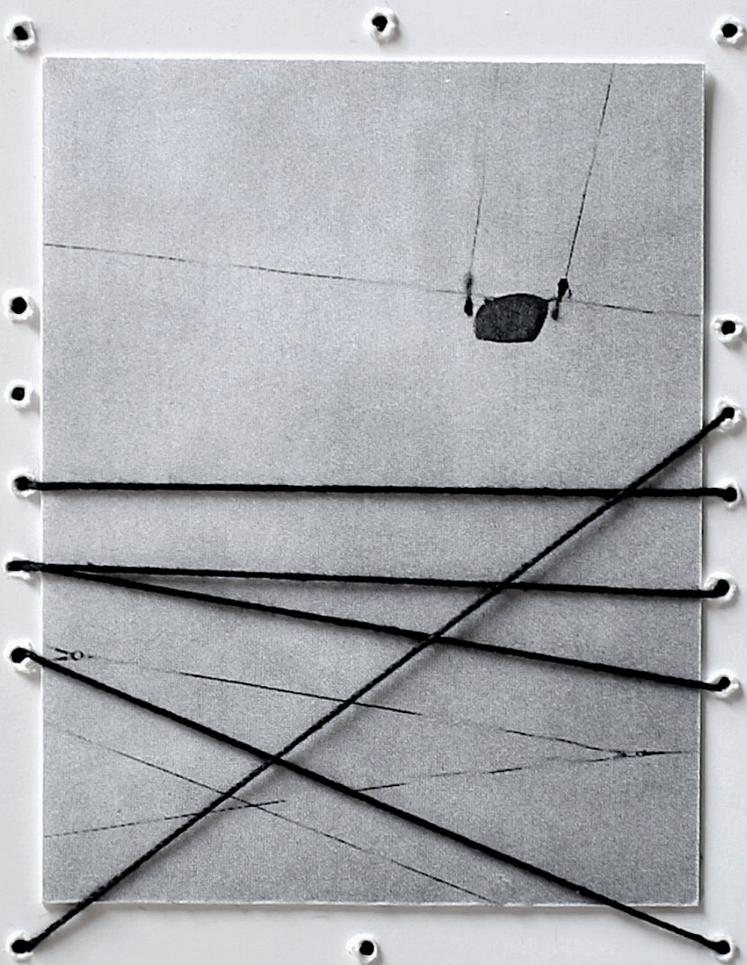


Trame sottili

Voci diverse per un vestiario sentimentale

a cura di Emanuela Mancino



FrancoAngeli

Educazione e politiche della bellezza

collana diretta da Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino e Maria Grazia Riva

Comitato scientifico

Jurij Alschitz, *European Association for Theatre Culture, Berlin (Deutschland)*

Maresa Bertolo, *Politecnico di Milano*

Cheryl Charles, *Children & Nature Network, Minnesota (USA)*

Mariagrazia Contini, *Università di Bologna*

Giorgio Crescenza, *Università di Roma Tre*

César Donizetti Pereira Leite, *Universidade Estadual de São Paulo (Brasil)*

Maurizio Fabbri, *Università di Bologna*

Marcello Ghilardi, *Università di Padova*

Ana Lucia Goulart de Faria, *Universidade Estadual de Campinas (Brasil)*

Elena Luciano, *Università di Parma*

Susanna Mantovani, *Università di Milano-Bicocca*

Paolo Mottana, *Università di Milano-Bicocca*

Marisa Musaio, *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*

Silvia Nogueira Chaves, *Universidade Federal do Pará (Brasil)*

Lola Ottolini, *Politecnico di Milano*

Chiara Panciroli, *Università di Bologna*

Núria Rajadell-Puiggrós, *Universitat de Barcelona*

Pier Giuseppe Rossi, *Università di Macerata*

Michela Schenetti, *Università di Bologna*

María Ainoa Zabalza-Cerdeiriña, *Universidad de Vigo (España)*

Franca Zuccoli, *Università di Milano-Bicocca*

L'educazione è espressione di una sensibilità politica capace di trasformare il mondo a partire dalle sue molteplici possibilità. La bellezza è intesa come apertura di responsabilità, non solo teoretica ma soprattutto espressiva, di quelle parti che fuori o dentro al soggetto ancora possono nascere o mutare, producendo cambiamento, senza incorrere in pretese di gradevolezza, completezza o modellizzazione.

Al fine di intercettare e promuovere pensieri e pratiche che testimoniano l'interdipendenza delle dimensioni etica ed estetica, la collana accoglie studi e ricerche che esplorano le questioni e gli eventi educativi come espressioni di quella vitalità creativa e poetica capace di far affiorare nel mondo le connessioni tra i singoli, le comunità e i contesti.

Educazione e politiche della bellezza percorre itinerari metodologici, ermeneutici e teorico-filosofici lungo i quali il pensiero e la prassi possano essere sempre più capaci di progettarsi e progettare trasformazioni sensibili come orizzonti dell'educare.

La collana si rivolge a studenti, educatori, insegnanti, formatori, studiosi, professionisti della relazione e a quanti vivano e intendano proporre, per sé e per gli altri, la bellezza come forma vivente dell'apprendimento.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in doppio cieco.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Trame sottili

Voci diverse per un vestiario sentimentale

a cura di Emanuela Mancino

Educazione e politiche della bellezza

FrancoAngeli

L'opera è stata pubblicata con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa" dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

*In copertina: Giovanna Del Grande, **TO COMMUTE**, 2020, carta e fili tesi,
collezione privata/private collection.
Fotografia di Giovanna Del Grande, progetto grafico di Eugenio Schirone.
Si ringraziano entrambi per la gentile concessione*

Isbn digitale: 9788835130444

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate
4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

Stoffe che parlano. Il dialetto privato degli abiti , di <i>Emanuela Mancino</i>	pag.	9
Una storia s-cucita addosso. L'abito come permanenza, variazione e resistenza del tessuto di noi , di <i>Silvia Vergani</i>	»	22
Abitare un'identità. La maschera che siamo , di <i>Cristiano Sormani Valli</i>	»	40
Adatto a cosa? Le storie, i simboli, i tabù ereditati transgenerazionalmente: prospettiva pedagogica e psicanalitica a confronto , di <i>Maria Laura Belisario</i>	»	52
Narrare gli abiti. Dimorare e prender forma tra mantelle e scarpe scarlatte , di <i>Monica Gilli</i>	»	69
Abiti, pratiche del quotidiano, valigie e armadi come contenitori essenziali, dimensioni della cura (di sé e del prossimo) , di <i>Mario Turci</i>	»	87
La seconda pelle , di <i>Giovanna Del Grande</i>	»	101
Guardaroba di parole , di <i>Elisa Asnaghi</i>	»	123
Soglie di parola mosse dal vento. Abito, taglio del linguaggio, corpi scritti e gesto genealogico , di <i>Cristian Bonomi</i>	»	137

Con o senza vestiti. Il ruolo degli abiti nelle arti visive tra Rinascimento e modernità , di <i>Ornella Castiglione</i>	pag. 147
BioFotoRacconto , di <i>Barbara Di Donato</i>	» 157
As it may be. BioFotoRacconto: un metodo autobiografico , di <i>Elvis Crotti</i>	» 167
Vestiaro sentimentale. Un esempio di BioFotoRacconto , di <i>Emanuela Mancino</i>	» 180
Fotografie e parole , di <i>Elisa Asnagli, Maria Laura Belisario, Cristian Bonomi, Ornella Castiglione, Elvis Crotti, Giovanna Del Grande, Barbara Di Donato, Monica Gilli, Raffaella Margiotta, Cristina Maurelli, Leonardo Pastore, Mario Turci, Cristiano Sormani Valli, Silvia Vergani, Anna Vitale</i>	» 184
Gli autori	» 213

*Fra tutti gli oggetti i più cari
sono per me quelli usati.
Storti agli orli e ammaccati, i recipienti di rame,
I coltelli e forchette che hanno di legno i manici,
lucidi per tante mani: simili forme
mi paiono tutte le più nobili. [...]
Sono oggetti felici.
Penetrati nell'uso di molti,
spesso mutati, migliorano forma, si fanno
preziosi perché tante volte apprezzati.
[...]
Si possono già indovinare; non hanno bisogno
ancora della nostra comprensione. E poi
han già servito, sono persino superate. Tutto
questo mi fa felice.*

Bertolt Brecht

*Lo sai cosa vuol dire essere bambini?
Mettarsi vestiti con cui non si vorrebbe mai farsi vedere*

Pia Pera

La trama nascosta è più forte di quella manifesta.

Eraclito

Stoffe che parlano.

Il dialetto privato degli abiti

di *Emanuela Mancino*

Cucire è un gesto di speranza.

Non nasce da una prospettiva rassicurante; sorge da mani che hanno imparato ad essere riserva di avvenire, pratica di trasformazione.

È possibilità di dar spazio, accogliendo ferite, immaginando unioni.

Se la tessitura crea intreccio con il mondo (Mancino, 2021) e ci connette alla terra e alle relazioni, cucire raddoppia la cura dell'abitare e rende l'abito una pelle parlante. Corpo e tessuto dialogano tra sé e dialogano con ciò che li circonda.

Cucire si intreccia al divenire, all'attesa, all'incontro, all'invenzione.

Anticamente la creazione di un abito era opera di tessitura. Quando la veste non era il risultato di un vello animale adoperato per coprirsi, la trasformazione del filato costituiva la trama di ciò che poteva essere indossato. L'abito nasceva da un intreccio e si dava come unità.

L'opera del sarto o della sarta è diventata, solo in epoca relativamente più recente, quella di creare, tagliare e cucire vestiti. *Sarto* o *sartore* erano termini connessi al "sarcire", al ri-sarcire. Si trattava di un atto di restauro, di rattoppo. Era rappezzare.

In una suggestiva opera pittorica, Mimmo Paladino illustra due vesti della cristianità interpretando il tema della tunica del Cristo e della tonaca di San Francesco. Per il santo, l'artista sceglie la trama di un sacco, per il Cristo tratti di acquarello in rosso.

Sant'Agostino parla della tunica di Cristo descrivendola come tessuta dall'alto fino in basso. Questo ci dice che era realizzata al telaio (che era originariamente verticale) e non poteva essere oggetto di divisioni. Il valore simbolico di tale unità è certamente profondo e rilevante in una prospettiva di fede, ma acquista, anche in prospettiva laica, un significato pregnante dal punto di vista della fisicità del gesto di tessere e di cucire, se lo rapportiamo con la tonaca di San Francesco.

Dalle ricerche e dalle considerazioni della studiosa di tessuti antichi Flury-Lemberg, che ha analizzato la veste che il santo indossava, emerge un dato di grande suggestione: il tessuto francescano è stato rattoppato in più di trenta punti. Nella maggior parte delle pezze aggiunte è possibile rintracciare la medesima mano e la medesima stoffa. Questa viene ricondotta al mantello di Santa Chiara.

In momenti differenti, probabilmente anche dopo la morte del santo, la sorella di fede di Francesco riservò gesti di accudimento per la sua veste, prendendo scampoli dalla propria.

Il rattoppo e l'umiltà dei tessuti raccontano azioni sublimi e spirituali nell'immediatezza semplice, povera. Come i sacchi delle opere di Burri, artista umbro che si lega alla terra, alla materia, alla sua fragilità, alle ferite della guerra, la tunica e le toppe di San Francesco recano traccia di una bellezza ferita, mentre parlano della mano di Santa Chiara, che aveva spesso con sé ago e filo, che teneva insieme ciò che sopravvive alla sofferenza, alla materia.

All'unità della veste divina si affianca la trama di stracci viventi di una stoffa abitata dalla povertà e tenuta insieme dalla cura, dall'amore. Ogni toppa è un ricominciamento.

È gesto che dice la dignità e salva dall'abbandono: è rigenerazione, è pratica della perdita e metamorfosi della custodia. Cucire, rattoppare, ripensare, ricominciare sono gesti dei legami, dell'amore, della speranza che immagina altra vita per le cose e un tempo in avanti per chi le userà, le vestirà e le potrà sentire.

Ogni brandello è nuova vita spostata nell'altrove.

In modo molto più "terreno", ma con ambizioni interplanetarie, anche sulla Luna, anche su Marte sono state portate delle stoffe. La missione dell'Apollo 11, nel 1969, condusse sulla superficie lunare un lembo di tessuto e di legno delle ali del primo velivolo che sostenne i fratelli Wright nei primi 12 secondi di volo. Un altro brandello di quella stoffa, una musola grezza usata per rivestire le ali di quel primo apparecchio, è ora su Marte. Una pezza per dare impulso ad un volo lontano. Una pezza per augurare continuità alla stoffa di cui sono fatti i sogni.

Parlare di abiti chiama ad apparire senza dubbio, nel discorso, la cultura del consumo o scenari che evocano il mito commerciale della moda.

Nei vestiti, però, si intrecciano plurimi elementi simbolici che costruiscono una società.

Una riflessione sulla pratica degli indumenti permette letture stratificate che percorrono rotte differenti di pensiero, coinvolgendo l'ambito politico, economico, l'arte, gli aspetti religiosi, storici...

Il discorso sulla moda si fa oggetto di riflessione sociologica e filosofica quando l'espansione dell'industrializzazione del XIX secolo rende più

evidenti trasformazioni profonde nel territorio delle apparenze. È quando gli elementi di aggregazione sociale devono trovare e disegnare nuove connessioni che la sociologia si interroga sui modelli di coesione, avvertendo che l'adesione ad un ordine tradizionale fondato su costumi riconosciuti e radicati nel tempo sembra saltare: vengono colte separazioni tra moda e costume.

Spencer, in un testo del 1873, sottolinea come – più che nel passato – la modernità porti con sé sistemi di costume fondati su imitazione e distinzione: la rispettabilità sociale si realizza imitando chi si afferma per superiorità e modifica il proprio modo di vestire creando nuove tendenze. Tale sistema di alternanza tra competizione ed emulazione viene percorsa dal sociologo come tratto storico molto antico ma le cui cornici divengono più nette nell'industrializzazione, generando una sorta di democrazia delle apparenze cui fa da contraltare una disgregazione societaria pericolosa.

Nella rincorsa del nuovo e della distinzione si situerebbe l'era della moda, contrapposta all'era del costume, in cui riveste prestigio ed importanza l'antichità, l'imitazione come riconoscimento e “manutenzione” del passato e della tradizione. L'era della moda e del nuovo punta il proprio fine nell'“adesso”, nel riferimento al presente e alla ricerca di ciò che è diverso.

Gli studi su moda e costume risentono di attribuzioni di valori e disvalori che ne fanno ambito di esperienze di consumo ostentatorio.

Per la moderna borghesia dell'industrializzazione, la moda si fa istituzione di un cerimoniale nuovo: prima l'imitazione sarebbe stata fondata sul riconoscimento e sulla riverenza nei confronti di un modello. Poi passa ad essere desiderio di affermazione.

Chi si muove su un territorio simile ma trova sbocchi di pensiero differenti è Simmel (2015) che afferma che la moda è sì imitazione di un modello, ma è anche azione tesa ad appagare un desiderio di diversità.

Col sorgere delle grandi metropoli, il modo di vivere nei centri urbani si distinse nettamente dalla pacata seppur laboriosa e stancante vita di campagna o per lo meno rispetto alla vita precedente l'industrializzazione.

Per abitare in una grande città era necessario sviluppare un'abilità per certi aspetti nuova: osservare ed attraversare molteplici segnali e rumori che andavano sorgendo ad ogni istante. Si fa necessaria una specie di educazione dei sensi per realizzare una convivenza non solo con l'ambiente ma anche con un'alterità sempre più numerosa.

Lo sguardo dell'altro non era più lo sguardo di un vicino o di un passante: era lo sguardo di tanti estranei. E lo sguardo era, a seconda delle appartenenze culturali, regolato da grammatiche e codici più o meno espliciti e certamente molto radicati (Mancino, 2014).

Anche i mezzi di trasporto di massa resero il soggetto esposto allo sguardo altrui. Secondo Simmel è per questo motivo che si iniziò ad assumere una postura di distanziamento in relazione all'altro. Si tratta di un atteggiamento che Simmel definì "blasé", una sorta di insensibilità ad ogni distinzione, una pratica tesa a rendere tutto più opaco, perché non spicchi più, perché non solleciti continuamente e da più fonti, i sensi. Si tratta di una sorta di schermo, che insieme al silenzio come arma di difesa, consentiva di partecipare alla vita metropolitana. Vivere la città era un'esperienza sensoriale e soprattutto visiva: si poteva osservare tutto ciò che stava intorno, ma mantenendo, al contempo, una distanza di ragionevole sicurezza.

In tal senso, le grandi città costituirono spazi per la formazione delle soggettività individuali e, di conseguenza, per lo sviluppo della moda. Stimolando in un certo senso forme di aggregazione e di isolamento all'interno della moltitudine, le metropoli crearono anche nuove forme di cura del corpo e di costruzione di apparenze. Gli abiti acquisirono anche la funzione di esprimere individualità, personalità, diversità.

Che l'abito parli un linguaggio e che tale linguaggio sia normato da una grammatica e da codici e che la sua funzione non sia solo protettiva, ma sia passata presto, nell'evoluzione umana, ad essere distintiva rispetto ai ruoli, alle circostanze, alle relazioni ed alle intenzioni ce lo ha mostrato in seguito anche la semiologia, con Barthes e con Eco (Barthes, 1970).

L'abbigliamento è un linguaggio, il vestito o l'accessorio parlano. Sono parlanti.

L'aspetto culturale di tale prospettiva, che vede nel gesto del cacciare prima e nel cucire poi (o nel coltivare, raccogliere prima e nel filare e tessere poi) uno sviluppo, attraverso strumenti tecnologici e artificiali, intenzionale nelle azioni del soggetto, instaura una modificazione radicale nel rapporto con l'altro e con l'ambiente.

Il rapporto tra l'azione ed il suo mezzo (nonché con il suo fine) porta in scena una dimensione performativa dell'agire umano che, ponendosi come linguaggio, esprime il potenziale retroattivo della tecnica, dei materiali, dei mezzi: il fare legato al vestire e vestirsi sembra non solo dar forma ad un senso dell'abito (che si muove dal coprire al rivelare, dal nascondere all'esibire, dal proteggere al mostrare), ma plasma lo stesso senso dell'abitare l'abito.

Dal linguaggio vestimentario alla considerazione dell'abito/vestito come artefatto culturale e dispositivo simbolico che intreccia la dimensione della costruzione dell'identità con le pratiche sociali relative al gusto, all'appartenenza, al senso comune, alla comunicazione, gli indumenti si fanno stoffa parlante.

Gli abiti entrano in un sistema di segni, di immagini, gesti, suoni che si pongono come linguaggi o che strutturano, a seconda dei contesti, dei veri e propri sistemi di significazione.

Nei discorsi dell'universo dell'abito, il soggetto si colloca nel mondo per mezzo del proprio corpo vestito. Gli elementi, le trame, gli accessori sono scelte o imposizioni o esito di condizionamenti o di discorsi più ampi che si costituiscono come discorsi del gesto del guardare e del sentire.

Il soggetto dà forma e forgia l'abito ma insieme l'abito si fa intermedio nella costruzione di una marca identitaria che lo pongono in relazione con tutto ciò e con tutti quelli che lo circondano.

Gli abiti producono significati, costituiscono, per ciò, un testo.

Svincolati dalla funzionalità o dal sistema dell'economia, gli abiti parlano e dicono desideri, esprimono personalità, sono traccia di influenze di un contesto e delle relazioni, delle posture politiche, delle passioni, dei legami.

Gli atti di ciascun soggetto, per quanto paiano opzioni individuali, rappresentano l'incorporazione di regole imposte dalla società (o dalla famiglia o dai modelli di riferimento) e interiorizzate da ognuno anche sotto forma di scelta personalizzata o personale. Non si tratta solo di gusto, ma anche di trame indicibili nella trasmissione simbolica intergenerazionale (come si evince dal testo di Maria Laura Balisario). Il soggetto assorbe ruoli sociali in modi diversi in accordo con la propria storia personale che si struttura come intimamente legata ai valori propri della famiglia, delle istituzioni scolastiche e negli ambienti educativi formali e informali, nei mezzi di comunicazione.

Il corpo, regolato entro un sistema di vestimenti, subisce inevitabilmente forme di controllo. Declinando tale forma di controllo come potere capace di gestire anche la dimensione biologica dei soggetti, Foucault parlò di biopolitica. Tale espressione designa quell'insieme di processi mediante i quali si tende a gestire la vita dei soggetti. Biopolitica e disciplina si intrecciano attraverso diversi gradi di condizionamento: la biopolitica lascia alle persone il controllo della vita, la disciplina mira all'educazione e al controllo degli atteggiamenti del corpo. Si tratta di insiemi di pratiche differenziabili e distinguibili ma non necessariamente opposte, spesso complementari.

In tale prospettiva, anche l'abito può funzionare come meccanismo di disciplina, quando agisce sulle morfologie singolari.

Il vestito è un elemento capace di regolare appartenenze a matrici identitarie. Lo fa, per esempio, rispetto al genere. Opera come meccanismo biopolitico in quanto costituisce un meccanismo di demarcazione del corpo che dota di leggibilità sociale i corpi e li distribuisce, li ordina, li divide.

Crea forma di riconoscimento. È dispositivo di interazione. O, come dice David Le Breton, sono etichette sul corpo che dicono e nominano le interazioni (Le Breton, 2007, p. 78).

I vestiti stabiliscono bio-gerarchie performative, sono dispositivi cerimoniali, distinguono genere, funzione, età. Ci sono abiti che marcano il passaggio all'età adulta. Un tempo per i ragazzi indossare i calzoncini corti era segno distintivo dell'adolescenza. Si diventava grandi con i pantaloni lunghi.

Abiti simili producono spesso comportamenti uniformi. Ma gli abiti sanno regolare anche identità molteplici, pubbliche o private, formali o informali.

Gli abiti sono modi di abitare lo spazio, di amplificare il potere semantico del nostro porci nello spazio o ridurlo. Abiti e spazio si incontrano in quel territorio dell'esistere che Foucault definì come l'attore principale di tutte le utopie: il corpo umano.

Il mio corpo, in effetti, è sempre altrove, è legato a tutti gli altrove del mondo e, in verità, è altrove rispetto al mondo. È, infatti, intorno a lui che le cose si dispongono, è rispetto a lui (...) che ci sono un sopra, un sotto, un vicino, un lontano. ... Il mio corpo non ha luogo, ma è da lui che nascono e si irradiano tutti i luoghi possibili, reali o utopici (Foucault, 2006, p. 43).

Il corpo, con i suoi abiti e le sue abitudini, è un vettore semantico attraverso cui si instaura l'apparire della relazione con il mondo, sia relativamente ai sensi, sia per quanto attiene ai sentimenti.

Il nostro sapere sul corpo si crea a partire da meccanismi di produzione culturale cui collaborano i sistemi educativi, le mode, le dinamiche di potere economico, ideologico, morale, comportamentale, instaurando un ordine discorsivo che fa del corpo – ancora di più – un linguaggio (Foucault, 1975). Il soggetto si muove in un contesto cui appare profondamente legato (Massa, 1986). Come in relazione al contesto, all'abitarlo, anche in relazione all'abito il soggetto emerge insieme al proprio ambiente (fisico, simbolico, di tessuto).

Il vestito sarà dunque inteso anche come dispositivo, come tessuto di mediazione e traduzione di significati dotato di una forma.

Con l'abito, il corpo diviene un *corpo spesso*: dilata il proprio spazio geografico, si relaziona ad un dispositivo materico che ne estende l'*arco intenzionale* (che per Merleau-Ponty costituisce l'ambito di esperienza dei nostri atti percettivi, che si muovono sulla base di una consapevolezza fenomenica che emerge a partire da strutture che già operano in noi a livello preconcio).

Attraverso l'abito ed un lavoro di scrittura di sé di tipo fenomenologico, il corpo espande la propria possibilità di far dialogare le proprie nature vedente e visibile, toccante e sensibile, parlata e parlante.

... il mio corpo è annoverabile tra le cose, è una di esse, è perso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. ... tiene le cose intorno a sé, le cose sono incrostate della sua carne, fanno parte della sua piena definizione e... il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo (Merleau-Ponty, 2007, p. 19).

Si tratta di una stoffa comune, sostanziata di senziente e di sensibile. Per definirla, Merleau-Ponty usa la parola *materia*, ma poi si avvicina al termine "elemento" (ivi, p. 156). Tale elemento sembra intrecciarsi alle cose e al corpo proprio come una stoffa. È una stoffa fatta di visibile, di sensibile, di esperibile.

La stessa parola "materia" che si rifà ad una sostanza prima di cui le altre sono formate, ad una misura che ricorda che *metro* e *madre* sono voci agite dalle mani, che costruiscono, formano, dicono tutto ciò che occupa spazio, trova in tedesco il sinonimo *Stoff*, il francese *étouffe*, l'inglese *Stuff*. La materia si connette al corpo e poi, nel tempo, si fa bene legato allo scambio, al commercio, al valore, al denaro, all'interazione ed al contatto.

E si tratta di un contatto di prossimità, ma anche di riverbero.

Ogni elemento visibile, esperibile dai sensi, è in grado di far vibrare, far risuonare a distanza diverse regioni del mondo (ivi, p. 147).

La connessione, il cucire insieme, l'intrecciare appaiono, dunque, azioni e movimenti che toccano gli spazi dell'altro, che ci fanno abitare insieme, che ci fanno dire dicendo a più voci.

Se la stessa stoffa avvolge il mio corpo e il mondo, io abito il mio corpo e attraverso di esso abito le cose, ci dice Merleau-Ponty (1996, p. 111). La stessa stoffa mi lega allo scambio, si fa linguaggio. Questa stoffa si fa testo e si fa strumento di comunicazione e incontro. Il testo rende necessario un lettore, instaura una relazione dialettica, cuce insieme.

Il linguaggio degli abiti, nella nostra prospettiva, non vuole intendersi come un linguaggio puro, pre-esistente, oggettivo. Leggere le storie degli abiti in relazione ai nostri corpi e ai nostri simboli e ai nostri desideri non sarà dunque accedere ad una rivelazione. Le nostre letture saranno plurime, difformi: in una prospettiva fenomenologica, il linguaggio della scrittura degli abiti per come li abitiamo e ne siamo abitati, intende proporsi come esperienza che attraversa il soggetto nel suo gesto di produrre il senso, intrecciandosi a sensi che lo precedono e che, nella tessitura complessiva, non esisterebbe se non in relazione, se non in un territorio di interdipendenza.

Il legame è con un passato spesso insondabile, fatto di eredità che mormorano (come ci mostra il saggio di Maria Laura Belisario); si lega ad un futuro ampio, ricominciabile, resistente (come illustrano le parole di Silvia Vergani).

Per delineare alcune possibili tracce e itinerari di tali legami e risonanze, il testo intende restituire un'esplorazione a più voci e da diverse prospettive, tesa ad illustrare il legame esistente tra abito/oggetti personali/tessuti/ricordi/progetti/desideri/percezioni di sé e del mondo/emozioni/comunicazione e relazione.

Tale territorio dell'esperienza umana, così stretto nel legame con la capacità narrativa delle cose, costituisce un fertile punto di incontro tra memorie individuali e racconti collettivi e familiari. Le voci che seguono si pongono quindi in dialogo con la scrittura di dimensioni diverse dell'abitare l'abito.

A partire dalla scrittura della nascita e rinascita.

Lo spazio di un possibile intreccio – favorito dal potenziale metodologico-espressivo della scrittura – tra dimensioni esperienziali e spazi riflessivi, offre alla formazione del soggetto occasioni di costruzione, ri-costruzione e co-costruzione sia del senso della propria storia – intrecciata alla storia degli altri –, sia delle direzioni della propria progettualità esistenziale. Come si vede nel testo sulle permanenze, le variazioni e le resistenze dei nostri tessuti, a cura di Silvia Vergani o nella multiformità di maschere che l'abitare diverse identità ci consente di vestire, come delineato nel testo di Cristiano Sormani Valli.

Le storie che ci precedono sono fatte anche di narrazioni collettive, che costellano i nostri immaginari e spesso danno forma ai sogni (come ci illustrano le pagine di Monica Gilli).

La stoffa delle cose si tende, poi, fino a comprendere altri involucri, altre materie che si prendono cura di noi, dei nostri tragitti esistenziali e dei nostri destini, anche dopo di noi, anche senza di noi, come ci guida a cogliere il viaggio attraverso valigie e armadi di Mario Turci. O come ci fa toccare, nei gesti fondativi di un corpo scritto, il saggio di Cristian Bonomi.

A partire anche dalla scrittura della nudità, dell'ornamento, della vestizione come dialettica estetica del con/senza e della norma/trasgressione, così come compare nei testi di Ornella Castiglione, attraverso le arti visive; di Bonomi, mediante i tagli del linguaggio.

La prospettiva adottata è da cogliersi all'interno di un ampio e durevole impianto di ricerca che si inserisce in un approccio filosofico all'estetica del quotidiano e all'aspetto poetico-metaforico dell'esistenza (Mancino, 2021).

Questo libro incontra la fattura plurale di un gruppo che trama storie multiformi, mette insieme e in dialogo mondi, mentre si compongono le pagine e mentre, nello sviluppo del testo, si fa materia un abito vero. È un'artista dell'ago, infatti, del taglio, del cucito e dei tessuti a portarci nel farsi del testo, nel crearsi di una tunica. La sentiremo prendere corpo, nel testo di Giovanna Del Grande, attraverso rimandi alla *Fiber art*, a quel bilico di esistenza che percorre il crinale del tagliare e ricongiungere, del salvare e del dire l'evento.

Il percorso a più voci incontra poi la costruzione di un metodo di ricerca e di formazione, che prende il nome di *biofotonarrazione*, inserendosi negli studi di *visual based research methods* e proponendo l'incontro di metodologie narrativo-biografiche (Mancino, 2013; 2014) con la scrittura fotografica di Lalla Romano (1975; 1997), con la lettura semiotica di Roland Barthes (1970; 1980), combinando la forza narrativa delle cose, degli oggetti e, in questo caso degli abiti, con la potenza evocativa e designativa del ritratto. Questa parte è affidata alle pagine di Barbara Di Donato e di Elvis Crotti.

La ricerca sui legami con gli abiti ha percorso territori di sperimentazione e ricerca narrativa, allargando anche il cerchio del nostro guardare, dando voce a studenti che hanno intervistato altri mondi e modi dell'abitare gli abiti (producendo interviste curate e rilette da Elisa Asnaghi).

Il testo è corredato da un'appendice di possibile sperimentazione della metodologia di *biofotonarrazione*: il vestiario sentimentale.

Al vestiario sentimentale hanno partecipato gli autori dei testi, due amiche-pilastro di percorsi di scrittura (Anna Vitale e Raffaella Margiotta), un'amica regista con cui si condividono visioni e progetti di narrazioni partecipate (Cristina Maurelli) ed un sarto che tiene aperta una bottega fatta di parole, immagini, ricordi e che ha voluto donarci alcune sue riflessioni. La sua bottega è, per quei percorsi di reciprocità circolare che sono danza di parti, spinta creatrice e fonte di vita per la conoscenza – come sosteneva Bateson e come ci fa eco il ricordo di Didone¹ – in un paese che si chiama Locorotondo.

I contributi sono l'esito del lavoro di riflessione del gruppo di ricerca "Trame educative" e vogliono mettere in circolo pensieri, approfondimenti e scrittura su di sé e in dialogo con altri, perché la pratica dell'ascolto della

1. Ricordando che questo testo si connette in naturale derivazione a *Il Filo nascosto. Gli abiti come parole del nostro discorso col mondo* (E. Mancino, FrancoAngeli, 2021) si rimanda alla prima parte di tale saggio per ricondurre il pensiero a quella forma di conoscenza che è anche riconoscimento autoriflessivo che intreccia i contesti di vita, in una spirale costruttiva, alle parti lontane e nascoste delle trame umane.

sapienza delle cose e di noi si faccia cerchio concentrico sempre più stratificato, capace di intrecciarsi ad altri cerchi, sempre più distanti, ma forse non (più) così estranei.

La scrittura è andamento del tessere e del tenere insieme, così come è taglio, ritaglio, bordatura.

I fili e le trame che ci collegano sono cuciti a stoffe che tengono insieme il visibile e l'invisibile: è lì che si ritrova e si unisce ciò che sa farsi sottile, mormorante, per avere corpo.

L'abito filosofico e metodologico che abbiamo voluto indossare non si muove alla ricerca di una verità nuda, non intende mettere a nudo. Si propone, invece, di ascoltare il mormorio del farsi del senso, nelle sue rapsodie, nei suoi contatti, nel senso del dar senso, *nel senso del nascondersi*:

... nascondersi sembra una necessità del soggetto. Da dove gli proviene questa necessità di rappresentarsi o di travestirsi, di fabbricarsi una maschera? Da dove proviene questa sorta di sdoppiamento, se non da qualcosa che si è inserito nello stesso soggetto e che possiamo chiamare Io? Quando il soggetto si immerge in questo Io, quando si lascia assorbire da esso, diventa personaggio, smette di essere persona e inizia a rappresentare tutto ciò che il suo Io gli impone (Zambrano, 2003, p. 71).

La scrittura diviene, allora, spazio per l'espressione del nascondimento o per il fare e il disfare dell'identità, custodia per le cuciture – sottili, discrete, temporanee – delle distanze del tempo e dei legami; scioglimento o intreccio di nodi, confronto con la frammentarietà mutevole dell'esistenza, con la necessità di una mescolanza tra immagini e parole, tra ragionevolezza e immediatezza.

La scrittura diviene il ritmo della tessitura del nostro rapporto con le cose, con il corpo del mondo e con gli altri: si lega al movimento dell'apparire e dello sparire, come fa l'ago. Ed è questa alternanza a dare visibilità e sostanza allo sfondo in cui ci muoviamo, allo spazio comune che abitiamo, senza separarlo dalle trame sottili che ci legano.

Questo libro si rivolge a chi già abbia provato o voglia provare a sottrarre le cose al loro apparente silenzio, a chi voglia percorrere nuove dicibilità educative, rivolte alla storia di sé come alla storia di altri, attraversando una pedagogia del quotidiano che aspetta solo di aver voce, per poter dar luogo a orizzonti di senso che si vestono e ci vestono di intimità quando ci accorgiamo di saper dare – ed abitare – spazi inediti e originali anche a partire da ciò che è prossimo, così vicino da diventare invisibile.

Il nostro abitare gli abiti è necessariamente vario e possiede, pertanto, un segno linguistico polisemico. Per poter dar voce, ma anche perché in

ciascuno dei lettori possa apparire l'eventualità di far risuonare fili, stoffe, tessuti, rattoppi e legami come segni e tracce profonde di appartenenze e desideri, il testo presenta "tagli" e stili differenti, desunti da sguardi e saperi e spazi di esperienza molteplici.

Nel territorio aperto e vasto che intreccia immaginario, fotografia, drammaturgia, filosofia, psicologia, scienza, storia sociale, narrazioni autobiografiche e narrazioni artistiche, etnografia, *fiber art*, beni museali e patrimonio materiale e immateriale della memoria, ciascuno potrà annodare il proprio abitare al passato e al presente, seguendo metodologie autobiografiche e di narrazione di sé che si muovono tra raccoglimento e riscatto (Mancino, 2021), dando spazio, dimora, voce e corpo al «senso del dar senso» (Mancino, 2021), riscoprendo e mettendo in opera le suggestioni, la pratica ed il valore pedagogico ed educativo del legame tra materialità e immaterialità educativa. Ed aprendosi, così, al progetto e ad una nuova memoria del futuro.

Questo libro vuole evocare e radicare le trame sottili attraverso cui possiamo dare nomi, illuminare, rischiarare quell'irruzione del sentire e del vedere nel pensare, abitando e toccando la stoffa di ciò che non possiede mai solo un senso.

È in questo controluogo, che il libro crea producendo spazi e lessico plurali, che si può percorrere l'orlo di un pensiero pedagogico che sappia mettere in moto il gesto linguistico con cui diamo aria alle stanze, togliamo la polvere, ravviamo le pieghe, smuoviamo memoria, ritrovando cesure e legami, scambi di senso, tempo che si tramanda.

Nelle trame sottili sussurra la voce poetica delle occasioni, si muove e dimora lo spazio di un'esperienza in cui possiamo raccoglierci, per sentire quel che riecheggia, quel che ci fa andare nelle pieghe profonde della nostra esistenza, lì dove ritroviamo una voce viva. Lì dove possiamo toccare anche ciò o chi è lontano o non c'è più, sentendo tutta la vita che riempie un vestito, tutta la traccia che la vita lascia nel mondo. Come fa un piccolo uomo dai capelli rossi che, perso il padre in miniera, ne eredita gli abiti e il destino:

Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a guardarle, coi gomiti sui ginocchi e il mento nelle palme, per delle ore intere... Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l'età sua; e quando gli avevano chiesto se voleva venderli, che glieli avrebbero pagati come nuovi, egli aveva risposto di no. Suo padre li aveva

resi così lisci e lucenti nel manico colle sue mani ed ei non avrebbe potuto farsene degli altri più lisci e lucenti di quelli, se ci avesse lavorato cento e poi cento anni (Verga, 1959, p. 29).

Le trame sottili ci legano ai fili di quei “quantunque” e a tutte le parole che salvano il silenzio di cento e poi cento anni.

Aprire la memoria ai ricordi come fossero armadi, scrivere di vestiti dimenticati, di guardaroba abitati dal buio sarà, allora, un modo sottile per entrare nelle trame che *fanno sutura* tra noi, che fanno sutura tra noi e il mondo. Portare a visibilità vestiti perduti, tra le pieghe delle storie o dei propri vissuti, vorrà dire abitare una *poetica del dar voce* che non corrisponde ad una illuminazione diversa di ciò che è in penombra, ma ad un gesto inverso, di immersione nelle immagini della memoria capace di rimettere al giorno e portare presso di sé ciò che tende a non essere visto o visto più.

Questo ci mostra che raccontare della nostra memoria personale non può non lambire, intrecciarsi ed annodarsi alla memoria collettiva, come ci mostra bene, del resto, anche la narrativa contemporanea (Ernaux, Carrère, Albinati, La Gioia, Di Paolo, Houellebecq, Albinati, Cercas, Munro, Auster, Powers). Ogni tratto è uno scampolo di una storia sia intima sia collettiva.

Le trame del vestirsi e del legarsi alla terra sono intrise di alterità. E «l’alterità non si profila sulla riva del mare, ma sull’orlo della pelle» (Geertz, 2001, p. 76), lì dove vestiamo quella parte di mondo che dice di noi, ma dice anche gli altri. Le nostre seconde pelli dialogano con noi, lasciano tracce, dicono il dentro e il fuori, modellano confini, dicono frontiere. Sono materialità, simbolo, dinamismo espressivo. Sono linguaggio e insieme pratica *poetica*.

Il vestito presuppone interazione; lo si indossa, lo si porta. Questo richiama stili, condotte, gesti, pratiche intenzionali o spontanee (perché incorporate e trasmesse), porta in scena abitudini di attenzione e di sguardo che si legano a culture, allo spazio che il corpo occupa in relazione agli altri corpi, al nascondere o al rivelare, al dire e al non dire, a ciò che si porta nella scena del mondo e a ciò che si vive nel proprio discorso più intimo con se stessi e con l’altro.

Quando fu pubblicato il libro di Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roberto Esposito scrisse: «Semplici cose. Oggetti nudi, ancora nuovi o già logori, intatti o consumati, comunque destinati all’insignificanza e alla distruzione. È questo il destino delle cose? O esiste un altro sguardo su di esse, capace in qualche modo di riscattarle dal loro ruolo anonimo e inerte? È questa la domanda, intensa e originale, che pone Remo Bodei in questo libro» (Esposito, 4 giugno 2009).

Con voci diverse, animando un plurale vestiario sentimentale, le pagine che seguono si propongono non già di rispondere a questa domanda, ma, invitando il lettore a sostare nelle trame sottili che ci fanno vestire o svestire memoria, pensieri, ferite e desideri, vogliono porsi come occasione di darsi lo spazio per *abitarla*.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1970), *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino.
- Barthes R. (1973), *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo* (trad. it.: Einaudi, Torino, 1999).
- Barthes R. (1980), *La camera chiara*, Einaudi, Torino.
- Esposito R. (4.6.2009), *La voce degli oggetti*, La Repubblica.
- Foucault M. (1966), *Il corpo utopico e Le eterotopie*, in *Utopie Eterotopie*, a cura di Moscati A., Cronopio, Napoli, 2006.
- Foucault M. (1975), *Sorvegliare e punire: nascita della prigione* (trad. it.: Einaudi, Torino, 1993).
- Geertz C. (2001), *Antropologia e filosofia*, Il Mulino, Bologna.
- Le Breton D. (2007), *Antropologia del corpo e modernità*, Giuffrè, Milano.
- Mancino E. (2013), *Il segreto all'opera. Pratiche di riguardo per un'educazione del silenzio*, Mimesis, Milano.
- Mancino E. (2014), *A perdita d'occhio. Riposare lo sguardo per una pedagogia del senso sospeso*, Mursia, Milano.
- Mancino E. (2021), *Il filo nascosto. Gli abiti come parole del nostro discorso col mondo*, FrancoAngeli, Milano.
- Massa R. (1986), *Le tecniche e i corpi: verso una scienza dell'educazione*, Unicopli, Milano.
- Merleau Ponty M. (1996), *La natura*, Cortina, Milano.
- Merleau Ponty M. (2007), *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano.
- Romano L. (1975), *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino.
- Romano L. (1977), *Nuovo romanzo di figure*, Einaudi, Torino.
- Simel G. (1998), *La moda* (trad. it.: Mimesis, Milano, 2015).
- Spencer H. (1873), *Principi di sociologia*, Utet, Torino, 1967.
- Verga G. (1959), *Vita dei campi*, Mondadori, Milano.
- Zambrano M. (2003), *Note di un metodo*, Filema, Napoli.

Una storia s-cucita addosso. L'abito come permanenza, variazione e resistenza del tessuto di noi

di *Silvia Vergani*

Trame antiche

Se, come afferma Heidegger, il linguaggio è la nostra dimora e ci definisce, così l'abito diventa per il corpo il linguaggio che ci permette di possedere uno spazio e abitare il mondo. L'abito ci rappresenta in società, dice qualcosa della nostra identità strutturandoci antropologicamente e culturalmente. L'identità personale ha nella corporeità il suo veicolo più immediato e l'abito altro non è che un segno sul corpo: attraverso di esso indossiamo una storia, un modo di essere, un'appartenenza, una maniera personale di offrirci al mondo. A dispetto delle mode possiamo affermare che l'indumento, come il linguaggio, è l'espressione della nostra individualità che non è riproducibile e quindi imitabile.

È in questa prospettiva che possiamo intraprendere un discorso legato allo stile: quello del linguaggio e quello del corpo. L'uomo ha bisogno dell'abito nella sua quotidianità per testimoniare la propria forma e per soddisfare la necessità di rendere metafora la propria esistenza. Il corpo si istituisce attraverso la sua rappresentazione: non "indossiamo" solo il nostro corpo, lo personalizziamo attraverso l'abito e gli ornamenti.

Alcune ricerche scientifiche dimostrano come i vestiti abbiano un'influenza sistematica sui processi psicologici di chi li indossa. Lo psicologo sociale americano Adam Galinsky, in un recente studio sull'*Enclothed Cognition*¹, individua due fattori interdipendenti che agiscono nel rapporto

1. In italiano si potrebbe tradurre con "pensiero vestito". A teorizzare più di un secolo fa l'effetto che l'abbigliamento ha sui processi mentali è stato William James, filosofo e psicologo americano. Secondo la sua riflessione ci vestiamo per come sentiamo di essere ma anche per come vogliamo essere. Un secolo più tardi, Hajo Adam e Adam Galinsky dell'Università dell'Illinois hanno ripreso il concetto di James e hanno pubblicato nel 2012

fra l'indumento e la dimensione corporea: il significato simbolico dei vestiti e l'esperienza fisica di chi li indossa. L'abito è in grado di condizionare la nostra mente e di suggerirci la nostra identità oltre a esercitare una funzione referenziale per chi ci osserva:

per quanto sembrano cose di secondaria importanza, la missione degli abiti non è soltanto quella di tenerci caldo. Essi cambiano l'aspetto del mondo ai nostri occhi e cambiano noi agli occhi del mondo (Woolf, 1928, p. 128).

Secondo Foucault (1977), il corpo è «la superficie di iscrizione degli avvenimenti», primo supporto di scrittura che possediamo e mezzo attraverso il quale ci presentiamo agli altri come un progetto: «Non vi è, nell'esperienza individuale, oggetto esterno più intessuto di passione del corpo altrui. Non vi è scrittura più impegnativa, né lettura più emozionante» (Volli, 1994, p. 4).

Quando il corpo agisce in prima persona nella messa in scena di se stesso, grazie all'aderenza coi tessuti che lo animano, si presenta come un sistema simbolico-comunicativo che investe ogni aspetto del quotidiano.

Elisabetta Fiorani, nel suo testo *Leggere i materiali*, ci pone di fronte ad una riflessione antropologica quando racconta che nelle popolazioni nomadi i tessuti strutturano l'intero universo sociale:

La tenda è la più fragile delle dimore e contraddistingue i grandi mondi delle culture nomadiche, che abitano lo spazio e portano con sé le loro case (Fiorani, 2004, p. 122).

Il mobilio del nomade è costituito da meravigliosi tappeti e i tessuti più pregiati sono destinati alla dote della sposa, all'addobbo per i cammelli, alla valorizzazione dei luoghi di preghiera.

Il "kilim" è un tappeto tessuto come un arazzo, prodotto dai Balcani al Pakistan e il suo nome trae origine dal persiano *gelim* che significa distendere.

Il kilim oltre ad essere un oggetto decorativo, racchiude in sé una forte valenza narrativa che ha a che fare con le tradizioni e le storie familiari.

Questi tappeti sono considerati alla stregua dei libri in cui prende forma una trama di linguaggi diversi che Il filosofo Umberto Galimberti definisce come una «misteriosa orchestrazione di messaggi in codice, di alfabeti dimenticati, di simboli trascurati. Noi occidentali trattiamo il kilim,

la loro ricerca "The enclotted cognition" affermando che il "il pensiero vestito" ha due componenti fondamentali: il significato di un capo e l'esperienza fisica di vederlo su di sé.

le cui figure raccontano una storia di novemila anni trasmessa da madre a figlia, come semplici tappeti da calpestare» (Galimberti, 2005).

Kassia St. Clair, nel suo testo *La trama del mondo* ci racconta che il cucito, la filatura e le altre pratiche tessili fornivano alle donne anche dei modi per esprimersi: «l'ago è la tua penna con l'inchiostro» sosteneva Ding Pei, una famosa ricamatrice cinese, in un trattato edito nel 1821, mentre per Yao Huifen, anch'essa ricamatrice, l'ago diventa un pennello in grado di riprodurre il quadro della Gioconda attraverso un lavoro straordinario di ricerca sul colore e la rifrazione dei fili.

Essendo tra le più antiche tecnologie esistenti, la tessitura ha svolto un ruolo fondamentale nella storia materiale della parola scritta:

Un tempo la carta veniva realizzata a partire da vecchi stracci, e tantissimi testi sono stati avvolti e coperti da tessuti sia per proteggerli sia per farne aumentare il valore e il prestigio. I rilegatori hanno avuto l'ago e il filo tra i ferri del loro mestiere, e si possono rintracciare dei parallelismi tra la calligrafia e la lavorazione del merletto. Ma quello tra stoffa e testo non era un rapporto unilaterale, anzi. Lo dimostrano i campionari di ricamo, che spesso venivano ornati con stralci di sermoni, o i tessuti decorati di simboli e parole cariche di significato (St. Clair, 2019, p. 31).

La tessitura si collega ad un vasto immaginario metaforico che la scrittura prende volentieri in prestito. La trama di miti e fiabe è un continuo «ricamo di allusioni alle stoffe e alla tessitura» (St. Claire, 2019, p. 25) e non è un caso; l'arte di creare stoffe incoraggiava quella del racconto. Quando le donne si radunavano insieme, svolgendo un lavoro ripetitivo per ore, diventava naturale inventare storie e scambiarsele per passare il tempo. L'azione di filare era in origine complessa e duplice, perché non si limitava al semplice gesto di estrarre in modo lineare un singolo filo da una matassa disordinata di fibre, ma veniva richiesta una sorta di vorticosa rotazione. Questo gesto presupponeva una grande domestichezza perché il filato che non veniva torto abbastanza risultava troppo debole e facilmente spezzabile, mentre un'eccessiva torsione rischiava di far aggrovigliare il filo su se stesso, formando nodi irregolari. Una corretta pratica di torsione consentiva ai fili, una volta creati, di essere intrecciati, lavorati a maglia e, chiaramente, tessuti.

Oggi il punto di incontro tra “tessuto” e “testo” si rivela un campo fertile per la letteratura; le parole della stoffa sono ovunque e le metafore tessili si diffondono in tutti i campi del sapere ma trovano un felice impiego soprattutto nell'arte e nella scrittura. Elsa Schiaparelli, grande rivoluzionaria della moda, negli anni venti giunse a Parigi e si avvolse in metri di

seta blu e arancio per andare al suo primo evento mondano, non potendosi permettere un vero abito da sera. Da quel momento dedicò la sua vita alla creazione di opere d'arte da indossare. Molti furono i capi d'abbigliamento che Schiapparelli ideò ispirandosi al surrealismo. Tra questi anche il primo tessuto simile a carta stampata basata sulla tecnica del *papier collé* tipica di Picasso e Georges Braque e sul gioco del *cadavre esquis* dadaista, che prevede brani ordinati in modo casuale: sul tessuto erano stampati gli articoli riguardanti il lavoro di Schiapparelli in diverse lingue, accompagnati da disegni di Cecil Beaton. L'incontro con Duchamp avvicinò la stilista al metodo del ready-made, che le consentì di concepire l'abito come una *tabula rasa* su cui proiettare le proprie fantasie, guidata da un'intenzionalità ben precisa: regalare al corpo un vestito da abitare, nel rispetto delle sue forme, per conferire a chi lo avrebbe indossato il meraviglioso portamento di chi è libero. La Schiapparelli ripeterà spesso che «più il corpo verrà rispettato, maggiore vitalità acquisirà l'abito». Dalla sua collaborazione con Dalí nacque un cappello a forma di calamaio, con una piuma simile a quelle utilizzate per scrivere. La produzione artistica di questa eccentrica donna si intreccia inesorabilmente alla sua vita e alla passione per la scrittura che, nel 1954, si tradusse nella sua autobiografia. Elsa, per raccontare la propria storia, altro non fece che descrivere i suoi abiti, ordinandoli secondo il tempo della loro esibizione e facendoli sfilare nei luoghi dell'infanzia, dell'adolescenza, dell'età adulta, insieme alle persone che incontrò nella sua esistenza e che tanto influenzarono la sua arte.

Negli stessi anni, una delle più grandi scrittrici del Novecento italiano, Paola Masino, scrisse a mano *Album di vestiti*, un'originale autobiografia narrata seguendo il ricordo degli abiti indossati, che avanzano sulla pagina a loro piacimento, «ripercorrendo, per accumulo di immagini, le epoche e le geografie di una vita eccezionale» (Galateria, 2015, p. 5).

Scritto in anni per lei difficili, segnati dalla malattia e dalla morte dello storico compagno, lo scrittore Massimo Bontempelli, questo libro le permise di sopravvivere alla perdita, riscoprendo l'euforia vanitosa che alcuni abiti le provocavano, la ricerca del bello nell'abbinamento di stoffe e colori, la possibilità di ridare nuova vita a vecchi capi dismessi. La scelta di procedere nel recupero della memoria attraverso gli abiti permette a Masino di scoprire come «angoli che resteranno bui per molto tempo, a un tratto si illuminano e si fanno prepotentemente avanti» (Masino, 1963, p. 105), conferendo alle parole il potere di farle nuovamente toccare con mano certe sete dimenticate e rivedere volteggiare sulle terrazze romane gli eccentrici abiti che sapeva portare con innata naturalezza.

