogni tipo di vestito [...], da quello di una showgirl delle Follies, a quello di una principessa amazzone o azteca con piume, perline e copricapi oversize.”

¹⁷ *Ivi*, p. 121. Traduzione da me proposta: “Brutte! Noi non le vendiamo”.

¹⁸ *Ivi*, p. 21. Traduzione da me proposta: “le sue creazioni erano spesso provocanti, aggressive e divertenti”.

riferimento era la moda maschile, certamente meno ingessata di quella femminile dell'epoca.

È a partire dagli anni Sessanta dunque, “che il ruolo della donna nella società, o quanto meno nella società italiana segna il cambiamento; la donna si evolve, si laurea in massa, entra negli uffici, nei centri direzionali. La moda si allinea in parallelo. Le Fendi partono dalle borse, che <<diventano un accessorio morbido, comodo, fino ad arrivare ad essere una grande borsa capace dove mettere l'agenda, le sue carte, le sigarette e, magari, quel tanto di spesa che fa alla sera prima di ritornare a casa da sola o in compagnia>> [...]”¹⁹.

Ed è proprio la maison Fendi a produrre la prima pelliccia “pap”, prodotto industriale in serie, sdoganando un capo tradizionalmente sartoriale ed elitario e rendendolo accessibile alle masse. A questo proposito Nora Villa, nel suo saggio sulle protagoniste della moda italiana, riporta le parole di Anna Fendi: “ <<Le donne, e soprattutto le donne giovani, mostrarono di apprezzare una decisione che metteva a loro disposizione quell'oscuro oggetto del desiderio che era stata la pelliccia, e una pelliccia con l'iniziale maiuscola, perché il nostro ‘pap’ ripeteva il disegno e la qualità di una produzione limitata, si avvantaggiava della ricerca che era stata dedicata in laboratorio all'alta moda>>. Una svolta di novanta gradi sul piano dell'ideologia”²⁰.

Non solo nell'abbigliamento si evince questa smania verso l'emancipazione di genere, in questi anni le giovani donne cominciano a ricorrere anche al make-up, rimarcando soprattutto gli occhi, cercando di rendere “il loro sguardo più interessante con uso parsimonioso del mascara e dell'eye-liner”²¹. “Questi nuovi look si insinuarono perfino nelle pagine della rivista per signore per eccellenza, l'edizione inglese di *Vogue*, grazie ai buoni uffici di Marit Allen, redattrice della rubrica ‘Idee giovani’. Le adolescenti vi

¹⁹ N. VILLA, *Le regine della moda*, Rizzoli Editore, Milano 1985, p. 142.

²⁰ *Ivi*, p. 148.

²¹ ALESSANDRA CASTELLANI, *Vestire degenerare. Moda e culture giovanili*, Donzelli Editore, Roma 2010, p. 39.

trovavano una voce che non trattava soltanto della lunghezza delle gonne, ma piuttosto di un nuovo ordine sociale che comprendeva anche la democratizzazione della moda. Amici vendevano ad amici nelle boutique che spuntavano come funghi in zone meno centrali di tutte le grandi città del mondo, ma soprattutto, e non a caso, a Londra, dove le consumatrici non più spese a Bond Street, ma cercavano novità nelle boutique che proliferano in King's Road e Carnaby Street. Il movimento giovanile e gli stili presi dalla strada degli anni 60 trasformarono le gerarchie della moda e sfidarono il sistema della haute couture”²².

Di fronte a questi cambiamenti, di natura innanzitutto culturale, le soluzioni adottate dalla *fashion industry* per accontentare la nuova fascia di consumatori, e al contempo per non allontanare la clientela ‘tradizionale’, saranno imprecise, alle volte confuse e poco ponderate: dopo un’iniziale accelerata nelle vendite e un diffuso senso di coesione tra le varie proposte stilistiche, si sviluppa un periodo di crisi intorno alla fine degli anni Sessanta che caratterizzerà anche il decennio successivo. Una crisi diffusa “che travolse allo scorcio degli anni Sessanta alcune tra le più prestigiose case di confezione, annientando le certezze su cui l’industria della moda pronta aveva impostato la sua crescita [...]”²³.

La stasi creativa che caratterizzò questa fase storica è dovuta anche al mutamento nei gusti e nelle esigenze della clientela femminile tradizionale: si verifica infatti un “evidente cambiamento delle richieste del pubblico femminile, che nella scelta di un capo di abbigliamento iniziava a privilegiare sempre più le suggestioni della moda, piuttosto che i fattori tradizionali

²² M. FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 19.

²³ ELISABETTA PAGANI, ROSSANA PAVONI, *La confezione negli anni Sessanta tra crisi e innovazione*, in GRAZIETTA BUTAZZI, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO (a cura di), *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, Edizioni Electa, Milano 1987, p. 32.

prezzo-qualità-taglie”²⁴, e che cominciava a prediligere le proposte omologanti della *fashion industry* piuttosto che il tradizionale vestito ‘fatto su misura’.

Certo, la produzione industriale aveva dovuto faticare non poco nella fase iniziale, per imporsi su quella sartoriale e artigianale per le classi agiate che ne facevano un tratto distintivo, un simbolo del proprio status in contrapposizione alle masse. “La battaglia contro la consuetudine, ancora largamente diffusa nel pieno degli anni Sessanta, di ricorrere alla sarta per rifornire il proprio guardaroba era stata impegnativa e aveva contribuito, nella maggioranza dei casi, a bloccare la crescita di una personalità autonoma della confezione: esplicito, in questo senso, è lo slogan che ricorre nel dépliant promozionale diffuso dalla Cori (Gruppo Finanziario Tessile), presso i propri punti vendita, per la collezione primavera-estate 1965. A una serie di piccoli tailleurs impreziositi da raffinati accessori [...], fa da sfondo il rassicurante e incoraggiante ritornello: <<Cori vi offre il piacere di scegliere davanti allo specchio il modello che più vi dona, che più vi piace, che più vi convince>>. Nessun riferimento ancora, dunque, al valore ‘moda’ come elemento determinante nella scelta, bensì un costante richiamo alla vestibilità del capo, prerogativa non più esclusiva degli abiti prodotti in laboratori artigianali”²⁵.

Agli inizi del decennio il valore di un capo confezionato si misurava sulla base della sua vicinanza ad un capo sartoriale; con l’emergere e il radicarsi del fenomeno del prêt-à-porter, l’abito sartoriale diventa pian piano sorpassato e inutilmente ‘complesso’ per via della lunga produzione e del costo elevato.

Anche in Europa si moltiplicano, sul modello americano, diverse tipologie di tessuti a basso costo, in grado di simulare tessuti più pregiati e di conferire un buon livello di vestibilità contro l’immagine ingessata della clientela anni

²⁴ E. PAGANI, R. PAVONI, *La confezione negli anni Sessanta tra crisi e innovazione*, in G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO (a cura di), *La moda italiana. Dall’antimoda allo stilismo*, Edizioni Electa, Milano 1987, p. 32.

²⁵ *Ibidem*.

Cinquanta. In particolare in questi anni nasce la viscosa, prodotta nella “prima fabbrica di seta artificiale in Italia: precisamente a Padova, nel 1904, cui fece seguire nel 1905 la produzione di questa fibra a Pavia [...]. I primi tessuti di questo tipo furono poi perfezionati in Italia dal gruppo Snia ([...] Società di navigazione industria e commercio [...]). A questo gruppo spetta il primato della varietà che, in seguito, ha messo a punto in questo campo, passando dal rayon e dal fiocco alla produzione dell’acetato [...] e a quella delle fibre poliammidiche”²⁶.

A mutare però, è anche la concezione stessa di cosa sia la ‘moda’: l’abbigliamento diventava un elemento di appartenenza innanzitutto culturale e poi anche -inevitabilmente- sociale. L’abito commissionato su misura in sartoria contribuiva a creare l’immagine dell’uomo e della donna benestanti e socialmente inseriti in contesti di una certa rispettabilità. L’indumento confezionato, che arrivava, prima in fabbrica e poi in negozio, direttamente dalle passerelle degli stilisti, era innanzitutto un vessillo di appartenenza ad un determinato gruppo culturalmente distinto e identificabile, che prescindeva da ogni tipo di distinzione sociale e di casta.

“Lo sguardo stesso del giornalista o del cliente è profondamente modificato. Fino agli anni Cinquanta, prima della nascita del prêt-à-porter, la presentazione di una collezione si svolgeva nella sartoria al cospetto di un pubblico prima di acquirenti, poi di giornalisti. Fra le poltroncine dorate disposte qua e là, ai piedi di una scala, in un salone, le modelle si facevano strada in un silenzio che oggi sembrerebbe solenne. [...] Negli anni Sessanta, la ‘bomba Courrèges’ avrebbe avuto un impatto incommensurabile sia dal punto di vista della rivoluzione vestimentaria che lo stilista impone facendo tabula rasa del passato, che dal punto di vista dei mezzi dispiegati per la presentazione. André Courrèges riduce la durata della sfilata, introduce

²⁶ AMELIA BOTTERO, *Nostra signora la moda*, Mursia Editore, Milano 1979, p. 40.

musica pop e chiede alle sue modelle di muoversi con spontaneità in uno spazio a volte trasformato in pista da ballo. Laddove gli occhi si abbassavano, ormai le teste si alzano: lo stilista getta le basi della sfilata-spettacolo. Tutti i creatori del nascente prêt-à-porter riconosceranno in questo stile di presentazione un'identità perfettamente adeguata a una moda destinata alle figlie delle clienti dell'alta moda, il cui numero va assottigliandosi sempre più. La strada sembra invadere le passerelle”²⁷.

Gli anni Settanta si presentano sostanzialmente come una prosecuzione della rivoluzione culturale ed estetica del decennio precedente: “Les années 70, c’est la révolution des femmes. Le comportement de toutes les femmes a été transformé, leurs rapport avec les hommes, avec elles-mêmes, avec le monde du travail [...]. [...] Et comme le vêtement a toujours été la première forme d’expression spontanée, leur libération c’est aussi une autre façon de se vêtir. Le port de pantalon devient en ce domaine l’événement majeur. Il s’impose aux femmes en toutes circonstances: en ville, en week-end, au bureau ou au lycée”²⁸.

Le conseguenze di questa rivoluzione vestimentaria arriveranno in questo decennio ai massimi livelli. Emblematiche in questo senso, furono ancora le creazioni di André Courrèges: “avec son intrépidité coutumière, il créa un ensemble composé d’un blouson et d’un pantalon court. Réalisé en popeline bleu-ciel ou rose, il était doublé de tissu éponge, ce qui devait en faciliter le lavage quotidien et faire de cette tenue le costume le plus adapté à la vie moderne. Il était en outre assorti à des tee-shirts, des chandails et des blousons

²⁷ OLIVIER SAILLARD, *Il grande teatro della moda*, in MARIA LUISA FRISA, STEFANO TRONCHI, *Excess. Moda e underground negli anni 80*, catalogo della mostra (Firenze, Stazione Leopolda, 8 gennaio - 8 febbraio 2004), Edizioni Charta, Milano 2004 p. 129.

²⁸ GILLES VERLANT, *Les 70's. De Woodstock au Walkman*, Éditions Vade Retro, Parigi 1994, p. 192, traduzione da me proposta: “Gli anni 70, sono la rivoluzione delle donne. Il comportamento di tutte le donne si è trasformato, e con questo il rapporto con gli uomini, con se stesse, con il mondo del lavoro [...]. [...] E poichè l’abbigliamento è sempre stato la prima forma di espressione spontanea, la loro liberazione diventa un altro modo di vestirsi. L’uso dei pantaloni in questo senso, l’evento di maggiore rilievo. Si impone alle donne in ogni circostanza: in città, nei weekend, in ufficio, come al liceo.”

de couleurs éclatantes. [...] Jacques Esterel enfin mit son excentricité au service de cette nouvelle cause. En 1970, il proposa une collection radicalement unisex. Elle comprenait des pantalons et des robes semblables pour les deux sexes”²⁹.

Dopo la rivalutazione del genere femminile e la diffusione dell’idea di parità dei sessi, l’ultimo passo di questa rivoluzione culturale, dunque, fu quello di equiparare i due sessi anche nell’abbigliamento.