La stessa cosa ha concepito, in tempi più recenti, Jane Sautière, educatrice penitenziaria che si dedica alla scrittura aprendo al lettore il suo

guardaroba e rintracciando nella memoria degli abiti il percorso della sua esistenza, dall'infanzia in Cambogia e poi in Irak, fino al ritorno in Francia dopo l'adolescenza. Per Sautière la scrittura diventa il modo di riscattare gli abiti dall'oblio dell'armadio dove sono riposti da anni per raccontare cosa hanno significato per lei "nel loro ordinario e nel loro straordinario":

mi succede spesso di sognare vecchi vestiti, di andare e venire in quelle storie un po' incoerenti con abiti che credevo dimenticati. Li sento parte di me come la mia pelle, i miei capelli, le mie unghie. Poi finiscono nell'oblio e nella spazzatura, smessi o rovinati, così come si gettano le unghie tagliate o il gomitolino di capelli strappati dalla spazzola (Sautière, 2018, p. 5).

I vestiti, come le parole, non hanno una vita loro se non vengono indossati. Sautière, nel suo testo *Guardaroba*, considera un capo fuori moda «quando non esprime più niente, ha finito di raccontare la sua storia oppure la storia che ci racconta non ci rappresenta più» (Sautière, 2018, p. 112).

Quando la metafora aderisce alla pelle

Le esperienze narrative appena citate ci dimostrano come la trama dei fili che intrecciano l'ordito rimandi sempre al tessuto della vita, fatto di ascolto e di pazienza, di ricerca silenziosa di significati. Scrivere è tramare, in un intreccio ortogonale ordito-trama come ben ci insegna il ragno che, secondo Democrito, tramandò l'arte della tessitura all'umanità. L'ordito si apre sempre per accogliere la trama che solo così lo può attraversare in un susseguirsi di andate e ritorni che consegnano al ragno la sua dimora di fili:

Si pensi al ragno come colui che produce il filo della scrittura della propria tela. Si tratta di un'archiscrittura (Derrida), di una scrittura originaria, che sta al fondo di ogni linguaggio. In tal senso, la tela è trama e soprattutto ordito in quanto recupera il senso del dare origine: ordior è prima di tutto iniziare. Avete mai visto un ragno ordire la sua tela, ovvero originarla? Parte dal nulla, da un punto invisibile che è sospeso al desiderio, e si lascia andare nell'aria. Dal punto in cui approda costruisce legami con lo spazio, crea quel che non c'era prima e che rimane invisibile, mostrandone però gli effetti (Mancino, 2013, p. 58).

Nello stesso modo sono enunciati nella scrittura di sé i movimenti dello scrittore che grazie al filo della memoria crea intrecci di storie, conserva legami e attraverso le parole crea la propria tela autobiografica. Come il ragno, *l'io tessitore* (Demetrio, 1996) mediante un lavoro sartoriale di com-

posizione di pagine e di episodi appuntati e cuciti gli uni agli altri, confeziona il suo abito di carta.

I tessuti e le loro componenti diventano così “la metafora fisica della vita umana” (St Clair, 2019, p. 32), ricordandoci che all’inizio di ogni tessuto c’è sempre un groviglio, come spesso accade all’inizio di una nuova scrittura.

Il romanzo di esordio di Robert Musil, *I turbamenti del giovane Torless*, intessuto di metafore tessili a partire dal titolo originale della sua opera *Die verwirrungen des zöglings Torless*, può aiutarci a comprendere meglio l’immagine del nodo. *Verwirrungen* è stato tradotto in italiano con “turbamenti” ma nessuna traduzione renderebbe l’originario etimo tessile del termine utilizzato da Musil, derivato dal verbo *verwirren* che in lingua tedesca significa *intrecciare, disordinatamente, scompigliare*. Solo nella lingua madre il titolo del romanzo è in grado di enunciare la caratteristica di groviglio che identifica sia l’intento dell’autore di lavorare sulla narrazione come se volesse separare i fili di un intreccio logico e far perdere il lettore nella trama del racconto, ma soprattutto rispecchia il garbuglio psichico del giovane protagonista. Come scrive Musil (1906), nel romanzo la narrazione diviene «una tessitura cominciata chissà dove nell’astratto», «un avvolgersi fra grovigli di idee», «una tela tentacolare di pensieri».

L’immagine tessile del nodo, del groviglio inestricabile si esplicita anche nella narrativa resiliente. Lo stato di *verwirrung* permane nella scrittura finché, proprio grazie alla stessa, chi *trama* compie una torsione perfetta che permette ai fili del racconto di sciogliersi dai nodi iniziali, per arrivare in quella che in pedagogia viene definita “zona di sicurezza narrativa”.

La metafora, come l’abito, rappresenta una zona franca, e ci permette di ricollocarci in noi stessi dopo “averci portato altrove” (Metafora, dal greco *metaphorà*, significa portare oltre).

Come ci ricorda Le Breton, lo spostamento è radicato nel corpo e ci obbliga a camminare. La stessa cosa induce a fare la metafora che, nel suo essere trasferimento, ci permette di traslocare da un punto ad un altro esortandoci a «fare tutto il viaggio fino in fondo, senza avere fretta di rientrare, così da trovare nuove chiavi di lettura della stessa realtà» (Franza, 2018, p. 314).

Il viaggio, metafora della vita umana e della narrazione, è creazione di itinerari, ricerca di senso e gli abiti, insieme alle parole, ci indicano direzioni, ci riportano dove già siamo stati, rintracciando per noi gli incontri e i passi che abbiamo compiuto e che contribuiscono a formare la nostra coscienza autobiografica.

Il guardaroba non conserva solo ciò che ci è utile per il vestire quotidiano, piuttosto si prende cura dei nostri abiti e del bagaglio di eventi che

li accompagna: «ciò che è preso in custodia viene messo al riparo» afferma Heidegger, esattamente come fa il foglio quando prende in consegna le nostre parole per salvarle dalla loro esistenza momentanea.

L'abito, come il *logos*, si fa reperto, tessuto di materia corporea, testimone di presenza e anche di assenza: «togliere nel momento presente l'abito dall'armadio è un rinnovare, nel contesto biografico, il movimento della venuta al mondo» (Muraro, 1996), facendo esperienza del dis-nascere, concetto enunciato dalla filosofa Maria Zambrano, intimamente legato a quello di memoria.

Il dis-nascere è un incessante ritornare al centro della nostra esistenza, raccogliendo, attraverso i ricordi, tutto ciò che ci è accaduto per vedere la vita rinascere con una consapevolezza nuova:

Come giunse sull'orlo del dis-nascere, le si rivelarono, rinascono, le varie vesti temporali che formano la trama della vita umana (Zambrano, 2012, p. 37).

Indossare un abito è scegliere il tipo di tessuto e il disegno con il quale vogliamo presentarci al mondo, così come lo scrittore sceglie il suo modello narrativo e il suo stile per creare il racconto.

Le parole, come i vestiti, hanno un significato e una storia. Prima di usarle, bisognerebbe essere certi di poterle indossare:

Tutto sta nella parola, tutto cambia perché una parola è stata cambiata di posto, o perché un'altra si è seduta come una reginetta dentro una frase che non l'aspettava e che le obbedì. Hanno ombra, trasparenza, peso, piume, capelli, hanno tutto ciò che s'andò loro aggiungendo da tanto rotolare per il fiume, da tanto trasmigrare di patria, da tanto essere radici (Neruda, 1974, pp. 68-69).

Luigina Mortari suggerisce di vestire le parole che «odorano di esperienza, parole luminose dell'istante presente, quelle che accennano a futuri inediti» (Mortari, 2002, p. 119), ricordandoci che nella pratica autobiografica permane sempre una zona di mistero che non va occultata da parole inutili che rischiano di dare un senso di ovvietà ai nostri pensieri.

«La parola deve lasciare riserve d'aria» (ivi, p. 120), per far sì che l'esperienza non si riduca dentro le nostre misure linguistiche:

occorre lavorare sulla parola stessa per sottrarre peso da dentro, cercare la parola porosa, quella che lascia il pensiero sospeso, in attesa d'altro (ivi, p. 121).

La metafora ci aiuta nel sottrarre peso al linguaggio, togliendo alla struttura della narrazione la pesantezza che impedisce al pensiero di muoversi libero nel racconto.

La capacità di cogliere il tessuto emotivo delle figure retoriche si preannuncia come una pratica terapeutica capace di veicolare il cambiamento.

La narrazione personale, attraverso le metafore, consente di organizzare e ricordare eventi anche traumatici in modo più coerente, facilitando la memoria nel recupero del proprio filo storico, rammendando le «parole logore» (Contini, 2009, p. 121) rimaste impigliate nell'*armatura* del tempo, per attribuire nuovi significati alla nostra storia.

Cuciture scritte. Quando il filo preme per dirsi

Clelia Marchi, conosciuta come la contadina che ricamava parole, all'età di settantaquattro anni cominciò ad accostare la grande abilità che possedeva nel cucire alla scarsa dimestichezza che aveva con la scrittura, con l'intento di rammendare la sua vita passata colma di amore e di presenza, con quella nuova, segnata dalla solitudine sopraggiunta dopo la perdita della famiglia alla quale sopravvisse. Clelia iniziò a scrivere, come mai era stata in grado di fare prima, cucendo parole in quaderni decorati e rilegati all'uncinetto. Sprovvisa di carta, una notte («tutte le mie tristezze le scrivo di notte perché poco dormo») prese un lenzuolo del suo corredo e cominciò a comporre una tela, «un po' in prosa e un po' in poesia, un po' in dialetto e in un italiano che si scrive così come le parole si dicono». In quasi due anni di lavoro, grazie alla saggezza delle mani, completò il suo libro-lenzuolo dal titolo *Gnanca una busia* (neanche una bugia), il cui esordio è un invito al lettore ad avere cura della sua opera considerando che in essa vi ha intessuto gran parte della sua vita.

«Per contenere tutto, i sacrifici e la fatica e il dolore ci vorrebbe un lenzuolo, largo, lungo come il mare» scriveva la contadina «curva sul tramonto» (De Gregori, 1978) che la riconsegnava ogni notte alle sue parole ricamate.

A queste si accompagnano le *Tele cucite e le Fiabe* fatte di stoffa e di fili di Maria Lai, artista sarda, che fece del filo lo strumento della sua poetica coniugando la tradizione del suo popolo con i linguaggi dell'arte contemporanea. Diventa chiara, così, la metafora del libro-opera: il filo indica un rapporto che unisce e la stoffa, incrocio di opposti (ordito-trama), veicola il tatto, includendo la corporeità nella lettura del testo.

«In fondo la vita è una continua cucitura», afferma Lai, e lo stratagemma della narrazione «cucita» consente di trasferire l'esperienza emotiva alla stregua di un sogno, risvegliandosi rinnovati alla fine di ogni opera.

Tom van Deijnen, conosciuto come TOMOFHOLLAND, è l'ideatore del *Visible Mending Programme*, la tecnica del rammendo visibile. Profes-

sionista del campo tessile, sviluppa il concetto di riparazione creativa che prevede un rammendo visibile e vistoso a dispetto della capacità sartoriale di tenerlo nascosto. Il rammendo visibile viene realizzato con filati di colori contrastanti con il capo da sistemare. L'intento è quello di valorizzare la storia dell'indumento, il suo passato, riparandolo ad arte per poterlo sfoggiare di nuovo con il segno che lo contraddistingue.

Le testimonianze sopra citate ben traducono i principi racchiusi nel termine resilienza, preso in prestito dalla scienza dei materiali e adottato in ambito psico-pedagogico per indicare la capacità di un individuo di trasformare in forza generatrice eventi dolorosi o traumatici. L'accademia della Crusca ci spiega come in fisica *resilienza* sia la capacità di un materiale di assorbire energia se sottoposto a deformazione elastica; l'esempio più semplice è quello delle corde della racchetta da tennis che si deformano sotto l'urto della pallina, accumulando una quantità di energia che restituiscono subito nel colpo di rimando. Resilienza non vuole essere sinonimo di resistenza: il materiale resiliente non si oppone o contrasta l'urto finché non si spezza, ma lo ammortizza e lo assorbe, in virtù delle proprietà elastiche della propria struttura. Non a caso il piatto-corde di una racchetta da tennis viene solitamente realizzato con il nylon, prima fibra sintetica della storia tessile, che si contraddistingue per la sua grande duttilità.

La scrittura, con le sue caratteristiche trasformative, permette all'individuo di incarnare la resilienza, non opponendo resistenza di fronte ai colpi che la vita di sovente ci assesta ma, al contrario, insegnandoci ad accogliere la potenza dell'urto, assorbendola. In questo modo chi scrive si vedrà restituire l'esperienza dolorosa in una nuova forma, riconoscibile e narrabile.

Dal latino *resalio*, forma iterativa di *salio*, la resilienza sostiene il saltare, l'andare avanti. Il salto prevede agilità, leggerezza di spirito e di corpo. Non a caso il termine resilienza torna spesso anche nel linguaggio della danza per sottolineare come essa non sia una condizione ma un processo che si apprende attraverso l'esercizio:

quando danziamo, esprimiamo non solo la bellezza, ma anche le paure, la rabbia, l'angoscia, il dolore. Ognuno di questi è un personaggio che vive dentro di noi e che lotta per manifestarsi con intensità pari alla resistenza che molte volte opponiamo per impedire che affiori o per riconoscerlo come nostro. Ed è attraverso la danza che questi stati riescono a trovare il modo di manifestarsi (Fux, 2006, p. 15).

La scrittura del corpo e l'autobiografia si rivelano efficaci ai fini della costruzione della resilienza, integrando le diverse parti del sé per formare un senso di identità stabile.

Pierre Janet, psicologo e filosofo francese, sostiene che i ricordi di un evento traumatico sono organizzati a livello percettivo come sensazioni frammentate e disordinate: suoni, immagini, stati d'animo altrettanto invalidanti di quelli che hanno accompagnato l'evento originale. Trasformare questi ricordi in un racconto coerente può servire a mitigare gli effetti negativi del trauma, integrando, attraverso la scrittura, le luci e le ombre del nostro palcoscenico interiore. L'autobiografia riesce a «strappare le maschere delle cose, a guardare oltre, nel tessuto muscolare della realtà e, quando serve, a entrare nella ferita della ragione e abitarla» (Contini, 2009, p. 122).

Maria Zambrano, affidandosi alla ragion poetica, ci insegna che scrivere salva l'azione disegnando lo spazio e il tempo della riflessione personale. Scrivere aiuta il pensiero a raccogliersi e «la parola che non si pietrifica nello spavento, e a partire dalla quale il parlare si scongela, continua a orientare l'essere di chi è entrato nella notte della sua mente» (Zambrano, 2004, p. 94).

Nell'autobiografia va preservata, come ci insegna Barthes, la relazione fisica tra le parole e il foglio, mantenendo vivo il dialogo silenzioso con noi stessi. La scrittura ci offre l'occasione di indossare un abito di lentezza con il cui lembo possiamo spolverare la nostra memoria per permettere all'esperienza di svelarsi.

Nei quaderni di Malte Laurids Brigge, Rilke si pronuncia con slancio rispetto alla scrittura e alla necessita di saper stare nell'attesa che la parola germogli:

Bisognerebbe saper attendere e raccogliere, per una vita intera e possibilmente lunga, senso e dolcezza, e poi, proprio alla fine, si potrebbero forse scrivere dieci righe valide. Perché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si acquistano precocemente), sono esperienze. Per scrivere un verso bisogna vedere molte città, uomini e cose, bisogna conoscere gli animali, bisogna capire il volo degli uccelli e comprendere il gesto con cui i piccoli fiori si schiudono al mattino. Bisogna saper ripensare a sentieri in regioni sconosciute, a incontri inaspettati e congedi previsti da tempo, a giorni dell'infanzia ancora indecifrati, ai genitori che eravamo costretti a ferire quando ci porgevano una gioia e non la comprendevamo, a malattie infantili che cominciavano in modo così strano con tante e profonde e gravi trasformazioni, a giorni in camere silenziose, raccolte, e a mattine sul mare, al mare soprattutto, ai mari, a notti di viaggio che passavano alte e rumoreggianti e volavano assieme alle stelle, e non basta ancora poter pensare a tutto questo. Bisogna avere ricordi di molte notti d'amore, nessuna uguale all'altra, di grida di partorienti e di lievi, bianche puerpere addormentate che si richiudono. Ma anche accanto ai moribondi bisogna saper essere stati, bisogna essere rimasti vicino ai morti nella stanza con la finestra aperta e i rumori a folate. E ancora avere ricordi non basta. Bisogna saperli dimenticare, quando sono troppi, e avere

la grande pazienza d'attendere che ritornino. Perché i ricordi in sé ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, anonimi e non più distinguibili da noi stessi, solo allora può darsi che in una rarissima ora si levi dal loro centro e sgorgi la prima parola di un verso (Rilke, 1910, pp. 20, 21).

Per fare posto alla parola è necessario farsi da parte, spogliarsi di ciò che si ritiene più certo evitando di «ingabbiare lo sguardo nella tirannia del concetto» (Mortari, 2019, p. 89), così che, nella scrittura di sé, le parole non si prestino semplicemente a riempire lo spazio del già detto.

In linea con tale affermazione, Maria Zambrano, postula il voto di povertà in materia di conoscenza, riprendendo da Husserl la mossa epistemica dell'*epochè*, che si traduce nella necessità di ripulire lo sguardo da tutti i filtri che ci impediscono di cogliere i fenomeni nella loro originarietà. Invitandoci alla sospensione di qualsiasi tipo di giudizio nei confronti della realtà, l'*epochè* ci prepara al «cammino stretto dello svuotarsi, dello spossare l'io, del fare vuoto dentro di sé per fare posto al mondo» (Zambrano, 2003, p. 58).

Fare vuoto significa attivare la pratica del “disfare”, che è un guardare alle cose retrocedendo, in modo tale che il panorama che si staglierà di fronte a noi risulti più ampio.

La condizione della mente impegnata nella pratica del disfare è simile all'esperienza dell'esilio, dove colui che è costretto a partire abbandona i luoghi famigliari e si inoltra in territori sconosciuti, senza essersi portato dietro nulla: «Disfare è fare posto alla vita, al suo fondamento» (Mortari, 2006, p. 47).

Il gesto del disfare è ben visibile nel poema epico attribuito a Omero dove Penelope fece di tale pratica la propria strategia, nell'attesa ventennale del ritorno del marito dalla guerra di Troia. Il mito che la vede tramatrice si apre con la donna rinchiusa nelle sue stanze. Ulisse, partendo, si portò appresso la disciplina e l'ordine, lasciando la moglie in balia del rumore assordante delle continue richieste di matrimonio dei proci.

Grazie alla tessitura Penelope prende tempo, immobilizzando lo scorrere naturale degli eventi, paralizzando l'alternanza del giorno e della notte: nella luce, sotto gli occhi di tutti, tesseva la tela, e al calar delle tenebre, segretamente la «disfaceva» (Mancino, 2009, p. 62). Tessendo e poi “stessendo” il lenzuolo di morte di Laerte, l'astuta tramatrice, dilata i suoi giorni, ne determina gli anni e tocca con mano la sua vita, ordendola e poi ripercorrendola a ritroso ogni volta.

Possiamo dire, secondo l'insegnamento di Zambrano, che la pratica del disfare fu, per la donna del mito, il modo di “sbrogliare il pensiero” dall'angoscia del destino incerto, per «andare, disfacendo la vita», incontro ad esso.

È nel tempo sospeso della tela e nella ripetitività del gesto che Penelope impara ad abitare il limite e a tollerare il vuoto.

La stessa cosa è in grado di insegnarci la scrittura che resiste laddove l'oggetto del nostro narrare non lo fa. Il passato rivive attraverso l'autobiografia e le parole si aggrappano a noi, come un foulard intorno al collo quando è messo alla prova dal vento, e insieme ci muoviamo nel tempo.

E per quanta fatica si faccia ad andare avanti, a lasciarci alle spalle certi strappi violenti, a cambiare e in breve a perdonare noi stessi e gli altri, la scrittura copre di «una strana aura di intelligenza tutta se stessa per reinventare il passato e abbandonarlo ai piedi del presente» (Cave, 2003, p. 77). Ognuno di noi ha bisogno di creare, e lo stesso dolore, come testimoniano alcune delle storie raccontate in questo saggio, può rivelarsi un atto creativo:

Tutti abbiamo provato dentro di noi quello che i Portoghesi chiamano *saudade*, che si traduce in un inspiegabile desiderio, in un'anonima ed enigmatica brama dell'anima, ed è quel sentimento che vive nei regni dell'immaginazione e dell'ispirazione, ed è terreno fertile per la scrittura. *Saudade* è il desiderio di essere trasportati dall'oscurità fino alla luce. La tristezza o *duende* ha bisogno di spazio per respirare. La malinconia odia la fretta e viene a galla nel silenzio. Lo scrittore che rifiuta di esplorare le regioni oscure del cuore non sarà in grado di scrivere in modo convincente (ivi, 2003).

In questo senso, l'autobiografia presenta il suo valore pedagogico poiché pone in evidenza il legame che intercorre fra il narrarsi e il formarsi, producendo uno stretto legame tra scrittura di sé e cura di sé.

Se è vero, come ci ricorda Natoli, che la scrittura sorge di fronte ad un inciampo, è lì, nella radice che sbuca dal terreno e ci precipita a terra che la resilienza si realizza, con le sue parole mandate in soccorso a medicare le nostre ginocchia e ricucire le nostre vesti:

Le parole risultano sapienti di per sé e per questo, ogni volta, prima ancora di pronunciarle, bisognerebbe ascoltarle: come all'inizio dei tempi. Infatti, non sono nostre, le parole, ma ci sono state donate, le abbiamo apprese. Perché non suonino vane è necessario che non se ne perda l'eco profonda, che nel dirle si sia capaci di risentirle – quasi a trattenerle – per evitare che con il suono ne svanisca anche il senso (Natoli, 2006, p. 6).

Non è per un'ambizione letteraria che, nell'inciampo, la scrittura prende forma ma «per la necessità che la vita ha di esprimersi» (Zambrano, 2002), ed è per questo che nell'autobiografia le metafore, più che possedere un valore ornamentale, hanno una funzione conoscitiva, rappresentando

una realtà che non riesce ancora a manifestarsi in modo diretto. Sono “metafore essenziali” che si assumono il sacrificio di farsi carico di una mediazione da compiere fra ciò che siamo prima di scrivere e quello che diventeremo dopo, considerato il potere della scrittura di spostarci da uno stato interiore, che coincide con la scrizione, ad uno stato esteriore, che si materializza nella pagina:

Quando ripensiamo a ciò che abbiamo vissuto, creiamo un altro da noi. Lo vediamo agire, sbagliare, soffrire, godere, amare, mentire, ammalarsi e gioire: ci sdoppiamo, ci bilochiamo, ci moltiplichiamo (Demetrio, 1996, p. 12).

La tenacia e la stoffa delle parole. L'autobiografia come laboriosa ragnatela

La narrativa resiliente si esplicita nel mezzo, con la sua capacità di cucire insieme le nostre parti moltiplicate, rafforzando il detto della ricamatrice cinese Ding Pei, “l'ago è la tua penna con l'inchiostro”.

Ogni scrittore è un «tessitore sospeso»: ricamare un testo richiede tempo e tutto dipende da quel filo che egli stesso produce e cerca di padroneggiare per costruire una rete che non sia una trappola, ma la protezione necessaria ad attenuare la caduta quando la vita si fa acrobazia.

Al filo è affidato il compito di trattenere e veicolare il racconto mentre a chi scrive spetta l'incarico di legare, custodire, trasformare e suggerire la presenza di qualcosa di segreto e di prezioso, nascosto nella propria trama.

Il filo, che si fa tessuto, che si fa abito diventa perifrasi della persona, oggetto poetico poiché utilizza tutte le qualità della materia: sostanza, forma, colore, odore, luminosità. La memoria degli indumenti si traduce in dettagli visivi, sensazioni tattili, echi sinuosi nel guardaroba di chi scrive.

Nella sua *Poetica dello spazio*, Bachelard ci racconta che «ogni poeta dei mobili – anche un poeta in una mansarda, un poeta senza mobili-sa d'istinto che lo spazio all'interno del vecchio armadio è uno spazio di intimità, uno spazio che non si apre di fronte a chiunque. Nell'armadio vive un centro di ordine che protegge tutta la casa contro un disordine senza limite» (Bachelard, 2006, p. 106). Scrive Milosz, citato dal filosofo: «L'armadio è tutto pieno del tumulto muto dei ricordi».

Proprio come nel *Guardaroba* di Sautière, che si apre al lettore alla stregua di un libro, in cui gli avvenimenti della sua vita, attraverso una “sfilata linguistica”, si susseguono per mano degli abiti.

Nel tentativo di rafforzare quanto fin ora illustrato in merito allo stretto legame fra narrativa resiliente e metafore tessili, vorrei spingermi ad

una riflessione personale che mi vede impegnata da tempo nel recupero di trame famigliari che molto hanno a che fare con gli abiti. Nel cercare di trovare conforto nella scrittura che rimette insieme ciò che il tempo a volte separa, ho iniziato un apprendistato sartoriale nel laboratorio improvvisato della mia vita, per dare inizio alla filatura di eventi ancora assemblati nella loro matassa. Inizialmente l'impresa si è rivelata fallimentare perché il bandolo dei miei ricordi si spezzava ogni volta che la penna non assecondava i suoi nodi. La tentazione ricorrente è stata quella di rimanere raggomitolata su me stessa, aspettando che arrivassero mani più esperte delle mie a insegnarmi la pazienza del gesto. Non è stato semplice comprendere che dovevo arrendermi al groviglio per sperare di recuperare l'ordito della mia esistenza e attendere che il tempo della riflessione facesse il resto, permettendomi di entrare per prima nella cruna dell'ago, aprendo così la strada al filo.

Le metafore mi hanno sostenuto ogni volta che ho sentito la necessità di sostare, per riprendere fiato, nelle diverse fasi del processo di tessitura, dandomi il coraggio di oppormi all'inerzia del linguaggio.

Hanno iniziato a snodarsi in questo modo, nel testo autobiografico, quelle che Zambrano chiama le "metafore del cuore", immagini che arrivano dall'unico organo che manda un suono al nostro essere, «punto in cui la realtà molteplice si raccoglie, si pesa, si misura» (Prezzo, 2006, p. 165).

È nel tentativo di recuperare la mia infanzia e riavvicinarmi alla figura della nonna che, attraverso la scrittura, «ho rammendato l'ultimo giorno della sua vita fino ad oggi e ho attaccato variopinti bottoni di lei e di me al cappotto sgualcito degli anni. Un vero capolavoro. Lo indosso fiera ogni volta che sento freddo».

I ricordi della mia adolescenza invece sono "appesi" al testo come panni stesi ad asciugare al sole:

I capi d'abbigliamento del negozio di mio padre vennero presto sostituiti da lunghi cappotti di lana tibetana che la nonna accettò di buona lena di intrecciare per me. Le sue mani in quegli anni hanno assecondato ogni mia inclinazione: nel periodo anarchico infilavano spille nel mio giubbino di pelle e allargavano strappi sulle ginocchia con precisione chirurgica. Il nonno non capiva l'inversione del gesto e la esortava a ricucire, a mettere toppe. Lei, da esperta conoscitrice dell'animo umano sapeva perfettamente che per certi strappi non occorrono suture ma tempo e restituiva al nonno sguardi che bofonchiavano partite perse. Quando il mio armadio esprime la volontà di ripercorrere gli anni '60, la nonna lo trasformò in un pulmino diretto a Woodstock con grucce psichedeliche da cui pendevano camicie a fiori, ricami all'uncinetto, pantaloni a zampa di elefante e collanine colorate. Il pezzo forte è una lunga gonna che lei mi confezionò mettendo insieme pezzi di jeans differenti. Ricordo che era talmente lunga e talmente stretta da costringermi a

piccoli passi misurati per non strapparla. Era la gonna del ritardo clamoroso. Se la indossavo per andare a scuola entravo quasi sempre un'ora dopo per assecondare la lentezza che comandava alle mie gambe.

Affrontare il tema del cambiamento, legato al delicato periodo dell'adolescenza, attraverso le mutazioni del mio armadio, mi ha reso più indulgente nei confronti di me stessa, permettendomi di rileggere in chiave ironica certi passaggi esistenziali che avevo riposto al rovescio nella cassettera del tempo, non curandomi di raddrizzarli come mi capitava di fare con certi indumenti dopo averli indossati. Rivedermi nei panni di un'adolescente confusa mi ha procurato tenerezza e i vestiti che portavo allora calzavano a pennello il mio disordine emotivo.

L'immagine del nodo invece è stata utile per affrontare il tema della sofferenza e della necessità, dopo un evento traumatico, di dover apprendere da capo i passi, esattamente come fa un bambino quando deve imparare ad allacciarsi le scarpe:

Un orecchio da coniglio, un altro orecchio da coniglio, due orecchie da coniglio che si abbracciano e il nodo è fatto. Esistono vari tipi di nodi. Nella fattispecie è un groviglio alla gola quello che si impara dalla sofferenza. Se sei fortunato si scioglie in pianto, altrimenti nemmeno il marinaio più esperto sarebbe in grado di liberare le cime. E così si rimane in porto, con un nodo parlato che ti tiene ormeggiato alla bitta, aspettando che passi la tempesta. È per questo che vorrei dirti di non vergognarti mai delle lacrime, lascia che gonfino le vele degli occhi, accoglile in un singhiozzo salato, ma non permettere mai ai nodi che verranno di tenerti ancorato al porto.

Nel tempo del racconto mi è apparso che le metafore diventassero dei contenitori in grado di ospitare il passato ma soprattutto di accogliere il futuro, come accade quando guardiamo una fotografia: anche se è stata scattata in un altro tempo, l'immagine che ha impressionato la pellicola, continua a dirci cose diverse. La fotografia rappresenta un evento fermo, un istante che è stato salvato e consegnato ad un tempo eterno (Mancino, 2020).

Il nostro sguardo però è in grado di rinnovarsi ogni volta di fronte a quel frammento di vita e le metafore, proprio come una vecchia fotografia, aiutano le parole ad abitare la soglia, a farsi varco, permettendoci, mentre scriviamo, di guardare contemporaneamente di fronte a noi e dietro di noi.

L'autobiografia, con le sue istantanee di parole, «libera quello che era un futuro nascosto, traendolo al presente. E nell'attualizzare il futuro, così crea il passato» (Zambrano, 2016, p. 112).

Rinforza tale pensiero Maria Nadotti, traduttrice di quasi tutte le opere di John Berger, nella postfazione del testo *E i nostri occhi amore mio leggeri come foto*:

L'affinamento dello sguardo va di pari passo con l'affinamento della parola, con la sua esattezza. Fino al paradosso di una scrittura fotografica che, proprio perché tale, contiene esplicitamente il punto di vista dell'autore-fotografo, il suo angolo di visuale, il taglio dell'inquadratura e la luce del giorno (Nadotti, 2008, p. 148).

È la fotografia di una ragnatela, scattata nel giardino dei miei nonni, a convocare la scrittura di oggi, consapevole che la traiettoria delle mie parole è in grado di coprire la distanza fra il momento dello scatto, avvenuto anni fa, e lo sguardo di adesso che si interroga sulla natura di quella architettura perfetta.

Il sapere del ragno è un sapere che si districa e si costruisce nell'azione solitaria della creazione della tela, esattamente come accade a uno scrittore quando si chiude in una stanza e ripiegato su se stesso, «tra le proprie ombre, costruisce un mondo nuovo con le parole» (Pamuk, 2007, p. 6).

Entrambi sanno che per tramare occorre partire dal proprio centro, fissando un capo del filo a uno stelo, per quanto concerne la tattica del ragno, mentre lo scrittore si preoccuperà di affrancare la memoria alla prima parola che fedelmente la rappresenti; quindi scenderanno al suolo per risalire dal lato opposto e fissare il filo a un altro stelo o a un altro ricordo. A questo punto dell'opera il ragno si lascia cadere nel vuoto, e la stessa cosa dovrà fare lo scrittore se intende sondare gli abissi del proprio essere per recuperare i fili del racconto che servono a sostenere la tela autobiografica.

Il filo di seta è il capolavoro del ragno e come ci racconta Kassia St. Clair, nella sua ricerca antropologica sulle origini della tessitura, la specie *Nephila madagascariensis*, nativa del Madagascar, è in grado di realizzare tele molto grandi che possono arrivare ad avere un diametro di due metri. Nonostante occorra circa mezz'ora per tessere da zero una ragnatela, la *Nephila*, in caso di necessità, preferisce rammendare la vecchia abitazione per continuare a viverci:

quando un'area della tela viene danneggiata, le femmine ne ingeriscono la seta e rattoppano il punto con del filo nuovo. Tutti i ragni, nel corso della loro vita, fanno uso della loro seta e pur essendo più sottile di un cappello, la seta di alcuni ragni, a parità di peso, è circa cinque volte più resistente dell'acciaio; può essere incredibilmente elastica ed è in grado di assorbire grandi quantità di energia cinetica (St Claire, 2019, p. 318).

Attraverso un'arte innata, il ragno, da esperto formatore, si è fatto promotore di un metodo che ha permesso all'uomo di evolversi, soprattutto nell'ambito della tessitura e della scrittura, imparando molto dalla loro autosufficienza, dalla loro efficienza e creatività.

Quelli che Primo Levi definisce dei “geometri metodici”, ci offrono un grande esempio di resilienza, nel loro saper ricominciare ogni volta, da capo, a tessere le fila della propria esistenza, riponendo inconsapevolmente nella loro seta la forza dell'acciaio.

In molte culture le ragnatele venivano usate per fasciare le ferite, una pratica ben conosciuta anche ai tempi di Shakespeare che in *Sogno d'una notte di mezza estate* ebbe parole buone per “Mastro Ragnatela”: «Se mi succede di tagliarmi un dito, mi farò ardito a ricorrere a te».

Non diversamente fece, il poeta inglese, quando dovette ricorrere alle parole per medicare la propria anima lacerata dall'amore. Chissà cosa ci direbbe oggi, grande amante dei mantelli quale era, se sapesse che esiste, custodito al Victoria and Albert Museum di Londra, un mantello lucido, lungo fino al polpaccio, con riflessi d'orati e decori ricamati, unico esemplare interamente realizzato in pura seta di ragno.

Il capo perfetto per il guardaroba di uno scrittore.

Riferimenti bibliografici

- Bachelard G. (2006), *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari.
- Barthes R. (1967), *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino.
- Berger J. (2008), *E i nostri volti amore mio leggeri come foto*, Bruno Mondadori, Milano.
- Buttarelli M.R. (2004), *Una filosofa innamorata. Maria Zambrano e i suoi insegnamenti*, Bruno Mondadori, Milano.
- Demetrio D. (1996), *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano.
- Fiorani E. (2000), *Leggere i materiali: con l'antropologia, con la semiotica*, Lupetti editore, Milano.
- Fiorani E. (2004), *Abitare il corpo: la moda*, Lupetti editore, Milano.
- Franza A.M. (2018), *Teoria della pratica formativa. Apprendimento dall'esperienza e Clinica della formazione*, FrancoAngeli, Milano.
- Galimberti U. (2005), “Le trama delle donne. Cosa sarebbe successo a Ulisse se Penelope avesse smesso di tessere la tela?”, nella rubrica epistolare di *D, la repubblica delle donne*, Gedi Gruppo editoriale, Torino.
- Mancino E. (2006), *Autoformazione in età adulta. Fernando Pessoa e la scrittura di sé*, Mimesis, Milano.
- Mancino E. (2009), *Un cinema parlato*, Mimesis, Milano.

- Mancino E. (2013), *Farsi tramite: tracce e intrighi delle relazioni educative*, Mimesis, Milano.
- Mancino E. (2020), In occasione della presentazione del libro *Lì, dove ci incontriamo*, presso la Casa della Cultura, Milano, 12 ottobre.
- Mortari L. (2002), *Aver cura della vita della mente*, La Nuova Italia, Firenze.
- Mortari L. (2019), *Maria Zambrano: respirare la vita*, Feltrinelli, Milano.
- Natoli S. (2006), *Parole della filosofia o dell'arte di meditare*, Feltrinelli, Milano.
- Neruda P. (1976), *Confesso che ho vissuto*, SugarCo, Milano.
- Pamuk O. (2007), *La valigia di mio padre*, Einaudi, Torino.
- Prezzo R. (2006), *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di Maria Zambrano*, Cortina, Milano.
- Sauteriè J. (2018), *Guardaroba*, La nuova frontiera, Roma.
- Schiapparelli E. (2016), *Shocking life*, Donzelli, Roma.
- St Clair K. (2019), *La trama del mondo*, DeA planeta libri, Milano.
- Tota A.L. (2020), *Ecologia della parola*, Einaudi, Torino.
- Volli U. (2002), *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Cortina, Milano.
- Woolf V. (2013), *Orlando*, Mondadori, Milano.
- Zambrano M. (1996), *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rosella Prezzo, Cortina, Milano.
- Zambrano M. (1998), *Filosofia e poesia*, a cura di Pina De Luca, Pendragon, Bologna.
- Zambrano M. (2004), *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano.
- Zambrano M. (2012), *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, a cura di Samantha Maruzzella, Mimesis, Milano-Udine.
- Zambrano M. (2016), *L'esilio come patria*, a cura di Armando Savignano, Morcelliana, Brescia.

Abitare un'identità. La maschera che siamo

di *Cristiano Sormani Valli*

*Nel corso della nostra vita, noi diventiamo tante persone differenti,
ed è proprio questo a rendere così strani i libri di memorie.
Una persona poi, l'ultima, si sforza di unificare tutti i personaggi.*

François Truffaut

*Ringraziare desidero il divino labirinto degli effetti e delle cause
per la diversità delle creature che compongono questo singolare universo.*

Jorge Luis Borges

L'abito è scrittura di un'appartenenza. Un mondo, l'abito, che ci portiamo addosso. Che determina credenze, orientamenti, dimensioni di senso, proiezioni.

L'abito è un'identità che ci abita. Immagine di quello che vogliamo sussurrare, gridare, raccontare allo sguardo che ci incontra. Visione di quello che sentiamo di essere. L'abito che siamo cammina per le strade, si attrezza al lavoro, è una corazza, un cappio, una certezza. L'abito è rappresentanza, divisa, voto e vocazione.

Noi siamo l'abito che portiamo nella misura in cui rivela quella parte di noi che ha bisogno degli specchi.

Specchi interni, immaginari o reali che siano, con tutto quello che comportano. L'idea che abbiamo della nostra immagine e di quello che vorremmo essere. In quel riflesso c'è il progetto che abbiamo di noi. Immagine che si trasfigura, ci trasfigura. Occhi soddisfatti o meno da quell'immagine fittizia, contaminazione e rappresentazione di sentimento, pensiero e azione.

E poi gli specchi degli altri, l'idea di quello che vorremmo sembrare. Di come il mondo ci restituisce al nostro sguardo. «Io ci sono perché tu me lo dici», scriveva Giancarlo Maiorino in una sua poesia. Vestirsi, mostrarsi, esporre l'involucro splendente che ci fa umani, indossare possibilità. Nascondere, a volte, sotto gli abiti, la paura.

Perché noi siamo anche quello che indossiamo.

Abito che cambia con l'età, con la situazione, con l'intenzione. Abito scelto con cura per il primo appuntamento. Abito che si indossa per dormire, per stare in casa da soli senza l'incontro di nessun'altra umanità.

Abito che cambia a seconda dell'umore, del tempo e del luogo. Abito che ti cambia.

Abito che è umore, propensione, visione del mondo, che ti rappresenta nel colore che scegli, nell'abbinamento dei colori. Abito da indossare a seconda della stagione.

Abito di moda, abito che ti raggruppa in tribù, che ti cataloga, che ti illude di essere altro da quello che sei, in questa società d'immagine e falsi desideri. In questo tempo da slogan da t-shirt e rifugio nelle schiere dell'appartenenza ad un gruppo.

Abito che copre il corpo, per proteggerlo dalle sue reali o presunte imperfezioni. Abito che lo esalta, lo modella, lo svela. Lo fa intuire. Abito che ammalia, seduce. Abito incantesimo, magia dell'indossare.

Abito da abitare, estensione della propria pelle.

È doppia la natura dell'abito, può essere gabbia e cielo aperto. Questione di equilibrio, sempre. Perché tutto parla, anche le cose che indossiamo. Sono pezzi di anima di cui il tessuto si imbeve. Memoria dei giorni passati, dei momenti, dell'idea che di te avevi. Svanita con quel paio di jeans che stai per buttare. Epoca conclusa di quello che eri, di ieri. Vestiti di genitori che ritrovi nell'armadio, odori, tracce della memoria. Abiti che sono un nuovo funerale. L'addio ad un modo di stare nel mondo. E poi vestiti per il domani, per diventare grandi. Per farsi nuova identità. Abiti per capire chi siamo, provando, reagendo, proponendo.

Tutto parla, anche i gioielli che indossiamo, l'orologio che portiamo o non portiamo. Orecchini, anelli, collane, calze e scarpe. Perché gli accessori sono gemelli d'anima degli indumenti. Tutto racconta la nostra appartenenza ad un'apparenza che parla di noi.

Parlano anche le nostre disattenzioni. Calze spaiate nei cassetti che mettiamo presi dalla velocità, un orlo di una gonna fatto male, rattoppi ed usura. A volte, sono i nostri difetti che ci rendono perfetti. Sono quel pezzettino che manca a rendere la bellezza di quello che siamo. Ci affezioniamo ad alcuni abiti perché ci ricordano un momento, un evento. Abiti che non sappiamo lasciare, memoria di un percorso ricamato sulla loro trama.

L'attore sa bene che l'abito crea il personaggio. Il costume crea un ruolo. Lo spettatore lo immagina vero. L'abito è quello che fa e che dice, passando attraverso gli occhi di chi si fa sedurre dalla scena, di chi accetta il gioco. Perché il costume è una maschera e la maschera è un'anima che si muove su un palco, davanti alla macchina da ripresa. Un archetipo che diventa vivo in mezzo al mondo, si fa di corpo e sangue.

Chi pratica l'arte della trasformazione sa che è la maschera che indossa. L'attore, tecnico di Dioniso, diventa altro da sé. Accetta un ruolo, gioca la sua parte. Come in un rito ancestrale, chiama lo spirito e lo spirito lo

possiede. L'attore attraverso l'abito indossa l'arte che trasfigura, legge e immagina la vita. Lui sa che il carattere, l'azione, la parola, assumono necessariamente anche un loro aspetto formale. Perché il mondo è per come lo vediamo. Sulla scena, un clown ha il vestito da clown. Una ballerina è vestita da ballerina. Perché l'attore ha imparato, praticando, che la forma si accorda quasi sempre alla sostanza.

Le maschere rappresentano una narrazione, un carattere, un tipo. Il teatro in ogni luogo della terra è "pieno" di questa "sacra" rappresentazione. La Commedia dell'Arte, il teatro d'Asia e i suoi "stereotipi" e "modelli codificati", l'Africa e l'indumento che trasforma la persona in personaggio, le cerimonie del Sud America, la possessione degli spiriti, cappelli a cilindro, sigari in bocca o vesti bianche di pizzo. Teatro che si fa rito e preghiera. E ancora, nella seconda metà del '900, il "Terzo Teatro" che prende questo "gioco" lo codifica, lo trasforma, trova personaggi archetipi per la società contemporanea. Il personaggio è l'abito impregnato di corpo, voce, sangue, pancia e anima. L'abito che ci possiede. Che ci fa personaggio del gran teatro nel quale ci muoviamo. Che ci fa credere d'essere l'abito che indossiamo.

Un'uniforme, un saio, jeans strappati, completi firmati, la divisa di un fattorino, la tuta da lavoro di un idraulico, di un operaio, la giacca di un politico, l'estro "creativo" di un artista, l'informalità curata di uno scrittore.

Ruoli, professioni, nazionalità. L'abito si muove per il mondo, prende aerei, riposa sulle spiagge, frequenta club, siede sui prati, fa sport.

La fede che venera, i suoi ideali, cultura di appartenenza, quanto fanno parte dell'armatura, delle ali che indossa?

E l'uomo nuovo che abito abiterà?

Per questo ho provato a narrare l'abito attraverso diversi personaggi. Provando a farli raccontare attraverso il simbolo di quello che indossano. Cercando di non crollare nello stereotipo, gli ho dato voce. In breve.

Un colpo di pennello, accenno che intuisce il pieno.

Perché l'abito è quello che rappresentiamo. Come sulla scena, il personaggio che siamo.

Monologhi d'abito per brevi battute

Thomas

La tuta. La mia tuta è come un amuleto. Quando la indosso sono uno che incita, che semina speranza. Sono uno che grida dalla panchina un nome, che chiama uno schema. I giocatori in campo sanno che non ho oc-

chi che per loro. Sia che si tratti di allenamenti o che sia una partita vera. Con la mia tuta addosso io sono un altro. Il campo è la mia casa e io sono un amico, un consigliere, uno che non ha paura di farti capire dove sbagli, di spiegarti quali sono i tuoi talenti. La mia tuta è contenta che ci si fidi di lei. Per me e per lei, quello che conta è il gioco. Provare a studiare le mosse degli atleti, siano essi avversari o i componenti della nostra squadra. La mia tuta lo sa che si deve capire chi hai davanti, la vera natura di chi allenati. Che devi scovarla e portarla a compimento. La mia tuta ama i suoi colori. Grigia per la perseveranza ma con le sue righe rosse per la fatica e la passione. Scarpe rosse per avere nei piedi, il cuore. In testa, il mio cappellino. Dono di mia moglie, che me l'ha regalato alla fine della mia prima partita. Nero, con la scritta: «Fai sempre del tuo meglio!». Ma in inglese. Me l'ha tradotto lei, perché io l'inglese non lo so parlare. Non so fare tante cose nella vita. Ma una sì, indossare la mia tuta e con lei scendere in campo. Grigio, rosso e nero. Per sentirmi vivo per davvero.

Marco

Quando sono nudo, non sono io. Chiudo gli occhi e m'immagino ancora con la tonaca. Non ho niente contro la nudità, né mia, né quella degli altri. Se non diventa simbolo di stupidità, di volgarità. Nella nudità c'è l'Eden e la comunione con Dio. Noi, che nudi non possiamo stare, abbiamo scelto di sparire. Diventando uguali nell'indossare la stessa tonaca. Siamo figli di un ordine, di una disciplina, di un amore. Parte della voce che ci abita, la voce che muove il mondo, vive nelle trame del tessuto del nostro unico indumento. È un voto indossare questa tonaca. Ci avvicina alla veste che non è mai stata divisa, quella di colui che indica la strada. Uguali, in fila in mezzo al silenzio, seguiamo i passi di chi porta la Parola che salva. Quel tessuto marrone e grezzo è come una tenda sotto cui far prendere riparo a chi più ne ha bisogno. Una veste antica che è memoria e storia di un ordine, di una scelta che dura da 800 anni. Ormai dai piedi nudi di un santo che ha scelto il piccolo del mondo, la rinuncia che riempie di fiori i campi. Un tessuto che è arma di dolcezza infinita, che ci fa stare insieme sotto la croce, abbracciare quel primo lebbroso. Col rosario nelle mani come a sgranare il dolore del mondo. Ampie maniche perché l'aria ci trasformi in piccoli passerai senza tempo. Una corda per legarci insieme, nella completa fiducia del cielo. Riflesso in questo tessuto povero come una preghiera.

Abra

Io sono i miei pantaloni calati fino a metà culo. Sono i risvolti. La collana color oro, l'orologio pieno di brillanti, il mio cappello arancione. Io sono i miei tatuaggi. Squarci di mondo che mi porto addosso, come dice in quel pezzo, Myss Keta. Parole di canzoni che incendiano le notti. Io sono io. E te lo dico in faccia quello che sono. Se non ti piaccio sono cazzi tuoi. Quando entro nel bar e c'è la mia "crew" che mi aspetta. Pantaloni stracciati, felpa di Gucci che ho preso dal padre di un'amica senegalese, occhiali con le lenti trasparenti rotonde rosa, il piercing al sopracciglio sinistro. Io sono io. Lo scrivo nelle rime che sfodero, io spacco. Se è tutta una gara, questa vita, io voglio vincere. Uscire da questa merda. È più difficile riuscirci, perché sono una donna, ma io me ne sbatto. Un giorno mi comprerò le mie catene d'oro. Avrò una Gucci vera. Un giorno vedrai la mia foto per il pezzo in Spotify e dirai: "Stilosa!". Perché io ho stile da vendere già adesso. Ma domani avrò una pelliccia vera e sotto un body di diamanti. Farò tendenza. Mi vedo già. Quel giorno non è tanto lontano. Domani registro il "demo".

Gianni

Sono sempre stato piccolo, piccolo da mettere in una tasca. La prima tuta blu mi andava larga. Era come mettere una felpa da adulti ad un bambino di 4 anni. Sono sempre stato piccolo ma sono tutto nervi. Ho ereditato carattere e statura di mia madre. Assomiglio a quei piccoli cani che non devi fare incazzare. È inverno adesso e nel capannone si gela. Un mesetto fa mi sono comprato una felpa di pile rossa in un negozio dei cinesi. Mi tiene al caldo mentre al tornio faccio scintillare i miei pezzi d'acciaio. Ho anche il pigiama sotto ai pantaloni, mi fa sentire a casa. Mi piacciono i jeans come quelli dei film americani degli anni '50. Anche se nessuno li vede, io so che li sto indossando. Gli altri non sanno quello che mi metto sotto alla tuta blu, quella che ora mi calza a pennello. 8 ore, che diventano spesso 10, perché i soldi non sono mai abbastanza. Per il mutuo, i tre figli, le spese, la mia motocicletta nuova. Così quando torno a cambiarmi e mi metto il giubbotto di pelle, ogni volta saluto la mia tuta blu nuova di zecca. Poi torno a casa, stanco ma felice come un "quattro tempi" che gira come deve. Come chi sa di aver fatto bene quello che doveva fare.

Samuele

Aggiusto i miei occhiali sul naso. Sono contento di non vederci da lontano. Molto probabilmente se non avessi avuto problemi di vista mi sarei messo gli occhiali comunque. Adoro questa montatura. Un quadrato nero e un cerchio rosso sovrapposti. Me li sono fatti fare a Londra. Questa montatura è me. Ho fatto uno sticker, un avatar che mi assomiglia molto, col mio iPhone, e gli occhiali sono la mia bandiera. Chiunque mi conosca sa che me li tolgo a fatica solo per andare a letto.

Tutto ha un equilibrio in quello che indosso. Oggi mi sono messo una maglietta a righe nere e bianche. Pantaloni di cotone grigio scuro, risvolti fino a metà polpaccio. Caviglie scoperte, papalina di cotone grigio in testa. Uno Swatch nero al polso, il “Bbblack”. Non porto cinture. Non porto gioielli, se non un anello al dito medio della mano destra. Anello d’argento con la testa di una sirena, regalo del mio amore. È lui che sto aspettando.

L’aria di questa primavera mi raffredda la testa rasata. Il cappello di cotone la protegge, ma poco. Apro il MacBook. Nell’attesa riguardo la copertina dell’album che sto terminando. Bevo un frullato d’avocado e fragola. Lui non arriva. Mi monta l’ansia. Sistemo la grafica, ancora una volta. Muovo le lettere, sistemo le proporzioni. Sono un perfezionista. Mi aggiusto gli occhiali, tic involontario, mentre la città mi gira intorno. L’attesa è l’ultimo sorso dello “smoothie”. Una macchia rosso fragola che si addormenta, fra una riga nera e l’altra della mia maglietta.