4.2. L’influenza optical nelle creazioni delle maison di moda: l’esempio di Courrèges, Cardin, Missoni, Pucci e Versace.

Nell’Ottocento, il critico d’arte inglese Walter Pater nel suo saggio *La scuola di Giorgione* (1888), affermava che “<<la materia sensuale di ogni d’ogni arte reca con sé una speciale fase o quantità di bellezza, intraducibile nelle forme di ogni altra, un ordine di impressioni distinte nella specie>>. [...] Pater si era a sua volta ispirato all’autorevole <<manuale per artigiani, artisti e amanti dell’arte>> *Style in the Technical and Tectonic Arts* di Gottfried Semper, pubblicato in due volumi tra il 1860 e il 1863. Vi sono notevoli differenze tra ciò che Semper scrisse e la semplificazione del suo pensiero operata dal <<materialismo semperiano>>, che influenzò i disegnatori e irritò i critici del XIX secolo. Ma ai fini della storia dell’astrattismo è rilevante solo la versione semplificata. Secondo la teoria materialista del disegno, ogni arte possiede un proprio linguaggio formale, sviluppato da chi la esercita in risposta ai

²⁹ YVONNE DESLANDRES, FLORENCE MULLER, *Histoire de la mode*, Editions Somogy, Parigi 1986, da p. 266 a p. 268, traduzione da me proposta: “con la sua consueta intrepidezza, crea un completo composto da giacca e pantaloni corti. Realizzato in popeline celeste o rosa, era foderato in spugna, che doveva facilitare i lavaggi quotidiani e rendere questo outfit l’abbigliamento più adatto alla vita moderna. Il completo fu poi abbinato a magliette, maglioni e giacche dai colori vivaci. [...] Jacques Esterel mise infine la sua eccentricità al servizio di questa nuova causa. Nel 1970, offrì una collezione radicalmente neutrale rispetto ai generi. Comprende pantaloni e vestiti uguali per entrambi i sessi.”

materiali e alle tecniche. L'uso del tornio del vasaio produce una peculiare armonia di bordi e incavi. Il martello e il punzone definiscono il linguaggio della lavorazione dei metalli. Ma la prima arte secondo il materialismo semperiano, è la tessitura”³⁰.

Secondo Semper, il lavoro della tessitura e la decorazione ‘astratta’ che stava diventando proprio in quegli anni molto frequente sui tessuti inglesi (anche per via del notevole impulso alla produzione tessile dato dagli scambi commerciali con l’India e la Cina nel corso del XIX secolo), potevano considerarsi l’origine di tutti i tipi di arte, dal momento che “nel tipo più semplice di tessuto i fili orizzontali della trama passano prima sopra poi sotto quelli verticali dell’ordito, creando un microscopico motivo a scacchi. In altri tipi di tessuto, i fili della trama passano sopra due o più fili dell’ordito prima di passare sotto il successivo, creando strisce verticali; oppure, le interruzioni possono essere scalate in modo da formare strisce diagonali. Per ottenere variazioni di tonalità o di texture si possono introdurre fili di trama di differenti colori. La struttura di trama e ordito crea così disegni geometrici basati su diverse combinazioni di verticali, orizzontali e diagonali. Insomma, è dalla tessitura che sono nate le composizioni basate su una griglia ortogonali”³¹.

Le idee semperiane saranno riprese dai critici e dagli artisti che nei primi decenni del Novecento, ripropongono il linguaggio dell’arte astratta, ispirandosi al presupposto alla base dell’arte tessile: “la valorizzazione semperiana della tessitura era, in effetti, una sorta di arcaismo, che guardava al passato per mettere a disposizione del futuro un linguaggio formale migliore, più puro. Dopo il 1910, le idee di Semper migrarono dal disegno tessile alla pittura”³².

³⁰ PEPE KARMELE, *L’arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, Torino 2021, p. 266.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ivi*, p. 267.

In quest'ottica, gli scambi tra i due linguaggi appaiono ancor più naturali di quanto si potrebbe pensare, soprattutto quelli tra arte tessile e arte astratta.

Adattare una corrente artistica alle forme e ai materiali di un abito in tessuto, richiede una precedente riflessione sui modi in cui si intende portare a compimento questa simbiosi tra due linguaggi artistici, tra loro vicini, ma comunque differenti.

Nel caso della corrente optical, la prima problematica che i designer si sono trovati ad affrontare, consisteva nell'adattare un motivo artistico 'rigido', geometrico, su un supporto 'cedevole', dalle linee morbide.

La primissima forma di 'incontro' tra arte optical e arte tessile in realtà non presenta questa difficoltà: i primi artisti che si cimentarono nell'applicare i motivi optical ai tessuti realizzarono per lo più arazzi, un supporto tessile bidimensionale, 'piatto', che ben si adatta ai motivi geometrici dell'optical, esattamente come il supporto pittorico.

Un esempio significativo è costituito da *Arazzo* di Anni Albers, moglie di Josef Albers, uno dei padri fondatori dell'Optical Art. L'opera fu realizzata dall'artista nel contesto del Bauhaus, in particolare nel laboratorio di tessitura nel 1926. "In questo studio poliritmico del 1926, le colonne verticali sono disposte in una griglia larga dodici unità e alta sette. La maggior parte delle colonne è divisa in barre orizzontali alternate dai colori contrastanti: nero e verde, nero e grigio chiaro o in tonalità dotate della stessa luminosità, come il verde e il grigio chiaro. A volte, le barre nere disposte in colonne adiacenti formano un motivo a scacchi, a volte si prolungano senza soluzione di continuità da una colonna all'altra. Di tanto in tanto, le colonne sono separate da colonne di un solo colore. Quelle gialle e quelle bianche, più chiare delle vicine, sembrano avanzare verso l'osservatore, mentre quelle grigio scuro

sembrano allontanarsene. [...] In effetti, il pezzo offre un'immagine macroscopica dei motivi di base della tessitura stessa"³³.

A fornire l'effetto illusionistico di 'vicinanza' rispetto allo spettatore è la disposizione e soprattutto il colore delle fasce, e il geometrismo optical in questo caso non stride con la dimensione bidimensionale dell'arazzo, al contrario sembra esaltarla -esattamente come avviene con il supporto pittorico- dal momento che l'illusionismo ottico attribuisce volume e tridimensionalità all'opera nel suo complesso.

I designer di moda che si rapportano all'optical devono invece considerare un tipo di supporto differente, che potrebbe potenzialmente essere aiuto o motivo di intralcio all'effetto illusionistico caratteristico dell'Op Art.

I primi couturiers che si lasciarono ispirare dalla corrente dell'optical tra gli anni Sessanta e Settanta, si trovarono in effetti a dover far fronte proprio a questo tipo di problematica di carattere puramente formale: il rapporto tra il geometrismo dell'estetica optical e le forme 'fluide' di un tessuto.

Va precisato che nella produzione optical, possiamo distinguere due filoni: una produzione dalle linee principalmente ortogonali e tendenzialmente dalla composizione più 'squadrata', e una seconda produzione dalle linee essenzialmente circolari e dall'effetto dunque curvilineo, e un po' tutti gli esponenti di questa corrente si sono cimentati in entrambe le tipologie di composizioni.

Naturalmente si tratta di una distinzione sommaria che potrebbe risultare sicuramente superficiale ai fini di una lettura critica della produzione artistica di questi artisti, ma torna utile per comprendere come gli stilisti hanno lavorato su queste opere, partendo dalle loro caratteristiche puramente formali ed estetiche, come fossero appunto dei puri pattern decorativi.

³³ P. KARMELE, *L'arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, Torino 2021, p. 268.

In effetti, le opere caratterizzate da un geometrismo più rigido sono state paradossalmente, quelle che più hanno suggestionato i couturier negli anni, probabilmente proprio per via del contrasto visivo risultante dalla combinazione ottica di forme dalle linee opposte.

Tutti gli stilisti che hanno ripreso i motivi optical, si sono lasciati ispirare soprattutto dai motivi a scacchiera e dalle linee verticali, a eccezione del designer veneto di adozione parigina, Pierre Cardin, “reconnu comme une sorte de chercheur expérimental dans le domaine de la mode, ayant été l’un des protagonistes de la mode unisexe [...]”³⁴.

L’estetica di Cardin è strettamente legata alle nuove scoperte scientifiche, al fermento suscitato dalle imprese spaziali e in generale alle forme della natura: “l’écriture de Pierre Cardin est fondée sur les figures fondamentales de la géométrie. Cercle, triangle, carré, cylindre, sphère et cône déterminent les volumes [...]”³⁵.

Lo stesso stilista dichiarerà più di una volta, di essere profondamente affascinato dall’ “immensità dell’universo e la microscopia cellulare, i computer e la geometria”³⁶.

In effetti, celebre sarà la sua collezione ispirata al cosmo e alle nuove imprese tecnologiche, per la stagione Autunno/Inverno 1966-67, in cui le creazioni erano una riproposizione pensata dal designer dei costumi degli astronauti e dell’estetica delle astronavi: il riferimento che Cardin fa alla tecnologia, ai computer e al cosmo, non è fine a se stesso, ma va letto tenendo in considerazione “la sua capacità di andare oltre al meccanomorfismo e di percepirla, di leggerli, di usarli come icone, anzi come icone già gravide di

³⁴ Y. DESLANDRES, F. MULLER, *Histoire de la mode, au XX siècle*, Editions Somogy, Parigi 1986, p. 246.

³⁵ ELISABETH LANGLE, *Pierre Cardin: Fifty years of fashion and design*, Brandstatter Edition, Wien 2005, p. 13. Traduzione da me proposta: “la scrittura di Pierre Cardin è fondata sulle figure fondamentali della geometria. Cerchio, triangolo, quadrato, cilindro, sfera e cono determinano i volumi [...]”

³⁶ F. FABBRIO, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, p. 30.

cultura pop, dei gusti e delle aspirazioni di quelle stesse masse cui Cardin si rivolge con tanta attenzione”³⁷.

Già in questa collezione, si può leggere un’attenzione particolare alla resa ottica del dinamismo, elemento che diventa sempre più identificativo di quegli anni: “la donna, in sostanza, cui ben presto si aggiungerà pure l’uomo, deve vestirsi con guaine tessili da era supersonica, deve farsi dinamica, performativa, agilissima nelle trame efficienti delle megalopoli odierne, ben adatta a salire in metropolitana, a viaggiare in aereo, come un voltino <<complesso plastico vivente>>”³⁸.

Questa collezione 1966-67 infatti, che è stata denominata *Cosmocops*, è in realtà molto vicina alle suggestioni stilistiche di tutte le sue collezioni precedenti a partire dal 1963: è da questo momento, infatti, che Cardin comincia a fantasticare sullo spazio e in generale sull’estetica spaziale. La collezione dei *Cosmocorpi* rappresenta però, la prima collezione ‘ragionata’ e completa sull’argomento e doveva rendere manifesta l’idea che Cardin aveva delle donne del futuro: corpi a metà tra l’umano e il tecnologico, una sorta di ibrido tra l’essere umano e il computer. “I cosmocorpi disegnano la bellissima utopia di una progenie di esseri umani dotati di superpoteri”³⁹. La concretizzazione di questa idea è rappresentata da “abiti dalle tinte sature, in blu, in rossi, in verdi, in viola o in arancioni, adatte a fasciare una guaina attillata al derma di solito nera; non traspare il minimo segno di sfumatura a dissolvere la pienezza di quei volumi, i quali, tagliati con precisione chirurgica, ospitano sagome lisce, piatte, costellate di zip di metalli in gilè e tubini che ora non lasciano filtrare il minimo accenno di materia organica”⁴⁰.

³⁷ F. FABBRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, p. 33.

³⁸ *Ivi*, p. 34.

³⁹ *Ivi*, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*.

“Collant spessi e colorati erano parte integrante del look, così come gli speciali copricapi a casco, gli occhiali da sole dalle forme eccentriche e le scarpe coordinate erano elementi essenziali della visione di Cardin”⁴¹.

A questo tipo di suggestione, si aggiunge, nella collezione del 1969, quella per il geometrismo, che si integrava efficacemente nell'estetica 'spaziale'.

“Negli anni 60 l'appropriazione di opere di artisti della op art, quali Victor Vasarely e Bridget Riley, appare evidente nei pannelli a scacchi bianchi e neri su abiti e giacche”⁴².

La ripresa dell'arte optical in Cardin è soprattutto legata ai motivi geometrici e alle composizioni dalle linee circolari: è in particolare il cerchio ad ispirare questa collezione, in cui non a caso, tornano spesso decorazioni a pois e cerchi inscritti in quadrati o triangoli. Dal confronto formale tra le creazioni del designer e le opere optical di quegli anni, risulta evidente come probabili fonti di ispirazione per Cardin siano state opere come *Blaze I* di Bridget Riley (1963) (fig. 8, p. 163), piuttosto che *Movement in squares* (1961) (fig. 4, p. 161); oppure *Relief Metal* di Vasarely (1960) (fig. 2, p. 160) piuttosto che *Bora III* (1960) (fig. 6, p. 162). Non si può stabilire quali opere, Cardin conoscesse per certo né tanto meno da quali sia stato maggiormente influenzato, ma certamente i confronti stilistici possono comunque tornare utili a comprendere quanto meno la strada stilistica e creativa che in termini generali Cardin ha voluto percorrere.

La soluzione adottata da Cardin non prevede un vero e proprio 'scambio dialettico' tra il tessuto e la decorazione: i motivi optical sono ripresi dallo stilista su abiti dalle forme tendenzialmente rigide e 'plastiche', nella maggior parte dei casi tubini in tessuti molto spessi e rigidi che non dialogano affatto con i motivi curvilinei dell'ornamento.

⁴¹ MARNIE FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 241.

⁴² *Ibidem*.

Emerge dunque come per Cardin, la ripresa dell'estetica optical fosse da leggersi come un omaggio ad un'estetica 'futuristica', scelta perchè si adattasse, più di qualunque altra, al linguaggio dei suoi *cosmocorpi*.

Il contrasto è evidente: i *cosmocorpi* sono pensati per essere 'macchine umane', dunque i corpi delle modelle erano avvolti in tubini dai tessuti sintetici, artificiali e non traspiranti, tra cui il vinile (PVC) e persino derivati del plexiglass in alcuni punti.

“Verso la fine del decennio lo stilista sviluppò un interesse per le fibre artificiali che lo portò a utilizzare materiali e silhouette sempre più futuristici, come ad esempio la fibra 'la cardine', scoperta nel 1968, un tessuto ingualcibile di fibre saldate che manteneva forme geometriche dai disegni complessi in rilievo”⁴³.

L'effetto finale era quello di un abito rigido, come se la modella stessa diventasse un corpo metallico come una navicella spaziale, e a fare da contrasto a queste linee, lo stilista ricorreva ai giochi geometrici dell'optical ricoprendo la superficie degli abiti di composizioni di cerchi di grandezze diverse, che non alterano visivamente la compostezza generale dell'abito.

Più che un omaggio alla corrente artistica o una ripresa effettiva della produzione di un artista optical piuttosto che un altro, o di una serie di opere optical, è una semplice ispirazione visiva, puramente formale, dei motivi geometrici e dei giochi di forme tipici di questa corrente artistica, la quale parlava un linguaggio coerente all'idea di stile professata dallo stesso Cardin: quello del futuro.

L'effetto di illusionismo cinetico che accomuna i designer che si interessano ai motivi optical, non è così palese nella produzione di Pierre Cardin, ma vi si allude comunque attraverso il contrasto di forme diverse: l'accostamento di forme geometriche, per lo più circolari, alle linee marcatamente rigide dei

⁴³ M. FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 241.

tessuti, scelti appositamente dal designer per simulare quasi delle ‘scatole futuristiche’, porta inevitabilmente l’occhio dell’osservatore a percepire una dissonanza che lo spinge a focalizzarsi in particolare sui cerchi concentrici della decorazione, i quali producono una sorta di effetto ipnotico, sottolineato proprio dal contrasto con la rigidità del tessuto.

A differenza di Cardin, che sarà affascinato in particolar modo dai motivi a cerchi concentrici e dalle linee ondulate della produzione optical, gli altri designer che si sono cimentati nella ripresa di questa corrente artistica, hanno dimostrato maggiore suggestione per le composizioni optical dalle linee ortogonali e quadrangolari.

In particolare, i due brand che a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta hanno riproposti questo tipo di pattern astratto, sono stati soprattutto Courrèges e Missoni.

Insieme a Pierre Cardin, André Courrèges è stato tra quei designer che in questi due decenni hanno radicalmente rivoluzionato il mondo della moda, andando ad assottigliare fortemente il confine tra haute couture e *ready-to-wear*.

L’autrice e fotografa inglese Lucille Khornak, che ha avuto l’opportunità di intervistare il designer francese, riporta le sue parole, che si rivelano estremamente efficaci per riassumere la sua visione. Alla domanda dell’autrice “What is a style?”⁴⁴, il designer replica: “It is the result of an era, a need, a way of living; it is also the witness of a social, psychological, technical, and economic context. The changes that clothing has experienced are explained by functional needs (freedom of movement), an evolution of costumes, and a new contribution of fabrics and their use”⁴⁵.

⁴⁴ LUCILLE KHORNAK, *Fashion 2001*, The Viking Press, New York 1982, p. 16. Traduzione da me proposta: “Cos’è lo stile?”

⁴⁵ *Ibidem*. Traduzione da me proposta: “È il risultato di un’era, un bisogno, un modo di vivere; è anche testimonianza di un contesto sociale, psicologico, tecnico ed economico. I cambiamenti che l’abbigliamento

Non a caso, il simbolo di questa nuova era, la minigonna, veniva attribuito da alcuni -erroneamente- proprio a Courrèges: “la Quant si disputava con lo stilista francese André Courrèges l’invenzione della minigonna -per poi ammettere: <<Non siamo stati né Courrèges né io a inventarla, ma le ragazze in giro per strada>>”⁴⁶.

Non a caso, il riferimento all’arte optical da parte di Courrèges, così come di tutti i designer che vi si sono ispirati, oltre che un mero esperimento estetico, è innanzitutto un’adesione alla poetica alla base della corrente artistica: gli artisti optical ricorrono al geometrismo poiché lo considerano il linguaggio artistico del futuro, quello che meglio può rappresentare la vita moderna. La scelta di giocare sul piano percettivo con questi motivi geometrici, attraverso giochi di dinamismo illusionistico, è poi la scelta stilistica che, più di tutte, permette all’optical di arrivare a risultati soddisfacenti: il dinamismo è sempre stato associato all’idea di futuro, sin dai Futuristi, dunque giocare con le forme in modo tale che allo spettatore sembrano in movimento, risulta la scelta più significativa per una corrente artistica il cui intento è quello di porsi come manifesto dell’epoca moderna. La scelta di Courrèges, come di tutti gli altri designer, dunque, di fare riferimento a questa corrente nello specifico, è legata anche all’uso dei motivi optical, ripresi per andare a ‘muovere’ il tessuto.

L’approccio di Courrèges all’arte optical, però differisce da quello di Cardin, soprattutto nella scelta della suggestione artistica di partenza: Courrèges si lascia ispirare a differenza di Cardin, più che altro da motivi geometrici ortogonali, usando il pattern geometrico come supporto decorativo delle linee squadrate degli abiti. Non a caso, infatti, l’estetica dello stilista francese è profondamente influenzata anche da un altro tipo di produzione artistica, che

subisce si possono spiegare come bisogni funzionali (libertà di movimento), oppure come evoluzione del costume, o come il risultato di un nuovo contributo da parte di nuovi tessuti e di un loro differente uso.”

⁴⁶ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 256.

sarà una costante fonte di ispirazione per il designer: quella dell'architetto Le Corbusier. In effetti, le creazioni di questi anni assomigliano a delle costruzioni architettoniche e l'aspetto generale è quello di una sorta di impalcatura addosso alle modelle: esse sono caratterizzate infatti, da bordi molto spessi che rimarcano le linee 'forti' e rigide degli abiti, molto spesso l'effetto finale è quello di una bicromia bianco-nero in cui le cuciture e gli orli degli abiti sono evidenziate da spesse linee 'in positivo' o 'in negativo' a contrasto con il colore dominante.

“Sensible aux éléments qui composaient les nouvelles tendances de la mode, il les réunit en une architecture structurée au sein de laquelle rien n'était laissé au hasard. Toutes ses créations s'intégraient à un état d'esprit totalement nouveau”⁴⁷.

“Courrèges sa bene cosa significhi progettare in termini di strutture, di ripartizione equa dei pesi e delle sollecitazioni volumetriche; in tal senso, la formazione da ingegnere così perentoriamente voluta dal padre [che lo voleva infatti ingegnere] gli torna molto utile. Le forme eidetiche del suo purismo compositivo vengono dai grandi innovatori dell'architettura novecentesca, dal Bauhaus di Walter Gropius fino alla filiazione dichiarata dallo stesso stilista: <<Le Corbusier è il mio unico maestro. Se ne avessi il fegato, lascerei tutto oggi stesso per diventare architetto>>”⁴⁸.

L'omaggio di Courrèges all'estetica optical è evidente soprattutto nell'uso di fasce e linee perpendicolari in bicromia, il cui effetto 'illusionistico' consiste soprattutto nell'evidenziare la 'struttura', l'ossatura dell'abito; Fabio Fabbri nel suo studio sulla moda del secondo Novecento, definisce il pattern

⁴⁷ Y. DESLANDRES, F. MULLER, *Histoire de la mode. Au XX siècle*, Editions Somogy, Parigi 1986, p. 258.

Traduzione da me proposta: “Sensibile agli elementi che caratterizzavano le nuove tendenze della moda, le ha riunite all'interno di un'architettura in cui nulla è lasciato al caso. Tutte le sue creazioni riflettevano uno spirito completamente nuovo.”

⁴⁸ F. FABBRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, p. 47.

geometrico di Courrèges come: “inferriate grafiche in bicromia”⁴⁹ a decorazione della fodera degli abiti.

La suggestione dell’optical interessa Courrèges soprattutto per il decorativismo geometrico e il contrasto cromatico in bianco-nero, più che per l’effetto dinamico e illusionistico.

Volendo individuare una produzione artistica optical che possa essere stata di riferimento, sicuramente risulta particolarmente convincente il confronto con la serie dei cosiddetti *Fotogrammi* di Victor Vasarely, a cui appartiene ad esempio l’opera *Fotografismo* del 1951, caratterizzata dall’alternanza più o meno regolare di fasce nere orizzontali più o meno spesse, contro un fondo bianco.

“Dal 1965, per Courrèges è l’elegante dittatura di una geometria flessibile a imporre la traccia archetipale del suo stile; il designer applica ai tessuti uno schema da ingegneria civile quando realizza i capolavori fotografati da Willy Rizzo e da John French. Il primo è un completo di giacca e pantalone, bianco con orli blu navy, forse l’icona per antonomasia del Minimalismo più radicale, per la perfezione raggiunta da Courrèges nell’algoritmo di forme così levigate da inscatolare la silhouette in una silhouette slanciata e armoniosa; in tanta compiutezza tessutale, l’esposizione della pelle diviene un fatto puramente incidentale, quasi inutile, assoggettata al raschio di una levigatrice orbitale che plasma ogni orografia anatomica, smussandone dossi e vette. Così rimodellata sui codici di un meccanomorfismo estremo e spigoloso, la figura appare schiacciata su un piano bidimensionale [...]. La posa della modella mima la medesima parificazione alla macchina con le gambe aperte a compasso, le braccia allungate in parallelo all’angolazione dell’anca o, nello scatto di French, con il palmo della mano girato in avanti, a ostruire ogni fuga

⁴⁹ F. FABBRIO, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, p. 54.

al di là della figura, come una sbarra di divieto di accesso o l'altolà della polizia urbana, in guanti bianchi [...]”⁵⁰.

Naturalmente il lavoro di Courrèges, così come quello degli altri designer che si lasciano ispirare dall'optical, è innanzitutto un processo di semplificazione dei motivi optical, l'obiettivo infatti è quello di “stilizzare e [...] semplificare con il *prêt-à-porter* il concetto che altri mondi attendono l'uomo ed egli deve adeguarsi a nuove esigenze di praticità e semplicità che potrebbero richiedere luoghi come le navi spaziali [...]”⁵¹.

Negli stessi anni, il brand che più di tutti, assorbe l'estetica del geometrismo dominante tanto da portarlo a elemento identificativo della propria proposta stilistica, è sicuramente quello dei Missoni.

“L'impronta inconfondibile di Missioni consiste nei tessuti disegnati in modo esclusivo: per quasi mezzo secolo le collezioni del marchio sono state dominate dalle strisce a maglia policrome. Missoni ha contribuito a liberare la maglieria dall'immagine trasandata del fatto a mano, portandola al vertice del fatto a mano portandola al vertice del glamour degli anni 70”⁵².

La caratteristica principale della produzione di Missoni è sicuramente i motivi geometrici policromi e quest'impronta fu data dalle due menti creative del brand (Ottavio Missoni e sua moglie Rosita) già dalle prime collezioni alla fine degli anni Cinquanta. In effetti, “i Missoni, per l'appunto, adottano quasi subito una chiave stilistica improntata a soluzioni che convergono e per taluni aspetti anticipano l'arte di Victor Vasarely, poi di Francois Morellet, di Julio Le Parc [...]. [...] I lavori di Missoni non sono ovviamente pensati per essere appesi alla parete, o se sì, come nel caso degli arazzi, sono realizzati in dimensioni importanti, tali da abbattere i confini limitanti della cornice e per

⁵⁰ F. FABBRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, pp. 53-54.

⁵¹ A. BUSTO, *Victor Vasarely: da Pécs alle galassie*, in A. BUSTO, C. ISNARDI, *Victor Vasarely*, Carlo Cambi Editore, Milano 2007, p. 117.

⁵² M. FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 214.

conseguenza conquistare ampie fette di spazio; la prerogativa dell'arte vestimentaria consiste comunque nella locomozione delle forme e del tessuto, nel portare addosso e per strada la visione del mondo di un designer avvalendosi del supporto mobile della silhouette. Tuttavia, il tratto differenziante più significativo rispetto ai parenti della Op Art inerisce all'*entanglement* con la cultura basso-materiale degli apparati tecnologici: laddove Vasarely e gli altri restano per lo più vincolati a schemi di origine meccanico-geometrica, da hardware visivamente animato, i Missoni ampliano la gamma dei loro moduli per abbracciare soluzioni molto più fluide, vibratili e ondulatorie, omologhe alle rappresentazioni grafiche del software e soprattutto allo sciabordio delle trasmissioni elettroniche”⁵³.

Le prime creazioni firmate Missoni però, erano più che altro capi singoli venduti poi alla Rinascente di Milano. È solo nel 1966 che nasce ufficialmente il brand ed è in quello stesso anno che viene presentata la prima collezione completa della maison. Già tra queste prime proposte, c'erano “abiti da sera in maglia di lurex stampati a motivi astratti”⁵⁴ e a partire da questo momento, “i Missoni si sbizzarriscono in ogni tipo di jacquard, disegni a righe, scozzesi, quadrettati e patchwork ottenibili sulle macchine di maglieria più sofisticate”⁵⁵.

La maglieria Missoni si caratterizzava per la ricorrenza di “disegni a zig-zag [negli anni diventati iconici del brand], a righe, fiammati, ondulati, realizzata in colori inconsueti come il tamarindo e l'ocra, il glicine e il pervinca”⁵⁶.