Francesca

La prima volta che mi sono guardata allo specchio in divisa ho quasi pianto. Mia madre, invece, l’ha fatto davvero. Sono cresciuta senza padre. Lui è morto quando avevo 5 anni, un infarto mi ha lasciato sulla soglia di casa ad aspettarlo. Diventare poliziotta è stata la mia promessa a quell’uomo che avevo conosciuto così poco ma che aveva impresso il calore della sua mano nella mia, per sempre.

Il berretto sulla testa, il blu della camicia, i pantaloni. Seguire le sue tracce. Essere onesta. Onesta fino in fondo com’era stato lui. Inseguire la giustizia è il compito di questo cotone rigido come la legge, morbido come l’umanità che cerco di mettere in ogni cosa che faccio. “Tu difendi gli altri”, mi ha detto quel giorno lo specchio. C’era mia madre dietro di me. E dall’altra parte l’ombra di un uomo. Era mio padre che mi salutava sull’attenti. Simili nella nostra divisa di ordinanza, avevamo lo stesso sguardo.

Lucas

Metto le cose per anni. Le rubo dai cassonetti per i poveri. Vivo per strada col mio cane da 4 estati. Me ne sono andato in Spagna perché mi piaceva Barcellona. Mi sembrava più libera di Reggio Emilia, e poi là c'era il mare. Vivo per la strada. Il "kiodo" va bene per qualsiasi stagione. Canottiera d'estate e primavera. Maglione di lana d'inverno e autunno. Io non ho divise. Non mi vesto come tutti gli altri che hanno bisogno delle riviste, dei soldi, per sentirsi veri. La mia verità è stare sotto le stelle e non ricevere ordini da nessuno. Mangiare quando ho fame, bere quando ho voglia di bere. Non mi sento mai solo. Gioco a tirare calci ai bidoni dell'immondizia quando sono troppo ubriaco. I miei anfi bi portano le cicatrici di quei giochi notturni. Il mattino dopo conto i graffi, non mi pento mai di niente. Tutto serve nella vita. È solo che non mi va di essere uguale a tutti gli altri. Ho 25 buchi per 25 orecchini d'acciaio. Naso, orecchie, labbra, sopracciglia. Ho borchie sul "kiodo", sugli anfi bi. Sono il mio modo di dire ai benpensanti: io distruggo la tua falsità. Adesso vado a dare da mangiare a Bakunin, il mio bastardo tedesco. Gli sistemo la bandana rossa che gli fa da collare e lo guardo negli occhi.

Gli animali non mettono vestiti. Gli animali non mentono mai.

Giorgio

Io nel weekend suono la chitarra e canto nei locali. In settimana, invece, faccio l'avvocato.

Un avvocato lo riconosci dalla giacca, dalla camicia e dalla cravatta. Un avvocato non si veste come si veste, per esempio, un impiegato di banca. I miei abiti sono abiti che mettono sicurezza. Preferisco i completi blu e le cravatte "Regimental", camicia bianca o azzurro chiaro. L'ho imparato dal titolare dello studio, elegante ma alla mano. Tante volte un avvocato mette i jeans quando va dal cliente. La cravatta dice: ho un ruolo. I jeans dicono: sono uno di voi. Perché è così davvero. Per questo ho scelto questa professione. Per l'amido dei colletti e per poter aiutare gli altri.

Altra cosa, invece, quando vado in tribunale. Lì la forma la fa da padrona. In quel caso il completo migliore lascia intuire la serietà con cui affronti l'udienza. Anche il cliente si rassicura nel vederti col tuo abito perfettamente stirato. Sa che sei un professionista.

Ma quando torno a casa mi metto la maglietta che ho preso a Londra, quella dei Clash, e torno ad essere quell'altro. Quello che suona e canta nei locali.

La cosa buffa, però, è che di solito indosso gli stessi jeans che portavo in ufficio durante la giornata. Per ricordare a me stesso che non ho una doppia natura. Che non sono Dottor Jekyll e Mr. Hyde. Perché chi si muove per il mondo è sempre la stessa persona. Su un palco o in tribunale.

Rita

Proteggero lo sguardo degli altri dal mio corpo. Mia nonna, che è sarta, mi ha confezionato vestiti ampi e neri. Così come li volevo. Mi fanno camminare nell'oscurità, come un personaggio delle fiabe che cammina nella notte, nella foresta dove abita. Mia nonna fa tutto per me, il cotone che mi trasforma in strega è il perfetto schermo a quello che sono. Li dentro mi nascondo. I miei vestiti sono il mio rifugio, la mia tana. Gli altri non devono vedere lo schifo che sono diventata. Un corpo che fa vomitare. Per questo non mangio, non posso. E non voglio. Mia nonna dice che sono sottile come carta velina, pallida come la luna ma io non so cosa farci.

La trama del tessuto mi irrita la pelle, ci sono giorni che vorrei uscire dalla mia stanza avvolta di sole coperte. Come il bozzolo di una crisalide che sa che non diventerà mai una farfalla. Faccio schifo. L'unica cosa bella sono le mani di mia nonna. Che hanno confezionato per me questa protezione. Che io ho ereditato da lei. Mani da sarta, da pianista. Mentre piango, a volte, mi guardo le mani. Poi le pulisco nel buio di quello che indosso. Mi giro su un lato e mi addormento. E mi sogno: bionda, magra, con un vestito leggero bianco. Nel sogno sono un elfo, cammino lungo la spiaggia e non ho bisogno di specchi per capire chi sono. Nel sogno mia nonna è seduta su una barca, sorride e mi fa ciao con la mano. Nel sogno sono felice, poi riapro gli occhi e sono da sola, nella foresta ancora. Ad ogni albero è appeso uno specchio e la mia immagine mi fissa da un ognuno di essi. Allora guardo le mie mani e piango. Mi metto il mio vestito nero, vado in bagno e mi lavo via dalla faccia le lacrime. Velocemente, senza guardarmi mai. Sicura di trovare in quel riflesso la strega che sono.

Quello che più mi fa più paura, un corpo che non è il mio.

Pietro

Ho scelto questa professione per caso, per utilità. Accompagno gli uomini nel sonno, perché si salti a piedi pari il dolore. Sono anestesista. Sento il peso della responsabilità quando mi infilo il camice verde, i guanti di lattice, il cappello, la mascherina. So che sarò come Morfeo che dosa la medicina che accompagna nel sonno. Il mio sarà senza sogni, almeno così

dicono. Mi aggiusto i guanti. Qualche domanda. Una battuta per spezzare l'ansia a metà. Come si spezza un bastone. E poi avvicino la mascherina alla donna, all'uomo che mi sta di fronte. E li vedo scivolare di là. Mi aggiusto le braghe della tuta. Verifico l'andatura dell'operazione. Pronto a qualsiasi imprevisto, incidente. Quando ho finito, lascio andare il fiato rimasto sospeso. Nonostante il mestiere e le mille operazioni alle quali ho assistito, ho ancora paura che qualcosa possa andare storto. Ho paura che le persone non tornino dal loro sonno. Terrore che quel sonno diventi eterno. Ma è una sensazione che dura solo il tempo di aggiustarmi il doppio paio di guanti e riportarli alla realtà.

Poi torno nello spogliatoio. Tolgo mascherina, cuffia, guanti, camice. Mi spoglio della tuta, che ormai è quasi un porta fortuna e mi metto i vestiti che mi sceglie mia moglie con cura da anni. Polo, pantaloni di cotone e scarpe di pelle da barca. Soddisfatto esco d'ospedale, guardando negli occhi il cielo. Accendo una sigaretta e torno, là dove so tornare.

Flavia

Ho messo per la prima volta un vestito da donna, di nascosto. Era l'unico abito da cerimonia di mia madre. Lo metteva in tutte le occasioni in cui, diceva, doveva sembrare bella. Avevo 14 anni. Me lo sono infilato, mi andava perfetto. Io ero bello quanto lei. Anzi lo ero di più. Stretto sul sedere, color "carta da zucchero", cangiante. Mi sono truccato col suo rossetto rosso, ho messo l'ombretto azzurro. Quando mi sono guardato nello specchio nell'anta interna dell'armadio, ho visto chi volevo essere. Sono dovuto venire via dall'Argentina, da casa mia, lontano da mio padre, per diventare quello che sono.

Sono venuta in questa città, centro del mondo. Ho lasciato crescere i capelli. Ho iniziato ad indossare anche reggiseni, biancheria intima delle migliori marche. Adoro il pizzo viola che lascia intravedere la mia pelle color miele. Qui, in questa città, ho cominciato a immaginare come poter regalare ad altre donne come me l'abito perfetto. Mi sono iscritta ad una scuola di moda, la migliore, che pagavo lavorando in un ristorante. Anche con la mia divisa da cameriera non ero niente male. La notte disegnavo. Mi immaginavo davanti a quello specchio, a casa mia, a 14 anni. Disegnavo quello che avevo sempre voluto indossare. Cappelli con le piume, gonne lunghe d'inizio '800, pantaloni da avventuriera, canottiere di rete, t-shirt con slogan che ampliassero la mente, minigonne colore della speranza. Ora a distanza di 30 anni da quel giorno, non mi vergogno più del mio corpo. Sono felice di quello che sono diventata, del mio lavoro. Ora che sono io, finalmente, a dire chi sono.

Alessandra

Questa divisa è come una camicia di forza. Il logo che spicca sulla polo mi fa venire il vomito. Come questo lavoro, come la gente che frequenta questo posto. In cui ti vendono quello che tu pensi sia cibo e invece è solo plastica al sapore di quello che vuoi. Pensi di essere felice. Come le famiglie che si siedono al tavolo col loro cellulare in mano. I bambini che guardano per un attimo il loro giochino, appena trovato nel piccolo cestino di cartone. Vestiti bene per andare al centro commerciale, la fiera della finzione. Anche i loro genitori non li sopporto, con le magliette americane, le loro tute firmate e le “sneakers” immacolate. Odio anche le coppiette che si danno appuntamento qui. Soprattutto i ragazzini, vestiti come i loro idoli: canottiere corte e jeans anni '80. Pecore del gregge che sta distruggendo il mondo. Io devo stare al gioco, perché questi soldi mi servono. Perché mia madre nelle case popolari vive nel suo grembiule blu a fiori e non smette mai di stirare le loro belle camicie, i loro pantaloni stretti. Ma almeno il suo grembiule è vero, profuma di cucina e d'amore. Il mio di ammorbidente che infetta i fiumi e il mare. Cercano di farci sembrare camerieri ma siamo solo schiavi. C'insegnano che il cliente ha sempre ragione, anche quando sbaglia. È che poi il cliente ci crede davvero, e fa valere la regola per qualsiasi occasione.

Anche il cappellino che mi fanno mettere per forza, non lo sopporto. La prima volta che mi sono appuntata sulla polo la spilla col mio nome, mi sono bucata la pelle. Segno del destino.

Qualche volta, però, si siedono a quei tavoli persone belle. Persone che vengono qui solo perché si spende poco. Probabilmente non sanno niente di quello che stanno mangiando, delle persone che stanno sfruttando, dell'ambiente che stanno distruggendo. Ma io le perdono perché so che sono simili a me. Le riconosco perché guardano in basso. Cercano sotto la divisa l'unica parte vera che mi porto addosso. Le mie scarpe da skate consumate.

Michele

Pullover a “V” bordeaux. La mia sciarpa di “pashmina” nera. I miei occhiali con la montatura di metallo, ereditati da mio nonno e ora perfettamente adatti alla mia miopia. Il mio cappotto di Loden verde bottiglia. I miei pantaloni di velluto a coste larghe grigie. I miei mocassini. Mi vesto così ed esco nel freddo della provincia. Riparato dall'umidità dei campi, chiudo gli occhi e mi sembra di camminare per le vie di Parigi o di New

York. Sono un poeta bohémien, un beat agli inizi degli anni '60. Sono un intellettuale in un film di Woody Allen. Non ho più 19 anni, mentre mi lascio ispirare dal vento. Non penso più alle persone che mi trattano come un diverso solo perché non mi piace quello che piace a loro. Che piace a tutti.

Gli artisti non sono quasi mai capiti, questo lo so. Vivono ai margini, un piede nel passato ed uno nel futuro. Come me che fra poco me ne andrò da qui, finalmente. L'anno prossimo inizio l'università e mi trasferisco in una vera città. Non vedo l'ora che arrivi quel momento. Camminerò sui suoi viali, mi aggiusterò la sciarpa, m'innamorerò di tutta la gente che mi passerà a fianco e scriverò parole che incendieranno il sole di nuovo.

Stella

Mia mamma mi vuol far mettere ancora quella maglietta da bambina. Col cazzo che lo faccio. Deve passare sul mio cadavere. Se mi vede Giulia mi prende in giro a vita. Hello Kitty! Non ho più 10 anni. È ora che lo capisci, mamma! Io non voglio diventare come te, tutta precisa, che stiri 20 volte le magliette prima di mettertele. Che ti piace il rosa, lo stereotipo degli stereotipi. A me piace il nero, mamma. Voglio farmi anche un piercing come Sara. Ho preso tutti i vestiti che mi fanno cagare e li ho messi in un sacchetto dell'immondizia. È un buon segnale per te, mamma? Capirai una buona volta? Vado a scuola così, oggi, ok? Con la mia gonna di pizzo nera, i miei fuseaux, le Etnies e la maglietta col teschio. Mi dipingo anche le unghie di nero. Provaci a dirmi qualcosa se hai il coraggio! Io faccio quello che voglio. E domani mi tingo le punte dei capelli di viola.

Cristina

Mi piace indossare il mio tailleur. Amo le tinte pastello. Amo i completi di Armani, soprattutto. Anche se non mi dispiacciono certi azzardi di Jean Paul Gautier. Mi ricordano di quando ero ragazzina.

Mi piace truccarmi in accordo al colore che ho scelto. Quando entro nella sala delle riunioni so che tutti mi stanno guardando. Io, quegli occhi su di me, li faccio diventare il mio trionfo. Sono una donna e me ne vanto. Questo dicono i miei tacchi, alla fine delle scarpe di vernice dello stesso colore dell'abito. Coco Chanel diceva che la vera eleganza sta nel vestirsi come occorre alla situazione. E io qui, CEO di questa meravigliosa azienda, porto avanti uno stile. Il mio e quello dei miei collaboratori. Niente dev'essere fuori posto. I miei capelli raccontano più di ogni giro di parole.

Il tessuto irreprensibile che mi fascia la vita è il mio perfetto lascia passare. Gli uomini non sanno quanto sono stupidi finché non glielo fai notare. Pensano di essere i padroni dell'universo ma il modo in cui si vestono dice tutto di loro. Ci sono uomini che si fanno scegliere i vestiti dalla segretaria, che punta il dito a caso aprendo una pagina di "Vogue Uomo". Non bisognerebbe imitare nessuno. Né nel vestirsi, né nella vita. È fondamentale essere capaci di far riconoscere quello che siamo. Volontà, passione e determinazione.

Mi aggiusto il Cartier che porto al polso. È ora di entrare. Indosso il mio sorriso migliore e batto le ciglia tre volte. Si va a cominciare.

Daniel

Apro il mio baule dei travestimenti. L'ho messo nel sottoscala dove non lo può trovare nessuno. È il mio tesoro. Entro dalla porticina rossa, accendo la luce e poi mi cambio. Posso diventare chi voglio. Mi piace avere una doppia identità. Dentro al baule ho un sacco di vestiti. Bandana, cappello, gilet e stivali per diventare un pirata. Oppure metto il costume di Spider Man, che adoro. C'è anche quello da clown, regalo di due carnevali fa, ma lo metto solo certi giorni che mi sento triste o per mettere paura a mia sorella. La parrucca arancione mi punge la testa e il naso rosso non mi fa respirare. Mi posso vestire da Zorro, se voglio, col cappello nero, la maschera e la spada. Sotto metto la mia tuta nera e sono a posto. Ho anche la maschera di Darth Veder che, se la metto con gli stessi vestiti neri, divento lui. Ma non mi vesto quasi mai così, perché mi faccio paura da solo. Poi ho altre cose che mischio insieme. Immagino dei personaggi nuovi, che non ci sono ancora. Nel baule c'è una cintura tutta colorata che era di mia mamma, gli occhiali rotondi di mio padre. Il cappello di mio nonno da gangster, la pistola finta, la frusta. Una giacca larghissima marrone. Un grembiule da cuoco, col cappello e tutto. E anche il camice da infermiere che mi ha dato mia zia che è dottoressa. Quando esco dalla mia tana, tutti mi salutano come se fossi quello che metto addosso. Io per questo gli voglio bene. Voglio bene anche a mia sorella, quando smette di chiamarmi Daniel e mi chiama col nome giusto. Mi piacerebbe vestirmi così anche per andare a scuola. Forse la smetterebbero di prendermi in giro e io sarei capace di intrappolarli nella mia ragnatela o di scrivergli una "Z" gigante sulla schiena. Potrei andare vestito da Darth Veder e usare la Forza per farli smettere. Un giorno giuro che lo farò.

Il mio baule dei travestimenti è il mio tesoro. E chi mi vuole bene lo sa che non sempre sono quello che sono.

Adatto a cosa? Le storie, i simboli, i tabù ereditati transgenerazionalmente: prospettiva pedagogica e psicanalitica a confronto

di *Maria Laura Belisario*

Premessa

L'individuo non nasce in un contesto neutro, ma sin dal ventre materno si trova immerso in un mondo di modelli pedagogici, intesi come rappresentazioni generali riguardanti concetti, idee, atteggiamenti (Riva, 2004), storie di segreti inconfessabili, spesso legati a traumi, tabù e stili educativi ricevuti in eredità dalle generazioni precedenti.

La psicoanalisi transgenerazionale segna, a tal proposito, una svolta rispetto al modello classico, spostando l'attenzione dall'intrapsichico all'intersoggettivo. Tale approccio ha visto, negli ultimi decenni, una serie di terapeuti portare avanti, a partire dalla loro esperienza personale e professionale, degli studi sulla trasmissione psichica tra generazioni. Una trasmissione che avviene sin dal periodo gestazionale a livello inconscio e che sembra iscrivere nel DNA dell'individuo contenuti di storia familiare. Trame indicibili e impensabili che appartengono a quello che Schützenberger definisce *bucò nero legato agli altri* e che è «ciò che ci plasma, che si crea e al contempo ci trascina alla cieca verso la commedia o la tragedia» (Schützenberger, 1993, p. 34).

Se prendiamo in considerazione la vita psichica nello specifico, notiamo che le prime trasmissioni transgenerazionali avvengono nello stadio fetale.

Il feto si trova a percepire rumori, voci, movimenti del corpo materno, che lasciano in lui dei segni indipendentemente dalla sua volontà.

Dopo la nascita, il bambino si trova a contatto con quelli che Laplanche (1983) definisce «significanti enigmatici», che riguardano un intero mondo di significati che il piccolo non ha ancora la capacità di decifrare, ma che sono enigmatici anche perché inconsci per l'adulto, che a sua volta non li decifra.

Trame che si tessono, storie che vengono cucite addosso all'individuo a sua insaputa, che non trovano espressione nel canale verbale, ma vengono narrate dalla realtà circostante. Una realtà simbolicamente strutturata.

Ecco dunque che modelli, valori e ideologie appartenenti alla memoria transgenerazionale e divenuti veri e propri mattoni nella formazione di ogni essere umano possono trasparire dalla disposizione dei mobili all'interno di un'abitazione, da ricette realizzate in un determinato modo o dagli abiti che si sceglie di indossare. Questo mio contributo si focalizza proprio sull'abito. È mia intenzione dimostrare come l'abito possa essere portatore di modelli, idee, archetipi appartenenti da un lato a una determinata cultura e dall'altro declinati a seconda della storia personale e familiare dell'individuo.

I conti in tasca

La psicologia della moda definisce l'abito come *il rossore sul corpo dell'individuo*, qualcosa che nasconde e allo stesso tempo attira l'attenzione su determinate parti del corpo (Flügel, 1966). La prospettiva transgenerazionale ci fa notare come i contenuti che l'abbigliamento nasconde e rivela possano riguardare anche importanti elementi di storia familiare. Elementi significativi tanto per la psicologia, che se ne serve per ricostruire i dietro le quinte di eventuali traumi da curare, quanto per la pedagogia che, occupandosi di tutto ciò che appartiene alla formazione del soggetto, ne raccoglie, studia e valorizza le storie di vita.

Partiamo da un caso illustrato da Haydée Faimberg, psicoanalista argentina, francese d'adozione, cui si deve la scoperta del *Télescope tra generazioni*, ovvero «la comparsa, nel corso di una cura psicoanalitica e nel quadro rigoroso della seduta, di uno speciale tipo di identificazione inconscia alienante che condensa tre generazioni e si rivela nel transfert» (Kaes, Faimberg, Enriquez, Baranes, 1993, p. 137).

Tale concetto parte dal presupposto che il soggetto si trovi a ereditare inconsciamente emozioni e vissuti traumatici appartenenti a precedenti generazioni: eventi dolorosi subiti da padri, nonni e zii e mai adeguatamente elaborati assumono la forma di segreti inconfessabili, che però pesano nell'inconscio e vengono tramandati a figli e nipoti, fino al giorno in cui possano essere portati alla luce e affrontati.

Il termine alienante si riferisce proprio al fatto che tali identificazioni riguardino, in parte, la storia di altre persone. Non essendo consapevole di essere portatore di traumi familiari inconsci, l'individuo non può raccontare che cosa lo angosca attraverso il linguaggio verbale. Il *Télescope*

mostra come il non detto, il segreto, la storia familiare, sconosciuti tanto al paziente quanto al terapeuta, possano manifestarsi improvvisamente nell'ambito della relazione terapeutica, attraverso il comportamento del soggetto in analisi.

Ci troviamo a Buenos Aires nei primi anni '70, quando per la prima volta Haydée Faimberg nota che nella stanza di analisi fanno irruzione i ricordi di un passato antecedente alla nascita del paziente.

Il paziente in questione è Mario, trentenne dall'aspetto ancora adolescenziale, immerso in un vuoto psichico che lo rende inaccessibile.

Io non trovavo alcun mezzo interpretativo efficace per rendermi presente al suo psichismo e interpretargli appunto la sua assenza [...], il mio solo merito era di contenere – nel mio controtransfert – l'angoscia di non capire [...] e di non poter modificare il suo vuoto, la sua morte psichica (*ibidem*).

La svolta arriva quando, nel corso di una seduta, l'uomo riesce finalmente a mostrare una reazione emotiva esprimendo angoscia all'idea di non potersi più permettere la terapia, per via della crisi economica che imperversa in Argentina.

Mario racconta che qualcuno gli ha suggerito di acquistare dei dollari e gli ha chiesto se sapesse quanto valesse un dollaro. Domanda alla quale egli ha risposto che un dollaro valeva due pesos.

Nel pronunciare le ultime parole, il paziente sfiora con dolcezza la tasca dei suoi pantaloni e sorride. Aggiunge, poi, che il suo interlocutore gli ha detto che in realtà un dollaro vale cinquemila pesos. Errore cui Mario non sembra dare importanza.

Ecco che dinanzi agli occhi dell'analista si delinea il quadro di un paziente che da un lato desidera proseguire le sedute, ma dall'altro si dimostra incapace di adottare qualsiasi misura economica per soddisfare questo suo desiderio. Un paziente che studia matematica, ma pensa che i dollari valgano due pesos anziché cinquemila e non mostra stupore, quando gli viene fatto notare l'errore.

In particolare, a Faimberg non sfugge l'importanza del gesto appena percettibile che Mario fa durante il racconto e si chiede se in quella tasca non ci siano veramente dei dollari del valore di due pesos, risalenti a un'altra epoca, magari agli anni '40. Un'epoca in cui Mario non era, però, ancora nato.

Guidata dalla sola intuizione e sprovvista di qualunque certezza, la terapeuta chiede al paziente a chi possano essere destinati i dollari del valore di due pesos.

Mario risponde con vivacità che quei soldi sono per la famiglia di suo padre, rimasta in Polonia, quando il genitore è emigrato negli anni '30.

L'uomo era solito inviare dei dollari alla famiglia, ma uno dei vaglia non venne mai riscosso, poiché probabilmente i parenti erano stati uccisi.

Mio padre non ne ha mai parlato e non ha mai fatto allusione a ciò che è avvenuto – racconta Mario – Penso in fondo non abbia mai saputo cosa fosse successo. È stata mia madre a raccontarmi tutto (*ibidem*).

C'è dunque un segreto nella storia della famiglia di Mario. Segreto che la terapeuta coglie grazie al gesto rivelatore del tocco della tasca.

Possiamo, a tal proposito, notare come emerge l'idea di tasca come protezione. Una protezione legata al nascondere:

Deve avere qualcosa di molto importante nella sua tasca – sottolinea la terapeuta – qualcosa di segreto e che reclama la sua attenzione... (*ibidem*)

Ecco, dunque, che l'abito diventa un tramite, un collegamento tra Mario e la terapeuta, un mezzo attraverso cui il paziente riesce a comunicare le sue emozioni, aprendo uno spiraglio su narrazioni sepolte nell'inconscio. I vestiti, da considerarsi una seconda pelle per l'individuo (Pizza, 2019), fungono da connessione tra il modo interno e l'ambiente esterno: gli abiti sono da sempre di supporto alla comunicazione non verbale. Stringersi in una giacca o in un cappotto possono, oltre a rimandare a una sensazione di freddo, essere rivelatori di un atteggiamento schivo o timido. Il gesto di toccarsi la tasca può invece rivelare apprensione, bisogno di controllare che quanto in essa riposto non sia scomparso. Questo è ciò che fa Mario: controlla che i soldi di un passato da lui ereditato si trovino ancora nella sua tasca. Soldi che danno all'analista il la per portare alla luce trame familiari che sembravano perdute. La terapeuta si rende inoltre conto che se da un lato Mario è presente nella relazione, dall'altro sembra trovarsi in un mondo parallelo. Un mondo che potremmo interpretare come una gigantesca tasca che risucchia il paziente e in qualche modo lo soffoca: una seconda pelle che, come un abito stretto, non consente al corpo di respirare. Compito della terapia diventa dunque aiutare l'individuo a liberarsi dei tessuti portatori di trame ingombranti, uscendo da tasche soffocanti e ricucendo abiti adatti alla propria taglia.

La nascita della tasca è successiva al Medioevo, periodo in cui gli uomini erano soliti portare borse legate alla cintura proprio come facevano le donne.

Nel XIII secolo, in seguito all'aumento delle rapine in strada, si cominciarono a cucire delle fessure all'interno delle giacche degli uomini e delle sottogonne delle donne. Queste prime tasche erano come delle borse

situate all'interno degli abiti, mentre le tasche così come le conosciamo noi sono nate alla fine del Seicento, limitatamente a giacche, panciotti e pantaloni maschili. Le donne non ne poterono usufruire prima della seconda metà del XVIII secolo, quando comparvero nei costumi da caccia e da amazzone.

Nata dunque per proteggere soldi e oggetti preziosi dai ladri, la tasca rimane legata nel nostro *inconscio collettivo*, anche per la posizione rispetto al corpo di chi la indossa, all'intimità dell'individuo. Un'intimità costituita da elementi tanto tangibili quanto metaforici.

La tasca è il luogo in cui il bambino nasconde le caramelle, le figurine, i fazzoletti e, come sottolinea Franca Zuccoli (2010), gioca un ruolo fondamentale nell'esplorazione del mondo: la scelta di un oggetto prelevato dall'ambiente circostante e riposto in uno spazio piccolo, all'interno dei propri indumenti, per poi essere estratto e riposto in un contesto più ampio e *personale* come la propria camera incrementa nel piccolo la creatività; parola che, tra l'altro, richiama il creare la propria vita. Facendo esperienza del mondo, reinserendo nel proprio mondo gli oggetti prima custoditi e poi estratti dalle tasche, il bambino diventa costruttore della propria identità.

La tasca è anche il posto privilegiato in cui l'adulto, soprattutto se di sesso maschile e quindi sprovvisto di borsetta, ripone i soldi e non solo. Le espressioni: "fare i conti in tasca", "avere le tasche vuote", "intascare un compenso", "non mi viene niente in tasca" rimandano a un significato di ricchezza e di valore, che però spesso viene declinato anche da un punto di vista metaforico. "Non avere certezze in tasca", "averne le tasche piene" sono frasi che capita di frequente di sentir pronunciare e che mostrano un concetto di tasca come contenitore dei vissuti dell'individuo e, conseguentemente, delle storie di quest'ultimo.

Nel caso sopracitato, si può dire che Mario avesse piene le tasche dei segreti della sua famiglia e che sia metaforicamente riuscito a svuotarle dinanzi alla sua terapeuta.

Una riflessione su che cosa ognuno di noi si *porti in tasca* diventa importante anche da un punto di vista pedagogico. Molteplici sono infatti le narrazioni che si nascondono dietro quegli oggetti che si è soliti custodire all'interno dei propri abiti o delle proprie borse e che rimandano a un mondo di valori e significati ereditati dalle generazioni precedenti. Trame che, se ricostruite e valorizzate, aggiungono valore al percorso di formazione di ogni individuo. È infatti importante ricordare che ogni studente/educando/cliente/paziente che si incontra, un po' come Mario, porta in tasca dei vissuti e dei significati di cui non sempre si è consapevoli.

Incontrare una persona, nella vita e nella professione, significa incontrarne anche la storia personale e familiare e non è possibile non tenerne

conto. Da un punto di vista pedagogico, quello che un individuo porta in tasca può essere proprio il punto di partenza per instaurare e prendersi cura di quella relazione necessaria in qualsiasi rapporto formativo o terapeutico.

Chiedere, ad esempio, ai soggetti di un gruppo in formazione di presentarsi attraverso uno o più oggetti contenuti nelle loro tasche è un modo per valorizzare la quotidianità di ciascuno: uno scontrino, un bigliettino o un cellulare raccontano storie significative in quanto appartenenti all'esistenza di una persona, e valorizzarle significa accompagnare gli individui di cui ci si sta prendendo cura alla scoperta dello straordinario dell'ordinario, nonché accedere alla dimensione inconscia che guida le azioni e i comportamenti delle persone. Avvertire, ad esempio, come rassicurante il suono delle monete dentro la tasca può richiamare una storia familiare in cui i soldi abbiano assunto fondamentale importanza; tenere il cellulare in tasca anziché in borsa può rimandare al bisogno di avere a portata di mano un contatto diretto, anche se virtuale, con il mondo esterno. Oggetti tangibili che rimandano dunque a un intero mondo di significati che narrano di come si è soliti, spesso a propria insaputa, essere portatori di bellezza, intesa come valore della vita quotidiana. Significati che, se consapevolizzati nell'ambito di un percorso di formazione e di cura, aggiungono ricchezza all'esistenza dell'individuo.

Da non sottovalutare inoltre l'importanza di una riflessione sulle «tasche» di un professionista della relazione d'aiuto: su quanto è cucito all'interno e su ciò che è il caso di inserirvi in vista di un lavoro pedagogico o psicologico.

Se le tasche di ognuno di noi traboccano di esperienze e vissuti nascosti in ciò che Riccardo Massa definisce *latenze pedagogiche*, ovvero zone d'ombra appartenenti al proprio percorso formativo, è importante che un professionista ne prenda atto per scoprire il senso del proprio agire e promuovere la crescita della persona che si trova di fronte, evitando di cadere in proiezioni e identificazioni, o comunque essendone consapevole.

Tra gli elementi che un professionista, ad esempio un pedagogista, dovrebbe portare metaforicamente in tasca possiamo annoverare *autenticità* e *flessibilità*, che consentono di cambiare programma nel momento in cui una situazione dovesse richiederlo, *ascolto*, *empatia* e quella *creatività* che mette in condizioni di trasformare l'imprevisto in risorsa. Contini (2014) mette, a tal proposito, in guardia dai rischi dovuti all'insorgere di eventi "spiazzanti". Rischi quali seguire un comportamento routinario, indipendentemente dalla sua efficacia o normalizzare l'imprevisto negandone gli aspetti salienti. Di qui l'importanza di non dimenticare di essere in ogni momento soggetti in ricerca, mettendo in connessione teoria e pratica e ponendo attenzione alle risposte degli utenti.

Quello che un pedagogo non dovrebbe invece sentire di avere in tasca è la certezza. Ricordiamo, infatti, che il sapere pedagogico è un *sapere caldo* e, in quanto tale, non visibile e non misurabile (Riva, 2004). Non esiste, dunque, una verità assoluta, una ricetta da seguire a prescindere, ma diversi possibili scenari e prospettive.

Se finora abbiamo parlato di quegli elementi che è utile che un professionista custodisca nelle proprie «tasche», per poi recuperarli al momento giusto, possiamo adesso provare a pensare a che cosa sarebbe invece utile che venisse riposto nella tasca durante un lavoro educativo/pedagogico/terapeutico, ovvero il *giudizio*.

Giudicare fa parte della natura umana, così come avere in mente un'immagine ideale di persona di cui prendersi cura in ambito professionale. La consapevolezza gioca, a tal proposito, un ruolo fondamentale: solo nel momento in cui prendo coscienza dei miei giudizi e pregiudizi, posso metterli metaforicamente in tasca; questo non significa eliminarli bensì sospenderli momentaneamente perché non inficino la qualità del lavoro (Bertolini, 1988).

Tanto di cappello

Partiamo dai versi di una celebre canzone di De Gregori: «Amore razzino/amore volato via/ho messo il tuo cappello/per farmi compagnia». Da queste parole traspare l'immagine del cappello come simbolo di un *amore volato via* ed emerge una forte connessione tra questo tipo di indumento e l'identità di una persona.

Spesso parti integranti dei cosiddetti *vestiti rituali* (Lemoine-Luccioni, 1983), che conferiscono a chi li indossa un determinato ruolo o posizione nella società, i cappelli possono raccontare storie significative rispetto a chi li indossa.

Scriva Jane Sautière:

Niente di più semplice e di più traditore di un basco, ha servito con pari carica identitaria sia la malizia di Vichy che il Che, ma era impossibile confondersi, dato che ciascuno ha trovato il modo di piegare il basco al proprio ideale [...] Alla fine, più di qualsiasi altro accessorio, il mio basco è ciò che mi definisce. Sì, è identitario, un basco (Sautière, 2013, pp. 49, 50).

Non è però solo il basco ad assumere sovente la forma dell'identità di una persona, sono diversi i tipi di cappelli che, presentandosi al nostro sguardo, rievocano l'immagine di personaggi appartenenti al mondo del-

la storia, della letteratura o del cinema. Si pensi al cappello bicorno che contraddistingueva l'abbigliamento di Napoleone e che Napoleone stesso sceglieva di portare parallelamente alle spalle anziché perpendicolare per essere sempre riconoscibile in battaglia. Ecco che viene confermato il pensiero di Sautière secondo cui un cappello, sia esso un basco o un bicorno come in questo caso, venga "piegato" alla volontà di chi lo porta. Un abito prende dunque in prestito l'anima di chi lo indossa, divenendone un rappresentante simbolico.

In latino il termine *symbolum* significa «contrassegno», che a sua volta deriva dal greco *symbollo*, «metto insieme»: gli abiti possono contrassegnare una persona, divenendo il simbolo dei suoi vissuti, delle sue emozioni e dei suoi modelli di interpretazione del mondo circostante.

Andiamo ora a scoprire le storie intessute in un altro celeberrimo cappello: quello di Dante Alighieri. Un cappello che porta i segni della mitologia greca, con ripercussioni legate agli studenti universitari. Sul copricapo dantesco spicca infatti una corona d'alloro, simbolo di poesia e sapienza.

Si narra che il primo amore di Apollo, dio della luce ma anche della divinazione, dell'arte e della poesia, fosse la ninfa Dafne, figlia del fiume Peneo. Nell'attimo stesso in cui la vide, il dio desiderò farla sua, ma la ninfa, che voleva mantenersi pura, fuggì e, mentre stava per essere catturata, invocò il padre, che la trasformò in alloro. Da allora l'alloro divenne la pianta sacra ad Apollo: con essa egli adornava il capo e la lira. Di alloro erano inoltre le foglie che masticava la Pizia, sacerdotessa di Apollo, prima di emettere la profezia.

Cingersi il capo d'alloro era dunque per Apollo un modo di raccontare la storia di un amore «afferrato», anche se non veramente vissuto. Non per niente si utilizza spesso l'espressione *coronare il proprio sogno d'amore* e non per niente qualsiasi corona aggiunge valore a chi la indossa, aumentandone in primis la statura (Flügel, 1966).

L'amore è connesso alla poesia e alla sapienza: il letterato è colui che ama apprendere, così come lo studente diligente è colui che ama lo studio (*diligere* in latino significa *amare*).

Nel Medioevo, il serto d'alloro veniva utilizzato per incoronare i grandi poeti e tuttora, nella cultura latina, esso viene regalato a chi consegue la laurea. I termini *laurea* e *laureato* derivano infatti dal latino *laurus*: alloro, il laureato è letteralmente colui che riceve la corona d'alloro.

La storia di un amore collegato alla sapienza e di una corona come simbolo di gloria e di raggiungimento degli obiettivi continua ad essere narrata e trasmessa di generazione in generazione, spesso inconsapevolmente.

Presente sin dall'antichità, il cappello nasce con l'intento di proteggere e valorizzare il capo, sede dell'anima e della vita.

Secondo Flügel, il cappello, che allunga la statura, richiama un simbolismo fallico e l'abbigliamento in generale va a caricarsi di contenuti che simbolizzano gli equivalenti culturali del sesso, ovvero potere, ricchezza e autorità. Tale pensiero trova riscontro nell'espressione *tanto di cappello* che rimanda al fatto che una volta il cappello venisse indossato solo dagli uomini di rango elevato e che toglierselo di fronte a una persona sia quindi considerato, nelle società occidentali, un gesto di rispetto e ammirazione.

In un'ottica pedagogica ci si potrebbe, per esempio, chiedere quale specifico significato possa avere invece un copricapo per gli adolescenti di oggi. Emerge spesso un particolare attaccamento a questo tipo di indumento da parte dei ragazzi, che capita rifiutino di toglierselo in classe, mandando in collera gli insegnanti. Il rifiuto, che si tende a scambiare per un atto di sfida o maleducazione, apre la strada a molteplici riflessioni.

Si dice, infatti, che *ogni testa sia un piccolo mondo*. Un mondo fatto di pensieri, ragionamenti, emozioni e narrazioni che non è possibile condividere, se non ci si sente a proprio agio. Ecco, dunque, che il cappello diventa un *oggetto transizionale*, un aiuto per affrontare una situazione considerata ostile o difficile: toglierlo significa mostrarsi per ciò che si è e di cui spesso non si è sicuri, dal momento che l'adolescenza è una fase di transizione segnata dalla ricerca di una propria identità.

Se i cappelli potessero parlare, racconterebbero diverse storie rispetto a chi li indossa e infatti si potrebbe suggerire che un insegnante, anziché costringere gli studenti a separarsene, possa mettersi in ascolto di ogni berretto che gli compare dinanzi agli occhi attraverso la curiosità e l'accettazione: il chiedersi che cosa un indumento racconti della persona che si ha davanti, o che cosa riveli il legame che traspare tra l'uno e l'altra, porta a trasmettere un interesse autentico che gioverà alla relazione. Si tratterebbe di unire l'*empatia* che, come spiega Emanuela Mancino, ci porta avere dentro l'altro (Mancino, 2010) a quello che Marianella Scalvi (2000) definisce *exotopia*, nel significato di «indossare le scarpe degli altri» o, in questo caso, il cappello. Sentirsi accolti e accettati aiuta gli studenti a *levarsi il cappello* di fronte a cultura e comprensione.

Il colore delle idee

Se prendiamo in considerazione la parola “legame”, possiamo coglierne un duplice significato. Esso può avere a che fare con qualcosa che collega e unisce, ma anche essere visto come ciò che trattiene, incatena (Eiguer, 2008).

Già Freud diceva che l'individuo conduce una doppia vita, come soggetto fine a se stesso e come anello di una catena di cui è lo strumento al di là della sua volontà, il che lo porta a costruirsi un super io sulla base del super io dei genitori.

Come abbiamo detto in precedenza, le prime trasmissioni transgenerazionali avvengono nello stadio fetale: il feto si trova a percepire rumori, voci, movimenti del corpo materno, che lasciano in lui dei segni indipendentemente dalla sua volontà. Dopo la nascita, il bambino entra in contatto con un mondo di significati, di cui spesso neanche l'adulto è consapevole.

Scrivono Tisseron:

Col suo modo di tenerlo in braccio, di portarlo, di cullarlo, di nutrirlo, la madre comunica al bambino dei modelli di quella che sarà in seguito la sua personalità... (Tisseron, 1995, p. 10)

Modelli che si esprimono anche attraverso l'abbigliamento, a partire dai colori *rosa* e *azzurro*, che si associano, rispettivamente, al femminile e al maschile, in modo spesso inconsapevole.

Quando ci si trova di fronte a un neonato, spesso ci si basa sul colore degli elementi del vestiario o degli accessori per capirne il sesso, quando non lo si conosca già. Un colore che rappresenta il dietro le quinte del concetto di maschile e femminile: secondo alcune interpretazioni, l'azzurro richiama il cielo e nell'antichità veniva utilizzato per invocare sul maschietto la protezione degli Dei. Il rosa delle femminucce, considerate poco importanti e quindi non degne di protezione, rappresenta invece il sangue mestruale.

Ecco che ci troviamo di fronte a due *archetipi*, intesi come idee, concetti, modelli di pensiero contenuti nell'inconscio collettivo, quell'inconscio che, come spiega Jung, contiene ricordi appartenenti al passato ancestrale dell'uomo.

L'immagine di un maschile legato alla forza e alla superiorità, e di un femminile legato a bellezza, fragilità e dolore, che sembrano superate in gran parte delle società odierne, continuano ad essere indossate e trasmesse di generazione in generazione. Suggerivo, a tal proposito, il fatto che nell'immaginario collettivo una neonata vestita di azzurro risulti, nella maggior parte dei casi, più tollerabile di un neonato vestito di rosa.

Gli archetipi maschile e femminile si nascondono anche nelle pieghe degli abiti degli adulti e nella loro evoluzione storica. Per illustrare il concetto ci è utile riferirci all'immagine più famosa di Elisabetta d'Austria, il ritratto realizzato nel 1865 da Franz Xaver Winterhalter, in cui l'impera-

trice indossa tra i capelli dei diamanti a forma di coroncina di spine che richiamano la fantasia del vestito maestoso¹:

La gonna aggiunge alla forma umana pregi che la natura non le ha dato. Invece di stare ritto su due gambe con nient'altro che aria tra una e l'altra, un essere umano rivestito di una gonna assume proporzioni più ampie e voluminose e lo spazio vuoto fra le gambe viene riempito, spesso con un grande aumento di dignità (Flügel, 1966, p. 47).

La maestosità del vestito e dell'acconciatura mostrano la grazia e la potenza di una sovrana, ma narrano anche della mancanza di libertà che nell'800 affliggeva le donne in generale e questa imperatrice in particolare.

Elisabetta, che era solita paragonarsi a un gabbiano per la sua costante voglia di «volare via» (Avril, 1993), si era trovata suo malgrado a sposare il cugino, diventando imperatrice d'Austria. I vestiti maestosi come quello che appare nel ritratto, se da un lato conferivano un'eleganza regale, dall'altro impedivano di muoversi liberamente. I diamanti nell'acconciatura dell'imperatrice, che nel dipinto ne accentuano la bellezza, in realtà imprigionano i suoi capelli in una posa innaturale. Non va dimenticato infatti che i capelli sciolti sono simbolo di libertà e che nei secoli scorsi anche le donne di rango non elevato erano tenute a portarli raccolti, una volta raggiunta l'età adulta, per non essere ritenute troppo "libertine".

Rivelatore è inoltre il fatto che la forma di quei diamanti richiami tante piccole corone di spine, dal momento che per l'imperatrice la corona d'Austria rappresentava qualcosa di doloroso.

Un altro aneddoto significativo appartenente alla storia di Elisabetta D'Austria riguarda il fatto che le fosse concesso di indossare le sue scarpe solo una mezza dozzina di volte, prima di regalarle alle cameriere (Haslip, 1965). La scarpa è lo strumento che consente di recarsi ovunque si desidera, non essere padroni delle proprie scarpe significa non avere il controllo della propria vita e delle proprie scelte.

Al giorno d'oggi, nella nostra società non vi è una distinzione netta come un tempo tra abbigliamento maschile e femminile: le donne sono libere di portare i pantaloni e, in alcuni casi, certi tipi di cravatte, e l'alta moda sta addirittura contemplando alcuni tipi di gonne per uomini. Le idee di maschile e femminile sono però tuttora presenti nell'immaginario collettivo, come dimostrano alcune espressioni: quando ad esempio ci si chiede *chi porti i pantaloni in una coppia*, ci si sta domandando chi comandi;

1. www.viv-it.org/immagini/winterhalter-ritratto-dell%E2%80%99imperatrice-elisabetta-d%E2%80%99austria-1865.

quando si parla di qualcuno eccessivamente legato alla propria madre, lo si definisce *attaccato alle sue gonne*.

La gonna moderna consente una maggiore libertà di movimento rispetto a quelle dei secoli scorsi, ma resta legata al tabù della sessualità.

Il termine *tabù* che, come spiega Freud, è di difficile definizione comprende i concetti di divieto e sacralità e riguarda regole ferree contenute nel *Super io*, quell'istanza della personalità, sede della coscienza morale, che nasce dall'interiorizzazione dell'autorità genitoriale.

Fino a pochi decenni fa, la sessualità era argomento precluso alle donne, soprattutto prima del matrimonio. Oggi, in molte culture, vige una maggiore apertura da questo punto di vista, ma è comunque considerato sconveniente lasciare intravedere parti intime attraverso gli indumenti. Ecco dunque che alle donne, sin dalla più tenera età, viene insegnato a stare attente a come si muovono o si siedono, soprattutto quando indossano la gonna. Laddove, poi, non riescano a rispettare tali regole, possono diventare oggetto di scherno o molestia, soprattutto da parte del «sesso forte».

Pedagogicamente parlando, è importante mettersi in ricerca di quei modelli e stereotipi che continuiamo inconsapevolmente a indossare, per comprendere in che modo questi ultimi influiscano nella formazione degli individui.

Un velo di tradizione

Come racconta Freud, i tabù possono avere a che fare con «la salvaguardia degli atti più importanti della vita come nascita, iniziazione, matrimonio, attività sessuali, da ogni causa di turbamento» (Freud, 1913, p. 28).

Prendiamo, ad esempio, il matrimonio, evento che sancisce il passaggio a una nuova vita e prevede un abito simbolo che varia a seconda della cultura di appartenenza.

Nella cultura italiana, benché al giorno d'oggi siano diversi i tipi di abbigliamento adottati per l'occasione, l'abito bianco resta il vestito simbolo associato al matrimonio nell'immaginario comune. Il bianco, pur avendo in sé tutti i colori, è privo di tinta. È il colore della colomba, animale simbolo di pace che proprio ai matrimoni viene, in taluni casi, fatto volare in segno di buon auspicio; è associato, nella nostra cultura, alla purezza. Di purezza legata al tabù della sessualità parla il precetto della religione cattolica secondo cui la donna debba arrivare al matrimonio «immacolata». Il velo richiama il concetto di protezione, di spiritualità, ma anche di una vita ancora da scoprire, da *svelare* come il volto della sposa all'altare.

A evidenziare la sacralità del matrimonio è anche il detto secondo cui porti sfortuna che lo sposo veda l'abito da sposa prima delle nozze e che

rende il vestito tabù per l'uomo. Un modo per sottolineare quello che è un rito di passaggio, ma forse anche di controllare l'incontrollabile: in un mondo in continua e imprevedibile evoluzione, la superstizione regala l'illusione che seguire certi comportamenti assicuri il buon esito degli eventi. Seguire riti e tradizioni ci fa inoltre sentire parte di un gruppo e mette in risalto quel legame di cui l'uomo ha particolarmente bisogno, essendo un *animale sociale*.

Il bianco non è però sempre associato alla purezza: essendo sprovvisto di tinta, esso è portatore di una mancanza che può essere interpretata come spazio da riempire di nuove opportunità, o assenza, perdita, fino a essere considerato il colore del lutto in luoghi come l'India.

La tradizione del vestito bianco non vige in ogni cultura matrimoniale. L'unica cosa che, ad esempio, accomuna gli undici tipi di matrimonio previsti dalla religione indù è l'abito da sposa colorato di rosso, simbolo di fertilità e prosperità.

In India il colore rosso rappresenta infatti l'energia divina femminile, ragion per cui il giorno delle nozze il marito pone sulla fronte della moglie un segno rosso chiamato *sindur*. Segno che la donna ritoccherà tutte le mattine e che verrà rimosso solo in caso di vedovanza.

Il rosso è un colore dalle tonalità particolarmente forti, che viene in molte culture associato a emozioni intense e potenti, positive o negative, come passione, aggressività, euforia.

Esso è il colore dell'Inferno dantesco, ma anche del leggendario vestito di Babbo Natale; il detto «la vecchietta ha le calzette/scarpette rosse», noto in Calabria, Campania e Puglia, narra di come spesso in età avanzata si assumano comportamenti «da giovani», sovente legati alla ricerca di occasioni di svago o ad amori tardivi.

Sempre a proposito di scarpe, di valore possono dirsi i sandali delle spose svedesi, in cui il giorno del matrimonio vengano posti dalla futura moglie due monete: una d'oro nel piede destro regalata dalla madre e una d'argento, nel piede sinistro, dono del padre. Possiamo cogliere in tale usanza l'augurio di una ricchezza che accompagni gli sposi nel loro nuovo cammino. Ricchezza che richiama il valore della famiglia.

Di rilevanza è inoltre l'usanza irlandese di inserire un centesimo di rame nella scarpa destra della sposa come segno di porta fortuna. Usanza rispettata anche alle nozze di Grace Kelly, le cui origini erano irlandesi. La principessa, dopo le nozze, donò vestito e scarpe al museo delle arti di Filadelfia: la moneta nella scarpa venne rinvenuta a distanza di tempo grazie a una scansione ai raggi X.

La potenza delle tradizioni sopraelencate non risiede nel fatto che debbano essere sempre e comunque rispettate da tutti. Capita sovente che si

scelgano matrimoni alternativi a quelli tradizionali, ma tali usi e costumi restano un punto fermo rispetto al quale assumere posizioni favorevoli oppure opposte: quando le persone affermano di aver optato per un matrimonio «non classico», dimostrano anche di avere ben presente quale sia la tradizione di riferimento della propria cultura. Tradizione che rimanda ai modelli trasmessi dalle varie società e che possono avere a che fare con l'amore, inteso in maniera religiosamente pura o passionale, la vita matrimoniale e la devozione della sposa verso il marito, o narrare del modo in cui la famiglia possa influire sul tuo cammino, come raccontano le monete nei sandali delle spose svedesi.

Da un punto di vista pedagogico è importante chiedersi in che modo i modelli sociali abbiano influito nelle varie storie di formazione, quali siano i significati condivisi all'interno di ogni famiglia rispetto allo stare al mondo e agli *atti più importanti della vita* di cui parla Freud. Diventa dunque significativo portare alla luce le molteplici narrazioni inconsce, dando voce agli abiti, portatori di storie e significati. Il tutto interrogando eventuali *certezze fuggite dalle tasche, levandosi il cappello* dinanzi alla scoperta di parti di sé sconosciute, dandosi il permesso di *indossare delle scarpe rosse* indipendentemente dall'età. Consapevolizzare le narrazioni cucite nel nostro inconscio ci dà il la per costruire, o co-costruire, nuove storie e nuovi significati di cui sentirci veramente padroni.

Conclusione

Come è stato detto in precedenza, l'uomo è un animale sociale e, come tale, ha bisogno di sentirsi *accettato dal gruppo*. D'altro canto, però, necessita anche di affermarsi come individuo unico, con una propria identità.

La società tende a imporre dei modelli cui conformarsi, con regole di comportamento che comprendono abiti adeguati al contesto e che sanciscano, in taluni casi, riti di passaggio.

Partiamo da una poesia di Guido Gozzano: *L'amica di nonna Speranza*. Poesia che, prendendo spunto da una fotografia del 1850, racconta le vicende di Speranza, nonna di Gozzano, e dell'amica Carlotta, all'epoca diciassettenni:

Ha diciassette anni la nonna!
Carlotta quasi lo stesso
da poco hanno avuto il permesso
d'aggiungere un cerchio alla gonna.
(Gozzano, 1989, p. 27)

Aggiungere un cerchio alla gonna simboleggiava, per le ragazze, un rito di passaggio: l'ingresso nell'età adulta.

I riti di passaggio sono tuttora fondamentali nella vita di un individuo, perché aiutano a dare un senso a crescita, trasformazione e cambiamento. Si apre, a questo punto, una riflessione su quali siano gli abiti adatti in tali situazioni: quelli suggeriti dalla cultura di appartenenza, liberamente scelti o, magari, entrambe le cose?

Pensiamo al giorno della laurea: oltre alla corona di alloro o al tocco all'americana, è importante la scelta del vestito. Spesso si opta per l'abito elegante, a volte dello stesso colore della facoltà: il *blu giurisprudenza* è, ad esempio, frequente in più di un ateneo.

La laurea rappresenta, però, anche un traguardo non indifferente dal punto di vista personale, poiché segna la fine di un percorso di studi non più obbligatorio e liberamente scelto. È comprensibile, quindi, che uno studente senta il bisogno di raccontare di sé anche attraverso l'abbigliamento.

Ricordo il caso di un giovane che, dopo aver discusso la tesi in abito "classico", al momento dei festeggiamenti in università si vestì da clown.

Tale iniziativa, che poteva essere considerata bizzarra o fuori luogo, trova una spiegazione nel fatto che lo studente in questione lavorasse anche come attore. La scelta di due differenti abiti, uno per la discussione dell'elaborato finale e l'altro per i festeggiamenti, dimostrano il riconoscimento da un lato di un contesto come quello accademico, con regole precise riguardanti il concetto di "abito adeguato", dall'altro del diritto di essere se stessi decidendo come godere del proprio traguardo.

L'abito parla di noi e per noi, per questo assume particolare significato nelle fasi di transizione. Fasi che non riguardano solo momenti canonici come laurea e matrimonio, ma comprendono anche le trasformazioni legate alla crescita e al raggiungimento dell'indipendenza.

Il bambino, quando nasce e per i primi anni di vita, viene vestito secondo i desideri dei genitori, che in qualche modo gli cuciono addosso le loro storie e i loro modelli di interpretazione della realtà. Arriva però un momento in cui l'individuo ha bisogno di prendere le distanze dalle narrazioni familiari per costruirne di proprie. Un momento che comincia con l'adolescenza, in quella fase che, nella teoria psicosociale di Erik Erikson, viene denominata *identità o confusione di ruoli* e in cui il ragazzo deve comprendere chi sia e quale sia il suo posto nel mondo.

È in quel momento che solitamente il giovane comincia a scegliere da solo un tipo di abbigliamento che spesso suscita disapprovazione nei genitori, ma risulta conforme ai gusti del gruppo dei pari.

Il vestito può, in tal caso, essere un mezzo di messa in discussione dell'autorità genitoriale, può rappresentare un bisogno di distacco dalla

famiglia e di accettazione da parte del gruppo di amici. Si collocano in quella fase i primi vestiti acquistati senza la presenza dei genitori, magari con la propria “paghetta”: un primo passo verso un’indipendenza ancora tutta da conquistare. Tale processo di crescita porta l’individuo ad avere un’identità sempre più consolidata e a scegliere in modo sempre più autonomo con quali indumenti *abitare il mondo*, indipendentemente anche dal gruppo dei pari: arriva l’abito del primo appuntamento, del primo colloquio, del primo giorno di lavoro e in ognuna di queste situazioni prevale il concetto flugeliano secondo cui il vestito mostra e nasconde parti di sé al tempo stesso.

La scelta dell’indumento viene fatta in base a ciò che si vorrebbe comunicare agli altri, sebbene ci siano anche aspetti che, come abbiamo visto, vengono trasmessi inconsciamente.

Il compito di un pedagogo diventa allora accompagnare l’individuo attraverso le fasi di transizione, che non riguardano soltanto l’età della crescita, ma si estendono a tutto l’arco di vita; cogliere i significati nascosti dietro eventuali proteste e messe in discussione dell’autorità, che passano anche attraverso il modo di vestire, e sostenere la persona nella ricerca del “vestito adatto”. Una ricerca che forse porterà alla conclusione che l’abito adatto sia qualunque abito consenta di sentirsi ed esprimere se stessi.

Riferimenti bibliografici

- Avril N. (1993), *Sissi. Vita e leggenda di un’imperatrice*, Mondadori, Milano, 1994.
- Bertolini P. (1988), *Lesistere pedagogico*, La Nuova Italia, Firenze.
- Contini M., Demozzi S., Fabbri M., Tolomelli A. (2014), *Deontologia pedagogica*, FrancoAngeli, Milano, 2018.
- Eiguer A. (2008), *Mai io senza te. Psicoanalisi dei legami intersoggettivi*, Borla, Roma, 2010.
- Flügel J.C. (1966), *Psicologia dell’abbigliamento*, FrancoAngeli, Milano, 2012.
- Freud S. (1913), *Totem e tabù*, Mondadori, Milano, 2001.
- Haslip J. (1965), *Elisabetta D’Austria*, Dall’Oglio, Milano, 1967.
- Gozzano G. (1911), *L’amica di nonna speranza*, in *Tutte le poesie*, Hoepli, Milano, 1989.
- Kaes R., Faimberg H., Enriquez M., Baranes J.J. (1993), *Trasmissione della vita psichica tra generazioni*, Borla, Roma, 1995.
- Lemoine-Luccioni E. (1983), *Psicoanalisi della moda*, Mondadori, Milano, 2002.
- Mancino E., Zapelli G.M. (2010), *Cambiamenti incantevoli. Bellezza e possibilità di apprendimento*, Cortina, Milano, 2010.
- Riva M.G. (2004), *Il lavoro pedagogico come ricerca dei significati e ascolto delle emozioni*, Guerini, Milano, 2011.

- Riva M.G. (2013), *Mal d'amore e rapporti tra le generazioni*, in Loiodice, *Sapere pedagogico. Formare al futuro tra crisi e progetto*, Progedit, Bari.
- Sautière J. (2013), *Guardaroba*, La Nuova frontiera, Roma, 2018.
- Schützenberger A.A. (1993), *Psicogenealogia. Guarire le ferite familiari e ritrovare se stessi*, Di Renzo, Roma, 2012.
- Scavi M. (2003), *L'arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Mondadori, Milano.
- Servi K. (1997), *Mitologia greca. Dei ed Eroi – La Guerra Troiana – L'odissea*, Ekdotike Athenon S.A., Atene, 2010.
- Tisseron S., Torok M., Rand N., Nachin C., Hachet P., Rouchy J.C. (1995), *Lo psichismo alla prova delle generazioni*, Borla, Roma, 1997.
- Zuccoli F. (2010), *Dalle tasche dei bambini. Gli oggetti, le storie e la didattica*, Junior, Parma.

Narrare gli abiti. Dimorare e prender forma tra mantelle e scarpe scarlatte

di *Monica Gilli*

Tra Fiaba e Mito: modelli interpretativi della realtà

Dove e come si pongono le fiabe entro una riflessione filosofica ed educativa rispetto agli abiti intesi come mediatori e dimore dell'essere-nel-mondo?

Le fiabe narrano vicende umane che non sono collocabili entro un quadro temporale specifico.

Le fiabe sono narrazioni che appartengono alle culture dei popoli, fin dai tempi in cui esse venivano tramandate oralmente, con lo scopo di proporre dei modelli narrativi. Roland Barthes (1969) a riguardo dice: «il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconto».

La letteratura fiabesca è solo una delle molteplici espressioni letterarie che danno struttura e dimora al bisogno dell'uomo di raccontare e propone modelli di realtà contenenti tutti gli "ingredienti" presenti nella vita reale.

Le fiabe, come i miti, offrono prezioso materiale simbolico sul quale ognuno può ritrovare e considerare nuovamente «concetti dell'origine del mondo, dello scopo e degli ideali sociali sul cui modello plasmarsi» (Bettelheim, 1992, p. 28).

Alle figure mitiche è assegnato il compito di mostrare possibilità e strategie per affrontare la difficile impresa del vivere. Fiabe e Miti diventano così modelli interpretativi dell'agire della vicenda umana dialogando con chi si immerge nella lettura e attivando non solo una partecipazione cognitiva alla vicenda, ma soprattutto, una complicità emotiva che nasce nell'atto di immedesimarsi con l'eroe. Emanuela Mancino a riguardo dice: «il senso da ricercare non è celato nelle vicende degli eroi, ma è nel carattere poetico che l'opera-mito mette in atto» (Mancino, Zapelli, 2010, p. 15).

Un processo poetico in educazione rivela un movimento dello spirito capace di creare e, utilizzando il linguaggio degli abiti, di imbastire la propria opera che diviene possibilità di pensiero e di progetto, attraverso la narrazione.

Le fiabe narrano episodi che spesso vengono caratterizzati simbolicamente da oggetti che fungono da mediatori tra realtà e possibilità. Esse sono cariche di immagini metaforiche e significazioni simboliche che aiutano chi si addentra in queste terre fantastiche, a trovare interessanti chiavi di lettura per interpretare la realtà, acquisendo strumenti altri di comprensione delle vicende della vita che spesso pongono interrogativi profondi a chi le affronta.

La letteratura che tratta le fiabe diviene, pertanto, un dispositivo educativo ed un «laboratorio di pensiero» (Bruno, 2018, p. 13) utile per indagare il mondo e i suoi significati.

La letteratura fiabesca è il genere letterario che trae origine e affonda le sue radici più profonde nella cultura dei popoli, ponendosi come contenitore analitico e risorsa conoscitiva per uno studio «corretto dell'uomo» (Bruner, 1992).

Jerome Bruner elabora e partecipa, nel corso degli anni '80 e '90, alla fondazione della psicologia culturale che si occupa di avventurarsi entro tutte le significazioni che la mente umana attribuisce a fatti ed eventi. Bruner immagina le narrazioni come una moltitudine di *iceberg*, che «spuntano dalla superficie del mare e per quanto possano apparire come isole a sé stanti, esse sono in realtà nient'altro che rilievi di una configurazione sotterranea che è nel contempo circoscritta e parte di un comune disegno universale» (ivi, p. 30).

L'immagine naturale offerta da Bruner dichiara un'altrettanta necessità biologica e competenza cognitiva umana, riferibile alla capacità di elaborare e condividere significati, rappresentazioni, concettualizzazioni, credenze e stati emotivi, utilizzando il pensiero narrativo.

Per conoscere l'uomo nel profondo si deve comprendere il modo in cui egli interpreta e dà significato ai sistemi simbolici della cultura a cui appartiene e ai modi che utilizza per narrarli. La fiaba accompagna ad «entrare nel significato» (ivi, p. 74), ad immergersi in esso e per questo motivo possiede un alto valore conoscitivo. La fiaba può essere identificata come uno strumento analitico ed educativo utile, in ricerca qualitativa, a scavare nel terreno fertile dell'immaginario umano e delle attribuzioni di senso e sentimento, osservando l'emergere del sapere profondo delle culture «delle riflessioni sui grandi temi umani, delle intuizioni sul funzionamento dei rapporti sociali» (Bruno, 2018, p. 5) e dei significati palesi e celati.

Le fiabe, pertanto, ci aiuteranno ad interpretare e attribuire ulteriori significazioni alle relazioni che gli abiti intessono con chi li indossa, agli intrecci di messaggi che coinvolgono tutti i livelli della personalità a partire da ciò che è consapevole e conscio fino a sondare gli aspetti inconsci e più reconditi, altresì, intercettabili entro i simbolismi e l'immaginario.

Di questo aspetto più psicanalitico si è occupato approfonditamente Bruno Bettelheim, il quale ha dedicato parte dei suoi studi a dimostrare quanto la dialettica della fiaba esprima contenuti inconsci e fantasie che educano ad inedite possibilità di comprensione della realtà e della sua significazione.

La fiaba diventa, secondo Bettelheim, uno strumento divinatorio dell'intimo umano innescando esplorazioni che rivelano «la vita umana come è vista o sentita e intuita dall'intimo» (Bettelheim, 1992, p. 27).

Una volta compiuta questa breve esplorazione sulla valenza della letteratura fiabesca nei processi educativi e formativi è possibile immergersi nelle fiabe, alla ricerca delle trame narrative che hanno legato e legano chi legge con i protagonisti dei racconti.

Abito: mediatore identitario tra realtà e fiaba

Numerose fiabe raccontano di abiti e di come le relazioni intessute con essi abbiano determinato non solo le trame narrative e le vicende, ma soprattutto, come gli abiti abbiano indossato i protagonisti al punto tale da definire nuove personalità, al punto da far perdere le tracce identitarie presenti prima della relazione con essi.

Un primo esempio di quanto accennato si può intravedere leggendo la famosissima fiaba di *Cappuccetto Rosso*, nella versione dei fratelli Grimm:

C'erano una volta una nonna, una mamma ed una bambina. La bambina era molto graziosa, la gioia della mamma e la consolazione della nonna, che stravedeva per lei e la riempiva di doni.

Un giorno le regalò una bella mantellina di velluto rosso con il cappuccio. Da quel momento la bambina indossò sempre e soltanto la mantellina: così ben presto non la chiamarono più col suo nome di battesimo, ma semplicemente Cappuccetto Rosso (Grimm, 1857, p. 4).

In questa fiaba il lettore si imbatte, immediatamente, in un evento altamente tras-formativo, affettivo e progettuale; in un destino pre-destinato.

La bambina in questione, come del resto la mamma e la nonna, vengono presentate nel racconto come entità generiche, senza un nome proprio, svestite di una identità precisa.

Ciò che caratterizza i personaggi è la relazione affettiva che lega le tre generazioni e che dichiara il desiderio di lasciare un segno d'amore alla nuova arrivata.

È infatti la nonna che provvede all'eredità, che attiva una trasmissione transgenerazionale e progettuale sulla vita della bambina, regalándole una mantellina di velluto rosso, con il cappuccio.

Il velluto è una stoffa pregiata che attira lo sguardo e il tatto verso le sue ombreggiature, determinate dal fitto *vello*, da un pelo morbido e denso, che crea presenza e materialità.

Ciò che è vellutato avvolge e investe i sensi a tal punto che si utilizza questo termine anche per definire il gusto denso, morbido ed armonioso di una pietanza.

La mantella di velluto si caratterizza anche per il suo colore, simbolo dell'amore della madre e della nonna di Cappuccetto Rosso, simbolo generativo di fecondità. Qui, l'abito sancisce un legame profondo tra le generazioni.

Il destino di Cappuccetto Rosso è ora intrecciato alla trama della sua mantella. La bambina diverrà il tramite del rapporto tra la madre e la nonna, assumendosi la responsabilità di portarle del cibo quando si ammala.

In alcune traduzioni del racconto, la nonna non solo dona alla bambina la mantella rossa, ma è essa stessa a cucirla, con le sue mani.

L'abito, preparato dalla nonna, vuole essere per la bambina una protezione che la identifica, altresì la tra-veste, ovvero la cambia d'aspetto e le chiede di rispondere all'immagine che le progenitrici hanno di lei. Il mantello protettivo, inoltre, esporrà Cappuccetto Rosso a dichiararsi al lupo e il colore scarlatto delle vesti, invece di proteggerla, mimetizzandone la figura con la vegetazione del bosco, dichiareranno la sua presenza.

Senza addentrarsi nelle letture simboliche delle figure presenti nel racconto, ciò che pare rilevante per questa ricerca è come l'abito abbia *indossato* la bambina, determinandone il nome e pre-destinandola alla responsabilità di questa *vestizione*.

Il nome di battesimo della bambina resta ignoto per la durata di tutta la fiaba e resterà così, ignoto, per sempre. Esso viene sostituito dall'abito che de-termina l'identità di Cappuccetto Rosso.

L'abito è il nome che identifica il personaggio portando chi legge immediatamente in rapporto con l'azione e la storia delle protagoniste. Come direbbe Hannah Arendt, in questo indossare «essere e apparire coincidono» (Arendt, 1987, p. 99).

In questo senso avere il nome del proprio abito determina una condensa identitaria tra «il carattere espositivo e quello relazionale» (Cavarero, 1997, p. 32) evidenziando fortemente la libertà d'azione del protagonista entro il suo originale destino.

Far coincidere il nome con l'abito permette a chi legge di concentrare l'attenzione sul qui e ora della vicenda fiabesca assegnando al protagonista tutta la responsabilità, altresì la possibilità di una progettualità trasformativa chiara ed evidente.

La mantella impone a Cappuccetto Rosso una domanda: chi sono io?

L'abito le chiede aderenza e la bambina trova nell'abito un pre-testo per mettersi alla prova, per progettare la sua personale identità.

L'identità dapprima si rivela all'altro, dice Adriana Cavarero. La domanda che si pone Cappuccetto Rosso è una domanda di senso, che «solo un essere unico può pronunciare sensatamente» (ivi, p. 11), scrive Cavarero, parafrasando Karen Blixen e «la sua risposta, come fanno tutti i narratori, sta nella regola classica di raccontare una storia».

La storia di Cappuccetto Rosso ha inizio dopo la sua investitura affettiva. La bambina si rivelerà a sé e agli altri solo nel momento in cui prenderà l'iniziativa di far procedere la sua storia, caratterizzando, ora, il suo abito attraverso le azioni coraggiose ed ingegnose che metterà in atto. Indossando l'abito personalmente e non più subendo l'investitura.

Possibilità trasformative tra investiture e spoliazioni

Nella letteratura fiabesca è presente un'altra storia che intreccia l'identità della protagonista con i panni indossati. È il caso di Cenerentola.

In questa fiaba gli abiti smessi e sporchi di cenere non solo caratterizzano la ragazza, ma sono indizi della sua storia, della condizione in cui Cenerentola si trova.

A differenza di Cappuccetto Rosso che attraverso la sua mantella scopre di doversi rapportare e distanziare dall'eredità familiare per conoscere un suo sé originale, Cenerentola subirà una spoliazione dagli abiti senza perdere la sua natura identitaria.

Anche Cenerentola non viene chiamata con il suo nome originario, e anche in questa fiaba l'attenzione e il nodo della vicenda vogliono portare il lettore a concentrarsi sulla situazione cruciale entro cui si snoda la narrazione.

Ciò accade anche nella fiaba di Pelle d'Asino dove la protagonista assumerà il nome del travestimento che indossa, inizialmente, per necessità e successivamente, come strategia per uscire dalla situazione problematica.

Le protagoniste delle fiabe acquistano, attraverso gli abiti che indossano, un'assoluta originalità onomastica che le caratterizza a partire dalla vicenda critica e le rende, così, segnate dall'unicità.

Nella letteratura fiabesca appare una struttura progettuale dell'identità molto potente ed indipendente e questo risulta utile per il lettore. In questo la fiaba diviene metodologia di riflessione.

Il nome dato dai genitori del o della protagonista non ci è noto, inoltre, il più delle volte, essi periscono all'inizio del racconto, causa o conseguenza dell'evento critico che porterà la protagonista a percorrere un'avventura, la quale, a sua volta, determinerà la trasformazione o l'acquisizione di un nuovo status sociale e identitario.

La condizione che vivono i protagonisti delle fiabe è assimilabile alla condizione degli orfani, dove l'assenza dei genitori fa nascere un desiderio importante di rispondere alla domanda: "da chi sono nato?" e successivamente "chi sono io?".

La vicenda fiabesca propone già una risposta e sono gli abiti, inizialmente, a darla.

Nelle fiabe non è importante tanto avventurarsi in un viaggio a ritroso nella propria storia, ma procedere, partendo dalla condizione in cui si apre la vicenda, attraversando numerose difficoltà e peripezie, per arrivare alla propria risposta che si traduce in un desiderio di progettualità esistenziale.

Gli abiti aiutano i personaggi nelle fiabe, e noi nella vita reale, a compiere un continuo processo interrogativo sull'identità. La scelta dell'abito da indossare che sia consapevole o meno, spinge ognuno a mettersi in discussione e in relazione con l'altro, cogliendo la possibilità di scegliere chi essere ogni giorno, ri-conoscendosi, continuamente.

Gli studi antropologici giungono a supporto di questa riflessione perché permettono di capire in profondità quanto gli abiti possano essere definiti delle «tecnologie antropopoietiche». Ne parla Ivan Bargna (2015, p. 72) sottolineando quanto l'abbigliamento non si limiti a rivestire il corpo, ma l'atto di indossare l'abito, ogni giorno, possa modificare la materialità, l'anatomia, le apparenze e il movimento, nonché la percezione di chi lo indossa.

In quest'ottica non si può più considerare gli abiti solamente oggetti, dice ancora Bargna:

ma un agente che ci costituisce come "soggetti" cioè come esseri assoggettati e nel contempo capaci di autonomia d'azione. In altri termini potremmo dire che non sono solo gli esseri umani a creare l'abbigliamento, ma anche l'abbigliamento a creare gli esseri umani.

Gli abiti, pertanto, hanno la capacità di influenzare la percezione che gli altri hanno su di noi, inoltre riescono a stimolare visioni di noi stessi innovative. Secondo questa riflessione gli abiti ri-vestendoci ci portano continuamente a svestire e vestire identità multiple e molteplici. Ma quali effetti genera questo processo?

La storia di Cenerentola è un esempio di questo procedimento di vestizione e spoliazione continuo.

La vicenda si apre con l'identificazione del nome della ragazza con la condizione servile in cui si trova a causa della morte della madre.

Cenerentola perde il suo nome di battesimo nel momento in cui una nuova figura entra nella sua vita. La vicenda fiabesca non racconta chi fosse Cenerentola prima dell'arrivo della matrigna; la peripezia parte identificando la protagonista del racconto con la sua condizione, attraverso gli abiti che indossa:

la donna aveva due figlie che portò con sé in casa, ed esse erano belle e bianche di viso, ma brutte e nere di cuore. Per la figliastra incominciarono tristi giorni. “Che vuole quella buona a nulla in salotto?” esse dicevano. “Chi mangia il pane deve guadagnarselo: fuori, sguattera!”. Le presero i suoi bei vestiti, le diedero da indossare una vecchia palandrana grigia e la condussero in cucina deridendola. Lì doveva sgobbare per bene: si alzava prima che facesse giorno, portava l'acqua, accendeva il fuoco, cucinava e lavava. Per giunta le sorelle gliene facevano di tutti i colori, la schernivano e le versavano ceci e lenticchie nella cenere, sicché, doveva raccogliarli a uno a uno. La sera, quando era stanca, non andava a letto, ma doveva coricarsi nella cenere accanto al focolare. E siccome era sempre sporca e impolverata, la chiamavano Cenerentola (Grimm, 1812, p. 12).

Cenerentola subisce una prima spoliazione, le vengono rubati i panni che indossa e le viene consegnata una «vecchia palandrana grigia». Cenerentola perde così la sua forma e la sua femminilità, ma viene spossessata della sua identità?

La palandrana che ora la riveste è una veste da casa ampia e lunga, senza particolari accorgimenti rispetto alla forma, indossata principalmente da uomini. La protagonista viene derubata della sua immagine, delle vesti nobili che utilizzava prima della morte della madre e secondo il punto di vista della matrigna e delle sorellastre, sarebbe bastato spogliarla dai nobili vestiti per ridurla in cenere, per annullare la sua personalità.

Se proseguiamo la riflessione iniziata precedentemente, se percepiamo nuovamente la tensione che nasce tra l'essere e l'apparire, nella sua progettualità esistenziale e identitaria, ci accorgeremo che Cenerentola non soggiace ai piani per lei disposti e si pone in un dialogo continuo con la condizione in cui si trova, provando inizialmente ad abitare le vesti dimesse, allo stesso tempo e a partire da quella condizione, a riprogettare la propria vicenda.

Un giorno, il padre volle recarsi alla fiera e chiese alle due figliastre che cosa dovesse portare loro. “Bei vestiti”, disse la prima. “Perle e gemme”, disse la

seconda. “E tu, Cenerentola”, disse egli, “che cosa vuoi?” – “Babbo, il primo rametto che vi urta il cappello sulla via del ritorno”, rispose Cenerentola. Così egli comprò bei vestiti, perle e gemme per le due figliastre; e sulla via del ritorno, mentre cavalcava per un verde boschetto, un ramo di nocciolo lo sfiorò e gli fece cadere il cappello. Allora egli colse il rametto e quando giunse a casa diede alle due figliastre quello che avevano chiesto, e a Cenerentola diede il ramo di nocciolo. Cenerentola lo prese, andò a piantarlo sulla tomba della madre, e pianse tanto che le lacrime l’innaffiarono. Così crebbe e divenne un bell’albero. Cenerentola ci andava tre volte al giorno, piangeva e pregava e ogni volta si posava sulla pianta un uccellino che le dava ciò che aveva desiderato (Grimm J.L., W.K., 1812, p. 20).

Il padre non riconosce più Cenerentola come figlia, egli si lascia influenzare dall’apparire della fanciulla nelle vesti dimesse, la nuova condizione di sguattera appare talmente evidente da fargli dimenticare la filiale conoscenza originaria. Il padre di Cenerentola con-fonde la figlia con i suoi abiti.

Cenerentola non ha fretta di dimostrare chi è. La ragazza non ha perduto la sua forma, il suo saper essere sé, e non si identifica con l’apparenza e l’apparire.

Quando il padre chiede cosa portare in dono dalla fiera, le sorellastre chiedono “bei vestiti”, chiedono di donare loro un’immagine, di poterle “mettere in scena”.

Cenerentola non sente questa necessità, chiede che le venga regalato un ramoscello, simbolo di rinascita, di gestazione, di progetto; la ragazza sa chi è.

Cenerentola, nei suoi abiti logori, è già altro da quello che vedono i suoi familiari. Ciò che gli abiti non possono mostrare è la possibilità trasformativa che il loro indossare induce.

Cenerentola può pensarsi in altro modo, al punto da indossare, al momento opportuno, un abito d’oro senza dimostrare timore, vergogna o disagio.

Il vestito d’oro si pone semplicemente come conferma esteriore e materiale dell’identità maturata da Cenerentola.

Allora l’uccello le gettò un abito d’oro e d’argento e scarpette trapunte di seta e d’argento. Cenerentola indossò l’abito e andò a nozze. Ma le sorelle e la matrigna non la riconobbero e pensarono che fosse una principessa sconosciuta, tanto era bella nell’abito così ricco. A Cenerentola non pensarono affatto, e credevano che se ne stesse a casa nel sudiciume. Il principe le venne incontro, la prese per mano e danzò con lei. E non volle ballare con nessun’altra; non le lasciò mai la mano, e se un altro la invitava diceva: “È la mia ballerina” (Grimm, 1812, p. 27).

Nessuno pensa alla possibilità che la ragazza abbia mantenuto e potenziato la sua personalità indossando gli abiti poveri e logori, i quali hanno prodotto una re-azione nella protagonista.

Anche nella vita reale gli abiti posseggono questa capacità gestazionale e propulsiva per la personalità di chi li indossa?

Nelle fiabe i protagonisti possono essere contemporaneamente più individui in gestazione uno nell'altro, pronti a manifestarsi con un colpo di scena. Nel racconto il momento cruciale avviene quando la/il protagonista sorprende e lascia senza fiato chi l'ha immaginata/o solo nei panni iniziali della storia, senza accorgersi della trasformazione che quegli abiti avevano indotto nel personaggio.

Indossare è un lento apparire a sé e all'Altro

Analizzare gli abiti nelle fiabe, ascoltare come essi narrano storie e come le storie narrano di abiti, dice molto rispetto alla relazione profonda che questa seconda pelle produce nel contatto con chi la indossa.

Questa analisi ci conduce a cercare di rispondere a tre quesiti che, strada facendo, sono emersi.

Inizialmente tenteremo di porre a questione la domanda che più volte è risuonata in queste righe, ovvero: “chi sono io”.

Successivamente, porremo la questione identitaria in relazione con gli abiti, cercando di chiarire se chi indossa un abito si identifica a tal punto con questa “seconda pelle” da depositare entro i vestiti la propria identità e se i panni indossati a loro volta condizionano lo stesso, determinandone il riconoscimento.

In ultimo, proveremo a ragionare rispetto alla funzionalità degli abiti, intesi come dispositivi educativi e propulsivi, attivatori di sviluppo identitario.

È molto difficile rispondere in modo univoco ed esaustivo e soprattutto definitivo alla domanda: “chi sono io?” anzitutto perché la risposta chiama in causa la soggettività e l'unicità di ognuno, sono visibili però delle costanti che possono aiutare nella riflessione.

Questa domanda, abbiamo osservato, si rivela e nasce nel momento della propria vestizione. Nel momento in cui la nudità del nostro essere viene ri-vestita.

Nel momento in cui si indossa un abito si “entra in scena”, ci si pone in relazione con l'Altro e si viene visti, si appare.

Agli abiti è affidato il duplice compito di farsi espressione di chi li indossa, altresì, di presentare la persona all'altro.

L'antropologo Clifford Geertz (2001) diceva che «l'alterità non si profila sulla riva del mare ma sull'orlo della pelle», questa affermazione ci porta a considerare immediatamente una condizione determinante per sapere chi siamo.

Il lento processo di conoscenza di sé è determinato dalla costante e continua relazione con l'altro. E questo avviene attraverso la mediazione degli abiti che indossiamo.

I momenti di relazione nella nudità sono custoditi entro rapporti definiti intimi o privati, oppure in contesti specifici, in qualche modo permessi dalla cultura o dalla società di appartenenza (si fa riferimento al corpo denudato per essere visitato da un medico, oppure ai luoghi balneari dove è consentito restare nudi, al corpo nudo della nascita e della morte). Per la maggioranza del tempo il nostro corpo è ri-vestito, gli abiti diventano una seconda pelle e oltre che a proteggere chi li indossa, mettono in mostra la persona. L'identità diviene quindi una rivelazione a sé, per opera dell'altro. Il nostro essere caratteristico dapprima si rivela agli altri, successivamente ne prendiamo coscienza. Fin dalla nascita il bambino percepisce la sua presenza nel mondo rispecchiandosi nello sguardo materno. Successivamente gli abiti, rivestendolo, lo metteranno in mostra svelando e rivelando ciò che spesso, ancora, non sa di se stesso.

L'abito si fa medium della relazione tra ciò che è intimo, privato, individuale e ciò che si rivela nell'apparire all'altro.

Adriana Cavarero dice che «l'apparire è il tutto dell'essere inteso come finitezza plurale dell'esistere» (1997, p. 32). Nell'abito che indossiamo manifestiamo il carattere «espositivo e relazionale dell'identità».

In questo senso l'abito diventa un linguaggio espressivo di sé che possiede una duplice funzione diretta verso l'esterno e verso se stessi.

L'apparire nei panni esibisce un'identità che in un momento specifico si manifesta all'altro, altresì a noi. La scelta dell'abito, dello stile, degli accessori è costituita da un moto di espressione della nostra volontà, dei desideri e del modo in cui si affrontano determinate situazioni di vita ed è sempre in evoluzione e mutamento perché sempre in contaminazione, attraverso la relazione, con l'altro.

L'abbigliamento dice, in parte, come ci si sente in quel giorno, come si è deciso di apparire, inconsapevolmente o meno. Essere attenti ai processi che si attivano quando si apre l'armadio per vestirsi è un modo meta-flessivo per conoscersi e per rispondere alla domanda che è nata in queste pagine.

Manifestarsi all'altro è, inoltre, un modo per chiedere conferma di ciò che si è. La relazione, fatta di sguardi, contatto e percezioni è un luogo metaforico di confronto, di rispecchiamento.

Apparire all'altro non è solo un modo di esprimere se stessi; la cultura di appartenenza sancisce codici da rispettare e la libertà espressiva e creativa spesso viene condizionata dalla società che regola, propone e definisce modelli. Nonostante questi limiti, la relazione con l'altro mantiene il suo potenziale di rivelazione e di cambiamento del sé.

Nel modo di vestire si concentra il desiderio di piacere, di essere accolti, di essere adeguati, performanti, disinvolti.

La relazione con l'altro è pertanto un'occasione per portare in scena la propria identità per con-fermarla, ma anche per metterla nuovamente in discussione, attivando nuovi momenti di crescita e ricerca personale che si manifesteranno in nuove sfumature identitarie da mostrare.

Indossare è un apparire, una possibilità di svelarsi e mostrare chi siamo. Svelare una parte di noi profonda e reattiva, capace di rimodellarsi continuamente e ri-de-finirci.

Per concludere questa riflessione possiamo dire che la domanda "chi sono io?" si rivela attraverso ciò che indossiamo. Gli abiti non solo portano ad emersione un continuo processo di progettazione identitaria, ma permettono di dialogare con esso in relazione con l'altro.

Potrebbe risultare interessante, a questo punto della riflessione, provare a risolvere il quesito, insito in un famoso proverbio che afferma che "l'abito fa o non fa il monaco", ragionando insieme rispetto all'immagine di sé e alla percezione che gli altri hanno del nostro aspetto esteriore.

È importante sottolineare che i processi di costruzione ed evoluzione identitaria necessitano di tempi di maturazione e autoriflessione piuttosto lunghi. Quando si ragiona su chi si è o si desidera diventare si attivano dei processi cognitivi ed emotivi di autocritica, di *messa in discussione* di sé, di de-strutturazione della propria immagine, spesso con moti emotivi importanti e necessari per compiere un passaggio di maturazione.

La relazione con l'altro resta un campo di prova necessario ed utile per questa maturazione, ma come spesso accade per i ritmi umani, è necessario rispettare un tempo, una vicinanza ed una profondità dei rapporti utile alle persone per innescare e attraversare questi processi evolutivi.

L'apparire a sé e all'altro perciò necessita di tempo, un tempo che va cercato educando il nostro sistema percettivo, il quale tende a risolvere in modo frettoloso e superficiale l'assunto proverbiale.

Alcuni studi di psicologia sociale (Adam, Galinsky, 2012) hanno mostrato come il sistema percettivo umano lavora, in interazione con il cervello, nel generare una specifica e non sempre reale immagine, derivante dall'abbigliamento indossato da un individuo.

Questo fenomeno è noto col nome di *Encloded Cognition*, ed è stato evidenziato in alcune ricerche effettuate presso la Northwestern University.

Secondo Adam e Galinsky (2012) gli abiti posseggono un forte valore simbolico, si può dire che sono impregnati di significati, pregiudizi, emotività associata ad esperienze pregresse vissute, inconsapevolmente.

Quando si entra in relazione con una persona che non si conosce, guardandola, inizialmente, il cervello cerca il più velocemente possibile di raccogliere informazioni per permettere di rapportarsi all'altro adeguatamente, così facendo tende a recuperare, nella memoria sensoriale e visiva, tutte le immagini di abiti che hanno caratterizzato positivamente o negativamente determinate esperienze, legandole alle informazioni raccolte nella memoria e ai giudizi ed agli stereotipi ad esse associati.

Solo con il tempo, e con un contatto più intimo, e con l'aiuto degli altri organi di senso, saremo in grado di mettere a nudo in senso affettivo ed empatico l'altro, conoscendolo lentamente e riconoscendogli la possibilità di possedere molteplici sfumature identitarie entro la stessa persona.

Si potrebbe pertanto provare a trovare una soluzione al proverbio dicendo che un armadio fa il monaco!

Quell'insieme eterogeneo di abiti, oggetti e accessori che ognuno indossa durante tutto l'arco della sua esistenza potranno dire chi siamo e il continuo portarsi in scena, nelle relazioni con le altre persone, influenzerà profondamente la scelta degli abiti, degli oggetti e degli accessori che ci definiscono.

Dire chi si è, tuttavia, non è compito affidato solamente agli abiti, e alla relazione con l'altro.

Se così fosse l'uomo apparirebbe talmente condizionato da questo processo di vestizione del sé a tal punto da farsi spettatore emotivamente condizionato da queste trame affettive e da questi processi sociali.

Per questo il pensiero di Hannah Adrendt potrebbe aiutarci a non esaurire la potenzialità identitaria umana nell'apparire. Per la filosofa apparire e agire coincidono come manifestazione ontologica umana, Adrendt converrebbe che è l'azione costituita da atti e parole che dichiara e suggella l'identità, perciò l'abito farà il monaco solo se l'uomo che indossa quell'abito agirà manifestando il suo potenziale con coerenza, trovando nella forza dell'azione e della parola l'espressione massima del proprio essere progetto nel mondo.

Accessori, legami e desiderio

Nelle fiabe, oltre agli abiti, anche gli accessori assumono un valore simbolico caratterizzante i personaggi.

Come abbiamo avuto modo di osservare, l'identità umana si costruisce giorno per giorno entro un contesto, un ambiente relazionale fatto di altre

identità, ma soprattutto, di oggetti, e gli accessori rientrano in questa categoria. Le calzature sembrano avere un ruolo privilegiato per narrare gli effetti che gli oggetti hanno sui personaggi fiabeschi. Si pensi agli stivali del gatto che permettono all'animale di assumere non solo sembianze umane, ma di esercitare comportamenti che antropomorfi, come l'astuzia, l'intelligenza, la scaltrezza.

Oppure, si pensi alla scarpetta di cristallo perduta da Cenerentola, che assumerà un ruolo determinante per manifestare la vera identità della fanciulla. La calzatura perfetta si rivelerà come marchio di riconoscimento. La scarpa preziosa permette a Cenerentola di ritornare a prendere possesso del proprio essere sé, di dichiararsi al principe, mostrando l'inganno operato dalla famiglia adottiva.

Secondo Caprettini, semiologo presso l'Università di Torino ed autore del *Dizionario della fiaba italiana* (Caprettini, 2000, p. 347), la calzatura possiede un forte simbolismo. L'autore ne fa riferimento citando un'antica usanza nota al diritto romano, nella quale si narra che «calpestare il suolo con le scarpe significasse prenderne possesso». È lecito ricondurre, allora, dice Caprettini: «a tale costume il divieto di calpestare la terra consacrata considerata luogo sul quale l'uomo non può avanzare pretese di alcun genere» (1998; 2000).

La parola scarpa, o calzatura, possiede inoltre un'etimologia interessante che può aggiungere significato a questa analisi. Nelle lingue antiche europee, la parola scarpa fa riferimento a ciò che è appuntito, scolpito, inciso. La scarpa viene realizzata su misura del piede e come tale diventa oggetto personalissimo e in continuo rapporto fisico con il soggetto. La punta della scarpa determina il confine esterno più intimo della persona. Oltre quella soglia, oltre la scarpata, appunto, c'è l'ignoto.

Infatti, anche la parola scarpata deriva da scarpa e rappresenta il pendio sul quale viene a sporgere il piede. La scarpa si rivela, pertanto, come limite protettivo e orlo da cui osservare il mondo.

Il sinonimo della parola scarpa invece, possiede un'etimologia differente, ma è altrettanto interessante vedere come questi due significati congiungano entro un concetto armonioso.

La parola calzatura deriva dal latino *calceus* che significa nuovamente scarpa, ma il termine calzare viene comunemente utilizzato anche per esprimere quando un abito viene indossato perfettamente.

Quando si dice che un vestito *calza a pennello* ci si riferisce alla percezione che si ha di una comunione perfetta tra chi indossa l'abito e il vestito stesso.

La percezione di sintonia con un abito o con un paio di scarpe è immediata, sembra che quell'oggetto ci appartenga da sempre, adattandosi a noi

quasi come se ci fosse stato dipinto addosso. L'abito esprime perfettamente la nostra identità, esteriorizzandola senza tradimenti.

Ecco che emerge con chiarezza quanto il significato di oggetti come abiti e scarpe si mescoli e si con-fonda con la relazione e l'azione che il soggetto compie quando è ri-vestito da essi.

C'è una fiaba che rappresenta, più di altre, il legame che si crea tra il sé del soggetto e gli accessori che indossa, mostrando e suggerendo numerose riflessioni. È la fiaba di Hans Christian Andersen (del 1845) intitolata *Scarpette Rosse*.

In questa fiaba si evidenzia fin da subito una doppia presenza, un doppio protagonismo, tanto è vero che la giovane interprete della storia, a differenza delle fiabe analizzate precedentemente, ha un nome proprio: Karen.

Oltre all'umano in questa fiaba è l'oggetto, o meglio sono le scarpette rosse, a determinare una serie di accadimenti, perciò anch'esse possono essere identificate come co-protagoniste del racconto.

Le scarpe entrano in relazione diretta con la ragazza al punto di penetrare nelle fibre della sua personalità, dirigendo esse stesse la vicenda, e tessendo trame interiori nella giovane identità di Karen, in evoluzione.

Le scarpette rosse divengono qui, attivatori emotivi dell'identità, suscitando l'elemento propulsivo per eccellenza del cambiamento identitario: il desiderio.

Ma facciamoci guidare dal racconto per addentrarci in questa riflessione.

C'era una volta una bambina tanto graziosa e delicata, ma che d'estate andava in giro sempre a piedi nudi, perché era povera, e d'inverno calzava zoccoli di legno così grandi che il collo dei suoi piedini diventava tutto rosso e faceva pena a guardarlo. Nel centro della città abitava la vecchia madre del calzolaio, che cucì, come meglio poté un paio di scarpette con vecchie strisce di cuoio rosso. Le scarpe erano un po' goffe, ma l'intenzione era buona: le avrebbe date alla bambina, che si chiamava Karen (Andersen, 1970, p. 150).

Karen riceve un dono. Anche in questa storia, come nelle fiabe già osservate, il dono dell'abito e in questo caso, dell'oggetto, è evento che dà inizio alla vicenda e alla narrazione.

La moglie del calzolaio diviene il tramite per la nascita di una relazione con l'oggetto. Le scarpe intessute posseggono, fin dalle prime righe della fiaba, il loro carattere e si mostrano a Karen producendo una re-azione.

Il colore rosso del cuoio richiama l'attenzione della bambina. Karen resta affascinata, ammaliata, dalle scarpe non tanto per la loro funzione protettiva, ma per il desiderio che accendono in lei.

Anche in questo caso l'elemento cromatico è altamente simbolico, il rosso viene associato nuovamente alla passione, ma anche alla sessualità e acquisisce un'accezione negativa perché accomunato alla provocazione e alla prostituzione. Il rosso, si è visto in precedenza, è anche il colore del sangue, elemento vitale presente nel parto, nel mestruo femminile, colore della fecondità, della vita, più banalmente legato all'amore in generale. Il rosso simboleggia il desiderio pulsante della vita.

Luigina Mortari (2006) ci dice che «l'essere umano non nasce finito. La vita umana è costitutivamente desiderio di realizzare una forma» (Mortari, 2006, prefazione).

Il prender forma è un essere ri-vestiti che possiede due possibilità, dice ancora Mortari «c'è un prender forma inconsapevole, ovvero una messa in forma operata dall'ambiente che ci spinge a diventare quello che l'ambiente impone si divenga» (ivi, p. 2).

Un esempio di ciò avviene quando si indossa un'uniforme, che sia scolastica, sportiva o militare, oppure che sia più nascostamente un dettame della moda, quando si indossa l'uniforme si diviene parte di un tutto, si cancellano le specificità, le unicità per sottolineare invece l'appartenenza a un *Io* superiore, ad un gruppo, con lo scopo di identificarsi in esso.

In questo caso si è disposti a perdere la propria peculiarità a favore di un'identità collettiva e generica.

C'è anche un prender forma intenzionale, che si pone, spesso, come elemento emotivo compresente e antagonista al prender forma precedentemente definito, che è orientato alla ricerca di sé.

Un sé che chiama a conoscersi per de-finirsi, ad un sapere della vita utile a quella ad elaborare la specificità che si possiede.

Karen, nell'indossare le scarpette rosse, prende consapevolezza della possibilità di assumere una forma identitaria che ancora non conosce, ma che ora, desidera.

Questo moto identitario e progettuale del sé si rivela perché la giovane, nonostante abbia la sicurezza di essere adottata e protetta dalla nobile signora, non perde il desiderio di divenire altro da ciò che è stato previsto per lei.

Karen ricevette vestiti puliti e graziosi, imparò a leggere e a cucire e la gente le diceva che era carina, ma lo specchio le confidava: "Tu sei molto più che carina, tu sei bella!" (Andersen, 1970, p. 154).

La condizione di sussistenza e di protezione non è stata sufficiente a dissetare il desiderio di conoscenza della ragazza del suo progetto esistenziale.

Sono le scarpe rosse che le indicano la strada, seppur dolorosa e divergente dalle aspettative delle persone che l'hanno presa in custodia.

Scarpette rosse è una fiaba che narra con forza e durezza il tentativo di Karen di «disnascere verso più direzioni» (Zambrano, 1989).

Il progetto di vita di un uomo o di una donna si realizza creativamente nella possibilità per l'animo di nascere in più direzioni, più volte, senza evitare i passaggi più acuminati e tormentati, ma altrettanto, di diventare nuova espressione di sé.

Karen non rifugge dal suo passato, lo prende con sé e lo attraversa con un tentativo tras-formativo.

Un processo fortemente ostacolato dall'ambiente sociale e religioso in cui si trova che non solo fa da sfondo alla vicenda, ma si pone come proposta identitaria che la ragazza rifiuta.

Le scarpette rosse diventano il simbolo del potersi pensare in altro modo, di Karen. In questo racconto le calzature agiscono come «esseri animati» (Propp, 1928) che acquistano il potere di determinare dei cambiamenti nella vicenda.

Quando la ragazza si reca con la vecchia signora nel negozio dove acquisteranno l'abito da cerimonia che dovrebbe ufficializzare e formalizzare l'ingresso nell'ambiente sociale che fa da sfondo alla narrazione, accade un fatto cruciale.

L'anziana signora rivela una cecità, una svista, che permetterà alla giovane di manifestare il suo desiderio e tramutarlo in progetto.

Tra le scarpe ce n'era un paio rosso, proprio come quelle che indossava la principessa; com'erano belle! Il calzolaio spiegò che erano state cucite per una contessina, ma poi non erano andate bene. «Sono sicuramente di pelle lucida» commentò la vecchia signora «luccicano proprio!».

«Sì, luccicano» disse Karen, e dato che le andavano bene furono comprate quelle, ma la vecchia signora non sapeva che erano rosse, altrimenti non avrebbe mai permesso a Karen di andare in chiesa per la cresima con le scarpette rosse, cosa che invece fece (Andersen, 1970, p. 151).

Lo sguardo che pone l'anziana su Karen è uno sguardo che genera «fissità», direbbe Emanuela Mancino (2014). Uno sguardo che non riconosce la ragazza presa in custodia come individualità specifica e speciale è uno sguardo che non permette nessun movimento identitario, nessuna possibilità di evoluzione intenzionale. È uno sguardo che non vuole porsi in relazione con il progetto desiderante della ragazza, uno sguardo che si fa eco con quello delle persone del villaggio che durante la cerimonia, non avranno occhi che per le scarpette rosse.

Le scarpette sono protagoniste indiscusse della storia, hanno attirato l'attenzione di tutti i personaggi, «persino i vecchi ritratti dei defunti, che

raffiguravano i preti e le loro mogli, con il colletto inamidato e le lunghe vesti nere, volgessero lo sguardo verso le scarpette rosse» (Andersen, 1845) tranne di coloro che avrebbero potuto aiutare la ragazza a realizzare il progetto desiderato. Karen dichiara il suo *look*, che in lingua inglese significa, proprio, sguardo. La ragazza chiede di essere vista nel suo tentativo di apparire ed essere diversamente unica.

Il giudizio e la fissità dello sguardo, in questa fiaba, dicono di quanto possa essere difficile appropriarsi del proprio desiderio e mostrarsi differenti, diversi da come gli altri ci immaginano. Karen rifiuta l'uniforme disegnata con lo sguardo dal villaggio e ne pagherà le conseguenze. La giovane non potrà perdersi nello sguardo di qualcuno, «riappaesarsi e riposarsi» (Mancino, 2014, p. 169) per prendere forma. Questa rivoluzione identitaria dovrà compiersi in solitudine, non senza pena.

Riferimenti bibliografici

- Adam H., Galinsky A.D. (2012), "Enclothed cognition", *Journal of Experimental Social Psychology*.
- Andersen H.C. (1845), *Nye Eventyr. Første Bind. Tredie Samling, Andersen Fiabe*, Einaudi, Torino, 1970.
- Barthes R. (1969), *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in Aa.Vv., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano
- Bettelheim B. (1992), *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano.
- Bruner J. (1992), *La ricerca del significato, per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bruno R.T. (2018), *Insegnare con la letteratura fiabesca*, Raffaello Scuola, Ancona.
- Caprettini G.P. (a cura di) (1998/2000), *Dizionario della fiaba italiana*, Meltemi, Roma.
- Cavarero A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano.
- Demetrio D. (1995), *Raccontarsi, l'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano.
- Grimm J.L., W.K. (1812), *Aschenputtel*, (2014) *Cenerentola*, BitBiblos, Bologna.
- Grimm J.L., W.K. (1857), *Rotkäppchen*, (2005) *Cappuccetto Rosso*, RCS Libri, Milano.
- Geertz C. (2000), *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton, Princeton University Press (trad. it. *Antropologia e filosofia*, Il Mulino, Bologna, 2001).
- Heidegger M. (1976), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.
- Mancino E., Zapelli G. (2010), *Cambiamenti incantevoli. Bellezza e possibilità di apprendimento*, Cortina, Milano.

- Mancino E. (2014), *A perdita d'occhio. Riposare lo sguardo per una pedagogia del senso sospeso*, Mursia, Milano.
- Mortari L. (2006), *Un metodo a-metodico. La pratica della ricerca in Maria Zambrano*, Liguori, Napoli.
- Mortari L. (2015), *Filosofia della cura*, Cortina, Milano.
- Mortari L. (2017), *La sapienza del cuore. Pensare le emozioni, sentire i pensieri*, Cortina, Milano.
- Pastori G. (2017), *In ricerca. Prospettive e strumenti per educatori e insegnanti*, Spaggiari, Parma.

Abiti, pratiche del quotidiano, valigie e armadi come contenitori esistenziali, dimensioni della cura (di sé e del prossimo)

di *Mario Turci*

Possiamo stare nudi, in casa nostra e se lo facciamo, non abbiamo alcun problema di pudore, specialmente se siamo soli. Lasciata con noi la casa, l'abito ne mantiene conservata la nostra intimità, diventa la membrana di rapporto con il mondo e con gli altri, uno strumento di viaggio che contiene il nostro corpo e lo asseconda. L'abito trasforma il corpo per rendere possibile il suo stare al mondo sociale. Il grado zero dell'abito è il corpo.

L'abito come equipaggiamento per il corpo, l'abito come protesi, l'abito come dispositivo, l'abito, cosa, iper-oggetto, abito e contenitori esistenziali (valigia e armadio), sono i diversi segnavia del sentiero con il quale è composto questo testo.

Traguardare il rapporto fra corpo e abito può essere esperienza complessa e capace di offrire appigli e approdi diversi per una riflessione sul nostro *stare al mondo*. Il sentiero che voglio intraprendere è uno dei tanti, ma vorrei già annunciarne la rotta a partire dall'oggettualità dell'abito, dal suo essere una "cosa" complessa o meglio un sistema oggettuale complesso.