⁵³ F. FABBRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, p. 64.

⁵⁴ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 305.

⁵⁵ E. MASSAI, P. LOMBARDI, *L'industria della maglieria nell'alta moda e nella moda pronta dal 1950 al 1980*, in G. BIANCHINO, G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO, A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *La moda italiana. Le origini dell'alta moda e la maglieria*, Edizioni Electa, Milano 1987, p. 261.

⁵⁶ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p. 307.

L'accento posto sugli accostamenti di colore ha permesso ai Missoni di guadagnarsi subito la stima della critica e del pubblico, che nel corso degli anni Settanta comincerà a guardare alla maglieria Missoni come ad uno status symbol.

“Le firme più illustri della critica d'arte italiana e straniera [...] accostano gli impasti impazienti di un Kandinskij, le venature oziate di un Bonnard, i riverberi insiti di un Vuillard, le sublimi armonie tonali dei maestri del colore veneto, agli intrecci, alle maglie, ai knits dei Missoni. Ma è davvero da questi maestri che provengono le accese fantasie dei Missoni? La chiave di lettura potrebbe anche essere un'altra, ed è lei, Rosita Missoni, che la propone [...], suggerendo una passeggiata all'aperto nel parco che circonda la fabbrica di Sumirago. [...] <<A marzo, ad aprile, laggiù nel sottobosco è tutto un fiorire di crochi e di narcisi, appena la neve si scioglie; io vengo spesso qui, da sola, a pensare, la natura è sempre stata la migliore ispiratrice, in ogni tempo>>. È dunque da qui che escono i colori, le magie dei Missoni? È possibile; questo prato, questi boschi, questi fiori, debbono avere comunque una parte preponderante”⁵⁷.

In realtà un notevole motivo di influenza arriverà proprio dal mondo dell'arte: “vanno rinvenute, le radici missoniane, tra coloro che si sono dimostrati ricettivi alla sferzata energica dei colori e alla voluttà corposa della materia, cioè alle componenti fondamentali acclamate dallo stilista: i memi di Missoni provengono quindi dall'estetica di Sonia Delaunay e dalla complessità di Paul Klee. La prima ha divulgato una filosofia della luce basata sul matrimonio tra astrazione e sensualità, come amava dichiarare, realizzata con una moda ambientale rifratta su abiti, su arredamento, su tende eccetera, in un avvolgimento caleidoscopico ispirato alla simultaneità propagativa della corrente elettrica. Klee, in cambio, nella sua arte ha armonizzato le forme

⁵⁷ N. VILLA, *Le regine della moda*, Rizzoli Editore, Milano 1985, pp. 163-164.

fredde della geometria innestandole nel tessuto di una materia viva e palpitante, nella grana tangibile e pastosa della sfera mondana. Ciò corrisponde al millimetro, e con i dovuti aggiornamenti del tempo trascorso, alla moda di Missoni, che rilanciano le soluzioni di Delaunay e Klee in esiti prevalentemente aniconici, vale a dire quasi del tutto refrattari alla presenza sfacciata di nuclei figurativi [...]”⁵⁸.

Il linguaggio figurativo dei Missoni consiste dunque nella sola decorazione geometrica policroma, esaltata ancor di più dalla scelta delle lane: “Missoni sceglie un genere di combinazioni di lane che mantenga un preciso peso alla materia, ricerca quindi quella commistione di elementi che evidenzi la ‘grana’ delle lane stesse”⁵⁹.

“Il tema della rete racconta con molta eloquenza la divisione tessutale in fori quadrettati a pixel, allargati e allargabili per ottenere diversi effetti ottici, tutti legati al leitmotiv del colore e della materia. Se sovrapposte, le stoffe creano un intreccio di ornamenti vibratili, resi ancora più smossi dai gesti del corpo in sequenze optical dal sapore magnetico; se invece il tessuto si stacca dalla silhouette- avviene spesso con le forme aperte di Missoni- la trasparenza della rete si applica sull’ambiente, come se la portatrice spandesse un pulviscolo effusivo, una bruma capace di entrare in diapason con lo spazio e di diffondere attorno al corpo un’aureola di cubetti immateriali. Le righe, in verticale e/o in orizzontale, si danno a fasce sottili o a bandoni molto più larghi, e rappresentano la tipologia prototipale dello zigzag, delle onde e delle greche. Pervase dall’emissione energetica liberata dai Missoni, le linee subiscono contrazioni a saetta e simulano il tracciato di un elettrocardiogramma in bianco e nero o in technicolor, regolare nei picchi.

⁵⁸ F. FABBRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, pp. 66-67.

⁵⁹ ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Lane informali*, in G. BALLO, E. BIAGI, G. BRER, *Missonologia. Il mondo dei Missoni*, Edizioni Electa, Milano 1994, p. 52.

Poi, smussati nelle punte apicali e pedicali, quasi stiracchiati, gli zigzag si distendono nella fluidità morbida e arrotondata delle onde [...]”⁶⁰.

Individuare un’unica collezione in cui i Missoni hanno resa manifesta l’influenza dell’Optical Art, ai fini di un confronto con la corrente artistica, è impossibile e in un certo senso anche inutile, dal momento che l’intera estetica del brand è legata ai motivi optical. Sin dal loro esordio, i Missoni hanno fatto dell’uso di una decorazione geometrica policroma il loro tratto distintivo.

Ad un confronto formale, le opere optical che possono essere associate alle creazioni di Missoni, sono innanzitutto quelle in forte policromia, tra cui: una delle prime opere di Vasarely, *Arlecchino* (1936-1952) (fig. 12, p. 164) e la serie *Vega* di Vasarely a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, con cui le collezioni Missoni condividono i colori accesi e il geometrismo ‘ibrido’ (si mescolano tra loro composizioni quadrangolari e composizioni di cerchi); importante ispirazione fu sicuramente anche la produzione artistica di Bridget Riley, tra cui risulta particolarmente convincente il confronto con *Chant I* (1967) (fig. 9, p. 163), e *Orient 4* (1970) opere piuttosto tarde come *Attar* (1976), *Winter Palace* (1980). In particolare con la produzione artistica di Riley i parallelismi sono evidenti: il motivo geometrico a strisce policrome (come nel caso di *Chant I*, *Orient 4* e *Winter Palace*) è molto frequente anche nelle collezioni Missoni, dalle primissime collezioni fino a quelle più recenti, come ad esempio nel caso della collezione Primavera/Estate del 1996, in cui compaiono diversi completi caratterizzati da una decorazione geometrica a fasce verticali policrome, e pezzi con una decorazione ‘mista’ con “periodi di ‘calma’ ricostruzione geometrica e ‘tempeste’ di disegni più irregolari”⁶¹.

⁶⁰ F. FABBRI, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, pp. 71-72.

⁶¹ M. FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 215.

Una specificità dell'estetica dei Missoni, che non appartiene propriamente alle opere optical, ma che probabilmente ne riflette il presupposto teorico di base, è il particolare effetto – definito ‘fiammato’ di ‘bassa risoluzione’ dei motivi decorativi e geometrici di alcune creazioni e di alcuni arazzi prodotti a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Il fiammato dà origine ad un effetto a “scacchiere di uno spettrogramma. Come non pensare [...] allo schermo di un televisore analogico fuori sintonia?”⁶²

“Il fiammato rappresenta inoltre una modalità grafica dai poteri ipnotici, da immagine vaporosa e liquefatta, come se, dentro la materia del tessuto, il plancton delle cromie si aggregasse a formare nebulose visive, ancora più psichedeliche nelle manovre avviate dal corpo e nella tridimensionalità acquisita dai vestiti”⁶³.

Il presupposto alla base dell'Optical Art è quello dell'illusionismo ottico: l'obiettivo è quello di creare composizioni che possano dare vita a giochi ottici prospettici e illusionistici che attribuiscono sul piano percettivo, dinamismo e volume ad un'opera statica e bidimensionale. Il fiammato Missoni va a creare delle “distorsioni policrome”⁶⁴ e delle forme dai “contorni sfrangiati”⁶⁵, elementi che inevitabilmente enfatizzano l'effetto di dinamismo venutosi già a creare dalla decorazione geometrica policroma. Ad un primo sguardo, il fiammato dà l'illusione che le linee siano ‘sgranate’ e ‘tremanti’ e dunque in movimento.

Probabilmente dunque, il fiammato missoniano rappresenta l'esperimento più riuscito ai fini dell'adesione stilistica alla corrente artistica dell'Op Art: non solo nella ripresa di motivi geometrici e nell'alternanza dei colori ma anche nel conferimento dell'effetto di dinamismo illusionistico, attraverso

⁶² F. FABBRIO, *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021, p. 72.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

l'adozione di linee di diversi colori e dai contorni 'sfrangiati', le quali attraverso la loro ripetizione sul tessuto, conferiscono a quest'ultimo un effetto di movimento continuo, rimarcato dall'adattarsi del tessuto alle linee del corpo, in maniera più che efficace.

Dopo i Missoni, un altro brand italiano che negli stessi anni renderà omaggio all'arte optical è quello di Emilio Pucci.

L'avventura di Emilio Pucci comincia nel 1950, quando decide di aprire una boutique a Capri, per poi trasferirsi a Roma.

“Fin dall'inizio la sua produzione si fece notare per l'uso di colori vivaci e motivi vistosi. I capi firmati Pucci presero parte del loro appeal a causa delle infinite copie a poco prezzo sul mercato, ma anche per l'avvento della moda minimalista. Pucci mantenne tuttavia un'enorme influenza [...]”⁶⁶.

Come per i Missoni, anche per il brand di Pucci la policromia è elemento fondamentale e distintivo; intervistato da Nanda Calandri agli inizi degli anni Ottanta, Pucci parla in questi termini del cromatismo caratteristico delle sue collezioni: “La prima collezione fu tutta in nero e tutte le spiagge famose si vestirono di nero. Trovarono armoniosi soltanto il bianco e il nero. Poi incominciai la ricerca. Dalle *bouganville* di Capri venne fuori il rosa violaceo, il 'rosa Emilio'. Ma non trovavo un turchese bello come quello delle stoffe messicane dipinte a mano; scattai cinquecento fotografie sottacqua, vicino alla Marina Piccola di Capri, dove le rocce si immergono per trenta metri mutando colore: bianco, verdino, cilestrino, turchese pallido, verde oceano, zaffiro, il colore della Grotta Azzurra. Nascevano i miei colori d'acqua. Poi, sempre dalla natura, il geranio (difficilissimo), il corallo, il verde mandorla. Una volta, a Cuba, vidi un carrettino pieno di frutta che non conoscevo, sembravano patate, marroni fuori e rosa dentro, era il 'rosa mamei'”⁶⁷.

⁶⁶ M. FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 254.

⁶⁷ NANDA CALANDRI, *Storie e favole di moda*, Fratelli Alinari Editrice, Firenze 1982, pp. 59-60.

Il concetto viene ribadito da Pucci nel catalogo della retrospettiva *Il tempo e la moda*, a lui dedicata, scritto dall'autrice e curatrice museale, Stefania Ricci: "Se provate a mettere insieme fiori di un colore diverso vi accorgete che nessuna tinta in natura sta male con l'altra, che il giallo e il rosso, o il rosa e l'arancio non sono un pugno in un occhio, basta saperli combinare con armonia, ignorando ogni tabù. I pittori del Trecento e del Rinascimento che usavano i colori puri lo avevano capito benissimo [...] per questo amo documentarmi continuamente sulla natura e sui libri d'arte, per trovare nuove soluzioni cromatiche e nuovi motivi grafici"⁶⁸.

"Tra i fili conduttori dello stile Pucci c'erano la brillantezza dei colori e la ricchezza delle stampe dei tessuti"⁶⁹, la decorazione caratteristica di un capo Pucci è sempre stata sia figurativa che geometrica. In quest'ultimo caso, si tratta per lo più di un geometrismo dalle linee ondulate e curvilinee molto morbide, più rare ma comunque presenti (in particolar modo nella collezione Primavera/Estate 1966, *Vivara*) nelle collezioni Pucci, decorazioni dalle forme squadrate o a scacchiera.

Sono frequenti invece cerchi concentrici, linee ondulate che si avvolgono sulla stoffa, motivi a pois e tra i motivi figurativi sono identificativi del brand quelli floreali.

"Emilio traeva ispirazione per le sue stampe distintive da innumerevoli fonti, tra cui la pittura rinascimentale, le insegne della corsa del Palio di Siena e i colori e disegni tradizionali di esotiche località come Bali. Questi venivano trasmutati dallo stilista in forme astratte e spirali psichedeliche di colore, spesso contenute da bordi in fantasie a contrasto di scala diversa, firmate semplicemente 'Emilio'. Rinomato colorista, Pucci si serviva di vivaci

⁶⁸ STEFANIA RICCI, *Emilio Pucci: un successo americano. 1948-1992: la moda e le premesse socio-culturali dell'ascesa e del trionfo di Emilio Pucci negli Stati Uniti*, in STEFANIA RICCI, LUIGI SETTEMBRINI, (a cura di) *Emilio Pucci*, catalogo della mostra (Biennale di Firenze, 1996), Skira, Milano 1992, pp. 18-20.