Il vestito si dice in molti modi. Se ne parla in letteratura, al cinema, alla televisione, alla radio, nella conversazione quotidiana, nella pubblicità, nelle riviste specializzate, nei cataloghi di moda, nei commenti giornalistici, nei discorsi riportati, nei sondaggi d'opinione, nei pettegolezzi. E l'abito stesso prende la parola nelle passerelle stagionali, nelle vetrine dei negozi, nelle strade, nei salotti, in discoteca, in ufficio, al supermercato, in palestra, a casa propria. C'è un vestito parlato e uno parlante che tendono a mescolarsi fra loro, rendendo talvolta indecidibile dove termini l'uno e cominci l'altro (Barthes, 2006, p. VII).

Ogni nostro abito può parlare, se interrogato, del noi sociale e intimo, della sua oggettualità commerciale e della sua densità biografica, fra mercato e desiderio, consumo e necessità, negozio e armadio, fra dispositivo e

protesi, l'abito abita il nostro quotidiano offrendo al corpo un ampio spettro delle sue possibilità nel mondo. Ma ogni "cosa" sta al mondo e nel mondo, cercando una propria posizione, una propria cittadinanza, una ragion d'essere, spesso legata strettamente ad uno spazio in cui essere contenuta. Per l'abito appaiono evidenti due contenitori esistenziali, densi di potenzialità narrative: le valigie e gli armadi. Le valigie, orientate al viaggio, allo spostamento, al contenere occasionalmente, la cui *affordance* ingaggia il corpo seguendo la storia e la tecnologia, le condizioni del viaggio e la moda. Gli armadi, stanziali, un punto fermo nello spazio dell'abitazione, spazio del conservare, luogo catalografico della nostra vicenda vestimentaria.

L'armadio è sovente "casa nostra", un luogo dell'abitare in cui riconosciamo gli spazi offerti alla nostra esistenza, luoghi dove poter posare e far riposare. La valigia, diversamente, è nel nostro fuori, la valigia è legata all'avventura, dramma o gioia, noia o piacere, del viaggiare. La valigia è un armadio precario e rassicurante dove le nostre cose ed gli abiti, si organizzano in un pronto soccorso del nostro stare in società. Valigie ed armadi, inoltre, sono attivatori della nostra memoria, del ricordo, se interrogati dai nostri pensieri e dalla nostra immaginazione.

Tempo di saldi

La vedo, è lì come se mi aspettasse. L'ho incontrata (si fa per dire) una sera tornando frettolosamente dal lavoro. Forse una luce o la sua posizione, ha sollecitato il mio sguardo. Mi era rimasta nella memoria e il giorno dopo, passando sempre per quella via, la cercai ed eccola là, giunta da un lungo viaggio dove materia e composizione hanno dettato la sua forma e la sua presenza. La sua "vita prima di me", seppur anch'essa densa di motivi e storie diverse, che potrei conoscere, ma non narrare, la classifica ancora nel campo del "provenire". La nostra vita insieme, posso dire abbia avuto inizio già dal mio desiderarla.

È tempo di saldi e questo rafforza la mia intenzione di uscire di casa... Ho atteso, quindi, un pomeriggio libero e sono entrato nel negozio, anche per il timore di non trovarla più là, dove l'avevo vista presente negli ultimi giorni. Ora avrei potuto stringere con lei una relazione duratura, lasciando solo al tempo l'avvicinarsi degli alti e bassi di ogni rapporto. Iniziava la mia storia con lei. Lei avrebbe dialogato con il mio corpo, con il mio "stare al mondo" e io con il suo, inoltre le avrei offerto la densità del nostro stare insieme. Ora le nostre biografie avrebbero potuto allacciarsi in un unico racconto.

Ora la giacca acquistata, scoperta, osservata e desiderata, in quel tempo di saldi, si sarebbe spogliata del suo essere “oggetto” per divenire una “cosa”, nel significato che ne dà Remo Bodei: «Il significato di “cosa” è più ampio di quello di “oggetto”, perché comprende anche persone o ideali e, più in generale, tutto ciò che interessa e sta a cuore» (Bodei, 2009, p. 22). Accadde nel 1998 e dopo tutti questi anni cosa potrebbe dire quella giacca di me, quali argomenti e narrazioni, e cosa scaturirebbe dal suo pensiero? I miei modi di abitare gli abiti, i miei pensieri, i progetti, i desideri, gl'incontri, le delusioni, le gioie, la vita. Nel sistema vestimentario individuale, ogni abito si presenta come un frammento la cui collocazione, seguendo le gerarchie del tempo e della posizione sociale (tempo del mercato - tempo dell'esistenza - età) si presenta fluida ed alternante.

Ci sono abiti che emergono, altri, seppur presenti in armadi, sono quasi dimenticati, altri ancora tornano. Il tempo può proporre nuove associazioni e accostamenti. Inoltre, il sistema vestimentario individuale rimane in continuo dialogo con il sistema vestimentario collettivo, con il sistema della moda, con le estetiche dell'“opportuno”, del “gradito”, della “distinzione”, della “critica creativa o contestataria”, della finta o sincera “noncuranza”.

Dando al termine “moda” il significato ampio legato ai comportamenti vestimentari sociali indirizzati dal gusto del momento, scriveva Georg Simmel nel 1885:

La moda è imitazione di un modello dato e appaga il bisogno di appoggio sociale, conduce il singolo sulla via che tutti percorrono, dà un universale che fa del comportamento di ogni singolo un mero esempio. Nondimeno appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi. Se da un lato questo risultato le è possibile con il cambiamento dei contenuti che caratterizza in modo individuale la moda di oggi nei confronti di quella di ieri e di quella di domani, la ragione fondamentale della sua efficacia è che le mode sono sempre mode di classe, che le mode della classe più elevata si distinguono da quella della classe inferiore e vengono abbandonate nel momento in cui quest'ultima comincia a farle proprie. Così la moda non è altro che una delle tante forme di vita con le quali la tendenza all'uguaglianza sociale e quella alla differenziazione individuale e alla variazione si congiungono in un fare unitario (Simmel, 1998, pp. 16-17).

Così, le “cose”, come tutte quelle di ogni sistema vestimentario individuale, hanno argomenti da esporre ed esperienze da narrare. Adam Zagajewski, nel suo *Dalla vita degli oggetti*, interroga gli “oggetti” per sondarne quella densità che li trasforma in “cose”, li provoca per estorcere una loro risposta, una dichiarazione che li esponga al dialogo e al riconoscimento della loro natura umana (Zagajewski, 2002, p. 106).

La pelle levigata degli oggetti è tesa
come la tenda di un circo.
Sopraggiunge la sera.
Benvenuta, oscurità.
Addio, luce del giorno.
Siamo come palpebre, dicono le cose
sfioriamo l'occhio e l'aria, l'oscurità
e la luce, l'India e l'Europa.

E all'improvviso sono io a parlare: sapete
cose, cos'è la sofferenza?
Siete mai state affamate, sole, sperdute?
Avete pianto? E conoscete la paura?
La vergogna? Sapete cosa sono invidia e gelosia
i peccati veniali non inclusi nel perdono?
Avete mai amato? Vi siete mai sentite morire
quando di notte il vento spalanca le finestre e penetra
nel cuore raggelato? Avete conosciuto la vecchiaia,
il lutto, il trascorrere del tempo?

Cala il silenzio.
Sulla parete danza l'ago del barometro.

In un'etnografia dei sistemi individuali dell'abbigliamento, potremmo dire, parafrasando Zagajewski, che «la superficie levigata degli abiti è tesa come la tenda di un circo» perché, come sotto il tendone del circo, ogni abito sottende la performance del corpo e la sua narrabilità. In tal senso l'abito può narrare il corpo e i molteplici tratti, vicende, situazioni e tentativi del suo *stare al mondo*.

Cosa pensa la valigia?

Pensiamo che una cosa sia sostanza in sé, verificabile concretamente nella sua consistenza e disponibilità ad essere osservata. Pensiamo che una valigia sia sempre una valigia e lo sia per ogni sguardo, che essa esista in quanto presente alla vista. Pensiamo che quella valigia sia assumibile, alla nostra percezione, perché poggiata su un piano di realtà che la rende, per quel che crediamo sia, presente qui e ora. Crediamo, inoltre, che essa possa essere “se stessa” per ognuno, sincera e schietta, nel suo presentarsi ad ogni sguardo. Se attempata e molte volte usata, ogni valigia ha raccolto molte voci dagli oggetti e dagli abiti che ha momentaneamente ospitato, al punto che possiamo immaginare ogni valigia, che ha avuto una lunga espe-

rienza, come una sorta di deposito narrativo pronto solo ad essere sollecitato ad aprire le sue porte. Ma che pensa la valigia di tutto ciò?

Che pensa la valigia della nostra ansia della partenza o a volte dell'insistenza a volerla riempire, in eccesso? Cosa pensa dell'investimento che facciamo nel viaggio, della nostra capacità o goffaggine nel trascinarla per treni ed aerei. Che pensa delle altre valigie? Un quesito, quest'ultimo, che ci obbliga ad un chiarimento: la valigia di cui stiamo parlando è la *nostra* valigia, quindi una valigia che conosciamo bene, che abbiamo scelto, che riempiamo e vuotiamo, in cui riconosciamo i segni dell'usura e che ci introduce a ricordi di viaggio. La sua visione delle *altre* valigie sarà, in termini riflessivi, generata della nostra stessa storia.

La mia valigia, come ogni altro oggetto, ha vissuto un periodo della propria vita in cui tutto era proteso alla sua realizzazione. Prima di entrare sui binari della nostra relazione (la sua/nostra storia), ha vissuto una preistoria in cui la realtà della sua esistenza è stata sostenuta dalla produzione e in molti casi dalla rete dello scambio. Nella sua preistoria, è stata una valigia come tante, indagabile nella forma, funzione e utilità, commerciabilità, esposizione, pubblicità, evidenza di contenitore utile, interessante o alla moda. Poi arrivò un momento in cui la mia idea di valigia fu costretta al confronto con l'offerta, con quel mercato della valigia che già mi costringeva al compromesso fra il desiderabile e il possibile. Una volta scelta, ebbe inizio la *sua/nostra* storia, al punto che potrei chiamarla a testimone di viaggi, ritardi, sorprese. Ebbe inizio la storia dei nostri pensieri, al punto che la mia valigia potrebbe essere assunta come una delle forme plastiche del mio viaggiare, una *mia* protesi capace di offrirmi tutta una serie di opportunità nello spostamento e nell'organizzazione del tempo.

Abiti in valigia: due storie di sequestro e controversie

La valigia, una camicia, il paio di pantaloni, i guanti di lana

Ugo ha 20 anni. In nove giorni, dal 16 al 25 novembre del 1912, ha attraversato l'oceano Atlantico. Partito da Le Havre sulla nave *Touraine*, ora è a Ellis Island - New York, al centro di valutazione e smistamento degli stranieri. *Alien passengers*, così è scritto nell' intestazione della pagina di registro in cui Ugo trova spazio alla riga 14. Nel registro c'è anche scritto che è in buone condizioni fisiche e mentali. Nella colonna del registro con la dicitura «È in possesso di almeno 50 dollari e se meno quanto?». C'è scritto 40. Quando gli hanno chiesto di dichiarare la sua occupazione ha

fatto scrivere semplicemente “lavoratore”. Nel registro è anche indicato che sarà ospitato a Roxbury Boston da una famiglia di italiani.

Ugo ha una valigia. Era partito da Santarcangelo di Romagna, in una fredda mattina di novembre del '21, così mi raccontò, per raggiungere la Francia e poi l'America. Nella valigia Ugo aveva messo un paio di pantaloni, una giacca pesante, due camicie, tre paia di mutande, due canottiere pesanti, tre fazzoletti da naso, tre paia di calzini, un paio di guanti di lana grossa, un passamontagna (un paio di scarpe, un cappotto, un'altra giacca pesante e i pantaloni li aveva già addosso e per la stagione buona ci avrebbe pensato poi, in America).

Nella valigia aveva messo anche formaggio, un pezzo di salame, un pezzo di pane, qualche lettera da consegnare alla famiglia che l'avrebbe ospitato, quattro fotografie di famiglia, un tovagliolo grande e un coltello. A Ellis Island la valigia gli fu sequestrata (e dato in cambio un sacco da spalla) sequestrato anche il coltello, una camicia, il paio di pantaloni, i guanti di lana. Lui protestò, ma gli fu fatto capire che il suo ingresso in America sarebbe dipeso anche dalla sua mansuetudine.

PMO-II-1786

Nota ufficiale del Museo Statale di Auschwitz sulla controversia sorta a Parigi a proposito della proprietà della valigia dell'ex deportato Pierre Lévi

Nell'autunno del 2003 un rappresentante del Centro di documentazione ebraica contemporanea (CDJC) di Parigi visitò il museo statale di Auschwitz-Birkenau a Oswiecim. Durante la visita egli avanzò per la prima volta la richiesta di prendere in prestito un oggetto dell'esposizione per una mostra permanente a Parigi intitolata “Il destino degli ebrei francesi durante la Seconda guerra mondiale”. L'oggetto richiesto era una valigia proveniente dai trasporti di deportati ad Auschwitz dai territori francesi occupati. Le valigie dei deportati ad Auschwitz che oggi sono in possesso del museo statale di Auschwitz-Birkenau sono fra i reperti di maggior valore delle sue raccolte. Esse infatti costituiscono quel poco degli effetti personali delle vittime delle camere a gas che i nazisti non ebbero il tempo di riciclare nel Reich per i propri fini. I nomi che appaiono su alcuni bagagli sono, al tempo stesso, una delle poche prove della morte di singoli individui nel lager di Auschwitz. Nelle raccolte del museo sono poche le valigie che per le loro caratteristiche – scritte o etichette, per esempio – indicano con sicurezza che esse furono portate ad Auschwitz da deportati dalla Francia. Per questa ragione in un primo

momento il museo respinse la summenzionata richiesta e offrì in cambio una fotografia di una di queste valigie. Ma l'interlocutore francese non fu soddisfatto di questa soluzione e tornò a chiedere una valigia originale dichiarando che sarebbe stata presa in prestito dal museo solo per il periodo dell'inaugurazione della mostra, nella prima metà del 2005. In considerazione del fatto che uno dei compiti fondamentali del museo è diffondere la conoscenza del lager di Auschwitz, che l'inaugurazione della mostra a Parigi sarebbe coincisa con il 60° anniversario della fine della Seconda guerra mondiale e che la mostra si sarebbe tenuta nella capitale francese, il museo decise di cambiare la propria decisione iniziale. Nella seconda metà del 2004 il museo scelse una valigia a questo fine, numero di inventario PMO-II-1786. Su di essa era applicata un'etichetta con la scritta: "Boul. Villette, Paris" (dattiloscritto), "Pierre Lévi", "48 gruppe 10" [?] (scritto a mano, a malapena leggibile). Furono quindi avviate le formalità per il prestito. La firma del contratto per il prestito e la presa in consegna materiale del reperto da parte francese avvennero nel gennaio 2005. Il contratto stabiliva che per la fine di giugno 2005 la valigia sarebbe stata restituita al museo a Oswiecim.

Alla fine del maggio 2005 gli interlocutori francesi informarono il museo che una persona presentatasi come il figlio del proprietario originario della valigia si era messa in contatto con la loro istituzione. Per rispetto dei sentimenti di questo familiare di una vittima di Auschwitz il CDJC chiedeva pertanto di cambiare il contratto in modo che la valigia potesse rimanere a Parigi per un periodo di "lungo termine". Nell'avanzare questa richiesta il CDJC disse al museo che se avesse accettato, ciò li avrebbe aiutati a "convincere la famiglia a non chiedere la restituzione della valigia".

Il museo sollevò la questione al convegno del Consiglio internazionale di Auschwitz il 21 giugno 2005. I membri del consiglio – 25 esperti provenienti da diversi paesi e fra gli altri il rappresentante del Museo Yad Vashem – espressero parecchi dubbi sulla richiesta del CDJC e il loro parere fu che la valigia dovesse essere restituita senza indugi al museo. Tuttavia, su richiesta del membro francese del consiglio alla fine ci si accordò per prolungare il periodo del prestito previsto dal contratto. Nella risposta al CDJC, pertanto, il museo dichiarò che per mantenere buoni rapporti ed evitare ogni sorta di dissapori era disposto a prorogare il termine per la restituzione della valigia fino al gennaio 2006, sottolineando che questa era la data ultima per la fine del prestito. Il museo chiedeva inoltre l'indirizzo del familiare della vittima per contattarlo e spiegargli il ruolo delle mostre e delle raccolte del museo nell'ambito della sua missione educativa su Auschwitz e l'Olocausto.

Sfortunatamente il museo non ha mai ricevuto quell'indirizzo, né il familiare della vittima ha mai preso contatto con il museo, e ciò ha impedito che si instaurasse un dialogo sulla vicenda.

Nel corso degli anni ci sono stati ex deportati e parenti delle vittime che hanno rivendicato la proprietà di oggetti contenuti nelle raccolte del museo; queste richieste si sono sempre risolte con il dialogo, trattando con queste persone, chiarendo gli scopi del museo e delle sue collezioni.

Alla fine del dicembre 2005 il museo statale di Auschwitz-Birkenau fu informato dal CDJC di Parigi della decisione che era stata presa di sequestrare la valigia in questione per presentarla alla mostra organizzata dal Memoriale della Shoah di Parigi. L'istanza di sequestro proveniva dal sig. Michel Georges Adam Lévi-Leleu, residente a Parigi, figlio di Pierre Lévi, il cui nome corrisponde a quello scritto sull'etichetta della valigia.

Poco tempo dopo il museo ricevette una comunicazione da un tribunale francese al quale il sig. Michel Georges Adam Lévi-Leleu si era rivolto per ottenere il possesso della valigia. E ciò a dispetto della lettera con la quale il museo aveva spiegato il suo punto di vista e sottolineato quanto sia di estrema importanza che le collezioni rimangano integre e inalterato l'ex lager di Auschwitz-Birkenau. Una lettera analoga a quella del Museo fu scritta a Simone Veil dal prof. Wladyslaw Bartoszewski, un ex prigioniero di Auschwitz, cofondatore del Council for Aid to Jews, ex ministro degli Affari esteri della Polonia, cittadino onorario di Israele e presidente del Consiglio internazionale di Auschwitz. La causa è in corso e la discussione è prevista per il settembre di quest'anno.

Il museo ha riconsiderato la sua posizione e ha chiesto un parere anche al Consiglio internazionale di Auschwitz e al suo direttivo, al ministro polacco della Cultura e del patrimonio nazionale e al ministro polacco degli Affari esteri. L'opinione del Consiglio dei direttori del museo è che esso comprende perfettamente, dal profondo, i sentimenti delle famiglie delle vittime della Shoah. Tuttavia, il museo ha la responsabilità di ciò che rimane del campo, una responsabilità cui esso deve assolvere secondo la legge. Man mano che passa il tempo, il ricordo di ciò che accadde ad Auschwitz e l'attività educativa svolta dal museo saranno sempre più affidati a ciò che rimane materialmente del campo, e dell'area su cui esso sorge.

Ogni oggetto conservato nel museo aveva un proprietario prima della guerra: il saccheggio fu perpetrato in modo criminale dai nazisti. Dal punto di vista della conservazione della memoria e della promozione culturale disperdere questi cimeli materiali del campo non porta a nulla. Il museo ritiene che questioni così difficili debbano essere al centro di un dialogo e di un confronto aperto. Non è né opportuno né produttivo risolvere queste vicende attraverso le sentenze dei tribunali. In questo caso particolare,

il ricorrente non ha dimostrato alcun interesse al dialogo e per la prima volta nella sua storia il museo è stato citato in giudizio. Qualunque sarà la conclusione temiamo che la sfortunata quanto inevitabile conseguenza di questa vicenda sarà un rafforzamento delle limitazioni alla disponibilità del museo a prestare oggetti, ovunque, a discapito della conoscenza dell'Olocausto a livello mondiale.

Negli spazi interstiziali della vita quotidiana, là dove la realtà prende la forma fluida del “quasi” e del “tra”, albergano le valigie e la loro partecipazione, nella pratica, nell'immaginazione e, nel ricordo e nella memoria, alla nostra vita. Nei tratti del “quasi”, che sono degli spazi fra l'avvio e l'arrivo, le valigie partecipano alle densità della sospensione. Nei tratti di precarietà della sospensione, sta tutta la densità antropologica della valigia, del suo essere contenitore esistenziale. Sulle cose e sugli abiti, momentaneamente nella valigia, sono appuntati i fili che legano il viaggio/trasferimento ad una origine che ci portiamo dietro, e ad una meta che immaginiamo (piccola o grande che sia). Fili che rendono sostenibile la nostra esperienza interstiziale, com'è nella valigia dei tanti Ugo, in cui gli abiti hanno avuto il compito di sostenere il “non ancora” del viaggio, attraverso il dato certo della loro affidabilità, e in quelle dei tanti Michel Georges Adam Lévi-Leleu, dove si presentano come testimonianze di una assenza che è un “presente del passato”.

Abitare l'abito

Armadi

Altro spazio interstiziale è l'armadio, anche se questi, non avendo possibilità di moto, più che partecipare a viaggi e spostamenti, di viaggi e spostamenti può raccogliere la memoria. Nell'armadio gli abiti si danno pace. Gli armadi accolgono e raccolgono ordinando. Ogni armadio, nella sua organizzazione, racconta di noi perché, più che in altri spazi, in esso si esprimono i caratteri sostanziali del nostro individuale sistema vestimentario. Non è la quantità o la qualità degli abiti contenuti negli armadi a narrare il nostro rapporto con l'abito, ma piuttosto l'organizzazione, la scelta delle posizioni, le gerarchie pratiche, il piano delle presenze “storiche” e della praticabilità degli accostamenti. Ogni armadio racconta di noi, fra quotidiano e durata, fra creatività e conservazione, fra memoria e nuovi inserimenti. L'armadio è contenitore esistenziale, teatro patrimoniale, in cui ogni abito è pedina, occasione per possibilità combinatorie:

Aprire un libro come si apre un armadio. Meglio: aprire un armadio come si apre un libro. Scrivere un vestito perduto, dimenticato, farlo uscire da quel guardaroba così oscuro, guardare ciò che è stato nel suo ordinario e nel suo straordinario, se ne ha avuto uno. Ma come parlare dei vestiti più comuni, senza innalzarli a un livello che non è il loro? Dirigere la luce là dove stava la penombra fa saltare la disposizione di luce e ombra (Sautière, 2018, p. 25).

Corinne. Sto scappando, fra poco arriverà il taxi e l'aereo non mi aspetterà. Sul tavolo in cucina, qui a casa mia, era: tre fogli che ho scritto per te, per orientarti fra i miei armadi e la socialità. È qui che devi venire, c'è l'indirizzo sulla busta – ma dovresti ricordarlo. Sono i consigli che ti avrei affidato a voce se fossimo rimaste in pace. E un patrimonio non andava perduto. Te li lascio quasi tutti, li trovi sparsi negli armadi purtroppo senza un criterio, stagionale o d'occasione, ma puliti. Abbiamo senz'altro la stessa taglia.

Ti consegno il regno dei miei vestiti. Custodiscili e amali, uno per uno, abbine cura, insegnamento e gioia senza distinzione di età o di pregio, mi raccomando. Sii giusta, sii forte (Seminara 2016, pp. 3-4).

Gli abiti ci seguono

Gli abiti ci seguono, abitano con noi e noi li abitiamo. Li possiamo interrogare, ma forse preferirebbero che gli lasciassimo il tempo e l'occasione per narrare e narrerebbero di noi, del nostro corpo e dei nostri pensieri sul corpo nostro e altrui. Ogni abito è un condensatore patrimoniale individuale, se assumiamo la nostra vita e vicenda come narrabile, innanzitutto a noi stessi (sono persuaso del fatto che ogni patrimonio umano, non è veramente patrimonio se non è narrabile). I nostri abiti sono condensatori narrativi per un alfabeto esistenziale, capace di partecipare ad una grammatica del nostro rapporto con il mondo, attraverso quell'insieme di relazioni al cui centro c'è il corpo.

È il corpo che detta l'abito per essere da questi trasformato, sottolineato, celato, esposto, ridimensionato, corretto. Protesi per il nostro corpo, l'abito ne estende le possibilità fisiche e relazionali. Inoltre, l'abito dota il corpo di estensioni applicative: gli accessori che hanno la funzione di marcare e sostenere, di equilibrare, di offrire maggiore energia alla praticabilità sociale dell'abito stesso.

Attraverso quattro “stanze” (*Tornare al mondo - Cucito nelle giacche - Personnes - Accessori*) vorrei tracciare un breve contrappunto su alcuni aspetti significativi legati a vicende vestimentarie.

Tornare al mondo

Dopo molti anni, passati in Cambogia, al mio ritorno in Francia non ero più capace di coprimi, pativo un freddo da matti, le soles troppo sottili sull'asfalto scivoloso, i cappotti troppo leggeri, l'assenza di guanti, mai un berretto. Capitava che il gelo mi entrasse dentro al corpo, e allora niente riusciva più a scaldarmi, né camminare veloce, né bere qualcosa di caldo. Diventavo blu. Frizionata un giorno con un panno e del rum dal proprietario di un caffè mentre stavo per finire naso a terra sul pavimento del bar, stremata dal freddo.

Ma uscivo lo stesso. Avevo bisogno di camminare, sfrecciare per quella città grigia che neanche vedevo. Non abitavo. Non sapevo più abitare, non sapevo più vestirmi. Strappata a un paese e gettata in un altro, persa.

Gli abiti mi hanno aiutato a tornare al mondo. Le sciarpe annodate al collo (la condensa sotto al naso che si trasforma in goccioline), le calze pesanti, gli stivali e gli stivaletti, a volte addirittura gli scarponi, i maglioni pesanti e i cappotti. Più ci prendevo mano e riuscivo ad abitare la città, meglio sceglievo i miei cappotti (Sautière, 2018, p. 41).

Cucito nelle giacche

Cucite nelle giacche e nei cappotti, da piccoli, avevamo immagini e piccoli oggetti per la difesa del corpo e della salute. Nelle brevi e brevissime uscite dagli spazi familiari, che vedeva allentarsi le difese fornite dagli spazi domestici, gli "abiti rinforzati" che vestivamo, garantivano ai genitori la nostra protezione. L'abito può diventare, esso stesso, un contenitore e non mi riferisco a tasche e taschini, ma alla sua possibile funzione di contenitore che può celare, nascondere, in segreto, effetti ed affetti, in qualità di veicolo e scrigno nel contempo.

Hamburger Bahnhof, Berlino, 2016, nell'ambito di *Chronographia* una retrospettiva dedicata ai 40 anni di creazione tra pittura, video e installazioni di oggetti e tessuti, dell'artista turca Gülsün Karamustafa, è presentata *Courier* (1991) un'installazione che presenta tre giacche per bambini. Legata all'installazione troviamo scritto: «Quando attraversiamo i confini/ noi nascondiamo/cucito nelle giacche dei bambini/ciò che per noi era importante». La nonna di Karamustafa era tra le migliaia di Turchi ottomani che furono costretti a migrare dalla Bulgaria alla Turchia nel 1893, durante gli sconvolgimenti nazionalistici nei Balcani. Una volta disse a Karamustafa: «Mentre stavamo attraversando i confini, abbiamo nascosto i nostri effetti personali importanti nelle tasche interne della camicia dei bambini». Questa divenne la base di *Courier*. Piccoli fogli piegati con scritte su di essi erano posti su camicie per bambini, che erano montate su supporti

in plexiglass trasparente. Facendo riferimento alla memoria di sua nonna, stava affermando che le persone che non appartengono a nessun luogo portavano ciò che potevano sui loro corpi e nei loro vestiti.

Personnes

“Personnes” installazione di Christian Boltanski per Monumenta 2010. Parigi, Grand Palais.

Si entra nella grande navata del Grand Palais e subito è chiaro che quella “gente” siamo noi. Immagini e video possono restituire l’umile grandiosità di “Personnes”, l’installazione di Christian Boltanski per Monumenta 2010. Ma è il suono, familiare eppure inquietante, che accompagna il visitatore tra le isole di abiti, ordinatamente disposte lungo ipotetici viali, e in prossimità del “grande mucchio”, la catasta di indumenti sulla quale pesca senza pause una scavatrice, a rendere intima e toccante l’esperienza.

Pochi o tanti, gli indumenti sono afferrati dalle fauci della benna: talvolta sono rilasciati subito (e momentaneamente si salvano?), quasi sempre sono sollevati in alto e poi fatti cadere di nuovo sul mucchio indistinto.

Ammassati nel grande cumulo oppure ordinatamente disposti in isolati da percorrere accompagnati dal rumore di battiti cardiaci amplificati, quegli abiti parlano di un’umanità che il destino ha già portato via, secondo leggi che non sappiamo comprendere e tanto meno interpretare. Sono simulacri di vite vissute, e anticipazione di quello che aspetta ciascun uomo. I pastrani e i vestiti stesi sul pavimento sono quasi sempre disposti in modo che l’interno poggi all’ingiù – forse perché tutti cerchiamo di dare le spalle alla morte – e uno su mille sta all’insù, forse perché affrontare il destino guardandolo in faccia è riservato a pochi» (tratto da Domusweb del primo gennaio 2010).

Accessori

La metro eccetera

Lucio Battisti (1968)

La metro dei riflessi,
Gli sguardi verso il vetro,
Gli appositi sostegni verticali,
Le mani che fatali li discendono,
E quelli orizzontali, in alto i polsi e gli orologi

Viaggiano da soli.
La metro, i seduti di fronte
Sono semplicemente gli avanzati
Dal viaggio precedente
Che andava dove vanno
Tutti i presentimenti, eccetera.
In un soffio di porta, fa' l'ingresso
La bella incatenata a testa alta;
Invece i viaggiatori
Sono entrati
Col capo chino, e l'umiltà dei frati.
Bella incatenata dai suoi stessi ormeggi:
La cinghia della borsa,
E stringhe mosce,
E fasce di camoscio e stratagemmi
Dei morbidi tormenti d'organzino.
Si fa la trigonometria,
Nei finestrini corrispondenti agli occhi alessandrini,
Di lei che guarda fissa
Un suo sussulto fuso nel vetro
Che le ricorda tanto un suo sussulto

Com'è per la *bella incatenata dai suoi stessi ormeggi*, l'accessorio ingaggia il corpo per sostenere e sollecitare, attraverso l'abito, i comportamenti spaziali e i gesti. L'accessorio è un rafforzativo che, orientato alla ricerca di "equilibri" e "bilanciamenti", assume l'obiettivo di sottolineare, di armare l'abito, nella sua indiscutibile autonomia, nella continua battaglia che si consuma fra corpo e mondo.

Conclusioni in 1.732 battute

L'abito non struttura relazioni, ma è la relazione stessa, membrana processuale, fra corpo e mondo. Ponendosi come interfaccia fra mondo e corpo, attraverso di esso si realizzano sguardi e pensieri, che fanno dell'abito un dispositivo (il mondo guarda, indirizza e controlla il corpo) e al contempo una piattaforma d'orientamento (il corpo guarda il mondo in un rapporto dialettico consonante e dissonante) inoltre, come ci ricorda Roland Barthes, «[...] riguardo al vestito sembra estremamente utile distinguere analogamente una realtà, che proponiamo di chiamare "costume", corrispondente alla langue di Saussure, e una seconda realtà, che proponiamo di chiamare "abbigliamento", corrispondente alla parola di Saussure. La prima è una realtà istituzionale, essenzialmente sociale,

indipendente dall'individuo, una sorta di riserva sistematica, normativa, all'interno della quale il singolo organizza la propria tenuta; la seconda è una realtà individuale, vero e proprio atto del "vestirsi", attraverso il quale l'individuo attualizza su di sé l'istituzione generale del costume. Costume e abbigliamento formano un insieme generico, al quale proponiamo di riservare ormai il nome di "vestito" (corrispondente al linguaggio di Saussure)» (Barthes, 1998, p. 66).

Fra "costume" e "abbigliamento" il corpo gioca le sue prerogative di processore generativo del vestito/linguaggio, che elegante, tecnico, mimetico o spettacolare, abbottonato, aderente, ampio, artigianale, asciutto, attillato, sartoriale, sbottonato, scollato, scolorito, scucito, scuro, semplice, serale, smanicato, smesso, snello, sobrio, sportivo, stinto, stirato, strappato, stretto, stropicciato, sostiene il corpo stesso nelle sue performance sociali e individuali.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1998), *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino.
Barthes R. (2006), *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino.
Bodei R. (2009), *La vita delle cose*, Laterza, Roma.
Sautiere J. (2018), *Guardaroba*, La Nuova Frontiera, Roma.
Seminara E. (2015), *Atlante degli abiti smessi*, Einaudi, Torino.
Simmel G. (1998), *La moda*, Mondadori, Milano.
Zagajewski A. (2012), *Dalla vita degli oggetti*, Adelphi, Milano.

Sitografia

Domusweb, www.domusweb.it/it/arte/2010/02/01/monumenta-2010-christian-boltanski.html

La seconda pelle

di *Giovanna Del Grande*

Pensare, progettare, realizzare un abito narrante dal titolo “Pelle 2”

Coperta dall’abitudine, tutti noi abbiamo una seconda pelle, invisibile, velata, a volte nascosta dalla paura di mostrarsi o di farsi storia.

Chi di noi non ha mai sognato di cambiare pelle e vestire abiti totalmente differenti da quelli indossati abitualmente?

In questo cassetto troverete alcune riflessioni di una docente di sartoria appassionata di *Fiber Art* che, dopo aver osservato centinaia di mani prendere tra le dita un ago per la prima volta, considera questo gesto un’autentica iniziazione.

Dal movimento della mano che lascia traccia al progetto finale, tunica o mantello che sia, l’immagine di una seconda pelle prende corpo, pronta ad essere abitata fino al prossimo cambiamento. Il processo si serve di una tecnica da acquisire e di una visione in grado di scandagliare le emozioni di chi si mette in gioco.

Tagliare, assemblare, ornare, operazioni apparentemente banali che possiamo riscoprire progettando e, se possibile, assemblando il nostro abito narrante che ci vestirà come una seconda pelle.

Tagliare e cucire

L’etichetta “Taglio e cucito”, attribuita per anni alla capacità di saper tagliare e cucire un capo, a mio parere, rimanda istantaneamente all’aspetto hobbistico di questo saper fare. Tagliare e cucire abiti, in realtà, è parte della nostra storia più remota e spesso anche di quella familiare.

Molti di noi pensando al cucito rivedono nonne e madri intente a realizzare capi su misura per un evento importante o a riparare un indumento dal quale non ci si vorrebbe separare, anche se usurato.

Le operazioni necessarie alla progettazione e realizzazione di un abito si basano su fantasia, esperienza e maestria. Muniti di ago e filo, esperte sarte e sarti ogni giorno eseguono lavorazioni di prestigio, oggi più che mai apprezzate. Per questo motivo, l'espressione "taglio e cucito" mi sta stretta, come un vecchio abito. Appena è stato possibile ho cambiato nome ai corsi che propongo. A pensarci bene non ho ancora trovato il giusto titolo a rappresentare questi gesti millenari e indispensabili alla nostra sopravvivenza.

Arte millenaria

È stupefacente sapere che da più di 20000 anni l'attrezzo Ago non ha mai cambiato forma.

Durante il Paleolitico superiore l'Homo Sapiens Sapiens, grazie all'utilizzo della selce, creò una serie di attrezzi utili, l'Ago fu uno di questi.

Munito di bulini, lame, punteruoli, l'uomo preistorico lavorò ossa di animali selvatici. Utilizzò zanne di mammut o corna di renna; praticando due solchi paralleli, incise schegge che venivano successivamente rotte sulle incisioni per rendere l'attrezzo ancor più sottile ed elastico. Con una punta praticò un piccolo foro e per la prima volta portò il filo attraverso la cruna.

Da quel momento l'abito cambiò forma.

In Francia, al *Musée National de Préhistoire* (Museo Nazionale della Preistoria) di *Les Eyzies*, in Dordogna, è possibile ammirare queste splendide invenzioni oltre a molti altri reperti stupefacenti come *parure* di perle in osso e splendide *Venus*. La regione è chiamata *Vallée de l'Homme* grazie alla presenza di siti considerati i santuari dell'arte preistorica parietale, come *Font-de-gaume* e *Lascaux*, e grotte dove sono stati rinvenuti importanti reperti. In questi e molti altri siti europei d'importanza mondiale ci è data la possibilità di ritrovare le nostre radici seguendo il filo della storia.

Prima della creazione dell'ago le pelli si appoggiavano semplicemente alle spalle come mantelli, ma dopo la sua nascita fu possibile unirle tra loro con assemblaggi più minuziosi dando così forma ad abiti, probabilmente simili a tuniche, forse anche pantaloni, come lascia supporre un'interessante statuina paleolitica proveniente dal sito di *Buret* in Siberia (Russia), dove la *Venus* in avorio è vestita da una specie di tuta, compresa di cappuccio, decorata a tacche che ricordano i riccioli di una pelliccia. Nelle

fredde steppe dell'Europa orientale, senza la possibilità di ripararsi in grotte, come ad esempio accadde in Francia, Italia e altre zone dell'Europa occidentale, l'*Homo Sapiens Sapiens* realizzò capanne utilizzando zanne, mandibole e ossa di mammut coperte da pelli e materiale vegetale. Il filo, anch'esso di origine animale, era ricavato da tendini o da sottili striscioline di pelle.

Gli animali cacciati nutrivano e vestivano l'uomo del Paleolitico superiore, ogni loro parte era utilizzata, oltre ad apparire in fantastiche pitture rupestri. Assemblare dando forma significò abitare, vestire, proteggersi e ripararsi.

Durante la preistoria l'uomo non si limitò solo ad assemblare, si dedicò anche all'ornamento.

La conoscenza dell'arte mobiliare, sviluppatasi durante il Paleolitico superiore, derivata da scoperte, esperimenti e da analogie etnografiche, lascia supporre che *parure* e ornamenti furono cuciti su abiti o infilati su collegamenti in materiali deperibili.

Denti, zanne, conchiglie, pietre, minerali furono utilizzati per creare perline, ciondoli e bracciali di ogni tipo. Lo confermano molti ritrovamenti di sepolture in siti preistorici come il villaggio troglodita in Dordogna *Abri de la Madeleine* o *Le grotte dei balzi rossi* in Liguria o il giacimento di *Sungir* in Russia.

Pelli e pellicce decorticate e ammorbidite, forate con punteruoli d'osso, congiunte con tendini animali, costituirono i primi indumenti. Indossando trofei di caccia, gli uomini delle caverne esibivano anche la loro indiscussa abilità nella supremazia sugli animali. Appropriandosi di scalpi e cotenne, facevano proprie ferocia e forza, astuzia e prontezza di riflessi, che li avrebbero resi invincibili nei confronti di qualsiasi nemico. L'abito dunque evolve fino ad assumere un valore simbolico più ampio e si trasforma non solo in un tratto distintivo nell'individuo, ma in un veicolo di trasmissione dei suoi messaggi. Rinforzando i margini di cucitura delle superfici tessili con punti ornamentali si arriva a scrivere sulla stoffa, trasferendo dal corpo agli indumenti, un codice silenzioso di segnali di riconoscimento (Spisito, 2016, p. 7).

I gesti del cucire

Personalmente ritrovo l'eco dell'uomo di Cro-Magnon ogni volta che spingo l'ago; nell'atto di pungere, bucare, attraversare e tornare, vibra qualcosa di atavico, per me miracoloso.

Durante i corsi di formazione, quando tengo tra le mani le dita delle persone che non hanno mai cucito, mi rendo conto che il loro gesto tende

ad essere grezzo e deciso, si fanno quasi male nel tentativo di incidere e portare il filo al di là. È una sofferenza dover guidare questo passaggio per riportarlo all'attualità. L'urgenza delle mani pare celare una forza che, anche se maldestramente, chiede di irrompere, lasciare traccia, dire di sé. Ho l'impressione che la mano desideri esprimere una visione proveniente dal profondo e che il filo porti un messaggio che si esplicita cucendo. Per questo motivo sono convinta si possa creare un abito narrante.

È la punta dell'ago che penetra nel tessuto, ed è grazie al filo che è possibile unire due diversi lembi di tessuto, il filo che passa attraverso la cruna dell'ago. L'ago è un prolungamento del corpo, il filo un prolungamento della mente. Le tracce della mente permangono nel tessuto, ma l'ago abbandona il campo quando la sua opera di mediazione è completa. L'ago è un medium, un mistero, una realtà, un ermafrodita, un barometro, un momento e uno zen (Kimssooja, 2004, p. 54).

Il cucito non è da associare unicamente all'assemblaggio di capi di abbigliamento o complementi d'arredo, infatti anche molti artisti di *Fiber Art*, espressione artistica eseguita con materiale tessile (fili, filati, tessuti) o tecniche tessili (intreccio trama e ordito, nodi, ricamo, collage, ready-made, stampa), utilizzano ago e filo per esprimere la loro arte che, a tutti gli effetti, ai giorni nostri, è definitivamente considerata tale.

La storia della *Fiber Art* è ricca di movimenti che rispecchiano la realtà dei differenti momenti storici durante i quali si è espressa. A partire dal movimento *Arts and Crafts* in Inghilterra nella seconda metà dell'800 promosso da William Morris, passando dalla scuola della Bauhaus in Germania nata nel 1919 con Walter Gropius, dove la sperimentazione dell'arte tessile si aprì a nuove metodologie, e alle avanguardie artistiche europee, si arrivò durante gli anni '60 negli Stati Uniti a coniare il termine "Artist/Artisan", definendo così l'artista un creatore con capacità tecniche, manuali e ideative. In Europa a Losanna, nel 1962 l'artista francese Jean Lurçat, pittore e produttore di cartoni d'arazzo, con una coppia di collezionisti Alice e Pierre Pauli, e il sostegno della municipalità, diedero vita alla prima Biennale Internazionale di Arte Tessile promossa dal *Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne* di Losanna alla quale seguirono 15 edizioni, diventando il centro dello sviluppo di quest'arte secolare.

Durante gli anni '70 si esplorarono nuove tecniche e materiali e dal formato monumentale di 12 m², richiesti dal regolamento della Biennale di Losanna agli esordi, si andò progressivamente riducendo le misure. Nel 1974 si inaugurarono a Londra presso il *British Craft Centre*, e l'anno seguente a Szombathely in Ungheria, le prime mostre di mini-tessili, (in genere di cm 20×20×20) che donarono nuovo impulso, permettendo a mol-

ti artisti di partecipare esponendo anche modelli più rapidi e meno costosi. Negli anni '80 l'arte tessile conquistò gradatamente la giusta considerazione scardinando il tentativo di ridurla ad arte minore. Anche in Italia nacquero nuove realtà espositive. A Como l'Associazione Arte & Arte, impegnata nella promozione e difesa della *Textil Art*, organizza annualmente la Mostra Internazionale d'Arte Tessile Contemporanea *Miniartextil*, nata nel 1991 dalla passione dell'artista Mimmo Totaro e Nazzarena Bortolaso. Oggi, dopo un trentennio di attività, possiamo dire che questa rassegna espositiva rappresenta il percorso dell'arte tessile in Italia. Punto di riferimento per il pubblico, espone *minitessili* e opere monumentali di artisti di fama internazionale come, per citarne alcuni, Grau Garriga, Manuel Amezttoy, Maimoua Guarresi, El Anatsui, Shoplifter.

Personalmente, quando realizzo opere di *Fiber Art* gusto tutta la forza del cucito primitivo.

Mi capita anche con la confezione di un capo d'abbigliamento, ma deve essere un abito speciale, e non intendo certo quello all'ultima moda.

Ci sono abiti che rappresentano la passione di chi li ha creati e la loro voglia di cambiare pelle.

Insegno da molti anni, in questo tempo ho avuto modo di individuare nelle persone iscritte ai corsi di sartoria un desiderio comune: realizzare un abito su misura con le proprie mani, una seconda pelle in grado di narrare le emozioni e i desideri di chi li crea.

Ho visto giovani ragazze dei centri sociali ideare abiti da sera e tubini attillati, uomini cucire gonne sartoriali piene di punti a mano, signore "Anta" applicare *volant* a corpetti luccicanti, e qualcuno curarsi semplicemente cucendo. Forse, in alcuni casi, il gesto dell'unire tramite ago e filo può dare un senso di pace e compiutezza, come potrebbe essere il tagliare. Ricordo una donna che dopo il taglio desiderava soprattutto rifinire, metteva continuamente punti sui margini tagliati del tessuto, anche quando non era necessario, come a fermare una possibile emorragia.

Il progetto "Pelle 2" si realizza come un'opera di *Fiber Art*, in quanto l'attenzione del creatore sarà concentrata sull'idea e non sull'utilizzo dell'oggetto abito, anche se indossabile, per questo motivo ha bisogno di sommare ispirazione, ricerca, creatività, progettualità, tecnica e manualità, ma soprattutto di esprimersi dal profondo, facendo riferimento alla tecnica dell'intreccio tessile di trama e ordito.

Il processo si sviluppa necessariamente in sequenza:

- ispirazione e ricerca;
- ideazione da esplicitare con un bozzetto;
- progettazione grafica del cartamodello;
- realizzazione (taglio - decorazione - confezione).

Gli studenti di fashion design creano capi dopo una attenta indagine sulle nuove tendenze nel mondo del colore e del tessile nate dall'osservazione dei cambiamenti di gusto che si notano in tutto il mondo in campo culturale, artistico e politico. Le tendenze moda nascono da concetti, eventi culturali, bisogni e tradizioni. Per coltivare la propria immaginazione il creativo si lascerà ispirare dal proprio istinto, oltre ad interpretare con attenzione e gusto le evoluzioni della cultura contemporanea. Una continua ricerca di spunti; cinema, letteratura, idee colte, citazioni, mostre d'arte, viaggi. Parola d'ordine è "rubare con gli occhi per poi elaborare con la fantasia". Ricercare in questo caso significa interpretare sensazioni e tradurle in termini di forma e colore.

Un abito acquistato racchiude in sé tutto questo mondo e altro ancora, ma un "abito narrante" è quello pensato, cucito, in qualche caso indossato o esposto come progetto artistico, dallo stesso autore che l'ha creato con l'intento di raccontarsi.

Il progetto Pelle 2

Memorie, tracce, impronte, forse lacrime si mescolano nelle tante vite vissute da ciascuno di noi. Per cominciare nel mio lavoro ho sempre bisogno di una storia da raccontare (Antonio Marras, in Mancinelli, 2006, da quarta di copertina).

Cucirò il mio capo, sonderò i miei nuovi bisogni, osserverò i cambiamenti desiderati, e nutrirò la mia immaginazione con le sensazioni raccolte durante l'ultima mostra d'arte visitata e quel romanzo che ho tanto amato. Ricercherò nei ricordi e forse darò sfogo a un grido sommerso, mostrerò l'altra che è in me, quella che tende a nascondersi o quella che vuole sedurre. Di sicuro personalizzerò l'indumento con ornamenti per me rappresentativi del momento e aggiungerò un pizzico di poesia.

Vestirò nuovi panni sapendo che la mia creazione forse non sarà un bel capo, ne dovrà essere di tendenza, ma solo raccontare di me. Così nasce l'abito narrante dal titolo "Pelle 2".

Ispirazione e ricerca

L'arte contemporanea offre spunti e riflessioni per meglio mettere a fuoco il contenuto e il percorso di realizzazione di un'opera artistica e di design. Gli stilisti, come già detto, traggono spesso ispirazione dall'arte, ne è un esempio il legame creatosi tra l'artista Maria Lai e Antonio Marras stilista e artista lui stesso.

[...] un'appassionata dedica composta per lui da Maria Lai, artista sarda cui è profondamente legato da un fitto scambio di reciproci suggerimenti e mutue collaborazioni. “Se l'arte nasce dal corpo e l'arte chiede di vivere di corpo in corpo all'infinito, l'atto di cucire un abito diventa metafora del fare arte. Fantasia, abilità, strumenti per costruire qualcosa che altri possano indossare, fare proprio, per il bisogno di diventare altro da sé e di raccontare il proprio tempo” (ivi, p. 61).

Pensando ad un progetto che debba narrare poeticamente i miei stati d'animo portando il lungo filo che collega passato e presente tramite l'ago, attrezzo millenario capace di fissare incrostazioni della memoria attraverso l'ornamento e il ricamo, ricercherò opere e artisti che con la loro maestria possano nutrire la mia immaginazione e fornire suggerimenti sulle possibili tecniche da utilizzare.

Maria Lai (Ulassai 1919 - Cardedu 2013) utilizzò spesso una tecnica antica come il cucito per narrare e scrivere storie. Al centro del suo lavoro non tanto l'autobiografia, piuttosto la ricerca poetica.

L'artista trae ispirazione dalla cultura e dalla tradizione sarda, tante immagini di vita quotidiana resteranno impresse nelle sue opere, quelle delle donne al telaio, della nonna che rammenda lenzuola e pare stia scrivendo fiabe, del filo che crea grovigli. Maria Lai sperimentò tecniche e materiali diversi, ma nel tessuto e nel filo trovò il mezzo per rappresentare l'elemento che lega e collega. La sua opera più conosciuta è del 1981 *Legarsi alla montagna*, la prima di carattere performativo relazionale in Italia, considerata di fondamentale importanza dagli storici e dai critici d'arte. Nelle opere di Maria Lai il potenziale costruttivo dei fili è espresso in vari modi. Elisa Fulco scrive sul catalogo d'arte “Maria Lai COME UN GIOCO” «Se la parola mythos rimanda all'etimologia greca Racconto/ Narrazione, esiste però un'altra origine del mythos come filo o seme, che mi sento di far rivivere per Maria Lai. Al mito della tessitura, aratura e scrittura, nella forma simbolica dell'instancabile correre avanti e indietro dell'ago-telaio sul tessuto, dell'aratro sul campo e dello stilo sul libro, è riconducibile tutta la produzione della Lai, segnata da un filo rigoroso che lega telaio, libri, favole, persone e paesaggio con nodi che resistono alla frana del tempo (vedi legarsi alla montagna)» (Fulco, 2018).

Al termine degli anni settanta nascono le *Scritture*; prende forma una scrittura incomprensibile a fili flottanti che in alcuni casi si farà esplicita, come sul retro dell'abito da sposa realizzato in tela grezza con scritte in inchiostro nero sopra le quali il filo si aggroviglia e ricade sulla lunghezza dell'abito.

[...] Pagine illeggibili cucite su lenzuola, rettangoli di tessuto, stoffe incorniciate come lavagne. Uno dei loro esempi più alti è il monumentale Lenzuolo, 1981-1991, della collezione Ilisso. La sua è però una monumentalità antimonumentale e senza peso, dove la scrittura, o l'antiscrittura, ora appare fitta e regolare fino a coprire tutto il singolo foglio; ora si arena dopo poche righe; ora sembra riaffiorare da una cesura o da una dimenticanza; ora, infine, si raggruma in un groviglio, come per uno scatto d'ira o un blocco della mente. Un lenzuolo, del resto, non è un foglio di carta: accompagna l'esistenza dell'uomo dalla nascita al sonno notturno al sonno eterno, e quindi l'opera di Maria fa entrare la scrittura nella vita (Pontiggia, 2018, p. 17).

Anche la progettualità è un passaggio indispensabile alla buona riuscita dell'opera da realizzare.

Nel 1974 Mario Radice, maestro dell'astrattismo geometrico, scrisse a proposito delle opere di Mimmo Totaro artista di *Fiber Art*: «L'esigenza di una tecnica inappuntabile è il primo sintomo, il segno infallibile della serietà e della vocazione e infine il trampolino di lancio per il volo verso l'arte e la poesia, quando questo volo avviene» (Radice, 1974, p. 150).