⁶⁹ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p.214.

combinazioni mai viste prima: fucsia e geranio, zaffiro e mirtillo, kaki e lavanda. Queste stampe caleidoscopiche erano realizzate in materiale ingualcibile [...]”⁷⁰.

È soprattutto, e non a caso, a partire dagli anni Sessanta che le creazioni Pucci cominciano ad accogliere più che altro motivi geometrici, e ad accantonare quelli figurativi: “se gli anni Cinquanta videro prevalere i motivi figurativi (collezione *Siciliana* 1955, collezione *Palio di Siena* 1957, con colori e disegni ispirate alle 17 contrade di Siena), il gusto del decennio successivo si incentrò sempre più su uno stile geometrico che rifletteva le tendenze del mondo artistico contemporaneo (collezione *Viva* 1965, collezione *Paggio* 1965-1966, collezione *Vivara* 1966)”⁷¹.

Soprattutto la collezione *Vivara* (1966) infatti, è particolarmente vivace nella scelta cromatica, e specialmente nelle composizioni geometriche a decorazione dei tessuti: Pucci si dimostra in questo caso molto abile nel fondere elementi curvilinei a forme quadrangolari, fondendo così diversi ‘moduli geometrici’, un po’ come faceva Victor Vasarely nella sua serie di opere denominata *Vega* proprio negli stessi anni. In *Vega*, tornano infatti la scelta per una cromia molto accesa, nonché la combinazione ben riuscita tra forme circolari e composizioni di quadrati, combinazione così ben calibrata, da conferisce ancora maggiore dinamismo all’effetto generale dell’assetto decorativo. Anche *Arlecchino* di Vasarely risulta particolarmente vicina al tipo di estetica del brand italiano.

Un confronto convincente è anche quello con le opere di Bridget Riley, naturalmente nella seconda fase della sua produzione artistica, a cui appartengono le opere in policromia: tra queste si avvicinano all’estetica del designer di moda, *Attar* (1976), *Gala* (1974), *Cataract 3* (1967) (fig. 14, p.

⁷⁰ M. FOGG, *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020, p. 254.

⁷¹ S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021, p.214.

165), così come opere molto più tarde -ma comunque coerenti con l'estetica di Pucci- quali, *Lagoon I* (1997) e *Conversation* (1992).

Caratteristica delle collezioni di Pucci, è anche la scelta di tessuti molto morbidi, tra cui seta e organza. Questi materiali, abbinati a decorazioni geometriche e motivi figurativi in colori sgargianti ripetuti in sequenza, creano un effetto di movimento che abbraccia il corpo della modella e gli conferisce, appunto, dinamismo. Il lavoro di Pucci si muove quindi su due fronti: il designer è attento alla decorazione optical, tanto quanto alla ricerca dei tessuti che meglio assecondano l'illusionismo ottico che tale decorazione viene a creare sull'abito.

Del resto, la stessa duplice attenzione caratterizza anche il pittore optical: il “fattore percettivo permette all'opera di dispiegarsi, pur rimanendo statica, nel tempo e nello spazio reali. [...] La realtà dei dipinti è duplice: da un lato è materiale, poiché si tratta di una tela dipinta, tesa su un telaio, e dall'altro è percettiva, in quanto è una sorta di alone, vale a dire un puro fenomeno ondulatorio e luminoso”⁷².

Un caso più recente, di riformulazione dei motivi optical è quello di Gianni Versace, anche lui impegnato innanzitutto nella riflessione sul rapporto tra le linee geometriche del pattern decorativo e le linee ‘sinuose’ dei tessuti. La ripresa dell'optical da parte della maison milanese, in realtà risale agli anni Ottanta, è dunque postuma alla nascita della corrente artistica e al suo assorbimento da parte del mondo della moda, tra gli anni Sessanta e Settanta. L'influenza del mondo dell'arte nella produzione di Versace è nota, nel corso della sua carriera, lo stilista si è lasciato ispirare più di una volta dalle suggestioni artistiche più varie. La stessa medusa, celebre simbolo della maison, è la stilizzazione di un reperto archeologico greco che Gianni Versace

⁷² MATTHIEU POIRIER, *Op art, in vivo e in teoria*, in LUCA MASSIMO BARBERO, *L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 24 settembre 2022- 26 febbraio 2023), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2022, p. 107.

vide da adolescente nella sua Calabria in uno scavo vicino casa dei suoi genitori.

L'arte classica, infatti, fu il primo – e più importante- motivo di influenza per il designer, di cui non a caso è celebre la decorazione grafica delle 'greche' (un pattern di meandri greci ripetuti) a ornamento dei suoi abiti, ma certamente non fu l'unico.

Tutta l'arte astratta in generale fu particolarmente ispirante per lo stilista: “si tratta semplicemente del rapporto personale di Versace con la sua cultura artistica, formatasi nel corso degli anni e mai limitata alla semplice citazione. Con la vitalità e la forza che lo caratterizzano, pur nel rispetto dell'operare del fare artistico, Versace ha sempre cercato di adattare le sue esperienze culturali al lavoro, quasi a vivificare con nuovi risultati e significati il regalo intellettuale ricevuto da altri. [...] Nell'affrontare temi della pittura vascolare e murale della tradizione greca ed etrusca, è intervenuto con il computer segnalando la necessità di avere con l'antico un rapporto di mutuo scambio e non di timore reverenziale”⁷³.

Nella ripresa dell'Optical Art, il designer “ha dato due versioni diverse in un tentativo di ricondurre la geometria alle esigenze del corpo. Nella collezione Primavera/Estate 1983, ha utilizzato la stampa geometrica su un tessuto cadente assegnando così al materiale il compito di ammorbidire il disegno. Nella collezione Autunno/Inverno 1986-87, lavorando su materiali rigidi, ha adattato invece il disegno alla forma del corpo [...]”⁷⁴.

“La geometria optical si trasforma così in disegni che ricordano più le bandiere dei cortei storici o delle competizioni automobilistiche – con un

⁷³ NICOLETTA BOCCA, *Il rapporto con l'arte*, in NICOLETTA BOCCA, CHIARA BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989, p. 286.

⁷⁴ N. BOCCA, *Il rapporto con l'arte*, in N. BOCCA, C. BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989, p. 286.

riferimento allo sportswear diffuso nella collezione- che non gli esperimenti artistici degli anni Sessanta”⁷⁵.

Una ricerca stilistica che ha una sua identità ben precisa, che vede come punto di partenza la corrente artistica optical. In occasione della prima collezione ‘optical’ del 1983, Vogue Italia commenta così l’influenza artistica del designer: “ <<Non per nulla, se una bandiera si dovesse scegliere per la nuova stagione del made in Italy, sarebbe l’optical. Usato più sapientemente che negli anni Sessanta, oggi l’optical, con le sue illusioni cinetiche, contribuisce ad eliminare ogni idea di staticità anche se l’abito è geometrico”⁷⁶.

L’elemento aggiunto che fa delle sperimentazioni di Gianni Versace, l’esperimento più ‘audace’ tra tutti quelli sopracitati, è la perfetta simbiosi tra le forme fluide e morbide della blusa (indumento caratterizzato da drappeggi) e i motivi geometrici ‘rigidi’ e la scacchiera in bianco-nero ereditata dall’Optical Art.

Probabile fonte di ispirazione per il designer potrebbe essere stata *Movement in squares* di Bridget Riley (1961) (fig. 17, p. 166), da cui deve aver ripreso il motivo a scacchiera, così come la serie di Vasarely denominata *Zoeld*, risalente alla metà degli anni Sessanta. In particolar modo, lo stilista deve essere stato catturato dal gioco illusionistico nato dalla giustapposizione di quadrati di forme diverse (nel caso di *Movement in squares*) e colori diversi (nel caso della serie di Vasarely): in base al modo in cui gli artisti giocavano con le forme e con i colori, venivano fuori composizioni più o meno dinamiche, dal ritmo più o meno serrato, dalle ‘vibrazioni’ ottiche più o meno incalzanti, sulla base della collocazione o della disposizione cromatica degli elementi. Per comprendere bene lo studio che il designer deve aver fatto delle opere optical, si può osservare l’opera del 1964 dell’artista inglese Bridget

⁷⁵ N. BOCCA, *Il rapporto con l’arte*, in N. BOCCA, C. BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L’abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989, p. 287.

⁷⁶ *Ivi*, p. 286.

Riley, *Loss*: l'artista costruisce il ritmo della sua composizione giocando con la disposizione dei pallini che si fanno via via più fitti in alcuni punti, e più radi in altri lasciando trasparire la superficie bianca del fondo. Lo stesso principio è alla base della 'deformazione' delle forme geometriche in alcuni punti del corpo delle modelle, messa in atto da Versace, con l'intenzione di rimarcarne le forme. Giocare con la disposizione più o meno serrata degli elementi geometrici di base del pattern decorativo, gli consentiva di modellare il corpo stesso, quasi di ricrearlo, andando a creare una sorta di ritmo visivo non così diverso da quello delle opere d'arte a cui si è ispirato.

“L'approccio ribalta completamente l'idea classica dell'optical nell'abbigliamento, abbinando due concetti – drappeggio e geometria- fra loro contrastanti. Versace si muove quindi in una direzione interpretativa contraria a quella di Courrèges e Paco Rabanne che, negli anni Sessanta, replicavano la rigidità geometrica del disegno con la rigidità formale dell'abito”⁷⁷.

Nella collezione Autunno/Inverno 1986-87, Versace comincia ad immaginare che i motivi geometrici seguono e vengono modellati dalle linee del corpo: “Se nel 1983, Versace elimina l'inconveniente attraverso l'uso di materiali morbidi, nella collezione Autunno/Inverno 1986-87, l'optical viene usato in disegnature minute che danno effetti prospettici relazionati alla figura corporea. Sicuramente una generale ispirazione alla Russia, che permea tutta la collezione, spinge Versace a cercare i suoi riferimenti in Vasarely, ma più interessante è notare come il lavoro dell'artista sia congeniale al progetto stilistico di Versace: enfatizzare le forme del corpo e utilizzare per l'inverno i materiali pesanti che, cadendo, non ammorbidiscono il disegno. Poiché il materiale non lo consente, è il disegno che si modella e si adatta alla forma del corpo e al peso del tessuto. Non si tratta più quindi, solo dell'arte come

⁷⁷ N. BOCCA, *Il rapporto con l'arte*, in N. BOCCA, C. BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989, p. 288.

citazione colta che vuole nobilitare l'abito o chi lo indossa, ma di un'interazione fra esigenze figurative e coerenza formale"⁷⁸.

Il pattern geometrico diventa dunque, funzionale all'enfasi che Versace tradizionalmente pone sulle linee del corpo femminile, lo aiuta a sottolineare le curve e ad enfatizzare le forme della sua donna ideale, che è da sempre una donna libera da ogni preconcetto e fiera della propria femminilità.

Non sono tanto il taglio dell'abito o l'aderenza del tessuto a sottolineare le forme del corpo, quanto piuttosto la disegnatrice stessa del motivo geometrico che attraverso la disposizione dei moduli geometrici e un generale effetto prospettico ad evidenziare alcuni punti del corpo della modella, tra cui in particolare i fianchi e il petto, che ne risultavano inevitabilmente valorizzati.

Ulteriore elemento, caratteristico dell'estetica optical, che torna anche nelle collezioni Versace ispirate alla corrente artistica è l'effetto illusionistico di dinamismo, conferito dall'alternarsi di motivi geometrici e colori, in alcuni casi Versace fa uso anche di piccole paillettes a forma circolare di dimensioni diverse accostate o sovrapposte che amplificano l'effetto irregolare della decorazione: "e il risultato è ancora quello di una confusione a livello focale, in netto contrasto con la natura rigida e ben delineata dei materiali singoli usati"⁷⁹.

Lo scambio tra artisti optical e designer di moda, però si concretizza anche in maniera diretta, attraverso il coinvolgimento in prima persona degli artisti optical, e non solo attraverso l'omaggio del mondo della moda ad alcune opere prese a ispirazione. Alcuni artisti, infatti, collaborano e mettono al servizio delle collezioni di moda, la propria creatività, lavorando attivamente all'incontro tra arte optical e moda.

⁷⁸ N. BOCCA, *Il rapporto con l'arte*, in N. BOCCA, C. BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989, p. 289.

⁷⁹ CHIARA BUSS, *Le tecniche miste*, in N. BOCCA, C. BUSS (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989, p. 186.

Tra questi un caso interessante è costituito dalla collaborazione diretta tra l'artista Getulio Alviani e la stilista Germana Marucelli.

I due cominciano a lavorare insieme nel 1964, e la prima collezione nata dalla loro collaborazione, denominata *Linea Optical*, viene esposta per la prima volta a Palazzo Pitti a Firenze nel 1965.