Mimmo Totaro (Como, 1948) lavora nel campo della grafica, della pittura, e della scultura. Realizza le sue opere attraverso un accurato studio progettuale di forme, utilizza spesso materiali semplici donando loro un altissimo valore simbolico e metaforico. Il critico d'arte Luciano Caramel nel 2007 scrive a proposito dell'esposizione "Le Muse", e delle opere presentate realizzate con fili e chiodi che li tendono: «Titolo significativo – articolato in quelli delle nove opere presentate, Clio, Euterpe, Talia, Malpomene, Tersicore, Erato, Polimnia, Calliope, Urania, i nomi appunto delle figlie di Zeus e Mnemosine, le dee della poesia e dell'arte – perché evidenzia subito il senso del lavoro di Totaro. Segnato sì da una rigorosa, conseguente progettualità, risolta in una tecnica esatta, calcolata, ma in funzione di un'immagine poetica, che scioglie nell'allusività semantica la leggerezza dei materiali e delle loro trame» (Caramel, 2007, p. 152).

L'oggetto abito e il tessuto di cui è fatto rappresentano memorie, sono prove tangibili del passaggio del tempo. Basterà aprire gli armadi per vedere quanto della nostra storia è lì conservata.

Louise Bourgeois (Parigi 1911 - New York 2010) è nota soprattutto per le sue sculture, le opere più conosciute di questa artista di fama mondiale sono ragni monumentali alti decine di metri.

Bourgeois attraversò molte correnti artistiche, ma la connessione con il tessuto e la tessitura nacque durante la fanciullezza, quando aiutava nell'attività di famiglia di restauro tessile. Ritroviamo questo tema in molte opere e nei grandi ragni, espressione anche del suo rapporto con la madre.

My mother would sit out in the sun and repair a tapestry or a petit point. She really loved it. This sense of reparation is very deep within me (Bourgeois, 2010, p. 202).

Nelle sue opere associò spesso il cucito a livello simbolico con il riparare in relazione alla memoria.

La corrispondenza tra materiale tessile (abito, tessuto, filo) e narrazione si manifesta inizialmente con disegni a inchiostro e sculture come “Resin Eight” del 1965. L’uso del tessuto diviene centrale dagli anni ’90 in poi quando utilizzò stoffe, biancheria, abiti, tovaglioli, fazzoletti, appartenuti a lei e ai suoi cari per creare disegni (*Fabric Drawings*, splendide astrazioni cromatiche che in molti casi riportano alla simbologia della spirale e dell’intreccio tessile), installazioni e libri in tessuto. La serie delle *Cells*, sono architetture progettate dall’artista per ospitare le sue sculture e oggetti a lei appartenuti, tra questi anche abiti. Gli indumenti esposti all’interno delle celle rappresentano una narrazione intima dell’artista. Nell’opera installazione “Pink days and blu days” del 1997, espone abiti e *lingerie* appesi in cerchio, veicoli di memoria enfatizzata dai suoi soprannomi scritti e ricamati su un corpetto visibile sollevando il capo soprastante. Una memoria da esorcizzare, così come nei libri in tessuto realizzati con porzioni di stoffe del suo archivio tessile e testi. In *Ode a L’Oubli* del 2004 le 35 pagine sono composte da porzioni di tessuto conservati a partire dagli anni ’20 realizzate con tecniche varie; applicazioni, trapuntatura, tessitura, ricamo. Nel libro cucito *Ode a la bièvre* del 2002 le 28 pagine sono composte da stampe digitali, collage, e testi serigrafati. Indumenti raccolti nell’arco di una vita, trasformati tramite assemblaggi e *collages*, creano un diario visuale corrispondente alla sua vita emozionale.

L’utilizzo dell’attrezzo ago può diventare metafora del cucire, fino al punto di immedesimarsi nell’oggetto per creare una narrazione. L’artista diviene medium del messaggio che vuole divulgare.

Zugazagoitia J. (2004) scrisse: «A partire dagli anni ’80, dalla Corea a New York passando per Parigi e con tappe in numerose altre città di tutti i continenti, l’opera di Kimsooja è andata sviluppandosi, punto dopo punto, come un’esplicita metafora dell’atto di cucire. Non si tratta però tanto dell’atto del cucire in sé quanto del collegare, unire frammenti di diverse realtà che si trovavano in precedenza sparpagliate» (Kimsooja, *op. cit.*, p. 15).

Per realizzare le sue opere l’artista concettuale **Kimsooja** (1957, Taegu Corea del sud) utilizza abiti, tessuti, video e *performance*. Ricordata sicuramente per i Bottari, i primi risalgono al 1992, involti di tessuto che possono contenere tutti gli averi di un individuo. Metafora dello spostarsi da un luogo all’altro oltre che riferimento alla tradizione coreana, ma anche

raccolta di memorie. Nel 1997 Kimsooja percorre la Corea passando per città collegate ai suoi ricordi, seduta sopra al carico di Bottari, inquadrata sempre di spalle, la “donna ago” “Needle Woman” taglia metaforicamente il paesaggio per poi ricucirlo al suo passaggio. La *performance* diventa video (Cities on the Move - 2727 Kilometers Bottari Trak). Seguiranno altri suggestivi video e immagine che la vedono ripresa di spalle sulle strade di tutto il mondo.

Quando scarabocchiamo un foglio di carta, quando un bambino aggiunge sassolini colorati alla sua torta di sabbia, quando piantiamo fiori nel nostro giardino, tutte queste attività, come ogni ornare, comprendono sostanzialmente una tendenza generale che si può definire, nei suoi elementi fondamentali, come un arricchimento del mondo esterno attraverso elementi visuali aggiuntivi. Questa tendenza, come l'impulso al gioco, è una condizione psichica primaria non riconducibile ad altro, un bisogno dell'uomo a non inserirsi passivamente nel mondo ma a lasciare l'impronta della propria esistenza al di là dell'utile (Prinzhorn, 1922, p. 43).

Ornare in punta di ago, ricamare parole per dire di sé, così fece **Agnes Richter**, una paziente della clinica psichiatrica di Heidelberg dove Hans Prinzhorn (Herner Westfalia, 1866 - Monaco, 1923) psichiatra di formazione anche estetica e artistica, studiò la produzione artistica dei propri pazienti, notando come l'arte potesse canalizzare pulsioni interne utili ad esprimere quella matassa di stati d'animo difficilmente dipanabile. I suoi studi, in seguito, furono di ispirazione alla formazione di Jean Dubuffet (1901-1985) e alla creazione della collezione di Art Brut della quale fanno parte anche molte opere tessili. Agnes Richter (1844-1918) ricamò la sua giacca all'esterno e all'interno con parole e frasi ripetitive, liberò energie interiori trasformando la materia grezza in immagine. Ricamò più volte “Ich” “Io”, senza curarsi di organizzare in sequenza le parole, occupando tutti gli spazi occupabili con centinaia di punti che trasmettono impeto del gesto ed emozione. Una autobiografia da indossare di una forza dirompente.

L'artista londinese **Kate Daudy** (1970) trae ispirazione da una antica tradizione letteraria cinese basata sul gesto di iscrivere poesie sugli oggetti per celebrarne la memoria, la provenienza e il loro impatto estetico. Esplorando i limiti del linguaggio, Kate Daudy realizza interventi e installazioni in spazi chiusi e nella natura oltre ad ornare abiti, in genere di seconda mano, dando vita ad una narrazione attraverso la poesia. Le parole riflettono o contrastano con la natura dell'oggetto e sono formate da lettere in feltro ottenuto da scarti tessili di lavorazione. Nella sua opera “War Dress”, commissionata nel 2010 dal South Bank Centre di Londra per il festival “Poetry International”, visibile nel video YouTube *The memory of objects/*

Kate Daudy/5x15, l'artista presenta la sua opera e ne illustra il processo ideativo. Dopo aver immaginato la storia di un abito da sposa trovato a Londra in un negozio di abiti usati, ricama sullo strascico toccanti versi del poeta inglese Wilfred Owen tratti dalla sua poesia *Dulce Et Decorum Est*.

Ideazione

Desidero un indumento che esprima la voglia di cambiare, l'esigenza profonda di protezione e al tempo stesso di forza, una specie di armatura magica.

Prima di tutto la linea. Le spalle devono essere della stessa larghezza del fondo abito. Un parallelepipedo dove le curve del corpo non si vedranno. La tunica è perfetta a questo scopo, indumento maschile e femminile al tempo stesso. Le splendide tuniche collezionate e create da Mariano Fortuny, visibili a Venezia a Palazzo Fortuny, potranno essermi di aiuto.

L'abito sarà in canapa di colore nero, materiale che, con l'utilizzo, tiene memoria della forma del corpo tra trama e ordito, caldo in inverno e fresco in estate. Di *texture* grezza, se indossato, donerà la sensazione di tornare a casa tra mura sicure.

Al dietro, a cm 15 dalla scollatura scendendo verso il basso, ornerò il capo con un rettangolo di cm 18x30, da applicare orizzontalmente, sul quale avrò precedentemente composto un collage con ritagli di tessuti ottenuti dal taglio di indumenti appartenuti alle donne della mia famiglia. La composizione sarà sostenuta da un rettangolo in tela e cucita con punti a macchina che seguano un andamento diagonale, come uno scarabocchio a matita, eseguiti con filato di colore grigio cenere.

Al davanti, alla parte sinistra del capo, applicherò in verticale una striscia di tela grezza color *écru* con la possibilità, data dal velcro, di rimuoverla o cambiare direzione dalla vita in giù diventando un incrocio tra verticale e orizzontale. La striscia di tessuto (*patch*) misurerà cm 9x60 e sarà precedentemente ornata con scritte (poesie, citazioni, riflessioni o altro), immagini stampate in digitale e cuciture, rappresentanti il futuro desiderato.

I punti eseguiti a mano con filo rosso e filo nero, prevalentemente da ricamo, uniranno e/o metteranno in evidenza le zone focali del lavoro di decorazione. La posizione del patch sarà all'altezza dello scollo, scostandomi di cm 5 verso sinistra applicherò il velcro a strappo in orizzontale, e al punto vita in diagonale.

Il capo, se vestito, avrà una doppia indossabilità, potrò infatti invertire il davanti con il dietro e viceversa.

Bozzetto

Uno schizzo su un foglio bianco ha lo stesso sapore della prima parola scritta.

Se dietro ai miei occhi l'abito è già presente, per nascere ha bisogno del braccio, della mano e di una matita. Disegno e cancello con movimento veloce, piano piano affiora la forma di "Pelle 2". Un'immagine ancora sporca con linea tremante che procedendo si fa più nitida.

Una sorta di rapidissimo dialogo con me stesso; mi rendo conto che dal momento in cui appoggio la mano sul foglio e comincia il contatto con quella superficie, intraprendo un cammino. Ma non è solo il cammino che traccio con la mano, è qualcosa di più, perché, tutto sommato, quella linea sono io (Pericoli, 2014, p. 21).

Progettazione

Dopo aver rilevato alcune misure del corpo da vestire, realizzo il grafico del cartamodello. Angolo retto vertice A. Per tracciare il grafico procedo ingabbiando la forma da realizzare in un reticolo di linee. Senza mai perdere di vista la perpendicolarità e il parallelismo delle rette, traccio il grafico riportando le misure con esattezza e precisione. Il *Diritto Filo* del cartamodello corrisponderà al centro davanti e al centro dietro della tunica, in seguito, al momento del taglio, dovrà coincidere con il *Diritto Filo* del tessuto. Per l'abito il *Diritto Filo* è un po' l'ossatura, il filo a piombo del geometra rispetto al suolo terreno. Se non rispettato l'abito torcerà e indossato risulterà scomodo, non potrà quindi dirsi seconda pelle.

Realizzazione

Posizionato il cartamodello sul tessuto rispettando il diritto filo, passo al taglio.

È il taglio che permetterà di unire i singoli pezzi e realizzare il progetto. La tecnica seguita renderà l'operazione più rassicurante. Tagliare diviene atto di trasformazione della materia, necessario e inesorabile, senza ritorno. Questo passaggio, al quale molte persone vorrebbero sottrarsi, rappresenta per me il punto di svolta del percorso, indispensabile alla creazione dell'opera.

Taglio ora tutte le porzioni di tessuto utili ad ornare la tunica, sapendo, che donerò loro nuova vita.

Al dietro, nella zona stabilita, applico con cuciture a macchina il rettangolo ornato ricavato dal mio archivio tessile. Al davanti cucio il velcro al quale applicherò la striscia di tessuto in tela dopo averla decorata con scritte, immagini, e con punti a mano, quelli che l'ago, medium delle emozioni del momento, vorranno esprimere. Con gesto lento o irruente, con punti lunghi o invisibili, massima libertà di espressione.

Il dietro a rappresentare il passato e il davanti a custodire un futuro pazientemente ornato possono ora unirsi tramite cucitura manuale con punto indietro. Questo punto procede in avanti tornando indietro, legando saldamente le due parti.

“Pelle 2” è nato.

Conclusione

Filo, tecnica, progettualità, memoria, ricerca poetica, cucito come metafora, scrittura di filo, ricamo, applicazioni e *collages* tessili. Ingredienti indispensabili tra i quali scegliere per creare da artista nella consapevolezza che ogni singolo argomento collabora al racconto e alla nascita dell'opera. Sono molti gli artisti d'arte contemporanea che non ho citato, ma che nel tempo hanno nutrito la mia immaginazione al punto di farmi credere possibile la realizzazione di un abito narrante.

“Pelle 2” nasce dal desiderio di abitare lo strato sottostante, celato, protetto, visibile solo sollevando il primo, come per quel corpetto ricamato nell'opera di Louise Bourgeois *Pink days and Blue days*. Utilizzando la memoria familiare o immaginata, ci faremo cruna per portare e unire con un lungo filo passato e ipotetiche trame future, insospettate, latenti nel profondo.

Dovessi donarvi un'immagine come illuminante pagina bianca, sarebbe certamente quella di un quadro di Domenico Gnoli, tra tante, sceglierei “Busto porpora” del 1969 acrilico e sabbia su tela 150×150 cm. Ottimo punto di partenza...

Riferimenti bibliografici

- Caramel L. (2007), *Antologia critica*, in Totaro M. (2018), *Fiber Art*, Skira, Milano.
- Celant G. (2010), *Louise Bourgeois. The Fabric Works*, Skira, Milano.
- Fulco E. (2018), *La torre*, da *Come un gioco* di M. Lai, in Miniartextil, Catalogo della XXVIII mostra internazionale d'arte contemporanea “Humans”, Arte & Arte, Como.

Kimsooja (2004), *Conditions of Humanity*, 5 continents Edition, Milano.
Mancinelli A. (2006), *Antonio Marras*, Marsilio, Venezia.
Pericoli T. (2014), *Pensieri della mano*, Adelphi, Varese.
Pontiggia E. (2018), *Maria Lai Il filo e l'infinito*, Sillabe, Firenze Musei.
Prinzhorn H. (1922), *Bildnerer der Geisteskranken*, Springer, Berlin (trad. it.:
L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali, Mimesis, Milano, 2011).
Sposito S. (2016), *Il racconto della moda dalla preistoria ai nostri giorni*, Ikon,
Milano.

Video You Tube

Kate Daudy

www.youtube.com/watch?v=cMWres_KTm4&t=4s

Kimsooja

www.youtube.com/watch?v=FwH6WAuWkqc&t=5s

Kimsooja

www.youtube.com/watch?v=1O8TIFipdvw&t=3s

Mimmo Totaro

www.youtube.com/watch?v=3POomc1G1YA&t=2s

Siti

www.musee-prehistoire-eyzies.fr

www.maxxi.art/events/maria-lai-tenendo-per-mano-il-sole

www.moma.org/s/lb/curated_lb/themes/fabric_works.html

www.miniartextil.it

[https://prinzhorn.ukl-hd.de/exhibitions/aktuell/precious-item-of-the-week/
jacket/?L=1](https://prinzhorn.ukl-hd.de/exhibitions/aktuell/precious-item-of-the-week/jacket/?L=1)

www.kimsooja.com

<https://flash---art.it/2019/12/amarcord-domenico-gnoli>

Immagini

Mimmo Totaro

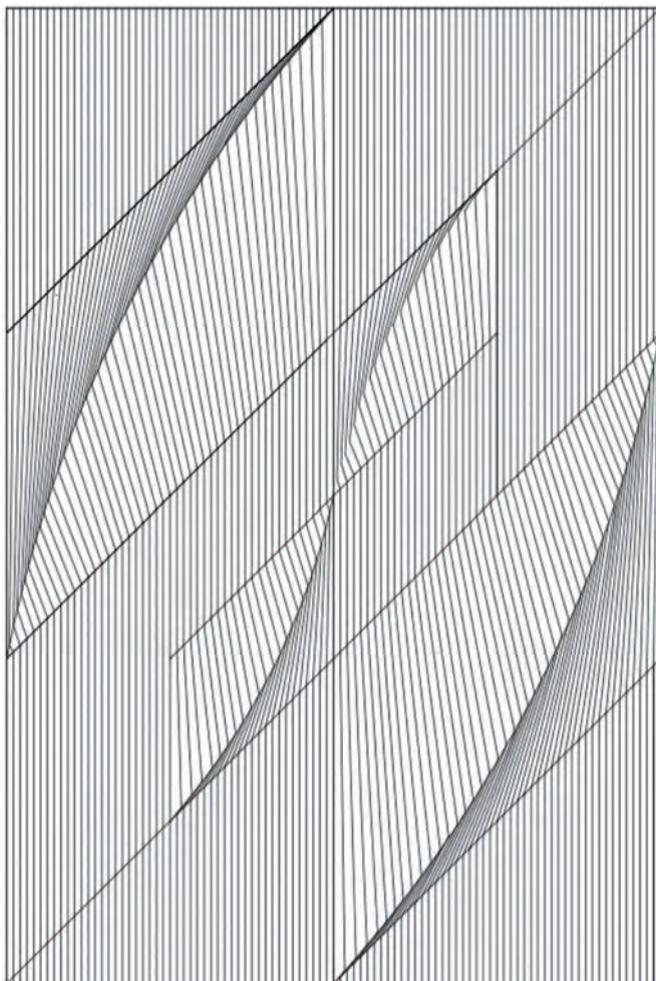


Fig. 1 - Mimmo Totaro, Clio -Model- (2007), fotografia gentilmente concessa dall'autore



Fig. 2 - Mimmo Totaro, Clio. Chiodi e fili tesi (2007), fotografia gentilmente concessa dall'autore

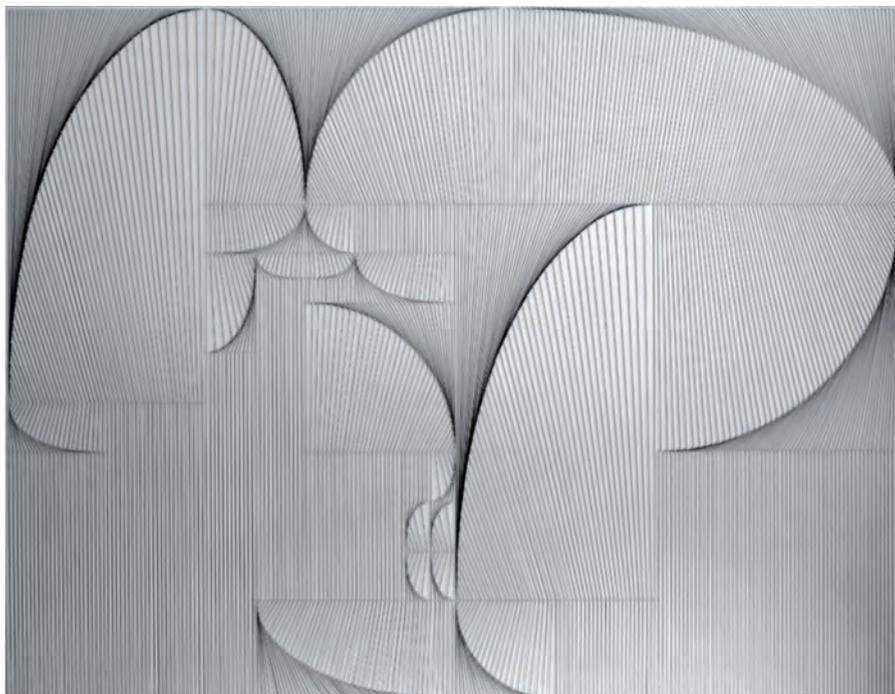


Fig. 3 - Mimmo Totaro, Melpomene. Chiodi e fili tesi cm 170x218 (2007) fotografia gentilmente concessa dall'autore

Progettazione e realizzazione dell'abito-tunica "Pelle 2"

Giovanna Del Grande:

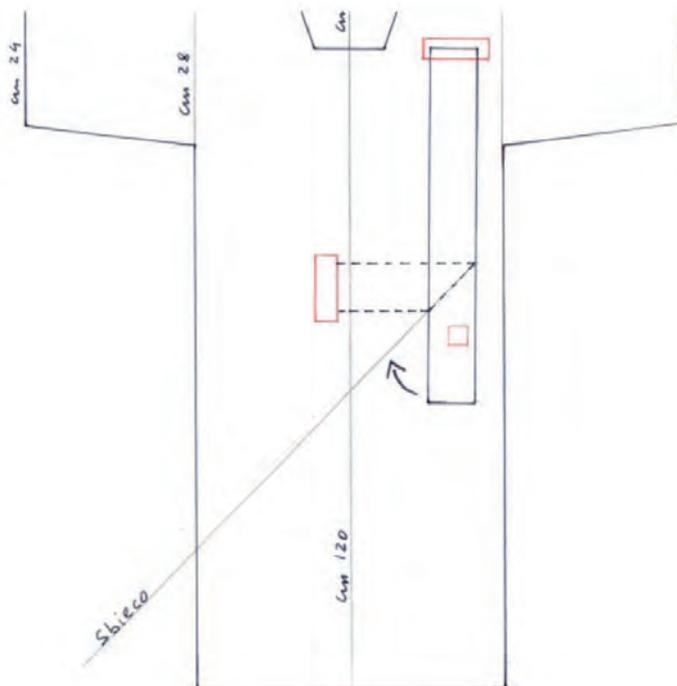


Fig. 4 - Giovanna Del Grande, bozzetto progettazione tunica



Fig. 5 - Giovanna Del Grande, studio e realizzazione patch



Fig. 6 - Giovanna Del Grande, patch in diritto filo su tunica



Fig. 7 - Giovanna Del Grande, patch in diagonale su tunica



Fig. 8 - Giovanna Del Grande, patch retro tunica, collage tessile realizzato con tessuti da archivio tessile personale

Guardaroba di parole

di *Elisa Asnaghi*

Premessa metodologica

A seguito dell'adozione, tra i testi in bibliografia per i corsi di filosofia dell'educazione e metodologia della ricerca pedagogica tenuti dalla prof. ssa Mancino nel corso di Laurea in Scienze dell'Educazione e Comunicazione interculturale¹, del volume *Guardaroba* di Jane Sautière (2018) in cui l'autrice esplora il rapporto fra abito, corpo e memoria, offrendo intrecci di significato autobiografico che si riferiscono sia alla vita dell'autrice, sia dei suoi cari e che giungono ai ricordi stessi del lettore, provocando emozioni connesse a memorie personali, il tema del legame con la capacità narrativa dell'oggetto-abito ha stimolato riflessioni e ricerche che vengono approfondite in questo testo.

Gli studenti dei due corsi hanno segnalato un vivo interesse nei confronti del tema, producendo, tra l'altro, ricerche che hanno evidenziato quanto il vestito costituisce un potentissimo analizzatore esistenziale (e culturale). In particolare, gli studenti del corso di Metodologia della Ricerca Pedagogica² hanno realizzato ottanta interviste secondo un modello biografico-narrativo e all'interno di un approccio qualitativo alla ricerca in ambito sociale (Aleith, Bergamini, 1996; Aa.Vv., 1996; Atkinson, 2002; Pineau, Le Grand, 2003; Gamelli, 2004; Mancino, 2010).

Le interviste sono state realizzate contattando amici, familiari, compagni di studio, persone con cui agli studenti ed alle studentesse interessasse entrare in contatto per realizzare un dialogo a partire dal pretesto tematico dell'abito, fino a considerarne tutte le tracce biografiche connesse, in una prospettiva narrativa interessata alle storie di vita, all'analisi fenomeno-

1. Presso l'Università degli studi di Milano-Bicocca, nell'A.A. 2019-2020.

2. Che desideriamo ringraziare, pur non potendoli citare tutti.

logica, all'impianto materialista della riflessione pedagogica, nonché ad un'indagine etnografica sull'abito come analizzatore esistenziale e veicolo di comunicazione interculturale (Lumbelli, 1984; Pineau, Le Grand, 1993; Demetrio, 1996; 2012; Dominicé, 2000; Cambi, 2002; Mancino, 2009).

Le interviste sono prima di tutto incontri

Dentro questi fogli è raccolto un mondo. Articolato, polifonico, plurale, costituito da unicità che si ritrovano a condividere uno spazio e un tempo e nel loro raccontarsi tratteggiano un quadro culturale e sociale complesso.

La forma dell'intervista, registrata e poi sbobinata per essere resa narrazione scritta, si lega con immediatezza all'idea di un incontro e chiama ad immaginare un luogo fisico, una postura, il suono di due voci, sguardi e gesti che tradiscono vissuti interiori di imbarazzo, timidezza oppure calma, sicurezza, ritrosia o urgenza tanto nel domandare quanto nel rispondere.

Compaiono divani ed interni di appartamenti, strade in cui fermarsi in piedi, l'uno di fronte all'altro, a raccogliere parole mentre la fretta della città preme addosso.

Ci sono anche schermi, perché le interviste, svolte tra novembre 2019 e maggio 2020, sono incappate nel tempo della pandemia con i suoi obblighi di distanziamento sociale e l'imposizione di barriere, virtuali e reali, ai respiri che si fanno voce.

Dalla prima fase di lettura e analisi del materiale, la trascrizione fedele del parlato, con le sue pause, gli intercalari, le ridondanze, rende chiaramente visibile l'umanità che viene chiamata a rispondere: eterogenea per provenienza, età, genere, formazione scolastica, cultura, profilo professionale, esperienze di vita.

Il focus della ricerca sull'abito, con la conseguente descrizione attenta che gli intervistatori fanno dell'abbigliamento e della postura dei loro interlocutori, ritaglia da uno sfondo uniforme dettagli che restituiscono l'unicità del singolo.

Irene. Vent'anni. Jeans, maglietta bianca nei pantaloni, camicia a quadretti grigia, *all star* nere.

Erminio, 76 anni. Pantaloni scuri, camicia bianca a righe sotto al maglione grigio scuro, scarpe.

Seduta con le gambe accavallate e le mani sulle ginocchia che fanno da sostegno.

Si accomoda nella sedia vicino alla scrivania. Accavalla le gambe, appoggia le braccia sui braccioli.

Picchieta il dito sul bracciale che sbatacchia contro l'orologio facendo un rumore metallico.

Stare dentro una ricerca di tipo narrativo biografico chiede all'intervistatore di fare propria una cura particolare nello sguardo con cui incontra l'altro. È necessaria la consapevolezza della soglia su cui si sosta, sottile linea di demarcazione che protegge lo spazio intimo dell'altro e che sempre, anche nei contesti molto informali e tra soggetti già legati da precedente conoscenza e relazioni, chiede custodia, rispetto e delicatezza. Perché le parole hanno la forza di aprire, le domande possono forzare porte e sollevare coperchi.

Inaspettato! Non pensavo che attraverso questo semplice argomento si potesse arrivare a toccare temi così profondi. Ho ragionato e parlato di cose molto delicate; attraverso questo tema, che ha funzionato come chiave per parlare di altro, sono riuscita a ripensare determinati eventi della mia vita parlandone anche in chiave leggera.

Del valore antropologico dell'abito: acquisizione di un significato simbolico personale

Ciò che certamente emerge dall'analisi delle interviste è che il tema dell'abito, se parte da un'esteriorità visibile agli occhi, i propri e quelli dell'altro, conduce poi ad una progressiva spoliazione, svelando una fervida ricchezza di voci e riferimenti alla sfera culturale, sociale, sensoriale e psicologica.

È possibile rintracciare una similitudine tra l'evoluzione antropologica del significato dell'abito che si registra nelle diverse età della vita e le tappe di una significazione simbolica avvenuta a partire dalla preistoria dell'umanità ad oggi.

Se nella sua prima origine l'abito aveva valore fondamentalmente protettivo e rispondeva all'esigenza di riparare l'uomo dal freddo, dal rischio di ferirsi o era il tentativo di mimetizzarsi con l'ambiente per sfuggire ai predatori, nel momento in cui acquisisce un'accezione simbolica e inizia a veicolare un sistema complesso di segni si verifica un cambiamento, uno scatto in avanti.

Sembra possibile rileggere questo percorso nella storia del singolo.

Nei primi anni di vita i bambini, vivendo in una sorta di fusione con il mondo esterno, non percepiscono la necessità di definirsi e distinguersi attraverso l'abito. Sono gli altri a scegliere per loro e a veicolare i propri messaggi culturali e sociali attraverso l'abbigliamento fatto indossare ai figli. Vestendo il corpo del neonato lo trasformano in un individuo che appartiene ad una famiglia, ad un contesto sociale, lo rendono persona. Ma l'io fluido dei bambini piccoli percepisce l'abito esclusivamente nella sua

funzione protettiva e riparatoria; non avendo ancora acquisito una propria consapevolezza identitaria, una separazione dal mondo che lo dica unico e irripetibile, non ha bisogno di affermare se stesso attraverso l'abito.

Emerge in maniera chiara dalle interviste come sia la consapevolezza di voler affermare e comunicare un'identità a trasformare la relazione con l'abito, caricandolo di molteplici significati.

L'abito diviene comunicazione. Di sé. A sé e sempre, persino quando esplicitamente lo si nega, anche agli altri.

Attraverso l'abito una persona può esprimere se stesso, a volte andando anche oltre ciò che con le parole si riuscirebbe ad esprimere.

Rappresenta un modo di esprimersi (...) gli abiti possono parlare.

Più passava il tempo più ho iniziato ad avere consapevolezza e ad indossare gli abiti con piacere.

Mi piace vestirmi perché dà l'idea della mia persona, mi dà la possibilità di esprimermi.

Il vestito rappresenta l'anima di ognuno di noi, infatti rappresenta quello che sentiamo, quello che proviamo, cosa vogliamo mandare.

Ricorrente nelle diverse interviste è il tema della scelta di un abito per piacere a se stessi, per la sua capacità di far sentire il soggetto a proprio agio.

Mi piace avere qualcosa che mi stia bene. Cerco un abito che mi faccia sentire in armonia con me stessa.

La cosa più importante è trovare quei capi di abbigliamento che possano soddisfare e farmi sentire a mio agio.

Indossare un abito che faccia sentire giusti e nel posto giusto è parte di un processo di costruzione dell'io: i due aspetti appaiono intrinsecamente legati e quanto più il soggetto acquisisce conoscenza e consapevolezza di sé, della propria fisicità, del modo in cui il corpo esteriore e l'io intimo occupano uno spazio nel mondo, tanto più abitare un abito diviene mezzo per dirsi.

Mi vesto per piacere a me stessa.

Penso che il primo slancio nella scelta dei vestiti debba essere fatto ascoltandosi e capendo cosa a noi, prima di chiunque altro, possa piacere o meno.

In base a come sto io mentalmente e psicologicamente mi vesto.

Se voglio trasmettere un messaggio penso veramente tanto a cosa mettermi. Se invece voglio vivere serenamente la mia vita e non ho niente da dire quel giorno o semplicemente sono me stessa, quello che trovo lo metto.

Comunicare a chi? Lo sguardo dell'altro come interlocutore

Eppure, viene da chiedersi se sia realmente possibile scindere questi due aspetti, se essere se stessi significhi non avere alcun messaggio da comunicare.

Si può veramente esistere senza lo sguardo dell'altro che nel suo veder-ci e riconoscerci ci restituisce un'immagine di noi e ci mette al mondo?

Più io mi piaccio davanti allo specchio, per come mi vesto, più so di poter piacere.

Il modo di vestirsi è quello che prova una persona, ma anche quello che porta una persona all'esterno.

In alcune interviste viene esplicitato come si crei una frizione, addirittura dolorosa, tra il desiderio di vestirsi in un modo che corrisponda al proprio piacere e alla propria immagine di sé e la necessità di doversi conformare allo sguardo dell'altro.

Nel senso che è l'abito che più, quando lo metto, mi fa sentire bella, ma al tempo stesso non lo metto praticamente mai, perché sfido io ad andare in università con le stecche di metallo nella pancia.

Purtroppo è così, puoi essere te stessa, ma devi ricordarti insomma dove stai andando e chi stai incontrando.

Un "purtroppo" di rassegnazione. La lunga e faticosa conquista della consapevolezza e accettazione di sé soccombe alle pressioni sociali e culturali dei contesti in cui si vive, tanto da portare a spogliarsi perfino di quell'abito «che era esattamente quello che volevo indossare da qui fino a quando non mi buttano nella tomba».

Le convenzioni sociali possono essere così potenti e invadenti da prevaricare sulla sensazione personale di agio nei propri panni, al punto da generare quasi un senso di vergogna verso l'abbigliamento che, liberi da ogni condizionamento, sceglieremmo per noi perché sentiamo che ci appartiene e di appartenergli.

In quest'ottica la moda può divenire un comodo escamotage per evitare la sensazione di disagio.

Seguire con cura i dettami della moda libera dalla fatica di essere. Quasi in una sorta di sospensione dell'io è sufficiente vestirsi per essere anche quello che non si è. La moda ha il potere di moltiplicare le persone in un solo essere e di trasformare, attraverso il suo porsi a modello perfetto di

imitazione a cui tendere, il corpo reale in un corpo ideale. Il corpo diviene forma pura, smettendo di raccontare di sé e divenendo solo espressione dell'indumento che indossa. Corpo, quindi, di nessuno.

Dovrò farmi un'infarinatura di moda da ufficio perché secondo me in un ambito come quello del lavoro se ti presenti bene almeno il 50% del lavoro è fatto. Devi per forza vestirti bene, o meglio devi sempre vestirti in base al contesto in cui ti trovi.

I miei vestiti mi permettono di ricoprire un ruolo. Il ruolo di mamma se accompagno i figli ad atletica. Il ruolo della pedagoga se sono in studio e quindi devo essere più seria. Il ruolo dell'uscire fuori a cena in cui devo avere una certa eleganza.

Al giorno d'oggi l'immagine è importante. Bisogna affrontare il discorso abbigliamento giorno, abbigliamento pomeriggio, abbigliamento per un aperitivo, per il primo colloquio di lavoro.

Quasi l'io sparisce sotto un abito che diviene messaggio standardizzato, adeguamento al contesto culturale e alle aspettative sociali.

Mascheramenti e uniformi: nascondersi o mostrarsi

Si legge, in questo, un forte richiamo al tema della maschera, travestimento che permette di giocare a quello che, nella vita reale, non si osa essere. Indossare un certo abito equivale ad indossare anche un'altra personalità, come accade nelle fiabe, dove un paio di stivali rendono un semplice micio il gatto servitore astuto del Marchese di Carabas.

Il costume è tutto. Perché tu diventi un'altra persona, diventi il personaggio, cambi la postura, cambi il modo di parlare, cambi i pensieri che hai sulle persone intorno a te. Il costume è una potenza inaudita e sottovalutata.

Ci servono a mettere in scena una parte di noi, che magari vogliamo esprimere perché non riusciamo a esprimerla nella vita di ogni giorno.

Attraverso il vestito possono emergere parti nascoste di se stessi, come se l'abito divenisse una sorta di schermo che mette al riparo dal giudizio dell'altro e insieme rende visibile, in un contesto lecito e accettato, ciò che nel quotidiano non trova spazio, grazie ad un meccanismo psicologico e liberatorio.

Ha la capacità di realizzare dei desideri intrinseci dentro di te che normalmente non oseresti mai.

Io lì voglio essere vista, mi interessa, mi piace proprio, nella vita vera no.

Il corpo è tuo, ma la mente lo registra come un'altra persona, e quindi il pudore viene completamente eliminato.

Anche l'uniforme compare nelle interviste come possibilità di sottrarsi allo sforzo di dirsi da sé. Nel suo essere immediatamente riconoscibile secondo un codice simbolico condiviso e accettato richiama nell'altro con cui entriamo in relazione una prenoscenza già strutturata, crea e risponde ad aspettative precise e ben definite e fornisce in sé già una chiave di lettura uniformata.

Ognuno di noi quando indossa una divisa viene coinvolto in tutto ciò che la divisa stessa rappresenta sia a livello psicologico che a livello emotivo. Sentivo gli sguardi degli altri su di me e quindi le attese che gli altri avevano nei miei confronti. Ti identifica, ti rende parte di un team.

Annullando le diversità l'uniforme facilita il processo di sentirsi simili, quindi accettati dal gruppo, mettendo in pausa il bisogno, ma anche lo sforzo, di affermare la propria unicità e diversità.

(Parlando dell'uniforme a scuola) ripensandoci oggi penso che io mi sia semplicemente sentita uguale agli altri.

Quando tutti indossano uno stesso colore e una stessa uniforme, crei uniformità. E in ambito sportivo questo vuol dire che il tuo avversario è uguale a te.

Esistono anche uniformi non ufficiali ma socialmente riconosciute come tali che identificano e definiscono il singolo anche attraverso i pregiudizi di cui sono intrinsecamente impregnate.

L'uniforme da migrante ad esempio:

Io arrivato in Sicilia con barca. Tante persone dicono che quando tu metti quei vestiti, le altre persone ti conoscono, è come una uniforme, quei vestiti nel primo campo.

L'abito può quindi diventare un guscio, un'armatura potenzialmente in grado di assolvere a due funzioni connesse ma dal significato contrapposto: è protezione e custodia di un'identità ancora in formazione o alla ricerca del proprio di codice espressivo; è gabbia, limite che ci definisce mentre vorremmo dirci altri. Similmente alla copertina di un libro l'abito si adegua e risponde a canoni comunicativi noti perché il ricevente si formi già un'idea precisa di quello che troverà nelle pagine.

Capita, a volte, che appaia confortante appoggiarsi alla visione di altri, già ben definita, che non interroga e lascia l'io in una sorta di passività consolatoria. Un po' come quando lasciamo che sia nostra madre ad aprire l'armadio e disporre sul letto, ben ordinati, gli abiti scelti per noi, quelli che dicono la nostra forma dentro agli occhi e al desiderio di un altro.

Mi dà tranquillità e sicurezza, sceglie lei e mi dice: sì, questa maglia ti sta bene, invece togliti questa cosa che hai indosso.

Ma l'abito è anche chiusura, costrizione e impedimento alla possibilità di esprimere il proprio sé in maniera autonoma e fuori da schemi troppo rigidi, ma soprattutto fissati da altri e che non ci corrispondono più.

Ho provato a spingermi dentro ad una vita che non mi apparteneva e se ci penso mi viene un'angoscia a quella tipologia di vestiti al punto che li ho dati via tutti. Mi ero reso conto che ero chiuso all'interno di quell'abito e nel momento in cui sono uscito fuori ho scoperto un universo.

La mia voce, il mio abito, la mia memoria. Io

È gesto rigenerativo, di riscatto: rompere la comodità di un già dato per riemergere con i propri occhi e la propria voce. È l'adolescente che infrange le barriere di ogni ordine istituzionalizzato.

Lei (la madre) voleva farmi mettere un vestito di lanetta smanicato grigio con sotto un maglioncino a maniche lunghe e facevo schifo. Mi ricordo che mi guardavo allo specchio e piangevo come una disperata. Alla fine, mia mamma mi ha portato in un negozio a prendere un bel vestito. Volevo vestirmi come volevo io.

In questo io, scandito lettera per lettera, avviene lo scatto.

Può essere un io gridato in faccia, attraverso la scelta di abiti che scandalizzano gli sguardi conformatori: collari con le borchie, scollature vertiginose, «pizzi, fiocchi, una roba assurda».

O un'identità che sussurra o parla attraverso scostamenti di tono meno appariscenti.

Ma sempre, direi quasi in ogni intervista, torna la necessità di dire il proprio essere unici e irripetibili. Parlano i dettagli, le scelte di colore, piccole interruzioni in una retta già orientata che sanciscono l'unicità di ogni lingua.

Ricordo la lotta per l'accessorio più particolare, più bello, in uno sforzo per essere anche minimamente diverso dall'altro.

Ho apportato anche delle modifiche, ci ho messo delle spille rendendola più mia. Cerco nei mercatini dell'usato e anche nei negozietti artigiani dove le cose sono confezionate e realizzate in maniera unica. Ho le mie caratteristiche che mi possono contraddistinguere. Voglio qualcosa che sia difficile da vedere in giro, cerco sempre il pezzo giusto per distinguermi dalla massa.

Chiunque può avere gli stessi abiti, ma quei segni identificatori sono la mia vera... la mia vera essenza, la mia vera unicità.

È quel particolare pazzo che io ho sempre dentro che identifica esattamente quella che io sono dentro. Cioè tu mi vedi sempre a posto in ordine, ma c'è sempre una cosa che identifica me. Ecco sono Priscilla. Sono così.

Del resto, sono le vite intere delle persone ad essere uniche e irripetibili e cucire nella memoria le esperienze e le relazioni (soprattutto le relazioni) che hanno scritto il senso di ogni vita, di ogni storia, diventa bisogno esistenziale per trovare il proprio filo nella trama del mondo.

Gli abiti sono i nodi in questo filo, tracce tangibili impregnate di memoria, emozioni, richiami per i sensi.

In ogni intervista in cui è stato chiesto di scegliere un abito da mostrare, tutte le persone hanno portato fisicamente o descritto con cura, come se lo tenessero in quel momento fra le mani, un capo di abbigliamento speciale non per il valore estetico od economico, ma per la densità di vita intrecciata nelle fibre.

Un vestito turchese corto la sera in cui mi dichiarai a voce alta al mio ragazzo.

Un vestito di cotone estivo, sbracciato, nero con dei fiori rossi e bianchi. È felicità. Rappresenta quella vacanza, in estate, insieme ai miei amici.

Una camicia di mia mamma, con una grafica tutta di paesaggi misti, con colori caldi e freddi accostati fra di loro [...] era quella quando mi allattava.

Una maglietta giallo fluorescente. Non la indosso più, ma mi fa ricordare di quel periodo.

Un vestito tutto bianco, di pizzo. L'ho indossato solo quel giorno però non potrò mai separarmene in quanto mi ricorda tanto Guglielmo.

Paradossalmente questi abiti perdono la funzione di vestizione a cui sarebbero destinati: diventano simboli, rappresentazioni e nel loro significare altre vite, un altro tempo, assumono un'aurea di sacralità.

Mi fanno l'effetto tipo *epiphany*, nel senso che li vedo e mi ricordano quel momento.

Per me il loro significato era "grazie di tutto".

L'armadio ne custodisce il valore perché l'ordinario quotidiano non usurì la memoria che li abita. Oppure ad essi sono dedicate solo occasioni speciali, giorni cerchiati in rosso sul calendario in cui celebrarli e farsi portare in altri luoghi, accanto ai corpi che oggi hanno perso la loro materia.

Mi riporta a quei giorni lì. Quando tocco questa maglietta torno davanti a quella fontana, mi ricordo del profumo dei fiori. Mi riporta lì, in quell'istante preciso.

Forse proprio per la loro carica evocatrice alcuni intervistati dichiarano di non avere né volere assolutamente vestiti ereditati o usati. La memoria ha un suo peso e indossare un abito appartenuto ad un altro è come essere attraversati da una vita che è stata e ora non è più. In qualche modo è come se ci chiedesse di divenirne responsabili.

Meglio non possederli proprio per non dovervi fare i conti. Perché buttarli sarebbe gesto quasi oltraggioso, sacrilego.

Si può gettare un abito per il desiderio di dimenticare.

Ho cambiato il pantalone perché mi faceva ricordare la prigione e le botte. Ho preso tutto e acceso il fuoco e sono andato via. È stata una cosa molto difficile.

Ma è difficile, perché pur nella sua dolorosità quella è stata la nostra pelle e la scomparsa dell'abito equivale alla scomparsa della memoria di cui si fa portatore e, in sintesi, di una parte di noi.

Quando la vedo nell'armadio è come fare un tuffo nel passato, non riesco a buttarla.

Solo gli abiti *abiti* si possono gettare, «quelli senza nessuna vera identità».

Non gli abiti incarnati, gli abiti presenze vive, che «hanno vissuto, hanno un loro DNA», gli abiti che sono compagni di viaggio, custodi, che si prendono cura di noi.

È come se si personificassero, tanto da divenire veri interlocutori.

Io ci parlo con i vestiti. Questo lo ringrazio per come mi ha fatta stare in quegli anni. Gli faccio i complimenti perché mi ha fatto sentire felice.

La matericità degli abiti ne diviene corpo che parla ai nostri sensi con odori che confortano, colori che ci somigliano («il blu mi rispecchia [...] il rosso è passionale come me»), stoffe che toccandoci «si lasciano vivere» ed è «come se mi abbracciassero, mi accolgono in un grembo materno. Gli abiti hanno un loro sapore».

L'abito si prende cura di chi lo indossa

Questo vestito mi dà il coraggio, mi dà la forza per andare sempre avanti.

Ne determina lo stato d'animo

Era lui a influenzare il mio umore.

È sostegno, tanto che pare che non sia più la persona ad indossare l'abito ma il vestito ad abitare noi.

Io mi affido a questo abito per andare avanti.

Viene delineata una relazione tra il sentire personale e la funzione che chiediamo all'abito di assolvere.

Il dolore, la solitudine, la tristezza espongono fragilità e comunicano bisogni che spesso è l'abito a raccogliere o interpretare.

La felicità è liberatoria. La felicità ci spoglia. La felicità ci fa stare sospesi sopra lo sguardo giudicante o pieno di aspettative dell'altro.

Era felice, sorrideva ed era sempre allegro e non gli importava niente di come andasse in giro vestito.

Avevo la testa talmente libera e serena che poco mi importava di cosa indossare. Mi sentivo sempre bella. Mi sentivo così bene che potevo andare in giro anche nuda, solo perché ero felice.

Come da bambino, quando ero tutto colorato. Perché ero felice e non c'erano problemi per me, qualsiasi colore andava sempre bene.

Tornare come bambini, iniziare e finire in un abito che sia la nostra «dimensione esatta».

L'ultimo abito come il primo

Dalle mie parti le persone anziane, soprattutto le donne, custodiscono nell'armadio, per anni, uno spazio sacro in cui li attende l'ultimo abito. Lo scelgono con cura, pensando al loro corpo disteso dentro quella stoffa.

Toccano il tessuto, controllano le cuciture dei bottoni che siano ben salde, nessun filo che sporga, l'orlo della misura esatta.

Forse sono i gesti di chi si prepara ad esporsi, inerme, all'ultimo sguardo giudicante dell'altro.

Spero siano i gesti generati dal pensiero di chi infilerà quelle maniche sulle braccia fredde, i pantaloni sulle gambe nude, forzare un po' quando la stoffa incontra la resistenza delle ginocchia rigide, una mano a sollevare il mento per allacciare l'ultimo bottone, una carezza a lisciare le pieghe sul petto.

Un abito di cura.

Un abito che sia cura e amore.

Dovevo partire e mi ha preparato questo vestito e mi ha detto: così ti ricordi le cose più belle.

Così questo vestito ti porta la pace.

Gli abiti sono parole

Dopo essere entrati in queste interviste e averle attraversate, se ne esce con uno sguardo modificato. Più consapevole è la parola esatta.

Così come arrivare a capire qual è l'abito giusto per noi è un percorso di consapevolezza di se stessi e di ciò che si vuole o meno comunicare, come emerge chiaramente da queste interviste, allo stesso modo analizzare i molteplici significati e valori simbolici che l'abito può assumere rende consapevoli delle molte valenze personali, sociali e culturali che l'abbigliamento riveste all'interno della società.

Diviene, quindi, molto difficile ora guardare l'altro, ma anche gli abiti che si scelgono per se stessi, senza pensare lucidamente al contenuto comunicativo che viene veicolato, consapevolmente o meno. Dopo questa immersione è come se non potessero più esistere abiti scelti a caso. Anche indossare la prima cosa che ci è capitata sottomano in realtà contiene una scelta comunicativa, per quanto si possa continuare a ripetersi che non si sta e non si vuole dire nulla.

L'abito smette di essere semplicemente stoffa e cuciture per divenire parola.

Uscire per strada e osservare gli altri equivale ad incontrare scritte, leggere frasi, poesie bellissime nella loro incomprensibilità, romanzi storici, proclami urlati con veemenza o parole incespicanti, incerte, scritte a caratteri minuti.

Ci sono abiti che sono parole tutte uguali, ridondanti, annoiano lo sguardo nella loro ripetitività e sfibrano il messaggio fino a renderlo vuoto, muto.

Ci sono abiti che sono «no» chiarissimi, ogni punto di cucitura, ogni fibbia, ogni strappo, paillettes scrive «io sono così, io non sono così».

Ci sono abiti che sono parole allineate, bene ordinate, si leggono da sinistra a destra con cadenza regolare e dopo la prima riga sai già cosa dirà la seconda. In realtà sai già tutto senza bisogno di leggere.

Ci sono abiti che li guardi e vedi *qui non c'è scritto niente*. Eppure, ti accorgi che è come inchiostro simpatico e sotto, in controluce, c'è un testo di parole fitto fitto.

Ci sono abiti che sono calligrafie passate, alcune lettere sono state ritracciate con una mano nuova, a volte la firma si vede ancora, altre volte sono più d'una, la prima accanto alla seconda.

Ci sono abiti che sono preghiere, altre parole oscene e scandalose, molti parlano lingue diverse o dicono cura, conforto, *ti proteggo, ti nascondo*.

Ogni abito una parola e una voce.

L'avevano già capito anche altri. E infatti, prima di entrare nei campi, li facevano spogliare e sostituivano i loro abiti parole con stoffe mute, senza nomi né voce.

Eppure, i mucchi di scarpe, occhiali, giacche, camicie, pantaloni, non hanno mai smesso di dire le vite. La vita.

Gli abiti sono parole per due interlocutori: noi stessi e l'altro che è fuori da noi.

Sono parole dette al corpo, alla nudità delle forme per negarle, mascherarle, lodarle, esaltarle, benedirle.

Sono parole dette al mondo.

A volte i messaggi coincidono, più spesso si sovrappongono, opposti, uno a coprire l'altro, creando frasi disarmoniche, lo senti che suonano male, come bugie o facili accomodamenti.

Cercare la propria voce, la parola che in quel momento della nostra vita, in quel giorno esatto, in quel luogo preciso ci dica e ci metta al mondo resta la meta.

Perché imparare l'alfabeto significa acquisire il potere e la libertà di dire, scegliendo ogni volta il contenuto, il destinatario, se verità o falsificazione.

Abbiamo *guardaroba di parole* per scrivere storie. Tutte quelle che possiamo immaginare, tutte quelle che vogliamo raccontare, tutte quelle che, nella loro molteplicità, ne scrivono sempre una. La nostra.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (1996), *Adulità. Il metodo biografico*, Guerini, Milano.
- Alheit P., Bergamini S. (1996), *Storie di vita. Metodologia di ricerca per le scienze sociali*, Guerini, Milano.
- Atkinson R. (2002), *L'intervista narrativa. Raccontare la storia di sé nella ricerca formativa, organizzativa e sociale*, Cortina, Milano.
- Cambi F. (2002), *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma.
- Demetrio D. (1996), *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano.
- Demetrio D., (2012), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Mimesis, Milano.