L'interesse di Marucelli per il mondo dell'arte non si limita a quest'esperienza, sono infatti frequenti nelle sue collezioni riferimenti al mondo dell'arte e del cinema: il suo è infatti un "percorso artistico unico e 'multidisciplinare' [...], che, tra spinta innovativa e continui rimandi ai grandi temi del passato ha anticipato linguaggi oggi attuali, ponendosi a tutti gli effetti come pioniera di nuove tendenze e visioni. La sua ricerca stilistica, che assume a tratti connotazioni tour court antropologiche, si concentra nella realizzazione di abiti che avvolgano la donna, ma che ne siano estensione e interpretazione. In lei prevale un concetto nuovo per la moda del tempo, in cui la donna non è più soggetto passivo da rivestire di significati, ma al contrario ne diventa componente attiva, ragione e senso. Nelle sue collezioni Germana Marucelli esprime perfettamente l'animo femminile di un tempo in costante cambiamento. [...] Considerata una delle più attive promotrici dell'interdisciplinarietà tra moda e arte, Marucelli sceglie di dedicare la propria vita alla prima e nutre per la seconda una passione innata"⁸⁰.

Getulio Alviani, principalmente scultore ma anche grafico, si è avvicinato all'arte programmata grazie all'amicizia con Josef Albers, ma anche frequentando alcuni esponenti del Gruppo N, e ha partecipato alla celebre mostra *The Responsive Eye* nel 1965 a New York.

In particolare, l'artista si dedica alla realizzazione di opere plastiche cinetiche in cui il movimento dello spettatore interferisce e modifica la ricezione dell'opera stessa. In questo senso identificative risultano le opere che

⁸⁰ Scheda tecnica, www.uffizi.it.

appartengono alla serie chiamata *Interrelazioni Speculative* (1962-1967), che sono realizzate giocando sulla contrapposizione o la coesistenza di interruzione e continuità visiva.

Durante la creazione di questa serie, nasce dunque la collaborazione con Marucelli, la quale proprio a partire dagli anni Sessanta focalizza la sua ricerca sulla creazione di abiti che “mutino in continuazione sotto gli occhi di chi li osserva”⁸¹.

L'incontro concretizzatosi nel 1964 nella collezione *Linea Optical*, si rivela particolarmente riuscito per diversi aspetti. Si tratta innanzitutto di una collaborazione diretta tra i due: Alviani realizzerà diversi disegni e diverse stampe optical appositamente immaginate per le collezioni Marucelli, dunque la creazione è in partenza pensata per l'alta moda. L'altro elemento che ci permette di guardare a questa collaborazione come ad una delle più riuscite, riguarda l'intuizione della designer di usare un particolare tipo di tessuto, il *plissé soleil*, caratterizzato da tante pieghe, tutte molto sottili e vicine tra loro, grazie alle quali l'effetto illusionistico e cinetico dei pattern geometrici disegnati da Alviani risulta amplificato e dunque particolarmente efficace nella resa del dinamismo dell'abito.

Il pattern decorativo ideato da Alviani per questa collezione è tutto incentrato sul segno e sulle linee, verticali e orizzontali, ed è interamente concepito in bicromia bianco-nero.

Grazie al *plissé*, il geometrismo optical riesce, in questo caso particolare, a creare un effetto ‘psichedelico’ e dunque un'idea di movimento, che vanno oltre il semplice pattern geometrico usato come mera decorazione, portando a risultati più che efficaci il processo di osmosi tra moda ed estetica optical.

Un altro caso degno di nota, in cui un'artista ha collaborato con il mondo della moda, prestando una delle sue creazioni, è quello di Bridget Riley, che

⁸¹ *Fibre sintetiche per l'autunno*, in <<Torino Posta>>, 1, settembre 1961, p. 21.

subito dopo la mostra *The Responsive Eye*, che tanto aveva affascinato Larry Aldrich, imprenditore e collezionista d'arte, acconsente all'utilizzo di una sua creazione per la realizzazione di una collezione di moda *prêt-à-porter* prodotta in serie.

Aldrich con la collaborazione del grafico Julian Tomchin, realizza un'intera collezione in cui la decorazione dei capi era perfettamente ripresa dalle opere esposte in mostra dall'artista inglese.

Si tratta però di un caso di collaborazione meno felice del precedente: l'opera che Bridget Riley aveva "prestato" al mondo della moda è *Hesitate* (1964), immaginando però, che sarebbe stata in qualche modo modificata dalla fantasia del grafico, che non si sarebbe dovuto dunque -nelle intenzioni di Riley- limitare a 'copiare' la sua opera, ma che avrebbe dovuto riformularne il pattern geometrico, lasciando solo intuire l'ispirazione originaria.

Anche perché, sin dal primo momento, la richiesta di Aldrich sarà poco gradita da Riley, la quale ribatte che, nonostante il suo consenso, lei concepiva le sue opere come adatte "to hang on a wall, and not a girl"⁸², senza nascondere un certo risentimento per la proposta dell'imprenditore.

In ogni caso, quando Riley scoprirà che l'intera sua produzione era stata utilizzata alla lettera, per dei capi d'abbigliamento prodotti in serie, non ne sarà troppo contenta.

In questo caso quindi, a differenza della collaborazione tra Alviani e Marucelli, l'artista considera quasi un'offesa vedere la propria creatività al servizio di 'semplici' capi d'abbigliamento. Ma la tendenza generale da parte degli artisti è quella di accogliere di buon grado collaborazioni dirette con il mondo dell'arte, anche per via dello studio che i designer fanno delle opere optical, a differenza invece della mera ripresa delle coeve opere pop ad esempio. Come riporta la rivista *Life* infatti, in un articolo del 1965, "unlike

⁸² *Fashion Op from Toe to Top*, in «Life», vol. 58, 15, 16 April 1965, p. 54, traduzione da me proposta: "per essere appese ad un muro e non addosso ad una ragazza."

pop art fashions, which are apt to be simple and inexpensive as the everyday objects they glorify, Op art fashion is coming in at the top fashion level”⁸³.

Lo stesso Victor Vasarely sarà collaborativo con il mondo della moda, del resto l’artista aveva un vero e proprio entusiasmo rispetto ai nuovi linguaggi dell’arte, dunque, tutto ciò che rappresentava la modernità e portava i segni del cambiamento artistico era apprezzato dall’artista. Non a caso, nel 1965, il designer Roberto Capucci dedica a Vasarely l’intera collezione Autunno-Inverno, di cui è particolarmente celebre il cappotto in chiffon e piume di struzzo, chiamato per l’appunto, *Omaggio a Vasarely*.

Della produzione artistica di Vasarely, ad affascinare Capucci, saranno soprattutto le composizioni geometriche ortogonali, che si confacevano perfettamente alla sua idea di moda: “senso del movimento, meravigliosa padronanza dei volumi, estrema arditezza nell’accostamento dei colori e nell’uso dei materiali, equilibrio delle proporzioni, ma anche inquietanti dissonanze e asimmetrie sono state alcune caratteristiche formali costantemente presenti nelle creazioni di Capucci, che hanno confermato gli stretti rapporti tra la sua moda e l’arte”⁸⁴.

Affascinato dunque, dalle linee ortogonali e dagli abiti-scultura, quasi come fossero degli edifici architettonici, Capucci doveva aver trovato nelle opere di Vasarely il rigore e il geometrismo che gli serviva per andare a potenziare visivamente le sue ‘strutture’ tessili.

Omaggio a Vasarely riprende infatti, il geometrismo e le linee ortogonali in bianco e nero di opere come *Riu-Chiu-C* (1960) e *Vega III* (1971).

⁸³ *Fashion Op from Toe to Top*, in «Life», vol. 58, 15, 16 April 1965, p. 52, traduzione da me proposta: “a differenza delle creazioni di moda ispirate alla Pop Art, che sono tendenzialmente semplici e a buon mercato come gli oggetti quotidiani che glorificano, la moda ispirata all’Optical Art sta arrivando ai livelli più alti del mondo della moda”.

⁸⁴ MASSIMO DI FORTI in ALBERTO MORAVIA (a cura di), *Roberto Capucci. L’arte nella moda. Volume, colore e metodo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 gennaio- 28 febbraio 1990), Fabbri Editori, Sonzogno 1990, p. 20.

Si tratta in questo caso però, di un omaggio da parte del designer italiano che non prevede la collaborazione diretta dell'artista, a differenza dei precedenti. In effetti, come riporta la rivista *Life* nel 1965, “though the artists themselves occasionally contribute directly to the designs, the results usually come about more through Op-happy accident”⁸⁵.

Nonostante non si tratti affatto dunque, di una ripresa unilaterale da parte dei soli stilisti, come dimostrano il caso di collaborazione tra Alviani e Manucelli e quello del ‘prestito’ di una sua opera da parte di Bridget Riley, sono soprattutto i designer ad ‘appropriarsi’ dei motivi optical e a guardare agli artisti optical.

In ogni caso, il rapporto di scambio tra gli artisti optical e la moda coeva, rappresenta uno spunto di riflessione importante per comprendere la natura e le finalità della simbiosi tra diversi linguaggi artistici. L’Optical Art, così come il geometrismo illusionistico del *prêt-à-porter* anni Sessanta e Settanta, riflettono una sensibilità completamente differente rispetto a quella degli anni precedenti: le nuove generazioni guardano al mondo con occhi diversi, vivono una vita più frenetica e soprattutto avvertono e rivendicano il bisogno di sentirsi liberi. C’è piena consapevolezza di stare già vivendo nella modernità e la moda fa propria questa consapevolezza, così come anche l’estetica optical nasce proprio in vista e in virtù del cambiamento. L’incontro tra i due linguaggi diventa quindi naturale poiché condividono, in questo momento storico più che mai, le stesse finalità e riflettono le stesse esigenze. Il sodalizio si rivela però importante anche sotto un altro aspetto. L’artista che collabora con il designer e in qualche modo mette la creatività al servizio della moda, compie inevitabilmente un passo decisivo che gli consente di portare a compimento un processo avviato un secolo prima. Servendosi del

⁸⁵ *Fashion Op from Toe to Top*, in «Life», vol. 58, 15, 16 April 1965, p. 52, traduzione da me proposta: “nonostante anche gli stessi artisti hanno occasionalmente contribuito direttamente alla realizzazione delle creazioni di moda, i risultati maggiori sono arrivati per lo più attraverso riprese ‘accidentali’ risultate poi particolarmente felici.”

potere comunicativo della moda, raggiunge nella maniera più efficace, il primo obiettivo che l'arte optical si era posta al momento della sua nascita: parlare al vasto pubblico, rendere l'arte un linguaggio comprensibile a chiunque. Il sodalizio con il mondo della moda permette il pieno raggiungimento di questa finalità: l'estetica optical diventa riconoscibile e viene assorbita dalle masse anche grazie alla sua 'versatilità' rispetto alla moda di quel tempo.

Grazie all'incontro con il mondo della moda, la corrente artistica arriva nei negozi, viene omaggiata dalle riviste (non più solo quelle specializzate) "che si avvalevano d'illustrazioni fotografiche"⁸⁶, permettendo agli artisti optical di far conoscere la propria produzione artistica "non solo nel sistema chiuso dello specifico settore artistico, ma anche in un ambito sociale più ampio, di attese e fruizione di massa"⁸⁷.

D'altra parte anche i designer di moda traggono vantaggio da questo scambio, poiché si radica sempre di più l'idea della moda come Arte a tutti gli effetti, anche tra i non addetti ai lavori.

E l'incontro non poteva risultare più proficuo, dal momento che l'estetica optical trova nel tempo, il modo perfetto per valorizzare le linee e le forme del tessuto.

Lo studio dell'artista che intende adattare il suo linguaggio alle regole dell'abito, è certamente differente da quello dell'artista intenzionato a realizzare un quadro, e il risultato è in realtà potenziato dall'incontro con il tessuto: nel tentativo di seguire e assecondare la 'fluidità' e la morbidezza dell'abito, il geometrismo optical raggiunge, in alcuni casi ancor più che attraverso il supporto pittorico, l'effetto di dinamismo e di illusionismo ottico che lo caratterizza. Il supporto tessile si rivela dunque, particolarmente

⁸⁶ ANTONELLO NEGRI, *Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre*, in BARBARA CINELLI, FLAVIO FERGONZI, MARIA GRAZIA MESSINA, ANTONELLI NEGRI, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013, p. 3.

⁸⁷ *Ibidem*.

funzionale e va in qualche modo, ad arricchire la stessa ricerca artistica optical.

Dall'altro lato, le linee dell'abito, e di conseguenza del corpo, vengono valorizzate dall'estetica optical, la quale consente al designer di giocare con le forme e soprattutto si rivela particolarmente funzionale nel caso in cui l'abito voglia assecondare le linee del corpo femminile. Dunque l'abbigliamento perfetto per la donna degli anni Sessanta e Settanta, parla il linguaggio del *prêt-à-porter* e soprattutto vuole liberarsi di qualsiasi tipo di restrizione e per farlo, trova nell'estetica optical, un valido alleato, dal momento che attraverso di essa, risulta più semplice per il designer concepire l'abito della donna moderna, libera dai preconcetti e a suo agio nel suo corpo. L'abito si preoccupa ora solo di valorizzare il corpo e l'Optical costituisce uno strumento e un motivo di ispirazione, funzionale proprio a quest'obiettivo e a questa nuova sensibilità.

Conclusioni

La riflessione sulla relazione tra arte optical e moda anni Sessanta e Settanta aveva come obiettivo, far emergere le relazioni tra due linguaggi tra loro affini, e in qualche modo interdipendenti.