- Dominicé P. (2000), *Learning from our lives: Using educational biographies with adults*, Jossey-Bass, San Francisco.
- Gamelli I. (2004), *Autobiografia*, Unicopli, Milano.
- Lumbelli L. (1984), *Qualità e quantità nella ricerca empirica in pedagogia*, in Becchi E., Vertecchi B. (a cura di), *Manuale critico della sperimentazione e della ricerca educativa*, FrancoAngeli, Milano, pp. 101-133.
- Mancino E. (2009), *Un cinema parlato. Trame per una pedagogia della narrazione con gli occhi di un'altra lingua*, Mimesis, Milano.
- Mancino E. (a cura di) (2010), *Il futuro della scrittura. Dialoghi, visioni, contesti*, Unicopli, Milano.
- Pineau G., Le Grand J.L. (1993), *Les histoires de vie*, PUF, Paris.
- Pineau G. (2003), *Le storie di vita*, Guerini, Milano.
- Sautière J. (2018), *Guardaroba*, La nuova frontiera, Roma.

Soglie di parola mosse dal vento. Abito, taglio del linguaggio, corpi scritti e gesto genealogico

di *Cristian Bonomi*

... il velo a volte
s'alza muto.

Rainer Maria Rilke

Mantello, velo, tenda, cinto, sudario e arazzo sono figure della parola che apre lo spazio desiderante del simbolico. L'irresistibile prossimità tra corpi, taglio del linguaggio e dispositivi di scrittura indurrà una proposta d'abito genealogico e tre ritagli di stoffa autobiografica.

La parola non è uno strumento innocente ma modifica l'essere stesso del parlante. Paragoniamo il dire a un cannocchiale: per suo tramite vedo il mondo a distanza, dimenticandomi che sono implicato in quella visione; rimango talmente assorto nel panorama da scordare che sto maneggiando uno strumento, come se la nuvola appena scomparsa fosse la parola “nuvola” che invece rimane. Questa distanza tra linguaggio e reale segna una nostalgia irrimediabile ma, se guardo ancora oltre, nel cannocchiale vedo all'orizzonte il mio vasto non esserci: la promessa indimenticabile e dimenticata della morte. La pretesa di parlare da un luogo astratto (con *sguardo panoramico* direbbe Merleau-Ponty), la mancata storia d'amore tra *Le parole e le cose* (così titola un'opera di Foucault), il sapere della fine (occultato per Heidegger dalla *chiacchiera*) sono i tre rimossi che sostengono l'efficienza del linguaggio.

Nel *Genesi* (3,5) Adamo ed Eva portano alla bocca il frutto della conoscenza e, per primo sapere, avvertono amaramente la propria nudità. In un morso i due progenitori perdono l'abito di grazia che, per la teologia tomista, l'uomo potrà rivestire in forma di corpo glorioso solo dopo il Giudizio universale (Agamben, 2009). Adamo ed Eva si scoprono ignudi, mortali, rotti. Ma quale colpa li risveglia a una condizione tanto mancante? Walter Benjamin argomenta che «il peccato originale è l'atto di nascita della parola umana» (Benjamin, 1995). Nella distanza del linguaggio, Adamo ed Eva hanno ora il proprio corpo senza esserlo soltanto. Per Jacques Lacan la rasoia del linguaggio apre una distanza desiderante tra le parole e le

cose, profilando all'indietro la presunzione di un'unità originaria (Pagliarini, 2009). «Ciò che manca non può essere contato» (Qoelet 1,15) ma può essere detto: la parola ci inizia alla fine, chiama gli assenti per nome, afferma cosa ci viene negato, dice quanto siamo costitutivamente mancanti e destinati a mancare; è la piccola porta da cui l'uomo entra nella morte. Il linguaggio ci condanna a questo destino così predetto ma ci arma anche a dire contro di lui: se il culto degli antenati e i cicli eroici risuonano infinitamente, nemmeno la morte potrà finirci.

Mantello, velo, tenda

Nel XVI canto del *Paradiso*, Dante paragona a un mantello l'epica domestica, la nobiltà del sangue: «Ben se' tu manto che tosto raccorre: / sì che, se non s'appon di dì in die, / lo tempo va dintorno con le force» (vv. 7-9). Ogni generazione orla di parole nuove il tessuto dei racconti famigliari perché non si sfilacci. Pensiamo spesso la provenienza come albero genealogico: aggrappate radici e legnosità patrilineari (Bettini, 2012). Alighieri pratica una narrazione più morbida, che dice ma non viene mai detta in via definitiva, perché l'ago del ricordo cerca sempre filo. Prosegue la metafora dantesca un'inattesa espressione del dialetto bellunese: *méteghe el tabàro*, mettere cioè il pastrano a qualcuno, significa tessergli addosso la calunnia che è il rovescio dell'epica domestica. Non solo nella cultura islamica, il velo è il femminile del mantello; lascia trasparire appena un'eccezione di cui le parole non possono contendere il segreto.

Per Lacan il velo allude alla mancanza e la preserva (Lacan, 2007). Ciò che resta velato consente il gioco del disvelamento, scongiura l'esauritiva combustione del dire nel detto, prolunga il desiderio asintotico di ciò che non viene goduto. Martin Heidegger rilegge etimologicamente l'*aletheia* greca proprio come disvelamento (Heidegger, 1999): ciò che si rivela nei simultanei sensi di svelarsi e velarsi di nuovo. Il filosofo tedesco interrompe così la pretesa che il pensiero sia lo specchio dove le cose restano fedelmente specchiate. Le parole arabe per velo e tenda, *hijab* e *sitr*, non designano solo il drappo da cui trapela il volto muliebre; citano anche l'intessuta cortina da cui giunge la voce del califfo o, per prossimità etimologica, lo spazio sacro della preghiera in moschea (Cimino, 2020). Le raffigurazioni velate di Maometto e di Mosè (Esodo 34,33) sembrano rimandare alla stessa ragione: «Non è dato all'uomo che Allah gli parli, se non per ispirazione o da dietro un velo» (*Il Corano*, sūra *La Consultazione*, v. 51).

Il velo islamico attesta così la segreta confidenza della donna col sacro (Abouddrar, 2015): angelica e insostenibile, la rivelazione sul monte Hira

turba Maometto finché la moglie Khadija non lo rincuora; ella è terza, custode e quasi mediatrice del sacro. Non diversamente Maria intercede, è “avvocata” (come recita la *Salve Regina*), custodisce la Cristianità sotto il proprio mantello in opere come il quattrocentesco *Polittico della Misericordia* di Piero della Francesca. L'accogliente manto di Maria rievoca le parole del Salmista: «Signore, chi abiterà nella tua tenda?» (Salmo 15). Il velo fa *epochè*, tempera una rivelazione altrimenti accecante, dirada la volontà liquidatoria e coloniale che ogni cosa venga svelata. Come il velo, anche la tenda afferma che c'è un al di là istituito dal suo stesso ondeggiare. Sullo sfondo de *Las Meninas* (1656), olio su tela di Diego Velázquez, l'uomo di corte José Nieto Velázquez scosta un drappo dalla porta. Il suo gesto è sospeso: infinitamente invita e proibisce ciò di cui restiamo mancanti.

Il velo, il mantello, la tenda sono soglie mosse dal vento, labili confini di parola. La morte di Gesù squarcia dall'alto il velo del tempio, aprendo spiragli sul sacro; la tenda da cui Pitagora ammaestra i discepoli si solleva per instaurare ascetica amicizia; il filosofo Baruch Spinoza mostra lo strappo nel mantello, dove il pugnale attentò alla sua vita; San Martino divide col mendicante la propria clamide di soldato. Nella lettera pastorale *Il lembo del mantello* (1991) il cardinale ambrosiano Carlo Maria Martini elegge a figura della comunicazione proprio l'episodio evangelico dell'emorroissa che allunga la mano tra la folla per sfiorare l'orlo del manto di Gesù. Io solo sono solo io perché l'uno non danza né può conoscersi. Il primo numero è il Due: devo rivolgere il “tu” al creato, dividere cose e pensieri con l'Altro perché si moltiplichino come il pane del miracolo. «“Tu” è parola più originaria di “Io”» annota Martini. Scottato dal linguaggio, l'uomo “fa storie”, getta racconti nel fuoco: la parola apre il simbolico e dunque il desiderio di ricomporre in un'unità originaria e presunta quella parte del simbolo che sta nel reale, oltre il velo, il mantello e la tenda. Per fortuna il linguaggio è inadeguato all'impresa e vive anzi di questa inadeguatezza: fa segno di ciò che sta oltre ma, se la cortina cadesse, anche il linguaggio precipiterebbe. Se il nominato fosse coesteso al nominabile, infatti, si rimarginerebbe ogni spazio di nominazione. La colomba kantiana suppone che volerebbe meglio se sparisse l'attrito dell'aria; senza, in verità, non volerebbe affatto. La nostra volontà di potenza immagina che capiremmo meglio le cose se non ci fosse la resistenza delle parole che velano e sono un mantello strappato; senza, in verità, non sapremmo alcunché.

Cinto, sudario, arazzo

Ne *La virtù politica* (2004) il filosofo Carlo Sini ripercorre teatralmente il giudizio di Paride che decreta a Venere il pomo della discordia, desti-

nato alla più bella tra le dee. L'immortale ammaliatrice trionfa grazie al suo cinto, un perizoma che la veste di desiderabilità e seduzione. L'oggetto è tanto illusorio e transferale che, smesso in un angolo dell'Olimpo, riuscirebbe ridicolo; indossato, induce a desiderare il corpo della dea illuminato proprio dal fatto che il perizoma lo nasconda. Come il velo, il mantello e la tenda, questo cinto è figura della parola: l'unica ombra che illumina, profferta a mani chiuse, tecnologia del desiderio. Cosa incontreremmo oltre quelle stoffe? Il Lacan del *Seminario VII* risponderebbe «l'orrore del reale» (Lacan, 2010): niente di desiderabile o umano perché il desiderio dell'uomo, stirpe di parola, gioca all'incendio soltanto sul limitare del simbolico. Nella pellicola *The Pillow Book* (1996, *I racconti del cuscino*) il regista Peter Greenaway inscena all'estremo l'amore dei corpi scritti. Il godimento del sesso e quello della scrittura sono indistricabili per la protagonista, figlia di un calligrafo e ispirata alle memorie di una poetessa giapponese. Le parole giungono tracciate sulla viva carne del messaggero: sono letteralmente corpi del testo; leggere significa amarli secondo un'eroticità della conoscenza che eccede ogni mera didattica dell'informazione.

Sant'Agostino definisce *felix culpa* il peccato originale che, per essere redento, ebbe la venuta di Gesù. Se la "colpa beata" di Adamo ed Eva corrisponde al taglio del linguaggio che istituisce l'uomo come tale, proprio il vescovo di Ippona propone nel *De magistro* che l'incarnazione del Cristo/*Logos* tenga insieme i due lembi di quella ferita, sancisca i significati nei loro significanti pronunciabili e pronunciati, assuma quindi su di sé (*Agnus Dei* coniuga il verbo *tollere*) la percorribilità stessa del dire sensato e le sue umane circolazioni. La Sindone di Torino è un sudario di lino che reca i segni di un calvario compatibile con quello del Cristo/*Logos*, parola crocifissa. Nessuna reliquia aderisce tanto alla figura del velo come soglia tra il dire e l'indicibile. I pellegrini che visitino la Sindone non armano le consuete domande circa il suo contenuto di verità: se sia prodigiosa o mendace, se risalga all'estrema ora di Gesù. Hegel evoca come, nei luoghi santi finalmente riconquistati, i crociati non trovarono alcuna rivelazione ultima (Hegel, 1975). Anche la reliquia di Torino resta opaca; non svela il centro del sacro, che resta vuoto e interrogativo, ma instancabilmente le si disegna attorno la comunità di chi crede. Allo stesso modo i mosaici bizantini eseguono l'etimasia: il trono vuoto del Cristo venturo, attorno a cui gli angeli e i santi danzano. Allo stesso modo la parola gira sul centro assente del reale, mettendo in circolo l'umanità simbolica e desiderante.

Quattro mercanti si passano di mano un prezioso tessuto dalla Cina: prima che il drappo si stracci, la Via della seta è tracciata. Tre sconosciuti spezzano il pane insieme: sulla tovaglia non restano che le briciole, quando si alzano compagni (lat. *cum-panis*). Due amanti scambiano parole, finché

non possono più chiamare indietro soltanto le proprie: cosa si siano detti è meno importante del fatto che si siano ascoltati; l'uno forse con-fuso dall'altro ma fuso-con lui. Quanto di noi spendiamo in queste circolazioni è prezioso (lat. *fenus*) perché, se risparmiato, sarebbe senza valore (lat. *fenum*); pura e impossibile possibilità, potenza inane. Solo cosa offriamo agli Altri è davvero nostro, in salvo dal tempo e dalla rapina, che non potranno più sottrarcelo. Il termine *gift* significa *dono* in inglese e *veleno* in Tedesco: tutto ciò, che darebbe vita alla condivisione, riesce letale se trattenuto soltanto per noi. Una parabola (Luca 12,16-21) chiama così alla tomba l'avaro più ricco del cimitero, un'altra (Matteo 25,14-30) getta nelle tenebre il servo infingardo che restituisce il prestito senza averlo messo in circolo. Tra le *Città Invisibili* (1972), poeticamente visitate da Italo Calvino, la più intessuta è quella di Ersilia. Non si coglie la sua dignità per il picciolo del campanile né cercando gli stemmi nobiliari in cima ai portoni. Strade e cortili sembrano solo il telaio della città: gli abitanti tendono fili «tra gli spigoli delle case; bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza».

Ricamato in oltre 68 metri, il lino detto *Arazzo di Bayeux* risale al tardo XI secolo e celebra la conquista normanna dell'Inghilterra. Un tempo esposto in solenni occasioni presso l'omonima cattedrale, il panno indietreggia nel racconto per avanzare una prospettiva di convivenza tra Normanni e Anglosassoni; proprio come in alcune processioni del Sud-Italia si muove un passo indietro per farne due in avanti. È il ritmo stesso della vita (gr. *bios*) e dell'arco (gr. *biòs*). Risalta nell'arazzo ciò che dagli abiti intuiamo appena: società o individui non provvedono tessuti solo per coprire ma anche per scoprire agli altri qualcosa di sé; l'utilità delle stoffe è indistricabile dal loro significato collettivo e rituale. Rianimando l'uso dei tessuti narranti, l'artista Alighiero Boetti commissiona le sue lettere su tela e le bandiere della serie *Mappa* (1971-1972) al ricamo tradizionale delle donne afgane.

Mio e di tutti, l'abito sono io fuori da me; ma come può appartenere ad altri qualcosa di così intimamente mio? È, in fondo, la stessa domanda dell'amore. Il cavaliere medievale sente l'armatura sulle membra e il fendente sull'armatura. Anche questo abito ha un'intensità simbolica (Le Goff, 2002). Egli si cela forse nel metallo per vigliaccheria? Non senza sdegno, l'etica cavalleresca ribatte che, forte nel sole, l'armatura nasconde la bugia del corpo per rivelare la verità dello spirito, rilucente nella forza. L'elmo, le piastre, la cotta sono l'anima del cavaliere forgiata nell'acciaio perché da invisibile si faccia visibile.

Il corpo del testo

In Italia i documenti di pubblica fede vengono stilati su fragile e costoso papiro finché la pergamena, robusta ma ugualmente preziosa, non la sostituisce tra VII e VIII secolo (Pratesi, 1999). Economica ma deperibile, la carta si diffonde largamente come supporto scrittorio entro il XVIII secolo, impiegando stracci nell'impasto. La graduale diffusione della biancheria accresce la disponibilità di materia prima. Il tessuto degli stracci sostiene così quello della scrittura. Il filosofo Jacques Derrida propone proprio il testo, figura paradigmatica, come tessuto (D'Alessandro, 2008). Il testo è derivante e in deriva dalla *différance*: differimento e differenza delle tracce e dei rimandi che ne tessono la rete. Michel Foucault sfilaccia la storia, prendendola dalle frange: procede per interstizi, si occupa della polvere rimasta negli angoli (Foucault, 2005). Contesta il detto incontestabile, assegnandolo alla paternità storica del dire che lo ha pronunciato; confuta il fatto incontabile, risalendo alle condizioni del fare che lo ha prodotto. Ugualmente Derrida decostruisce il testo, ne percorre le parti insignificanti e marginali per sovvertire la centralità del significato nel pensiero occidentale.

Mani e lingua sono specialmente coinvolti alla fatica dell'intrecciare. Promosso in Lombardia dal Cinquecento, l'allevamento del baco da seta è tanto paziente da eleggere il Giobbe biblico a proprio patrono. Le ironie dialettali alleggeriscono appena la fatica dei campi. Gli insulti non hanno la punta avvelenata e scuotono più risa che offesa. Il migliore epiteto d'inutilità resta *barlafùs*: la minima base dove le filatrici fanno prillare (dial. *birlà*) il fuso, che può girare anche senza; è insomma futile come la persona che ne riscuota il titolo. Nel tepore della stalla la Lombardia rurale non indulge all'ozio nemmeno d'inverno. Gli uomini intrecciano gerle, cordami; i più pigri (dial. *liscùni*) impagliano sedie con erba palustre o cartocci teneri di pannocchia. Le donne lavorano a maglia. Il rosario, la chiacchiera e il canto dosano i due cori. A bassa voce risuona la letteratura più florida: il pettegolezzo. Più che parole, echi; l'avvento dell'industria specie tessile traduce questo mondo discutibile, che ragiona cosa è giusto fare, in un mondo contabile che si smarca dai giudizi etici. Sulla giustizia del dire trionfa l'esattezza dei numeri che non arrossiscono (Sini, 2011). Lungo fiumi come l'Adda il novecentesco spazio di questa conversione è spesso la fabbrica di seta, canapa o cotone. I vertici di ogni biografia si ridispongono da narrativi a computabili, quando il codice fiscale succede gradualmente al tessuto di paternità, maternità, luogo e data di nascita.

Taglio del linguaggio e dispositivi di scrittura aderiscono irresistibilmente ai corpi. Non solo in Lombardia, ancora sul primo Novecento

il sarto è barbiere e il barbiere flebotomo, assolvendo interventi di bassa chirurgia (ascessi, pustole, salassi): la sua bottega, che diventa talora luogo di discorsi sovversivi, ospita così il taglio delle stoffe, dei capelli e della carne. Succeduto a Luigi Cadorna in capo allo Stato maggiore, Armando Diaz promuove la distribuzione di cartoline illustrate e in franchigia tra gli Italiani militanti nella Grande guerra (Gibelli, 2014). Suscettibile di stringente censura, il testo dei carteggi dal fronte è un pretesto: spedito, il postale testimonia piuttosto che il soldato è incolume all'epoca della spedizione, innescando la rincorsa a invii perfino quotidiani. Quello delle lettere è spesso l'unico corpo ricomponibile, quando i famigliari non possono piangere la salma del soldato rimasta sul campo di battaglia; l'inchiostro sulla carta come sangue sulla neve.

Far danzare la genealogia

Le parole e i desideri hanno cambiato troppe volte la rotta perché il passato ci venga restituito. Eppure, storia non significa un teschio che la terra abbia riempito. Ricordare sovverte la dittatura del presente, insinuando un assetto altro da quello odierno; mette in racconto che ieri le cose stavano diversamente e domani perciò cambieranno di nuovo per iniziativa di nessun altro se non noi. Come incarnare questa narrazione? Leggiamo i nomi e le date sul marmo definitivo delle tombe, come se queste piccole formule rimediassero alla grande assenza degli avi. Fare genealogia è più modestamente una torsione, un esercizio di prospettiva: eleggiamo alcuni nati-ante noi perché ci siano ante-nati; ma è la nostra nascita che li profila all'indietro come tali. L'indagine non giunge mai alla prima sorgente delle stirpi, che non sono radici immobili ma convergono in noi come affluenti (Bettini, 2012). Il genealogista definisce senza finire mai l'origine, come il navigante segue senza conseguire mai le stelle; entrambi tracciano così la rotta per diventare ciò che sono. Il gesto genealogico suscita un cambio narrativo e posturale in chi lo compie. Sono stazione, non capolinea. Provengo da molti antenati e il mio destino non può compiersi nella solitudine. Surrettiziamente tradotta dalla linguistica alla biologia, dalla parola al parlante, la purezza del sangue è solo una tara genetica; anche la mia nascita fu inestimabile e impura. I giorni e le notti sono un grato tesoro se lo spendo, non se lo risparmio. Appartengo a una terra ma è volgare credere che quella terra mi appartiene, perché l'immobilità del coltello nel pane non giova al pane né al coltello (cfr. Pozzi, 2019). I miei antenati affaticarono oceani, sentieri e conobbero l'altrove. Eccomi, uno in più mentre vengono meno loro. Annuncio l'assenza dei miei avi e sono la prua in fiamme della nave che affonda.

Per Carlo Sini la superstizione della scrittura si consuma nel rischio che ogni dato scritto esorbiti a irragionevole e assoluto, sciogliendosi dalle ragioni genetiche e materiali del suo scriversi (Sini, 2016). In cerca di antenati, la genealogia interroga registri, catasti e censimenti: sebbene citino il nome dell'avo, questi documenti non ambiscono a farne domestica narrazione; sono piuttosto dispositivi che censiscono e censurano, computano e imputano ai fini del controllo morale ed erariale. Il sapere delle carte viene perciò trascritto dalla pratica che le ha prodotte a quella dell'interprete, che le ri-produce. La genealogia in senso proprio visita i documenti ma anche i documenti hanno una loro genealogia. Il sapere/potere dell'uomo non «giudica e manda seconda ch'avvinghia» (Dante, *Inferno*, V, v. 6) né rinchiude il mondo in una formula alfanumerica. Solo l'errore è la forma mobile della sua verità. L'unica via resta allora una narrazione genealogica e autobio-grafica che parta alla volta del sapere, tralasciando ogni volta il saputo.

Stoffe autobiografiche

Per accedere al gioco del simbolico indossiamo un abito, come si sceglie con quale pezzo muovere negli scacchi; ogni mossa convoca e ridispone l'intera scacchiera. Gonna, divisa, saio: ritaglio in queste stoffe tre figure da cui ho imparato qualcosa di me senza che pretendessero di insegnarmi.

Per alcuni motivi noti e per ignoti altri, smisi di andare con nonna Elisa (1932) alla messa natalizia di mezzanotte. Per venti Natali si è comunque tenuta accanto un tratto di panca libera per me, senza mai implorare o ingiungere che mi ci andassi a sedere. Me lo disse una vicina di casa. Da allora non manco di raggiungere nonna che siede felice d'incenso. Eppure, la prima volta che mi presentai in chiesa, **Elisa** non sollevò nemmeno un sopracciglio di stupore, perché sperava fino a credere e credeva fino a sapere quella certa venuta. La sua attesa ha la sincera fragranza del pane, tutta la pazienza del lievito e la spezia dell'amore. Nonna viene da cascina San Benedetto, nonno **Luigi** (1927-2017) da Belvedere. Testimone il fiume, le rispettive strade convergevano a un cippo segnava: verso Trezzo, chi tra loro passava per primo ci appoggiava sopra una pietra, perché l'altro capisse che era atteso in paese. Anche in montagna si posa un sasso per insegnare il sentiero a chi venga dopo, ma io sono su quello giusto?

Molte delle mie guide sono partite per la meta più lontana e mi chiedo chi ci sia in cordata davanti a me. Da ragazzo domandai al nobile monarchico **Alessandro** (1917-2015) se riteneva che l'attuale discendenza Savoia potesse reggere le sorti d'Italia: «Non posso parlare, – rispose – per me

quest'argomento è sacro». Facevo un sacco di storie con chi la storia l'aveva fatta, meritando in Sicilia un encomio sul campo militare (1943). Il suo verticale silenzio lasciava le mie chiacchiere in pianura, come quando si dosa il fiato per ascendere alle vette. Il capitano Alessandro pronunciava maiuscola la parola "Patria" e sembrava scioglierla sul palato. Quando baciava la mano a signore o sacerdoti, sembrava rialzarsi più alto, ma la vergogna m'impacciava troppo perché riuscissi a imitarlo.

Al chiostro carmelitano di Concesa ero sempre incerto se baciare o stringere la destra a Padre Gerardo di San Giuseppe o.c.d. (1914-2006). Nel suo ultimo tempo rincasò al convento dall'ospedale di Treviglio e anch'io lo vegliai per qualche ora. Le sue parole si fecero occhi che già guardavano lontano: mi prese la mano e la baciò lui a me con gesto incalcolabile e rovesciato. Nel 1939 gli misero le mostrine sul saio, inviandolo cappellano militare in Albania tra il fango e l'incenso; ai Caduti la luna brillava negli occhi che la mitragliata lasciava spalancati. Me ne raccontava un pomeriggio: per quanto tentassi di accompagnarlo ai servizi igienici, l'incontinenza lo mortificò sul corridoio. Colse il mio disagio e, con dignità non vinta, disse: «Anche questo è necessario alla gloria».

Instancabilmente l'autobiografia tramuta il lamento in danza.

Riferimenti bibliografici

- Abouddrar B.N. (2015), *Come il velo è diventato musulmano*, Cortina, Milano.
- Agamben G. (2009), *Nudità*, Nottetempo, Roma.
- Agostino A. (2014), *De magistro*, Città nuova, Roma.
- Benjamin W. (1995), *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti [1962]*, Einaudi, Torino.
- Bettini M. (2012), *Contro le radici: tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna.
- Calvino I. (1972), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.
- D'Alessandro P. (2008), *Oltre Derrida, per un'etica della scrittura*, in D'Alessandro P., Potesti A. (a cura di), *Su Jacques Derrida*, Led, Milano.
- Foucault M. (2005), *L'archeologia del sapere [1994]*, Bur, Milano.
- Gibelli A. (2014), *La guerra grande, storia di gente comune*, Laterza, Roma-Bari.
- Hegel G.W.F. (1975), *Lezioni sulla filosofia della storia, IV [1963]*, La nuova Italia, Firenze.
- Heidegger M. (1999), *Dell'essenza della verità*, Armando, Roma.
- Lacan J. (2007), *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettale (1956-1957)*, Einaudi, Torino.
- Lacan J. (2010), *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960) [1994]*, Einaudi, Torino.

- Le Goff J. (2002), *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale [1983]*, Laterza, Roma-Bari.
- Martini C.M. (1991), *Il lembo del mantello, per un incontro tra chiesa e mass media*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano.
- Pagliardini A. (2011), *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad, Giulianova.
- Pozzi A. (2019), *La gioia*, in Bernabò G., Dino O. (a cura di), *A cuore scalzo: Poesie scelte (1929-1938)*, Ancora, Milano.
- Pratesi A. (1999), *Genesi e forma del documento medievale [1979]*, Jouvence, Roma.
- Sini C. (2004), *La virtù politica: filosofia e antropologia*, Jaca Book, Milano.
- Sini C. (2016), *L'alfabeto e l'Occidente*, 1, in Cambria F. (a cura di), *Opere di C. Sini, La scrittura e i saperi*, III, Jaca Book, Milano.

Sitografia

- www.youtube.com: Cimino C., *Figurazione*, seminario per il Centro di ricerca Tiresia. Filosofia e psicanalisi, 22 maggio 2020; Sini C., *Dalla parola alla verità scritta*, conferenza per la rassegna Intellego, 8 aprile 2011.

Con o senza vestiti. Il ruolo degli abiti nelle arti visive tra Rinascimento e modernità

di Ornella Castiglione

Il presente contributo intende proporre un'analisi del ruolo che gli abiti hanno assunto all'interno della storia delle arti visive in Occidente a partire da quella *Dea dei serpenti* ritrovata nel Palazzo di Cnosso. La nota statuetta, modellata nel periodo in cui si preconizzava la cultura figurativa occidentale, ha anticipato il ruolo fondamentale che la moda, soprattutto femminile, ha assunto in ambito scultoreo e pittorico, nonché cinematografico, poi. Il Rinascimento ha celebrato l'importanza dell'abito sia nella ritrattistica, dove le nobildonne sfoggiavano i costumi tipici dell'epoca, sia nelle raffigurazioni allegoriche, in cui l'abito era *pattern* floreale simbolo del personaggio che lo indossava. Al primo caso si può ascrivere la bellissima Cecilia Gallerani nella sua posa per Leonardo a Milano (*La dama con l'Ermellino*) mentre, per il secondo, il riferimento va al Botticelli della medicea villa di Castello (*Primavera* e *La nascita di Venere*). Il parallelo tra la *Venere di Urbino* di Tiziano e la *Olympia* di Édouard Manet introduce il tema dell'abito mancante e di quando, alle soglie della modernità, Parigi rifiuta quel nudo considerato ancora oltraggioso. I personaggi femminili interpretati dalla giovane modella Victorine Meurent assumono il corpo dello scandalo poiché, nel caso della *Olympia*, gli unici accessori indossati richiamano lo stile tipicamente adottato dalle prostitute, mentre in *Colazione sull'erba* risulta inaccettabile l'accostamento tra una ragazza nuda e due uomini vestiti. Pochi anni prima, il Realismo aveva ammesso tra i soggetti degni di essere rappresentati anche i lavoratori. Gustave Courbet decide così di ritrarre una categoria tra le più umili, gli spaccapietre, indagando il loro mondo ma soprattutto i loro abiti consunti dalla fatica e istituendo il dettaglio del calzino strappato in evidenza come metonimia di una condizione. Abiti e accessori hanno raccontato la propria epoca, come sottolineato dall'approccio di due esponenti dell'Impressionismo, Edgar Degas e Pierre-Auguste Renoir, che con l'espedito dello studio dei fiocchi (il

primo) e dei cappellini (il secondo) hanno reso in immagine l'eterogeneità della Parigi del tempo. Nel Terzo Millennio, quando la pittura sembra aver perso il suo *appeal* artistico e il suo ruolo sociale, il cinema di Sofia Coppola ne eredita la tradizione. In *Maria Antonietta*, infatti, l'attenzione alla scelta degli abiti non solo è un fattore stilistico ma un percorso filologico, creativo e museale.

La metodologia utilizzata in questo saggio ha l'impronta della critica d'arte di matrice novecentesca basata sui livelli di lettura stilistico-formale e di analisi iconografica e iconologica (Warburg, Panofsky, Gombrich) con uno sguardo ai più innovativi metodi quali quello della ricerca antropologica e quello paradigmatico delle arti visive (Sciolla, 2001).

Gli albori della cultura figurativa occidentale

Tra le prime immagini femminili occidentali vi sono le statuette di terracotta colorata raffiguranti la *Dea dei serpenti* (1650-1550 a.C.). Tale scultura, seppur arcaica nel suo modellato sintetico e nelle fattezze caricaturali, è opera ritenuta particolarmente significativa di «un mondo in cui l'idea del divino si associa alla realtà della vita e tocca, col tema dominante della Dea Madre, i sentimenti popolari (la fecondità della donna e della terra; i costumi cittadini; i giochi)» (Argan, 2002, p. 28). In effetti, la Dea ritrovata nei depositi del Tempio del Palazzo di Cnosso dall'archeologo inglese Sir Arthur Evans agli inizi del secolo scorso pare aderire ai “costumi cittadini”, in quanto i suoi abiti sontuosi ed elaborati la collocano immediatamente in un ambito tipicamente urbano. La lunga gonna a falde ricadenti, tenuta ferma da un grembiule di stoffa decorata più pesante e dalla forma, peraltro, ricorrente nella cultura minoica, detta “a sella”, insieme al corpetto stretto sul busto e completo di maniche sono da considerarsi indumenti tipici della moda seguita all'epoca dalle ragazze cretesi.

In questa figuretta, ancora testimonianza di un radicamento nelle religioni antiche, poiché mutua dalla simbologia egizia alcuni elementi (il gatto sulla testa) e nasce con intento divinatorio (la dea cretese della vita e, al contempo, della morte), l'abbigliamento assume un ruolo analitico di rilievo. La *Dea dei serpenti*, infatti, attraverso l'adozione di alcuni indumenti di moda a quel tempo «appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi» (Simmel, 1985, p. 13).

Il Rinascimento

Il regno di Venere rappresentato da Sandro Botticelli nella *Primavera* (1479-1482), sulla base dell'iconografia neoplatonica suggeritagli dal filosofo Marsilio Ficino, colloca Flora vestita di fiori tra la ninfa che era prima del rapimento da parte di Zefiro e la Venere stessa (Warburg, 1966). La botticelliana Flora nasce dall'iconografia antica diffusa sia in pittura che nella statuaria dell'Ora della Primavera e dai versi usati da Poliziano nella *Giostra* per l'apparizione di Simonetta Vespucci a Giuliano: «Candida è ella, e candida la vosta, l ma pur di rose e fior dipinta e d'erba; [...]» (Warburg, 1966). Il tessuto dell'abito di Flora è decorato con elementi floreali che richiamano il personaggio stesso in quanto divinità che «presiede alla fioritura e alla vita di tutta la vegetazione» (D'Anna, 1996, p. 62) e non è certo casuale in un contesto, quale quello del neoplatonismo fiorentino, carico di allusioni, simboli, emblemi dove «i grandi enigmi della natura, della morte e della risurrezione aleggiano attorno alle forme trasognate della giovinezza, dell'amore, della beltà, fantasmi di un Olimpo ideale» (Seznec, 1980, pp. 139-140).

Sulla veste di Flora nella *Nascita di Venere* (1484) – e sul «manto purpureo» (Daverio, 2014, p. 19) che la dea le offre – i fiori sono ancora schiusi mentre nell'allegoria sono maturi e prosperi, elemento che sottende il processo in divenire di Venere – e di ciò che le sta attorno – messo in atto nella sequenzialità dei due dipinti (Warburg, 1966). La similitudine tra le stoffe dei due abiti, inoltre, sottolinea il tratto ideativo comune della *Primavera* e della *Nascita di Venere*, dipinti nati sotto l'alveo della corte medicea per la villa di Castello (Warburg, 1966) e parti di un programma elaborato dal Ficino per l'educazione del giovane Lorenzo di Pierfrancesco (Gombrich, 1979; Seznec, 1980).

Di che ti adiri? A chi invidia hai Natura
Al Vinci che ha ritratto una tua stella:
Cecilia! sì bellissima oggi è quella
Che a suoi begli occhi el sol par ombra oscura¹.

Alla più prosaica corte ducale milanese, Leonardo, in una data ancora incerta tra il 1488 e il 1490, esegue per Ludovico Sforza il ritratto di una giovane donna che risiede al Castello pur non essendo – in quegli anni, ancora – nobile ma vantando molti talenti: *La dama con l'ermellino*. Nel

1. Prima parte del sonetto che Bernardo Bellincioni compose di fronte al dipinto nel 1493.

ritratto, la bellissima Cecilia Gallerani è colta in una duplice torsione che presagisce un certo rinnovamento iconografico, inaugurato proprio dall'artista fiorentino, e che, al contempo, diviene figura della triangolazione tra il Moro fuori campo, Leonardo e la città che li vede protagonisti: Milano. Proprio qui la giovane dama, influenzata dalle tendenze internazionali, adotta un abbigliamento elegante ma moderno, come chiaramente descritto dalle parole di Daniela Pizzigalli:

La dama con l'ermellino è una pagina importante della storia del costume: per la prima volta è raffigurato il nuovissimo abbigliamento delle nobili milanesi sul finire del Quattrocento. L'atteggiamento compiaciuto e disinvolto di Cecilia lascia trasparire l'intima soddisfazione di farsi effigiare con quegli abiti che lanciavano una moda e valorizzavano la sua innata eleganza (1999, p. 19).

L'abito che la Gallerani indossa nel dipinto, infatti, è elegante e prezioso pur senza ricadere negli eccessi tipici delle corti europee. Esso aderisce alla moda rinascimentale che metteva in evidenza le maniche con arricciature a sbuffo coniugando, però, alcuni elementi di novità provenienti dagli ambienti spagnoli, come la fascetta nera in testa. I materiali usati sono ricchi e tra questi figura la seta, presente in Lombardia per via dei primi allevamenti di bachi. Anche per quanto riguarda gli accessori valgono gli stessi principi di gusto e di stile all'insegna della morigeratezza, pertanto, l'unico gioiello che Cecilia indossa è una collana di perle, elemento di ricercatezza ma anche simbolo di fedeltà.

In quegli stessi anni, Leonardo era molto attivo alla corte sforzesca anche in qualità di ideatore di costumi e macchine teatrali. La circolazione di modelli di provenienza spagnola, ad esempio, è attestata dai costumi confezionati per una festa organizzata in onore di Isabella d'Aragona, così come è frequente il ricorso a tessuti preziosi, soprattutto seta e broccato (Bignami, 2005, p. 55).

L'importanza assegnata agli abiti va, così, contestualizzata in un paradigma culturale e artistico di privilegiata rinascenza che quella società stava vivendo e nella quale «l'abbigliamento partecipava al linguaggio del potere: lo stesso orgoglioso senso di affermazione che arricchiva le città di nuovi monumenti, le biblioteche di testi antichi, le gallerie di splendidi dipinti [...]» (Pizzigalli, 1999, p. 20).

Tra le opere di tematica profana nella produzione di Tiziano negli anni Trenta del Cinquecento vi è quella *Venere di Urbino* acquistata da Guidobaldo II della Rovere nel 1538 e vista da Vasari, che nella vita dedicata al maestro veneziano scrive: «Sono nella guardaroba del medesimo Duca di mano di Tiziano [...] una Venere giovanetta a giacere con fiori e certi pan-

ni sottili attorno, molto belli e ben finiti» (Vasari, 1568). Ecco che la figura femminile del dipinto si caratterizza immediatamente per le sue vesti, anche quando queste non ci sono.

La Venere, infatti, approcciando «una seduzione più scoperta e invitante» (www.uffizi.it), ci racconta un mondo scarsamente mitologico ma di – lussuosa – quotidianità. Il momento immortalato da Tiziano è quello che precede la vestizione di una giovane patrizia veneziana prima di uscire per partecipare alla cerimonia domestica in voga in città del “toccamano”. In secondo piano si scorgono due fantesche, di cui quella dalla corporatura più minuta, forse una fanciulla, inginocchiata a terra e intenta a rovistare nel baule alla ricerca degli abiti che la ricca padrona indosserà e quella più adulta in piedi, con adagiato sulla spalla un indumento già scelto, che si scorge essere un abito piuttosto sontuoso nei colori tra l’azzurro e l’oro (www.uffizi.it).

La modernità

Ispirata alla Venere di Tiziano, la *Olympia* realizzata da Édouard Manet nel 1863 presenta una figura femminile nuda e distesa su un letto che guarda lo spettatore e, anche in questo caso, non si tratta di una dea ma di una donna della contemporaneità che in quel torno di tempo a Parigi significava anche vita notturna e rapporti mercenari. Rispetto al soggetto codificato dalla tradizione, si tratta di una palesemente oltraggiosa «interpretazione in chiave moderna» (d’Ayala Valva, 2003, p. 44), come usava fare Manet.

La professione della protagonista di questo dipinto è resa evidente da alcuni riferimenti quali la posa, tipicamente assunta nelle fotografie a sfondo erotico come quelle di Julien Vallou de Villeneuve che ebbero un certo mercato in quegli anni, e il titolo, nome d’arte diffuso presso le prostitute d’alto bordo forse per richiamare l’antagonista di Marguerite in *La signora dalle Camelie* di Alexandre Dumas figlio (Denvir, 1992, pp. 23-24). Tuttavia, l’elemento visivo in grado di catturare lo sguardo dello spettatore è l’unico indumento che la ragazza indossa: quel nastrino nero legato al collo usato dalle ballerine, spesso accomunate dalla morale borghese alle prostitute, e presente in varie opere attinenti a quel mondo, come nel noto *La Goulue che arriva al Moulin Rouge* (*La Goulue arrivant au Moulin Rouge*, 1892) di Henri de Toulouse-Lautrec in cui è ritratta proprio la star del can-can Louise J. Weber.

La modella, pittrice e amica di Manet Victorine Meurent poserà anche per l’altrettanto celebre quanto discusso *Colazione sull’erba* (*Le déjeuner*

sur l'herbe, 1862-1863). Anch'esso ispirato ai modelli mitologici classici e idealizzati della tradizione accademica – il *Concerto campestre* attribuito in seguito a Tiziano e il *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi su tutti – ma che, tuttavia, «raffigura prosaicamente una donna senza vestiti [...]» (Denvir, 1992, p. 22) a cui mancano, quindi, gli ornamenti delle dee. E, infatti, «il nudo di Manet appariva attuale: gli abiti moderni buttati per terra e lo sguardo rivolto agli spettatori facevano pensare non a una dea ma a una prostituta» (Denvir, 1992, p. 23). Lo stesso si dica per i due uomini che, privi degli elmi degli dèi dell'Olimpo, indossavano un abbigliamento diffuso presso i giovani parigini del tempo.

Non a caso, nello scalpore generale suscitato sia nel pubblico che nella critica, alla vista della *Colazione sull'erba*, Philip J. Hamerton così tracciava il parallelo con l'illustre fonte, attribuita ancora a Giorgione:

Giorgione aveva concepito l'idea felice di una *fête champêtre* dove gli uomini sono vestiti e le signore no, ma la dubbia natura del soggetto si perdona per amore del bel colore [...]. Ora un disgraziato francese lo ha tradotto nel moderno realismo, su scala assai maggiore e negli orribili panni francesi moderni in luogo dell'elegante costume veneziano. Eccoli qui, sotto gli alberi, la donna in primo piano completamente svestita [...] un'altra donna in camicia esce da un torrente che scorre nei pressi, e due francesi in berretto di feltro siedono su un'erba molto verde con un'aria di beatitudine ottusa (cit. in d'Ayala Valva, 2003, p. 43).

La dicotomia tra chi mantiene gli abiti addosso e chi li ha gettati rende il gruppo immortalato da Manet in quella radura fuori Parigi non privo di equivoche allusioni. O, quanto meno, presso i visitatori del Salon des Refusés, dove venne esposto nella prima celebre edizione del 1863. «Quel quadro poneva troppe domande» (Scorranese, 2012) dando il benvenuto nella modernità.

Dopo più di un decennio e nel pieno della stagione impressionista, Pierre-Auguste Renoir con il *Moulin de la Galette* (*Bal au moulin de la Galette*, 1876) ed Edgar Degas con *La lezione di danza* (*La classe de danse*, 1873-1875) dimostrarono la loro grande attenzione alla cura dei dettagli di accessori e abbigliamento.

Renoir, attraverso la raffigurazione del patrimonio umano della Parigi tardo-ottocentesca, «si entusiasma nel rendere con poetica leggerezza l'atmosfera gioiosa di un ballo piccolo-borghese e, attraverso di essa, la società svagata del proprio tempo, la «vie moderne» (d'Ayala Valva, 2003, p. 108). In *Moulin de la Galette*, egli fa posare amici, conoscenti o semplici passanti che «indossano abiti decorosi e portano cravatte sobrie e stivali di vernice» (d'Ayala Valva, 2003, p. 108). Benché la scena sia affollata,

ogni personaggio, così come assume posture o comportamenti diversi, si caratterizza per una sua personale declinazione della moda parigina del tempo.

Anticipando ciò che sarà maggiormente sviluppato in *La colazione dei canottieri* (*Le déjeuner des canotiers*, 1881), Renoir per la realizzazione della scena del famoso ballo dedicò molto tempo allo studio dei cappelli. Infatti, dopo aver visto alcuni dipinti della tradizione pittorica italiana, giunse all'elaborazione di vari modelli sia per le donne che per gli uomini.

Tra gli amici di Renoir riconoscibili nel dipinto vi è, seduta in primo piano, la modella Estelle che, con ogni buona probabilità, è la stessa signora che spicca in *La pergola* (*Au jardin - Sous la tonnelle au moulin de la Galette*, 1876) poiché indossa il medesimo appariscente abito lungo a fondo bianco con righe verticali azzurre.

In quegli anni, infatti, Renoir aveva trasferito il suo *atelier* in rue Cortot a Montmartre, quartiere dove si trovava l'ex mulino, e di quell'atmosfera aveva cominciato a scandagliare luci, vegetazione, fisionomie così da consolidarne la rappresentazione grazie anche al supporto di un gruppo di persone del suo *entourage*.

Il ballo, che in Renoir assumeva la forma dello svago, in Degas, con la stessa assidua ricorrenza, era visto essenzialmente come lavoro, come accade per *La lezione di danza*. Nel *foyer* del teatro dell'Opéra di Parigi, ancora nella vecchia sede di rue le Peletier, Degas coglie un attimo, come se fosse un'istantanea, di un gruppo di giovani ballerine e del loro maestro alla conclusione di una lezione (www.musee-orsay.fr/it).

Le ballerine sono il soggetto preferito dal pittore francese per il lungo lavoro di preparazione che caratterizza le loro *performance* ma soprattutto in quanto lavoratrici che modificano il proprio corpo attraverso gli sforzi compiuti negli estenuanti esercizi. Tuttavia, in questo dipinto non è lo studio dell'anatomia a impegnare maggiormente Degas ma quello per i fiocchi e per i tutù delle danzatrici.

Contravvenendo a una delle più salde regole impressioniste, che vedeva il divieto dell'uso del bianco e del nero, classificati come colori-non colori dalle teorie sulla cromatica che si stavano diffondendo in quegli anni, Degas ammantava la parte sinistra del dipinto del bianco candido del tulle dei tutù e cinge il collo delle giovani danzatrici con il nastrino nero. Esse portano alla vita un ulteriore nastro che si chiude con un fiocco sulla schiena dalla forma e dal colore diverso per ognuna di loro: giallo, rosso, blu. Forse un pretesto per attingere alla tavolozza dei colori puri.

Emblema delle istanze realiste, il tema del lavoro aveva cominciato a reclamare la dignità di essere rappresentato nelle arti figurative. Qualche tempo prima, infatti, un artista controverso e coraggioso come Gustave

Courbet con *Lo spaccapietre* (*Le casseur de pierres*, 1849) immortalò un soggetto umile, in quanto cittadino e non eroe mitologico o detentore di potere, tra i più umili. Benché di spaccapietre vi fosse una certa richiesta a causa delle molte costruzioni e strade che si andavano realizzando in quegli anni, le loro condizioni lavorative rimanevano durissime e la considerazione sociale di cui godevano era sempre molto bassa.

Del manovale raffigurato², Courbet intese mettere a nudo ogni risvolto della sua realtà impietosa, immergendolo in un ambiente in cui tutto è polvere ma soprattutto le sue vesti sono povere e lacere. Ogni indumento colloca inconfutabilmente il personaggio nel suo mondo con il panciotto strappato, la camicia e i pantaloni rattoppati. Soprattutto quel calzino bucato sul tallone, cui non è stato posto alcun rimedio, diviene metonimia di una condizione: la miseria. Assieme ai colori terrosi, alla luce soffocata, alla landa amorfa, l'iconografia del mondo della povertà è descritta e classificata, infatti, dagli indumenti consunti, così come aveva inaugurato Annibale Carracci nel *Mangiafagioli* (1583-1584) e proseguito Honoré Daumier con *Il vagone di terza classe* (1862-1865) o Vincent van Gogh con *I mangiatori di patate* (1885).

L'occhio del Novecento

Nel tratteggiare la società, sul volgere del XX secolo, il paradigma delle arti visive annovera una nuova musa: il cinema, definito da Francesco Casetti come “occhio del Novecento”³. Con l'intento di restituire un ritratto più autentico della famigerata regina di Francia, Sofia Coppola presenta nel 2006 l'inedito e particolare *biopic Maria Antonietta* (*Marie Antoinette*). Il film tende a evidenziare la forte dimensione estetica che ha caratterizzato la vita alla corte di Versailles che se, da un lato, con abiti sontuosi, parrucche, accessori e gioielli di pregio ha ispirato la moda presso le altre corti e le classi abbienti europee, dall'altro, ha inasprito i rapporti con il popolo, offeso da quel «vacuo sfoggio d'eleganza» (www.museodeltessuto.it).

I costumi di *Maria Antonietta* sono statati riconosciuti quale migliore reinterpretazione mai realizzata in ambito cinematografico dell'abbigliamento settecentesco⁴ e venti tra i modelli maschili e femminili sono dive-

2. Nello stesso anno, Gustave Courbet realizzò una versione del dipinto in cui gli spaccapietre sono due, intitolata *Gli spaccapietre*, andata distrutta a Dresda nel 1945 durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale.

3. Si veda in proposito F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005.

4. La costumista Milena Canonero nel 2007 vinse il premio Oscar per la produzione.

nuti oggetto della mostra *Il Capriccio e la Ragione. Eleganze del Settecento europeo* allestita al Museo del Tessuto di Prato in collaborazione con gli Uffici agli inizi del 2018.

Si tratta, per lo più, di abiti confezionati per l'occasione a cui sono stati inseriti piccoli dettagli ricavati da costumi dell'epoca, disegnati dopo l'attento studio, non solo di vestiti e accessori originali, ma di tutto il corredo storico dell'ambiente delle corti settecentesche (testi, dipinti, disegni ecc.).

Conclusioni

Fin troppo evidente appare il rilievo dell'abbigliamento nell'ambito della conoscenza sistematica di un periodo storico e della moda come elemento di analisi specifica di una società. Sotto un profilo più meramente visivo, la storia dell'arte e degli stili è strettamente legata alla storia del costume in quanto quest'ultimo si configura come codice immediato. Come si è visto, la comunicazione del proprio *status* attraverso la scelta degli abiti ha coinvolto i ceramisti di Cnosso fin dagli albori della cultura figurativa occidentale.

A partire dal periodo di massimo splendore delle arti, il Rinascimento, il vestito sia quando era presente sia quando non c'era ha dichiarato appartenenze e sobillato animi.

Sul finire dell'Ottocento, la ricerca di una rappresentazione particolareggiata dei soggetti, anche attraverso la raffigurazione di dettagli differenti, tratteggiava quell'interesse per l'individuo come mai successo prima. Infatti, nel luogo moderno per eccellenza, la città, l'eterogeneità della vita mondana costituiva, finalmente, una ricchezza. Quella *élite* parigina ha anticipato, non solo nella moda ma anche nelle abitudini e negli stili di vita, quanto le classi sociali inferiori faranno nel corso del Novecento, secondo la teoria simmeliana (Simmel, 1985, p. 14).

Le ipotesi per ulteriori sviluppi di questo filone di analisi affermano l'imprescindibilità della storia delle arti visive all'interno dei percorsi di studio nel settore della moda e del costume al fine di garantire un orientamento significativo all'interno di un panorama iconografico organico. Infatti, se sul versante dell'interpretazione dell'opera d'arte, l'abbigliamento e gli accessori indossati sono elementi frequentemente partecipi dell'analisi, nella maggior parte dei casi non è vero il contrario.

L'interesse per tale argomento, tuttavia, dal settore disciplinare può essere esteso all'ambito trasversale degli studi sulla formazione del soggetto e sulla comunicazione riflessiva.

Riferimenti bibliografici

- Argan G.C. (2002), *Storia dell'Arte italiana, Vol. 1, Dall'antichità a Duccio [1968]*, Sansoni, Firenze.
- Bignami P. (2005), *Storia del costume teatrale*, Carocci, Firenze.
- Cieri Via C. (2006), *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Firenze.
- D'Anna G. (1996), *Dizionario dei miti*, Newton Compton, Roma.
- D'Ayala Valva M. (2003), *Museo d'Orsay, Vol. 2, L'Espresso*, Milano.
- Daverio P. (2014), *Botticelli. Nascita di Venere, Vol. 1*, Corriere della Sera, Milano.
- Denvir B. (1992), *Impressionismo*, Giunti, Firenze.
- Gombrich E.H. (1979), *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche [1945]*, Einaudi, Torino.
- Panofsky E. (1962), *Il significato nelle arti visive [1955]*, Einaudi, Torino.
- Pizzagalli D. (1999), *La dama con l'ermellino*, Rizzoli, Milano.
- Sciolla G.C. (2001), *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, UTET, Torino.
- Scorranese R. (12/05/2012), *Parigi 1863, benvenuti nella modernità*, Corriere della Sera.
- Seznec J. (1980), *La sopravvivenza degli antichi dei [1940]*, Boringhieri, Torino.
- Shearman J. (1995), *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano [1992]*, Jaca Book, Milano.
- Simmel G. (1985), *La moda [1910]*, Editori Riuniti, Roma.
- Vasari G. (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, Firenze.
- Warburg A. (1966), *La Rinascita del paganesimo antico [La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano, 1893]*, La Nuova Italia, Firenze.