Nel suo saggio *Sulle esposizioni d'arte*, pubblicato a fine Ottocento, il sociologo tedesco Simmel spiega come “la forma dell’opera d’arte [...] non è [...] semplicemente lo specchio di una società e delle sue trasformazioni profonde, non si limita a registrare i cambiamenti in atto; bensì è essa stessa frutto del mutamento sociale, ne sconta le conseguenze nella sua stessa forma artistica che, nella sua analisi, diventa parziale, frammentaria, frutto del lavoro di collaborazione di più ingegni e che solo nell’insieme può essere ricomposta in un significato unitario”¹.

In sostanza, anche chi è coinvolto nella ricezione e nell’interpretazione dell’opera d’arte la costruisce insieme all’artista stesso. Nell’omaggio all’Optical Art da parte del mondo della moda, dunque, occorre ravvisare anche una riformulazione del linguaggio artistico di questa corrente, dal momento che la ripresa dei motivi optical richiede inevitabilmente anche una riflessione e una loro ‘rivalutazione’.

“D’altro canto è [...] tipico della moda tentare di imitare quello che è già stato istituzionalizzato o che sta per esserlo, per cui ogni nuovo aspetto assunto dalla moda verrà tosto ripreso e fatto proprio da quei settori della popolazione che ancora non ne erano stati informati”².

¹ ILARIA RICCIONI, *Arte e teoria sociale nell’opera di Georg Simmel*, in CONSUELO CORRADI, DONATELLA PACELLI, AMBROGIO SANTAMBROGIO, *Simmel e la cultura moderna. Interpretare i fenomeni sociali*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 5-7 giugno 2008), Morlacchi Editore, Perugia 2010, p. 342.

² GILLO DORFLES, *Mode e modi*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2010, p. 41.

In un certo senso, l'osmosi dell'Optical Art con il mondo della moda, rende la corrente artistica – che nasce come linguaggio artistico più 'informale' e 'moderno'- ancora più vicina al pubblico che in qualche modo ne può, attraverso l'abbigliamento, 'usufruire'.

La relazione tra arte e moda risulta dunque in questo caso ancor più significativa che in passato: non si tratta solo di una ripresa puramente formale, ma di una rilettura dell'optical da parte dei designer di moda che individuano in questo nuovo linguaggio, uno strumento ulteriore attraverso cui dare corpo al proposito di emancipazione tipico di quegli anni, di cui la moda si fa portatrice.

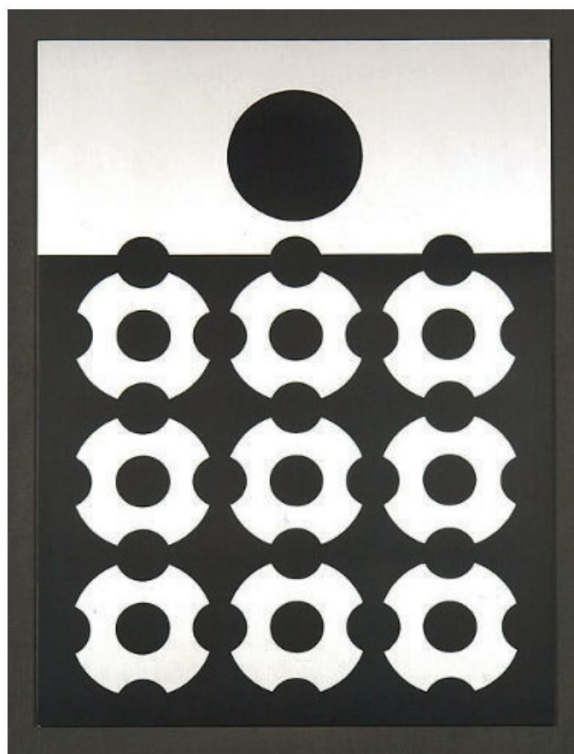
Tanto l'artista optical quanto il designer che ne riprende il linguaggio artistico, si concentrano sull'aspetto illusionistico e percettivo del pattern geometrico, il quale conferisce dinamismo tanto ad un dipinto quanto ad un abito, supporto quest'ultimo sicuramente più 'favorevole' al gioco ottico-illusionistico rispetto al supporto bidimensionale dell'opera pittorica.

Nel seguente elaborato si è analizzato dunque, il rapporto di dialogo tra la corrente artistica e la rielaborazione che il mondo della moda ha fatto delle sue caratteristiche principali: il geometrismo e il carattere di illusionismo visivo, il tutto naturalmente adattato al linguaggio dell'arte tessile.

Appendice iconografica



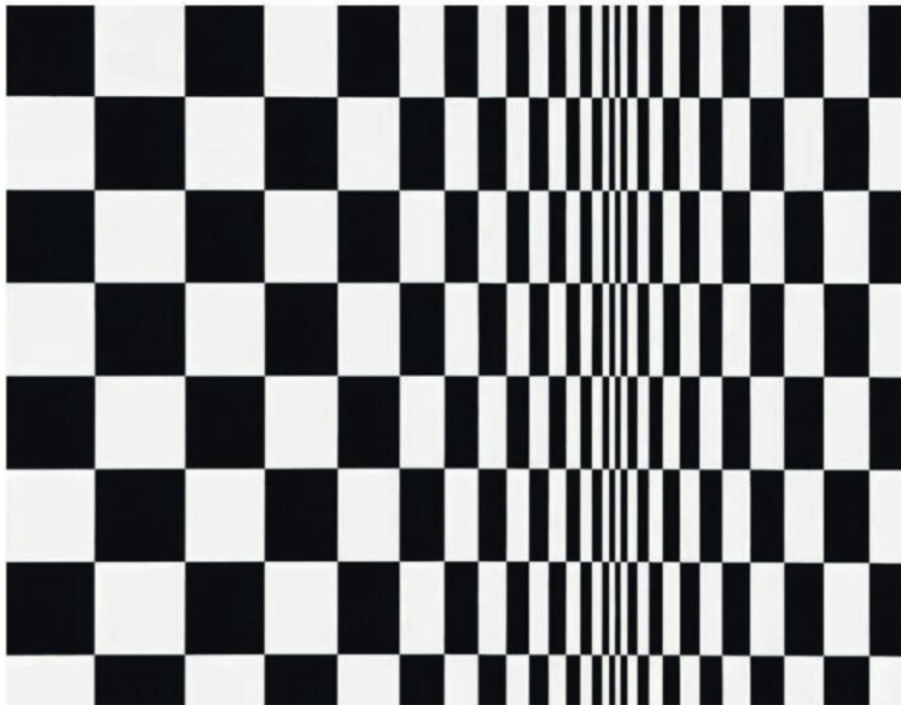
1. Pierre Cardin, collezione alta moda 1965.



2. V. Vasarely, Relief metal, 1960, serigrafia, Collections of the Janus Pannonius, Pécs.



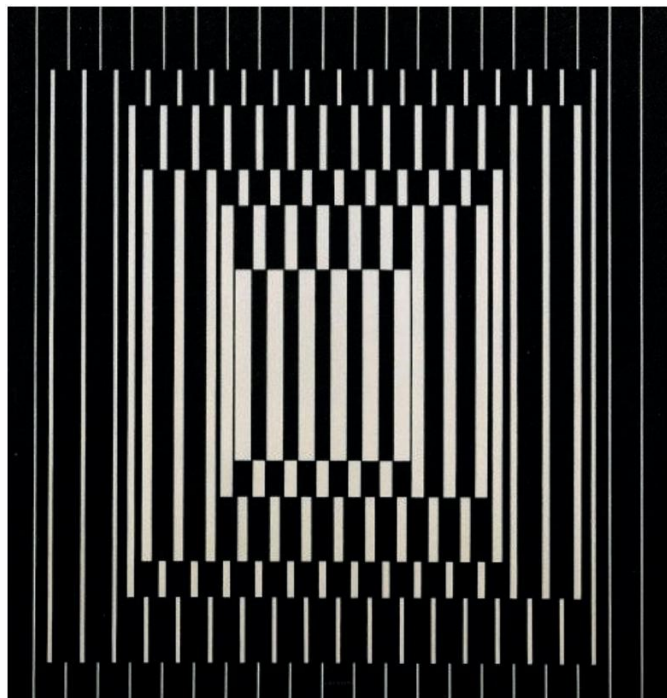
3. Pierre Cardin, collezione alta moda 1969.



4. B. Riley, Movement in squares, 1961, tempera su tela, 123,2 x 121,2 cm, Arts Council Collection, Londra.



5. A. Courrèges, collezione alta moda 1969.



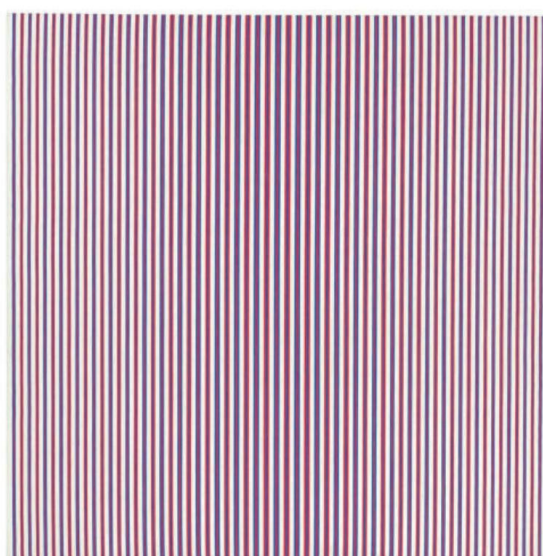
6. V. Vasarely, Bora III, 1964, olio su tela, 149,2 x 141 cm, Collection Buffalo AKG Art Museum, Buffalo.



7. O. Missoni, collezione prêt-à-porter 1970.



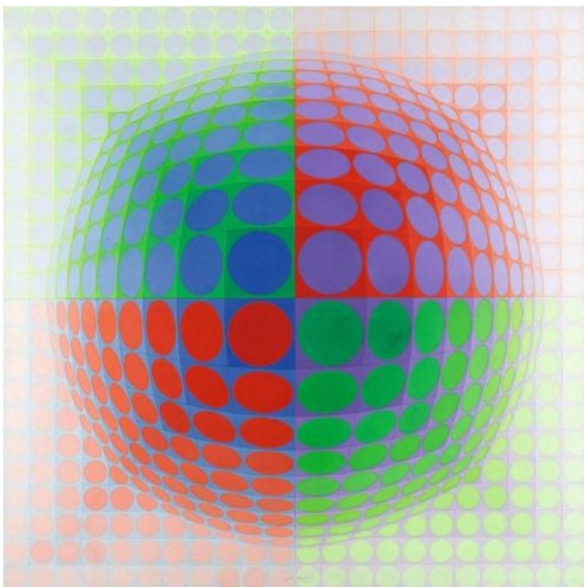
8. B. Riley, Blaze I, 1964, tempera su tela, 109 x 109 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.



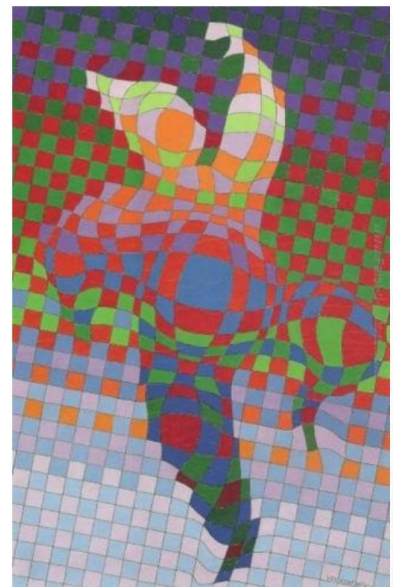
9. B. Riley, Chant I, 1967, tempera su tela, 31,5 x 231 cm, collezione privata.



10. O. Missoni, collezione prêt-à-porter 1970.



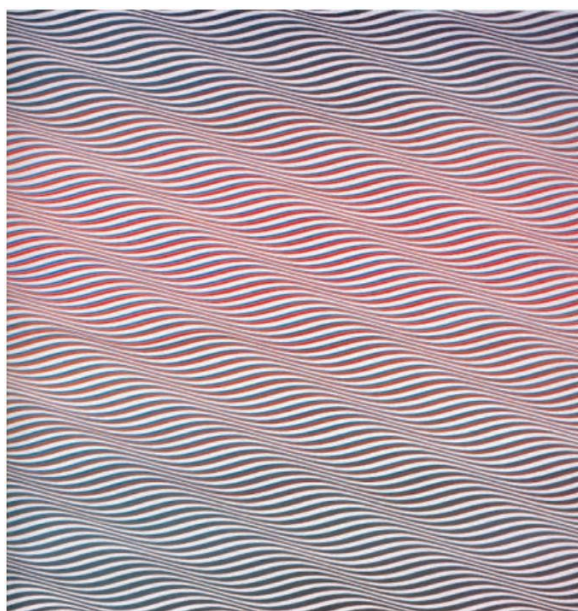
11. V. Vasarely, Vega Pal, 1969, acrilico su tela, 200 x 200 cm, Musée Unterlinden, Colmar.



12. V. Vasarely, Arlecchino, 1936, olio su tela, 119 x 76 cm.



13. E. Pucci, collezione alta moda
1966.



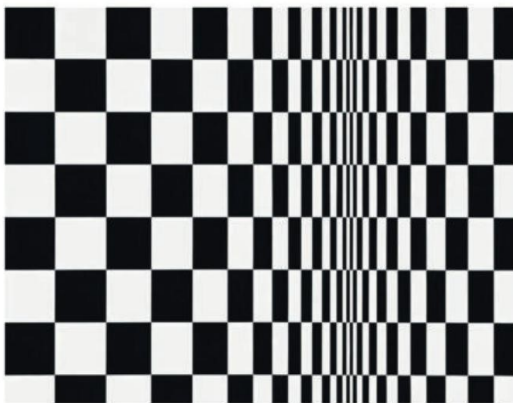
14. B. Riley, Cataract 3, 1967, tempera su tela, 221,9 x
222,9 cm, British Council Collection, Londra.



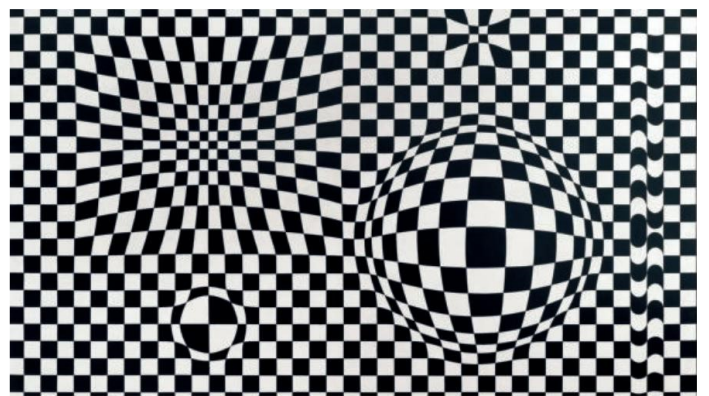
15. G. Versace, collezione alta moda, 1983.



16. G. Versace, collezione alta moda 1986.



17. B. Riley, Movement in squares, 1961, tempera su tela, 123,2 x 121,2 cm, Arts Council Collection, Londra.



18. V. Vasarely, Vega, 1956, 130 x 195 cm, olio su tela, collezione privata.

Bibliografia

- ALBANO A. (a cura di), *Marina Apollonio*, catalogo della mostra (Milano, 10 A.M. ART, 10 gennaio-11 aprile 2015), 10 A.M. ART, Milano 2015.
- ARNHEIM R., *Verso una psicologia dell'arte. Espressioni visiva, simboli e interpretazione*, Einaudi, Torino 1969.
- ARNHEIM R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1988.
- BALLO G., BIAGI E., BRER G., *Missonologia. Il mondo dei Missoni*, Edizioni Electa, Milano 1994.
- BARBERO L. M. (a cura di), *L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2022.
- BARTORELLI G., BOBBIO A., GALFANO G., GRASSI M. (a cura di), *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, settembre 2022-febbraio 2023), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2022.
- BATILLA A., *L'alfabeto della moda. Il mondo della moda di oggi in 26 lettere*, Milano, Gribaudo Editore, 2021.
- BEHR S., HAAS B., SMOLIK N., ZIMMERMANN R. (a cura di), *Kandinskij. The path to abstraction*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 2006), Tate Publishing, Londra 2006.
- BENZI F., LEONE F., MAZZOCCA F. (a cura di), *Futurismo 1910-1915. La nascita dell'avanguardia*, Marsilio Arte, Venezia 2022.
- BIANCHINO G., BUTAZZI G., MOTTOLA MOLFINO A., QUINTAVALLE A. C. (a cura di), *La moda italiana. Le origini dell'alta moda e la maglieria*, Edizioni Electa, Milano 1987.
- BOCCA N. (a cura di), *Gianni Versace. L'abito per pensare*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano 1989.
- BOTTERO A., *Nostra signora la moda*, Mursia Editore, Milano 1979.
- BOULEZ P., *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Leonardo, Firenze 1990.
- BUSTO A., CRISTIANO I. (a cura di), *Victor Vasarely*, catalogo della mostra (Milano, Triennale Bovisa 2007), Carlo Cambi Editore, Milano 2007.

- BUTAZZI G., MOTTOLA MOLFINO A. (a cura di), *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, Edizioni Electa, Milano 1987.
- BYRDE P., *The twentieth century. A visual history of costume*, Batsford LTD, Londra 1986.
- CAGIANELLI F., MATTEONI D. (a cura di), *La Belle Epoque. Arte in Italia 1880-1915*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008.
- CALANDRI N., *Storie e favole di moda*, Fratelli Alinari Editrice, Firenze 1982.
- CALVANI V., *Spazio Storia. Il Novecento e oggi*, volume III, Milano, Mondadori Scuola, 2012.
- CARACCILO L., ROCCUCCI A., *Storia contemporanea, Dal mondo europeo al mondo senza centro*, Milano, Mondadori Education S.p.A. 2017.
- CASTELLANI A., *Vestire degenerare. Moda e culture giovanili*, Donzelli Editore, Roma 2010.
- CASULA T., *Tra vedere e non vedere: una guida ai problemi della percezione visiva*, Einaudi, Torino 1981.
- CINELLI B., FERGONZI F., MESSINA M. G., NEGRI A., *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013.
- CORTENOVA G. (a cura di), *Paul Klee*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, 4 luglio – 2 novembre 1992), Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1992.
- CORTENOVA G. (a cura di), *Vasilij Kandinskij*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, 10 luglio- 14 novembre 1993), Mazzotta, Milano 1993.
- DAVIS F., *Moda. Cultura, identità, linguaggio. Un sistema di comunicazione che parla di noi e della nostra identità*, Baskerville S.R.L., Bologna 1993.
- DE GAETANO E., *La guerra del Vietnam. Storia militare del conflitto più controverso del XX secolo*, Diarkos, Santarcangelo di Romagna (RN) 2022.
- DE GRAZIA V., *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi editore, Torino 2020.
- DELLA PORTA D., *Sessantotto. Passato e presente dell'anno ribelle*, Milano, Feltrinelli, 2018.

- DEL PUPPO A., *L'arte contemporanea, Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell'arte Einaudi, Torino 2013.
- DE MICHELIS M., KOHLMAYER A., *Bauhaus*, Art Dossier Giunti Editore, Firenze 1997.
- DEMOSFENOVA G. (a cura di), *Malevič. Artista e teorico*, Olograf Edizioni, Verona 1991.
- DE SAUSMAREZ M., *Bridget Riley*, Studio Vista London, Londra 1970.
- DESLANDRES Y., MULLER F., *Histoire de la mode. Au XX siècle*, Editions Somogy, Parigi 1986.
- DE VECCHI P., CERCHIARI E., *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, volume III, tomo 2, Bompiani, Milano 2018.
- DORFLES G., *Mode e modi*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2010.
- FABBRI F., *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino 2021.
- FALCINELLI R., *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi editore, Torino 2017.
- FALLACI O., *Quel giorno sulla Luna*, Rizzoli, Milano 2019.
- FIEDLER J., FEIERABEND P., *Bauhaus*, Könemann, Colonia 1999.
- FIZ A., BOSCHIERO N. (a cura di), *Universo Depero*, catalogo della mostra (Museo Arte Contemporanea Trento e Rovereto, 13 dicembre 2013- 11 maggio 2014), Skira, Cinisello Balsamo (MI) 2013.
- FOGG M., *La moda dalla A alla Z*, Atlante Srl, Valsamoggia (BO) 2020.
- FOSTER H., KRAUSS R., BOIS Y. A., H. D. BUCHLOH B., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2010.
- FRANCI F., *Testimone del suo tempo. Enzo Biagi*, Società editrice internazionale, Torino 1971.
- FRIEDEL H. (a cura di), *Il Cavaliere spirituale. Kandinskij, Marc e i loro amici*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 2004) Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2004.
- FRISA M. L., TRONCHI S., *Excess. Moda e underground negli anni 80*, catalogo della mostra (Firenze, Stazione Leopolda, 8 gennaio - 8 febbraio 2004), Edizioni Charta, Milano 2004.
- FRISONE A., *Femminismo al lavoro. Come le donne hanno cambiato il sindacato in Italia e in Francia (1968-1983)*, Viella, Roma 2020.

- GARAU A., *Le armonie del colore*, Feltrinelli, Milano 1984.
- GAUTHIER M., PIERRE A., *Vasarely. Le partage des formes*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, febbraio-maggio 2019), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2019.
- GIACOMELLI A., *Bauhaus Absconditum. Arte, corpo e mistica. Alle radici del Modernismo*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2019.
- GIORGETTI C., *Brioni. Cinquant'anni di stile*, Franco Cantini Editore, Firenze 1995.
- GNOLI S., *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci editore, Città di Castello (PG) 2021.
- GRANDELIS A., *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Firenze 2021.
- HERGOTT F., DERCON C., BINGHAM J., RIZZI J. (a cura di), *Sonia Delaunay*, Tate Publishing, Londra 2014.
- IVETIC E., *Est/Ovest*, Bologna, Il Mulino 2022.
- JONES M., *Getting it on. The clothing of rock 'n roll*, Abbeville Press Publishers, New York 1987.
- KANDINSKY W., PONTIGGIA E. (a cura di) *Lo spirituale nell'arte*, Abscondita, Milano 1989.
- KARMEL P., *L'arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, Torino 2021.
- KHORNAK L., *Fashion 2001*, The Viking Press, New York 1982.
- KUDIELKA R., *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-2009*, Thames & Hudson, Londra 2009.
- KURLANSKY M., 1968. *L'anno che ha fatto saltare il mondo*, Il Giornale Biblioteca Storica, Milano 2004.
- LANGLE E., *Pierre Cardin: Fifty years of fashion and design*, Brandstatter Edition, Wien 2005.
- LIMOINE S., *Vasarely*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2013.
- MAKOWER J., *Woodstock. Tre giorni diventati leggenda*, Bietti, Milano 2019.
- MARCADÈ J. M., *L'avant-garde russe*, Flammarion, Parigi 1998.
- MARGOZZI M., MELONI L., LARDERA F., *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006.
- MENDUNI E., *La televisione. Il mondo in ogni casa. Forme e poteri del piccolo schermo nell'era multimediale*, Il Mulino, Bologna 1998.

- MORAVIA A. (a cura di), *Roberto Capucci. L'arte nella moda volume, colore, metodo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 gennaio - 28 febbraio 1990), Fabbri Editori, Sonzogno 1990.
- MORINI E., *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*, Mimesis Edizioni, Milano 2020.
- MOTTA G., *Raccontare il cambiamento. Cultura politica, contesti economico-sociali, casi di studio nella moda*, Rubettino Editore, Catanzaro 2022.
- NIGRO COVRE J., *Malevič*, Art dossier, Giunti Editore, Firenze 2004.
- NIKAS B. (a cura di), *Geometria figurativa*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Collezione Maramotti, ottobre 2016- aprile 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2017.
- ORLANDO R., *Pianeta America*, tomo III, Armando Curcio Editore, Roma 1983.
- PANCONI T., (a cura di), *Giovanni Boldini. Lo sguardo dell'anima*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Albergati, 29 ottobre 2021- 13 marzo 2022), Skira, Milano, 2021.
- PASOLINI P. P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.
- PAUTASSO G. A., *Moda futurista. Eleganza e seduzione*, Carte d'artisti, 168, Abscondita Milano 2016.
- PETROVA E., KIBLITSKY J. (a cura di), *Revolutija. Da Chagall a Malevich da Rrepin a Kandinksij. Capolavori del Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo d'Arte Moderna, 12 dicembre 2017 – 13 gennaio 2018), Skira, Milano 2017.
- PISAPIA G., BONAMI F., NICOLIN P. (a cura di), *Addio anni '70. Arte a Milano 1969-1980*, catalogo della mostra (Addio anni '70. Arte a Milano 1969-1980, Palazzo Reale, Milano, 31 maggio-2 maggio 2012), Mousse Publishing, Milano 2012.
- RICCI S., SETTEMBRINI L., (a cura di) *Emilio Pucci*, catalogo della mostra (Biennale di Firenze, 1996), Skira, Milano 1992.
- SCHWARTZ A., *Il Surrealismo, ieri e oggi. Storia, filosofia e politica*, Skira, Milano 2014.
- SEITZ W. C., *The responsive eye*, The Museum of Modern Art, New York 1966.
- TEMPERL B. (a cura di), *Mondrian. L'armonia perfetta*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 ottobre 2011- 29 gennaio 2012) Skira, Milano 2011.

- VELTRONI W., *Il sogno degli anni '60. Un decennio da non dimenticare nei ricordi di 47 giovani di allora*, Feltrinelli, Milano 1991.
- VERGINE L., *Dall'Informale alla Body Art. Dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1983.
- VERLANT G., *Les 70's. De Woodstock au Walkman*, Éditions Vade Retro, Parigi 1994.
- VETTESE A., *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998.
- VILLA N., *Le regine della moda*, Rizzoli Editore, Milano 1985.
- VOLPONI P., *Le mosche del capitale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997.
- WEINHART M., HOLLEIN M. (a cura di), *Op Art*, Diese Publikation, Frankfurt 2007.
- WOOLF V., *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli 2010.

Sitografia

- *Fashion Op from Toe to Top*, in «Life», vol. 58, 15, 16 April 1965.
- *Fibre sintetiche per l'autunno*, in <<Torino Posta>>, 1, settembre 1961.
- www.barberinicorsini.org.
- www.uffizi.it.