Sitografia

- La classe di danza*, testo disponibile al sito: www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/cerca/commentaire/commentaire_id/la-classe-di-danza-3653.html?no_cache=1&cHash=9bb2faafdd 27/04/2021.
- Marie Antoinette. I costumi di una regina da Oscar*, testo disponibile al sito: www.museodeltessuto.it/maria-antoinetta-costumi-regina-oscar/ 27/04/2021.
- The Snake Goddess*, testo disponibile al sito: https://heraklionmuseum.gr/?page_id=1638&lang=en 27/04/2021.
- Venere di Urbino*, testo disponibile al sito: www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano 27/04/2021.

BioFotoRacconto

di *Barbara Di Donato*

Credo davvero che ci siano cose che nessuno riesce a vedere prima che vengano fotografate.

Diane Arbus

Nel corso del 1864, la giovane Sarah Bernhardt varcò la soglia dello studio del più noto e grande fotografo di Parigi Gaspard-Félix Tournachon, in arte, Nadar.

La Bernhardt all'epoca aveva vent'anni e faceva parte della Comédie-Française, ma era nota più per i suoi scandali e i comportamenti stravaganti che per le sue doti di attrice; all'epoca si trovava senza un ingaggio e in attesa di un figlio: decise quindi di affidarsi all'oramai affermato Nadar per promuovere la sua immagine presso il grande pubblico. Nadar, grazie alle sue capacità tecniche e alla sua intuizione comunicativa, seppe interpretare la giovane attrice in maniera magistrale, riuscendo a catturarne l'essenza al punto tale che i suoi scatti contribuirono all'ascesa professionale di Sarah.

I critici accolsero con grandissimo entusiasmo i ritratti realizzati da Nadar: uno sfondo neutrale con luce naturale seppe valorizzare la bellezza e l'eleganza della Bernhardt. Il sodalizio tra Nadar e Sarah Bernhardt risultò essere trasformativo: Sarah si apprestava a divenire negli anni successivi una leggenda nel mondo teatrale.

Nadar

La fotografia, fin dalla sua nascita nel 1839, fu accolta dal mondo artistico del tempo con molte perplessità: tra pittura e fotografia iniziò da subito una diatriba, dovuta soprattutto alla competizione sul ritratto, fino ad allora di competenza esclusivamente pittorica. Alcuni pittori erano preoccupati di essere sostituiti da un mezzo tecnologico, altri invece riconoscevano alla fotografia solo una funzione di tipo documentaristico, niente a che vedere con la vera arte; il termine arte, infatti, faceva intendere un prodotto realizzato completamente e manualmente dall'uomo (come la

pittura e la scultura) e non da una macchina e da elaborati procedimenti chimici. Secondo molti artisti, il fotografo poteva limitarsi semplicemente a riprodurre la realtà così com'era, senza nessun contributo personale, a differenza dell'artista che con il suo talento e la sua immaginazione era capace di generare nuove visioni su ciò che ritraeva, valorizzando ed aggiungendo al soggetto la sua personale interpretazione.

All'interno della disputa sul valore dell'arte fotografica, si inserisce uno dei più grandi ritrattisti di tutti i tempi, Nadar che, con le sue opere, contribuirà ad elevare la fotografia all'altezza dell'Arte; egli firma alcuni tra i più celebri ritratti di sempre: Baudelaire, Wagner, Manet, Dorè, Delacroix, Alexandre Dumas, George Sand, Jules Verne, Gioacchino Rossini, Franz Liszt, Victor Hugo furono tutti suoi modelli.

Nadar, un rivoluzionario nell'atto di guardare, sostiene:

La fotografia è una scoperta meravigliosa, una scienza che occupa le intelligenze più elevate, la cui applicazione è alla portata dell'ultimo imbecille, ma c'è in essa qualcosa che non si impara: è il sentimento della luce, e ciò che si impara ancora meno è la comprensione morale del soggetto, è il lato psicologico della fotografia (Nadar, 1973, p. 64).

Nadar possiede l'innata capacità di mettersi in relazione con i suoi soggetti, dialoga con loro per scoprirne la personalità, studiarne le espressioni, captarne l'anima, per poi renderla indelebile nella fotografia.

Il suo stile è sobrio: gli sfondi semplici, quasi senza appoggi e la luce è naturale. Preferiva le pose di tre quarti illuminate di lato; spiegava così la sua tecnica di ritratto:

L'intelligenza morale del vostro soggetto [...]vi mette in comunione con lui e permette di rappresentare [...] l'intima somiglianza (Nadar, 1973, p. 64).

Quella somiglianza intima che emerge nei suoi ritratti ci fa sussultare ancora oggi per la perfetta unione tra padronanza della luce, tecnica fotografica, espressività. Nelle sue fotografie si respira un'armonia capace di aprire varchi dentro noi grazie ad una sintonia di sguardi, luce e personalità. Ogni suo ritratto diviene la rappresentazione di un incontro tra lui e il soggetto, un incontro che ritrae il soggetto fotografato ma anche il fotografo, che attraverso il suo stile rivela parte di sé, una relazione sempre presente tra il soggetto e il fotografo.

Scritti con la luce

Ci sono sempre due persone in ogni foto: il fotografo e l'osservatore.

Ansel Adams

Il potere dell'immagine è nella relazione che riesce a costruire con chi la guarda.

L'immagine, infatti, non possiede un significato definitivo, ma viene percepita da ogni singolo individuo con il proprio mondo interiore e il proprio vissuto. Non è importante che l'osservatore colga il significato proposto dall'autore, quanto che l'immagine ne avvii di nuovi.

Questo fa delle fotografie, incredibili oggetti narrativi, come accade ad esempio in uno dei libri di Lalla Romano, *Romanzo di figure*.

All'interno troviamo le foto di un album di famiglia scattate dal padre dell'autrice, accompagnate da brevi testi narrativi. Lalla Romano riordina le fotografie per temi, in una progressione narrativa e non cronologica. L'originalità del romanzo nasce dal rovesciamento di senso dove le «parole» illustrano, mentre le «immagini» narrano. Le fotografie sono accompagnate da brevi commenti dell'autrice che, come lei stessa dichiara, «dovrebbero servire a fermare un poco l'attenzione, in quanto suggeriscono prospettive di lettura» (Romano, 1975, p. 9).

Lalla Romano si pone l'obiettivo di parlare solo di quello che vede e ricostruire da lì la storia.

Le fotografie diventano così evocatrici di racconti e i personaggi, nascono non dalla memoria o da introspezioni ma dal modellamento della luce su di loro, dalla presenza delle ombre, dalle espressioni del volto, dal movimento del corpo, da ciò che è presente ma anche da ciò che è assente. Il tempo delle fotografie diventa un tempo vicino in cui Lalla non solo può ritrovarsi bambina, guardandosi dal tempo dei grandi, ma incontra nuovamente i suoi genitori, la sorella, il cane: attraverso le immagini riscopre suo padre dal modo in cui fotografa la realtà. Le Fotografie diventano presenza e incontro, riuscendo a generare un emozionante dialogo fatto di sguardi tra lei e il padre. Lalla adulta guarda Lalla bambina che a sua volta viene guardata dal padre attraverso l'obiettivo fotografico. Il voltar pagina sembra scandire il tempo mentre fotografie e testi, come dei piccoli tasselli, vanno a formare il *Romanzo di figure* fatto d'incontri di sguardi. Fondamentale, nel romanzo, il connubio tra fotografia e scrittura: se le fotografie fossero state prive del testo, infatti, la nostra attenzione sarebbe stata sicuramente più superficiale e fuggente e la lettura del romanzo avrebbe perso di quel senso poetico presente ad ogni voltar di pagina.

Lalla Romano compie un'operazione quasi cinematografica con la scrittura: le sue parole, come fossero una macchina da presa, muovono e guidano il nostro sguardo che si ritrova a scrutare volti, indagare assenze che a volte rivelano o lasciano intendere un'abile regia che ci guida verso i protagonisti delle immagini che mutano di volta in volta, sorprendendoci quando scopriamo che il soggetto non sempre è la persona ritratta, ma colui che sta scattando; ciò crea una sorprendente prospettiva che si fa interessante e veritiera.

Una fotografia racconta sempre anche del fotografo.

BioFotoRacconto

Nella suggestiva cornice del convento di Monterosso¹, ho collaborato al seminario di tre giorni², con la professoressa Emanuela Mancino e lo scrittore Elvis Crotti, alla sperimentazione del *BioFotoRacconto*, un metodo autobiografico per il racconto di sé.

Nella mattinata del secondo giorno, sotto una pioggia battente, avveniva l'incontro fotografico con i partecipanti. Dopo aver scelto il proprio vestito³, averlo portato in viaggio e averne lasciato traccia nella scrittura del giorno precedente, era arrivato il momento di farne presenza in una fotografia. Il set, improvvisato a causa del temporale, era perfetto; il mare con le sue indefinibili sfumature, il luogo così unico, il ritmo della pioggia ed una luce che pareva modellarsi intorno e accanto ad ogni volto in maniera differente: ognuno di loro aveva con sé l'abito prescelto a casa e con lui i ricordi e le emozioni che lo accompagnavano. Siamo arrivati al momento

1. Con cui è stato sottoscritto un accordo di collaborazione scientifica che lega le attività e le ricerche della prof.ssa Mancino alla sede dei Cappuccini di Monterosso.

2. Il seminario si è svolto nei giorni 1,2,3 novembre 2019, nell'ambito della collaborazione scientifica che lega da anni il Convento dei cappuccini di Monterosso al gruppo di ricerca "Trame educative". In particolare, a partire dal 2018, si è stretto un accordo di studi e ricerche che vede collaborare il Convento con il Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "R. Massa", attraverso progetti che prevedono la direzione scientifica della prof.ssa E. Mancino e che hanno sviluppato ricerche narrative, pubblicazioni editoriali, progetti e ricerche fotografiche, documentaristiche. Il convento accoglie i seminari residenziali realizzati in collaborazione con l'Università, con la Casa della Cultura di Milano. Il titolo del seminario in oggetto era: "Le occasioni per dirsi. Tra i con e i senza della scrittura", a cura di E. Mancino e prevedeva la collaborazione di B. Di Donato ed E. Crotti. Cogliamo l'occasione per ringraziare tutti le persone che hanno preso parte al seminario.

3. I partecipanti erano stati invitati, in preparazione della partenza per Monterosso, a scegliere un abito, un accessorio di vestiario che fosse proprio o altrui, in uso o in disuso, ereditato o regalato, scelto o autoprodotto...

della fotografia solo dopo un lavoro approfondito e progressivo di scrittura di sé guidato da Emanuela, attraverso una metodologia di pedagogia fenomenologica e filosofia come pratica di un pensiero vivente⁴. Ho pensato quindi di utilizzare il vestito come «tramite» per creare una connessione tra un dentro ed un fuori, chiedendo loro di trovare un contatto corporeo con il proprio capo d'abbigliamento e mantenerlo attraverso un «sentire» capace di generare movimento di sguardi tra un sé interno che potesse diventare un noi all'esterno. In quell'atmosfera a tratti surreale, dovevo solo accogliere con molta cura quello che già era presente nei loro occhi, nelle loro espressioni, nella loro postura. Ritrarre è sempre gesto d'intrusione, è cosa delicata che richiede cura, attenzione ed ascolto dedicato: ogni fotografia è un incontro di sguardi, linguaggi, tra chi ritrae e chi è ritratto, due mondi differenti che per pochi istanti si avvicinano l'uno all'altro per convergere in un unico sguardo.

Nella scelta degli scatti, mi sono fatta guidare dall'estetica e dalla percezione che l'immagine mi rimandava, cercando di restare fedele all'esperienza emotiva che traspariva dall'espressività dei partecipanti.

Fotografia e scrittura nel metodo del BioFotoRacconto

Nella parte conclusiva del seminario, ispirati dai fotografi che hanno utilizzato parole e immagini nelle loro narrazioni autobiografiche⁵, abbiamo stampato ed incollato le fotografie su un passe-partout in cartoncino chiaro. Dopo averlo consegnato ai rispettivi protagonisti dell'immagine, il cartoncino con la foto è diventato un nuovo supporto di riflessione e di progettualità narrativa. Un nuovo spazio da abitare e a cui dare senso, significato, nuova vita. Abbiamo, così, chiesto ai partecipanti di scegliere ed inserire parti di scrittura realizzate nelle giornate precedenti sul passe-partout, sulla fotografia, nella modalità che più preferivano, e di comporre quindi il proprio racconto di sé tra fotografia e scrittura.

Il dialogo tra i due differenti mezzi espressivi all'interno dell'immagine diviene presenza importante di sé con la sua forza narrativa a due voci.

Ho sperimentato personalmente questo metodo, utilizzando molte fotografie e ho potuto verificare il forte impatto visivo ed emotivo di queste composizioni testuali-visuali. In alcune immagini ho percepito quasi un'attesa della parola che andasse a completare l'opera e lasciasse traccia e segno di sé, diventando gesto.

4. Come espresso nel testo *Il filo nascosto* di E. Mancino, FrancoAngeli, 2021, nella prima parte: "Un fazzoletto di terra".

5. In particolare, riferendoci agli autori menzionati da E. Crotti, in *As it may be*.

La coesistenza testuale tra immagine e parola scritta crea un circuito virtuoso che sembra travalicare il mero senso della giustapposizione o della compenetrazione. La soglia tra verbale e visuale non ha valenza retorica, né decorativa.

Ne sono un esempio i tracciati autobiografici di Shirin Neshat⁶, che ricorre alla calligrafia persiana per mostrare come la parola sia più amica dei sensi che del concetto, che dire di sé appartiene ad una pratica di ragione poetica, che si ritrova nel gesto. Si tratta di volgere lo sguardo, di rivolgerlo a quelle parti di sé che si nascondono o che troviamo «rincattuciate, perché sottomesse da sempre o perché nascenti» (Zambrano, 1991, p. 16).

Scrivere in relazione al proprio ritratto o sul proprio ritratto svolge l'azione di abitare ulteriormente la propria presenza, la propria rappresentazione (che è presenza riportata qui).

A volte permette di ripercorrere con la penna le linee delle proprie traiettorie esistenziali, di accorgersi di voci che premevano per dirsi, di dare spazio a legami sottili, ma non per questo del tutto invisibili.

Scrivere conversando (stando letteralmente insieme) con l'immagine, con questa scrittura di luce che dialoga con l'ombra, permette di vivere sul crinale del dire la luce e del dire l'ombra. In questa soglia privilegiata di attenzione, è possibile sentire «ciò che chiede di essere tratto fuori dal silenzio» (Zambrano, 1996, p. 28).

La scrittura si trasforma allora in un gesto che non risponde né alla mera logica, né alla cronologia. Quel che si fa pensiero scritto nasce da un sentire originario, da un'intimità che difficilmente riusciamo a vivere con noi stessi e con il nostro linguaggio.

La parola acquista una nuova misura: si dà nella continuità. Si frammenta nella mancanza, nella discontinuità. Offre spazio al tempo, ai suoi vuoti, ai suoi pieni, obbedendo quasi ad un ordine remoto. Immagine e parola si fanno metafora e permettono l'accesso ad una conoscenza di sé che mostra noi stessi a noi stessi in altri termini, dando spazio a ciò che normalmente è indicibile.

Tra le righe scritte ed i tratti fotografati, emergono rughe del pensiero. Le parole possono chiedersi il perché e il come, mentre la fotografia descrive con la luce e con le ombre. L'immagine dice come le cose sono, ma le parole esprimono che effetto le cose fanno. Quel che è simultaneo nella fotografia, richiede il tempo della frase nelle parole.

L'immagine, insieme alla parola, accende domande interminabili.

6. Cfr.: *Women of Allah* (1993-1997), *Fervor* (2000), *Women without men* (2009), *Book of Kings* (2012).

La vita ha bisogno di rivelarsi, di esprimersi: se la ragione si allontana troppo, la lascia sola, se assume i suoi caratteri, la soffoca. Si tratta quindi di trovare il punto di contatto tra la vita e la verità: e tale punto di contatto si ottiene grazie a un'operazione della vita stessa, qualcosa che avviene al suo interno (Zambrano, 1943, p. 45).

Qualcosa rimane sempre in penombra. E questo ce lo insegna la fotografia, mentre ci insegna ad ascoltare una sorta di melodia dell'indicibile. Ma anche la parola racconta la propria origine, il proprio provenire dall'ineffabile.

Scrittura e fotografia, liberate dall'ansia di ricercare il vero, si dirigono a far affiorare, a dare suggerimenti, parvenze.

Il fotografo è un meraviglioso esploratore degli aspetti che la nostra retina non registra mai e che ogni giorno infliggono smentite crudeli agli idolatri delle visioni note (dichiarava Man Ray, su *Paris Soir*, il 23 marzo 1926).

La biofotonarrazione ci ha permesso di sperimentare la forma dell'artefatto scritturale, del lavoro con il doppio canale espressivo (e menzognero) della scrittura e della fotografia. Parola e immagine non restituiscono il nostro volto, ma ci permettono di rappresentarci, di portarci alla nostra stessa presenza. E quindi guardarci, come da fuori, nel nostro aspetto fuggevole, mutante, continuamente variabile, continuamente riscrivibile.

Ne nasce una conversazione ininterrotta con se stessi. Insieme alla consapevolezza di avere tra le mani la possibilità di raccontarsi e che questo gesto dipende solo da noi.

La scambievolezza discorsiva tra fotografia e scrittura suggerisce il pensiero di Barthes, che avvertiva: l'immagine non può dire ciò che dà a vedere. Ciò che lo fa è la nostra memoria, il nostro sguardo, la nostra capacità di ascoltare e riconoscere. Ciò che lo fa è lo sguardo del fotografo, che si mette in dialogo, che costruisce un vero e proprio discorso con i soggetti, con lo spazio, con i paesaggi esteriori ed interiori.

Creando un corpo a corpo tra due modi di guardare e di prendersi cura, articolare una doppia lingua permette di accorgersi che foto e parole emettono e mettono in collegamento differenti vibrazioni: è la relazione fra loro a costruire nuovi racconti di noi.

Nel BioFotoRacconto non troveremo un'immagine da svelare di noi: la costruiremo. Di volta in volta.

Macchina fotografica e scrittura diverranno, allora, tecnologie infedeli di noi: tecnologie di trasformazioni.

Riferimenti bibliografici

- Bernhardt S. (2013), *La mia doppia vita*, Castelvevchi, Roma.
- Nadar (2004), *Quando ero fotografo*, Abscondita, Milano.
- Nadar (2010), *L'arte del ritratto*, Abscondita, Milano.
- Romano L. (1975), *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino.
- Vitali L., Prinnet J., Dilasser A., Nadar (1973), *Nadar*, Einaudi, Torino.
- Zambrano M. (1943), *La confessione come genere letterario* (trad. it.: Mondadori, Milano, 1997).
- Zambrano M. (1991), *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano.
- Zambrano M. (1996), *Verso un sapere dell'anima*, Cortina, Milano.

Sitografia

- Falcinelli R., *Una lettura di romanzo di figure di Lalla Romano*, testo reperibile al sito: <http://federiconovaro.eu/riccardo-falcinelli-una-lettura-di-romanzo-di-figure-di-lalla-romano>
- Meletto B., *Sarah Bernhardt, la divina*, testo reperibile al sito: <https://barbarainwonderlart.com/sarah-bernhardt-la-divina>
- Fohr R., *Sarah Bernhardt par Nadar*, testo reperibile al sito: <https://histoire-image.org/de/etudes/sarah-bernhardt-nadar>

As it may be.

BioFotoRacconto: un metodo autobiografico

di *Elvis Crotti*

*Certe volte non mi sento una persona.
Non sono che un insieme di idee di altra gente.*

David Bowie

In un giorno di pioggia

In un giorno di pioggia, nel centro di Milano, camminavo ascoltando Black Star di David Bowie in cuffia, quando mi vidi riflesso nella vetrina di una libreria, mentre un tram alle mie spalle sfilava veloce lasciandomi il tempo di leggere sulla sua fiancata la scritta “boys tears”. Se, in quel preciso istante, avessi avuto una macchina fotografica con me avrei immortalato la mia sagoma scura stretta in un vestito troppo leggero riflessa nel vetro puntinato dalla pioggia e il candore toccante di quella scritta che diceva di me e del mio stato d’animo molto più di qualsiasi altra frase. È nata così l’idea di formulare e progettare un metodo o forse più semplicemente un modo di raccontarsi che si dipana tra fotografia e parola.

Dopo alcune giornate spese a ricercare chi, tra artisti e fotografi, avesse percorso prima di noi questa possibile forma espressiva, ho scelto di conoscere e studiare il lavoro di alcuni di loro a capo del movimento Narrative art, insieme ai reportage fotografici e documentaristici di tre fotografi nati in epoche diverse e dalle tematiche differenti, come lo statunitense Duane Michals, l’iraniana Shirin Neshat e la giovane belga Bieke Depooter.

Il risultato di quel pomeriggio di pioggia, riflesso in quella vetrina, e delle successive settimane di approfondimento mi ha dato le ispirazioni necessarie per poter cogliere e declinare, insieme alla fotografa Barbara Di Donato e alla professoressa Emanuela Mancino, la proposta di creare il metodo narrativo al quale abbiamo dato il nome di *BioFotoRacconto*.

Dagli artisti della Narrative Art a Bieke Depoorter

Nel corso degli ultimi 50 anni, il percorso di ricerca di alcuni fotografi e di alcuni artisti si è concentrato, con modalità e approcci creativi diversi, sulla commistione tra fotografia e scrittura. Tra i movimenti artistici che prendono piede, a seguito dell'ondata rivoluzionaria culturale degli anni '60, significativo è quello della Narrative Art; una forma di espressione che nasce appunto dal connubio delle sue due componenti principali, quella fotografica e quella scritta. Guardando e analizzando specialmente le opere di Bill Beckley, Didier Bay, Peter Hutchinson, Roger Welch e non ultimo il francese Jean Le Gac, si può cogliere come questi due mezzi espressivi vengano impiegati dagli artisti ai fini di una narrazione del quotidiano, cui viene conferita nuova dignità.

Lo scopo di questi artisti è costruire opere testuali-visuali che narrano il vissuto dell'autore entro le due dimensioni dello spazio e del tempo, l'una espressa dall'immagine, l'altra dalla didascalia. Testo e immagini sono legati da una correlazione mentale che unisce due tipi diversi di linguaggio, verbale e visuale:

Le scritte non potrebbero esistere senza le immagini e viceversa. Le opere sono formate da sequenze fotografiche accompagnate da didascalie, che, fornendo la chiave per la lettura delle immagini, seguono il filo della memoria del loro autore.

Jean Le Gac

L'elemento autobiografico, centrale nella Narrative Art, si esprime soprattutto negli insoliti autoritratti di Jean Le Gac (Alès, 1936). L'artista francese ripercorre i luoghi dell'infanzia con una serie di immagini accompagnate da brevi testi esplicativi. Il tratto autobiografico risulta dominante: la fotografia estrapola situazioni e oggetti dal vissuto quotidiano che, grazie al testo, si connota di straordinarietà, favorendo così quella fusione tra arte e vita che questi artisti si propongono di abitare ed esplorare. In molti casi raccolgono oggetti legati alla propria storia personale e li classificano come in un archivio biografico.

Da una parte entra in gioco la possibilità tecnica del mezzo fotografico di fissare l'attimo, di cristallizzare l'istante, la scena precaria, immortalando visivamente la realtà. L'impiego di tale mezzo espressivo è rilevante per questi interventi artistici perché implica una serie di tematiche e riflessioni, quali ad esempio il concetto di memoria ed il recupero del transitorio.

Dall'altra, interviene il testo, ossia l'appendice scritta correlata all'immagine fotografica, che ha funzione esplicativa e, per l'appunto, comunicativa. Consente agli artisti di dar vita a una narrazione che va oltre il campo del visivo, riuscendo a coinvolgere lo spettatore attraverso relazioni mentali.

Si crea quindi una narrazione in parole e immagini, legate in modo logico o illogico, che vengono avvicinate dall'artista e dagli altri autori in rapporti sempre diversi e nuovi. Il testo diventa così, di volta in volta, didascalica, ripetizione, indizio, contraddizione, si affianca all'immagine, la sfiora, le volta le spalle o la guarda negli occhi. I due elementi si con-fondono, per completarsi o alternarsi e soprattutto risvegliare immaginazione, evocare sogno, far riaffiorare memoria.

Duane Michals

Duane Michals (McKeesport, 18 febbraio 1932) dimostra con le sue fotografie che è impossibile rappresentare una persona attraverso la sola immagine visiva: egli, infatti, ai suoi ritratti aggiunge delle frasi scritte. Con questi testi il fotografo ci guida alla comprensione di quel complesso di pensieri ed emozioni che sono intrappolati nell'apparenza. L'unione di testo e immagine ci porta a un'immagine diversa, dove il testo racconta cose che l'immagine non può raccontare.

Michals dimostra così il fallimento della mera rappresentazione visiva che, come documenta con le sue opere, non riesce da sola ad esprimere il mondo dell'immaginario delle parole e dei ricordi servendosi unicamente visione; l'autore intende confermare, quindi, che non esiste un mezzo espressivo autosufficiente per comunicare e ci dice che solo la combinazione di diversi mezzi espressivi riesce ad avvicinare lo spettatore alla comprensione intima delle cose, o per lo meno ad un ascolto attento della loro voce. I contenuti di Michals sono dunque di natura privata; poiché l'artista si è impegnato a tracciare la mappa dei suoi sentimenti intimi, il suo atteggiamento artistico è necessariamente di confessione spontanea. Come infatti dichiara in un'intervista del 2015: «i migliori artisti regalano se stessi attraverso il loro lavoro».

Shirin Neshtat

La serie fotografica più famosa e nota di Shirin Neshat (Qazvin, 26 marzo 1957), fotografa e artista iraniana nata Qazvin, 26 marzo 1957, si intitola "Women of Allah" ed esamina la complessità delle identità delle

donne nel mezzo di un panorama culturale in evoluzione in Medio Oriente, sia attraverso l'obiettivo delle rappresentazioni occidentali delle donne musulmane, sia attraverso il tema più intimo della convinzione personale e religiosa. *Women of Allah* affronta questa "realtà paradossale" attraverso una suite inquietante di immagini in bianco e nero. Ciascuna contiene un insieme di quattro simboli associati alle rappresentazioni occidentali del mondo musulmano: il velo, la pistola, il testo e lo sguardo.

Il velo ha lo scopo di proteggere i corpi delle donne dal diventare l'oggetto sessualizzato dello sguardo maschile, ma protegge anche le donne dall'essere viste *tout court*. Lo sguardo, in questo contesto, diventa un significativo segno di sessualità, peccato, vergogna e potere. Nelle immagini di Neshat, le donne restituiscono lo sguardo, liberandosi da secoli di possibile sottomissione al desiderio maschile. La maggior parte dei soggetti della serie viene fotografata con in mano una pistola, a volte impugnata inconsapevolmente, talvolta in modo minaccioso, con il mirino puntato direttamente verso l'obiettivo della fotocamera. La maggior parte dei testi comprende trascrizioni di poesie e altri scritti di donne, che esprimono punti di vista multipli e risalgono a date sia precedenti sia successive alla Rivoluzione.

Riflettendo sulla natura paradossale di ciascuno di questi temi, storie e discorsi, la fotografia ha preso una voce sia malinconica che potente, invocando la bellezza calma e intensa per la quale il lavoro di Neshat è diventato noto. La fotografia in bianco e nero sfiora la poesia. A sedurre lo *sguardo*, sono i contrasti tra la morbidezza del tessuto e della carne, la fluidità dell'inchiostro e la rigidità del metallo delle armi. La visione scuote, inquieta, emoziona, spingendo la rappresentazione dell'identità tra le pieghe del velo e le zone in ombra dell'Islam. Una visione emancipata che non rinuncia alle sue radici culturali.

Bieke Depoorter

Le relazioni che Bieke Depoorter, fotografa nata in Belgio nel 1986, instaura con i soggetti delle sue fotografie sono alla base della sua pratica artistica. Gli incontri accidentali sono il punto di partenza; il modo in cui queste interazioni si sviluppano naturalmente determina la natura del suo lavoro. Nel reportage fotografico divenuto libro tra i più apprezzati del 2018, *As it may be*, la fotografa ha voluto riportare, nel 2017, la prima bozza del libro fotografico, realizzato attraverso il reportage nato in Egitto nelle case delle persone che l'avevano ospitata, nel 2011, pochi mesi dopo la primavera araba. Il suo intento era quello di proiettare le storie raccolte

nelle diverse scene e nei diversi scenari, offuscando e mescolando le storie, mostrandole a persone nuove: la fotografa propone le fotografie e l'intera raccolta a «persone che lavoravano in banca, agli agricoltori e a coloro che non sapevano leggere o scrivere. L'ho mostrata a persone dalla mentalità molto aperta e ad altre molto conservatrici. Ho lasciato che guardassero il libro e scrivessero i loro commenti direttamente sulle fotografie. Quando alcune persone commentavano le immagini, altri cominciavano a commentare i commenti. Si sono create conversazioni sulla religione, sulla cultura, sulla fotografia e talvolta anche sulla politica», dice Bieke. «Persone che non avrebbero mai parlato tra di loro hanno conversato attraverso le immagini» (Depoorter, 2018, prefazione). Più persone scrivevano, meno si vedevano le immagini sottostanti.

Alcune tracce teoriche del metodo BioFotoRacconto

Il risultato del lavoro di questi artisti e fotografi mi ha permesso di comprendere quali potessero essere alcuni dei cardini del nostro lavoro di scrittura, di fotografia e della loro unione nella composizione finale. Ho capito che le due azioni, quella della scrittura e quella della fotografia dovevano vivere separate nel tempo e nell'intenzionalità, per poi potersi intrecciare. Ho compreso che il lavoro di scrittura in relazione al vestito doveva attingere dal vissuto del protagonista/soggetto; la componente narrativa autobiografia era necessariamente il punto di partenza per lo svolgimento di brevi paragrafi richiesti durante gli esercizi di scrittura. Come bene sintetizza la saggista Jane Sautière nel suo libro *Guardaroba*: si tratta di «... scrivere un vestito perduto, dimenticato, farlo uscire da quel guardaroba così oscuro, guardare ciò che è stato nel suo ordinario e nel suo straordinario...» (Sautière, 2013, p. 25), creando una linea di pensiero che risulterà, ai nostri occhi, sorprendentemente coesa con le intenzioni artistiche ed estetiche di Jean Le Cag e Duane Michals.

Il lavoro preparatorio all'intervento fotografico e, successivamente, alla scrittura in dialogo o sull'immagine, ha richiesto e richiede uno spazio di progressivo ingresso autobiografico nei rimandi degli abiti e nei riverberi degli oggetti nello spazio della propria narrazione. Tale parte di indagine scritturale, che si muove con andamento spiraliforme come in un sempre più intimo avvicinamento alle cose, consente di non dar loro subito voce, ma di imparare, mentre le si guarda a guardarsi. Come da impostazione metodologica propria dell'approccio che contraddistingue il lavoro di tramatura esistenziale in relazione allo sguardo (Mancino, 2013; 2014), l'opera dell'attenzione rivolta alle cose diviene pratica che ci riguarda. Ci guarda scambievolmente ed attiene a noi.

Così guardare la cosa, darle tempo, farle spazio sulla pagina come nei ricordi, deve essere un gesto mai frettoloso, mai affidato unicamente alla suggestione. Si tratta di intrattenersi con il filo che ci lega all'abito o alle cose solo dopo esserci intrattenuti con la stoffa della cosa in sé.

Fedeli all'insegnamento delle immagini e delle immagini poetiche disegnato da Gaston Bachelard (1972), i metodi di scrittura autobiografica strutturati ed utilizzati dal gruppo delle Trame educative si volgono a considerare cose, fotografia, arte, manufatti come aperture. Sono le immagini che aprono il mondo, che lo fanno più ampio. La parola ci aiuta ad abitare tale spazio. Le parole sanno poi radunare i mondi su cui le immagini ci permettono di affacciarci.

Così la prima fase del metodo del *BioFotoRacconto* prevede parole progressive, tentativi frammentari che, a guisa di primi tratti sulla carta, provino, quasi a tentoni, a mettersi in contatto con i contorni delle cose. Scrivere e scrivere di sé è sempre una pratica indiziaria.

Anche la parola che sembra sbocciare inattesa ci rivela che stava dormendo nel suo possibile e vario significato. Se intervenissimo subito nel dar voce all'oggetto, nel raccontare del vestito che abbiamo scelto per andare al seminario, per metterlo in valigia, per restituirgli quel significato che forse già intravediamo, faremmo l'errore di coprire con logica razionale e senso organizzato un sapere delle cose che, invece, mormorano. Che dicono piano. L'attenzione del metodo delle "trame educative" si rifà all'idea di E. Mancino di dare voce all'incontro delle cose con noi, aderendo al pensiero di Heidegger, di Rilke, di Bachelard (Mancino, 2014).

Imparando da una scrittura che cerchi di fare e dare spazio, la parola si metterà in ascolto e saprà essere non più parola che chiude, descrive e circoscrive, ma parola che fa accadere mondi. Diventerà parola come gesto artigianale, che si fa involucri per contenere. Non voce per esprimere punti di vista.

La prospettiva cambia. Il lavoro progressivo accompagnato da Emanuela riprende il pensiero di Heidegger per cui essere un'eco è più difficile e più raro che avere pareri e sostenere posizioni. Scrivere, in tal senso, sarà far spazio perché nella parola l'appello delle cose della vita possa trovare voce e risonanza.

Per arrivare a lavorare con la fotografia e sulla fotografia Emanuela chiede alla scrittura dei partecipanti di lavorare con le parole per renderle capaci di ascolto del dentro e del fuori insieme, capaci di risonanza.

Per questo Emanuela – ed il gruppo – insiste sulla riflessione stessa sulle parole, giacché la nostra lettura e scrittura si faccia attenta alla storia del nostro rapporto col dire, si faccia archeologa delle radici.

Quel vestito lo abbiamo conservato ed ora lo portiamo ad un seminario, nella nostra scrittura, nei nostri racconti di noi. C'è cura nel conservare, nel serbare che protegge, che salvare dalla perdita, dall'usura del tempo e della memoria.

Allora dobbiamo imparare ad osservare (che possiede la medesima radice: *ob-servare*¹), che non è sinonimo di vedere e chiede molto più del semplice avere occhi: è quello sguardo pulito sulle cose che le lascia come stanno illuminandole da dentro, restando fedeli alla loro promessa.

Cosa, dunque, conserviamo noi? Cosa serbiamo e ci teniamo accanto?

Così, In un secondo tempo, successivo ai primi esercizi di scrittura, lo sguardo esterno del fotografo, nel nostro caso della fotografa Barbara Di Donato, deve metter al centro del fotogramma la relazione tra il protagonista/soggetto e il vestito da lui scelto questo dopo un setting relazionale che il fotografo ha il tempo di costruire con il protagonista/soggetto durante le prime giornate del seminario.

Successivamente la scelta dei ritratti eseguita solo dalla fotografa e dai docenti del seminario, garantisce una continuità visiva libera da ogni condizionamento relativo a quanto i protagonisti/soggetti dei ritratti avevano già scritto. Anche qui, come nei lavori della Neshat, lo sguardo gioca un ruolo fondamentale tra chi guarda e fotografa e chi guarda con il suo vestito indosso, dentro l'obiettivo.

La fase compositiva del laboratorio vede i soggetti/protagonisti del laboratorio dinanzi alle loro parole e al loro ritratto e alla richiesta dei docenti di scrivere le loro frasi sul vestito o paragrafi più significativi sul loro ritratto occupando lo spazio del passe-partout senza nessun sconfinamento sulla fotografia come amava fare Duane Michals o infrangendo questa regola, seguendo i consigli che Bieke Depoorter aveva condiviso con i protagonisti egiziani delle sue fotografie.

BioFotoRacconto: un metodo autobiografico

Ispirati da quel pomeriggio piovoso con l'ultima voce di David Bowie e da queste premesse teoriche abbiamo voluto formulare e fondere, in un unico gesto, attraverso movimenti di avvicinamento e svelamenti successivi ispirati dal vestito prescelto, scrittura e fotografia che, a fine laboratorio, convergeranno insieme per dare vita al nostro ritratto parlato e al compimento del nostro BioFotoRacconto.

1. Cfr.: Mancino, 2014.

Vestito-Ricordo-Scrittura-Fotografia-Composizione

Il filo nascosto che si dispiega tra queste parole: Vestito-Ricordo-Scrittura-Fotografia-Composizione svela il processo autobiografico che abbiamo allestito e che prevede lo svolgimento di un laboratorio della durata di 3 giorni. Il laboratorio di BioFotoRacconto si suddivide in sette momenti temporali distinti che vedono nel coinvolgimento profondo e autentico dei soggetti/protagonisti il fulcro essenziale e indispensabile per un'attività formativa ed esperienziale profondamente vissuta ed efficace.

Scegliere-Pensare-Scrivere-Posare-Selezionare-Comporre-Condividere

In modo schematico ed a titolo esemplificativo, tali fasi prevedono di:

Scegliere tra le mura di casa, nei nostri armadi, un abito al quale siamo affezionati e che ci rappresenta e che inequivocabilmente dice di noi e di un periodo della nostra vita. Questa decisione silenziosa rischiarerà memorie e farà riemergere ricordi legati a molti dei nostri vestiti indossati nel corso degli anni, comprati o avuti in regalo o che abbiamo confezionato per altri. Scegliere un vestito che ci rappresenta o al quale siamo legati profondamente è il primo esercizio che determinerà la nostra partecipazione al laboratorio e il lento avvicinamento al nostro personale ritratto parlato.

Pensare al vestito e ai nostri ricordi più intimi legati ad esso, trasferirsi fuori di casa in un luogo neutrale, scegliere di ripiegare con cura il vestito per metterlo in valigia, viaggiare per arrivare, prepararsi a scriverne, in diversi momenti durante nei giorni del seminario, guidati e sollecitati dalle parole della professoressa Mancino.

Scrivere brevi frasi sul nostro vestito, comporre pochi paragrafi senza un plot predefinito, procedere per affinamenti di scrittura successivi distillati dalla rilettura e dalla condivisione di gruppo, ci aiuterà a condensare, insieme all'impianto teorico pensato dalla professoressa Mancino, in poche frasi, brevi suggestioni intime, completando un ulteriore passo di avvicinamento all'identificazione del nostro personale ritratto parlato.

Posare con il nostro vestito indosso, restare immobili ma presenti davanti all'obiettivo, entrare in relazione con il corpo, percepire il contatto tra pelle e tessuto, essere coscienti della nostra postura partecipi e protagonisti prima di venire immortalati dalla macchina fotografica di Barbara Di Donato ci permetterà di definire il ritratto sul quale le nostre parole che abbiamo scritto rivivranno.

Selezionare i ritratti migliori di ogni protagonista del laboratorio, stampare ogni singolo ritratto, eseguire il montaggio su un passe-partout chiaro in formato A4, preparare la composizione. La scelta delle fotografie da stampare svolta dai soli docenti è guidata dalla relazione che la fotografia riesce a esprimere tra il soggetto e il vestito, dalla dinamica e dalla postura che assume il corpo del soggetto, dallo sguardo che cerca o molto spesso sfugge il centro del fotogramma.

Comporre il nostro ritratto, tratteggiando con le parole il contorno del vestito come fa il sarto con il gesso sulla stoffa prima di tagliarlo, scegliere di seguire con le scritte il profilo del nostro volto, lo sfondo sfuocato alle nostre spalle, sbordare oltre il limite della fotografia, tracimare, restare sul bordo, tergiversare, le parole bianche sul vestito scuro, le parole scure sui lati intonsi del passe-partout saranno i gesti finali del nostro ritratto parlato.

Condividere nello stesso spazio e nello stesso tempo le *BioFotoRacconto* di tutti i protagonisti del laboratorio, decifrare le nostre difficoltà, le sorprendenti affinità, scambiarsi le nostre impressioni, presentare il nostro *BioFotoRacconto* agli altri sarà l'ultimo passo che sancirà la conclusione del laboratorio.

Con i vestiti ci mascheriamo, ci proteggiamo, ci riveliamo o ci nascondiamo. Diciamo e non diciamo di noi. Con le fotografie e con la scrittura possiamo apprendere altri modi per dirci, trasformarci e disegnare altri destini per ciò che è già stato o per ciò che è già stato visto. Apprendo così sguardo e parola a modi di abitare il mondo ancora e ancora possibili.

Riferimenti bibliografici

- Bachelard G. (1960), *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1972.
Depoorter B. (2018), *As it may be*, Aperture Foundation, New York.
Mancino E. (2013), *Il segreto all'opera. Pratiche di riguardo per un'educazione del silenzio*, Mimesis, Milano.
Mancino E. (2014), *A perdita d'occhio. Riposare lo sguardo per una pedagogia del senso sospeso*, Mursia, Milano.
Sautière J. (2013), *Guardaroba* (trad. it.: La Nuova Frontiera, Roma, 2018).

Vestiaro sentimentale

*... ci sono decisioni nella vita che, per prenderle,
è consigliabile esser vestiti come per uscire.*

José Saramago

*... la sua bellezza è così, strappata, freddolosa, singhiozzante e da esule, niente
è della sua misura, tutto le va grande ma le sta bene, ci nuota dentro, così snella,
in vestiti troppo larghi per lei ma tuttavia belli. Lei è così, mente e corpo: tutto quello
che tocca partecipa indefettibilmente della sua bellezza.*

Marguerite Duras

...
*Quante cose,
lime, soglie, atlanti, bicchieri, chiodi,
ci servono come taciti schiavi,
cieche e stranamente silenziose!
Dureranno di là del nostro oblio;
non sapremo mai che ce ne siamo andati*

Jorge Luis Borges

*L'uomo ha un corpo solo,
solo come la solitudine.
L'anima è stanca
di questo involucro senza connesure,
fatto d'orecchie e d'occhi,
quattro soldi di grandezza,
e di pelle - cicatrice su cicatrice,
tirata sulle ossa.
(...)
Senza corpo l'anima si vergogna,
come un corpo svestito,
né pensiero, né azione,
né progetti, né scritti.
(...)
E sogno io un'anima
diversa, in una nuova veste:
che arde, passando
dal timore alla speranza.
(...)
Corri, bambino, non piangere
(...)
e con la tua piccola asta per le vie del mondo
sospingi ancora il tuo cerchio di rame;
anche se udibile solo per un piccolo quarto,
in risposta ad ogni tuo passo,
allegra ed asciutta,
la terra ti mormora negli orecchi.
Andrej Tarkovskij*

*... il vestito non è altro che il liscio involucro di quella materia coalescente
di cui il mio immaginario amoroso è fatto.*

Roland Barthes

*M'è costato fatica decidermi a togliermi di dosso il mio semplice frac turchino
che avevo la prima volta quando ho ballato con Lotte, ma negli ultimi tempi
era ridotto proprio indecente. Però me ne son fatto fare uno uguale.*

Johann Wolfgang Goethe

Vestiario sentimentale. Un esempio di BioFotoRacconto

di *Emanuela Mancino*

Abbiamo visto, nei testi di Barbara Di Donato ed Elvis Crotti, alcuni tratti di una metodologia formativa ed esperienziale messa a punto dal gruppo “Trame”.

In quel caso si trattava di far dialogare scrittura e ritratto, permettendo alle parole di abitare lo spazio dell’immagine: si poteva intervenire, fregiare, facendo compenetrare la penna con la grana della foto.

Qui, di seguito, si possono leggere e osservare due mondi in dialogo: fotografia e scrittura che si stringono la mano come incontrandosi, che si accompagnano l’un l’altra senza che mai nessuna funga da informazione. Ciascuna delle due voci intende illustrare l’altra. O, ancor meglio, aderendo al pensiero di Lalla Romano, le parole illustrano l’immagine, mentre la fotografia si apre ad un altro linguaggio.

La funzione illustrativa che intendiamo affidare al testo scritto, nella pratica del “vestiario sentimentale”, risente infatti del pensiero della scrittrice, critica d’arte, fotografa e pittrice di Demonte, ma radicata anche così tanto a Milano: quel che con la scrittura personale si intende illustrare nelle prossime pagine, instaurando un dialogo con fotografie proprie o di propri cari, non è l’esteticità, ma «la pregnanza dei significati, una prospettiva di lettura delle immagini stesse in quanto simboli e metafore. Infatti, se il linguaggio letterario è poetico in quanto metaforico, lo è a buon diritto anche quello delle immagini» (Romano, 1992, p. 1597).

Quel che si intreccia tra parola ed immagine è uno scambio. La fotografia, accompagnata alla parola, non incontra una didascalìa. Non vuole una spiegazione. Chiede di implicarsi. Di restituire alla scrittura (di luce e con parola) tutta la propria ambiguità, il suo sfuggire alla mera mimesi. Né l’immagine né le lettere sono docili rispetto al bisogno di raccontare. Non si piegano, ma svolgono una funzione ancor più affascinante: collaborano. Co-operano. Si fanno composizione, si fanno trama, si fanno intreccio di tempi impossibili da far convivere nel pensiero formale, ma che co-abitano

il pensiero poetico. Come accade in un romanzo, in un film o stringendo a sé un capo che ci ricorda qualcuno. Nascono intrecci.

E quei rimandi, quelle trame, non sono astratti: c'è la concretezza dell'immagine a dire stoffa, a dire carne, a dire pelle. A dire "qui" anche se siamo di fronte ad un "allora".

E, con ancor più magia, attraverso la scrittura, la concretezza acquista il senso dell'allegoria: si può dire altro. Si può tradire quel che si vede e che c'era. La scrittura porta l'immagine in un altrove e porta noi a vivere altrimenti quel che appartiene ad una realtà che Maria Zambrano definirebbe come «assenza pura che permette tutte le presenze» (Zambrano, 1952, di Picasso, p. 122).

In questo spazio possiamo entrare come si entra in un luogo: lì troviamo "qualcosa o qualcuno" (Zambrano, 1977, p. 128).

In questo spazio il nostro sguardo va in cerca di qualcosa e di qualcuno che è più dell'apparenza. Guardare diviene prestare ascolto (Mancino, 2013; 2014) all'immagine. Ed insieme prestare ascolto a noi che la stiamo ascoltando.

L'immagine, che si fa *evento* (che nasce come istantaneo gesto del rappresentare), non si dissolve, ma attraverso la scrittura può ancora e ancora – *immer wieder* – compiere il gesto di *e-venire*, in una «luce avvinta d'ombra, quale traccia dell'origine», come la concrezione del rivelarsi di un'unità perduta e da riconquistare e ricostruire – intrecciandola – sempre (Bombaci, 2007, p. 31).

La fotografia dice le cose e le persone separate da noi, ma porta in scena anche la forza con cui questa distanza è evento che accade. Per quanto perentorio possa essere il dire della fotografia, la sua rappresentazione *ri-presenta* ogni volta il proprio aspetto.

Ancora una volta le cose e le loro immagini collaborano con le parole per intrecciare il nostro discorso col mondo. E questo diviene una seconda e terza pelle, una forma intermedia di linguaggio in cui le parole illustrano e le immagini dicono ed insieme creano testo, fanno tessuto.

«L'affinamento dello sguardo va di pari passo con l'affinamento della parola, con la sua esattezza», entrambe si potenziano a vicenda: guardare diviene più intenso, scrivere allarga il tempo della fotografia: «la pagina scritta si offre alla vista così come la fotografia, il quadro o il disegno si offrono alla lettura». Si tratta di una pratica di nessi (Berger, 1984, p. 148).

Così ho invitato gli autori dei contributi di questo testo, più due amiche, Anna Vitale e Raffaella Margiotta, care ai percorsi di scrittura autobiografica (co-promotrici e pilastri, insieme al prof. Cosimo Laneve e ad altri, della felice e durevole esperienza di Scuola diffusa di scrittura "Scrivere a Ceglie. L'avventura della parola e della conoscenza" che si svolge ogni anno in provincia di Brindisi e che mi vede tra i docenti); più un

raffinato e incantato sarto, incontrato molti anni fa in un raro pomeriggio di pioggia nel niveo e celeste intreccio tra cielo e terra, nel paese di Locorotondo; più un'amica, regista e docente di storie che con me ha costruito percorsi di luce attraverso il cinema.

Mi è sembrato bello e prezioso che le maglie di questo tessuto si allargassero, nel suo farsi, accogliendo chi si intreccia alla scrittura autobiografica nel suo svolgersi tra miei corsi, iniziative, scambi, incontri. Chi compare qui e chi è comparso nel testo ha partecipato a seminari, a lezioni (ci sono anche numerosi studenti). Chi compare qui ha intrecciato i miei passi e mi auguro che insieme si possa continuare a "tramare bellezza".

L'invito che ho rivolto loro e che rivolgo anche a chi legge e rivolgerò a chi parteciperà a nuovi incontri e appuntamenti è semplice: si tratta di cercare una fotografia che rappresenti o i genitori o una figura di riferimento (amicale, familiare, magistrale) colti o colta con un abito che per voi rappresenta uno stile o con un atteggiamento nell'indossare vestiti o che vi evochi qualcosa di importante per la vostra vita. O anche solo che quell'indumento, elemento di vestiario colpisca la vostra attenzione, o si faccia vedere (come direbbe Roland Barthes), che vi punga, vi commuova o semplicemente vi attiri e vi interroghi.

Una volta trovata la foto, vi chiederei di porla su un foglio, togliendola dalla sua culla di tempo e cornice di senso. E da qui, di dar voce alla nuova immagine che avrete nello sguardo, secondo lo stile che si preferisce.

La preghiera è di stare nel breve, di non cercare una parola saggistica, non didascalica. Evocativa, anche allusiva, questa parola potrebbe essere anche poetica: che dica di voi in rapporto a quella foto, anche senza dire esplicitamente di voi.

Questa raccolta, come la pagina che scriverete, ha per titolo "Vestiario sentimentale".

La raccolta del vestiario sentimentale che state per leggere ci sembra un gesto di garbo e cortesia verso il lettore, che sarà invitato, nelle pagine del testo, come vi è capitato, arrivando fin qui, a confrontarsi con le proprie vicende personali, con la propria immagine, con i tessuti e la stoffa di cui è fatta la sua vita.

Così, parlando di autobiografia e di metodologia di *biofotonarrazione*, non ci si poteva esimere dall'esporsi in prima persona.

Sapendo bene che la scrittura rivela ma sa anche nascondere. E che se si ha timore di esporsi troppo, si saprà scegliere uno stile ed una scrittura adatti allo scopo... esattamente come si fa con i vestiti: le parole mosterranno o nasconderanno...

Avere tra le mani una foto sarà necessario. Non siamo più abituati a maneggiarne, a guardare con cura come le immagini – come le parole – sappiano abitare sulla carta.

Questo lavoro, questa sperimentazione del *BioFotoRacconto*, ci mostrano e ci mostreranno nuovi itinerari per la memoria, ma soprattutto per il presente e per il futuro.

Viviamo di alleanze con i ricordi e ci muoviamo stringendo accordi con i desideri. A tenere insieme i nostri andirivieni, ci viene incontro l'arte (o spesso anche solo la volontà) del racconto. Possiamo raccontare di noi prendendo a pretesto oggetti, parole, lettere, domande.

Partire dalle cose è sempre il primo passo.

Ricordare e raccontare sono pratiche indiziarie: sono gesti pazienti che si muovono tra inventari e descrizioni, tra intuizioni, idee, dettagli, sensazioni, profumi, sapori, impressioni.

Alle cose si legano persone, emozioni.

Raccontare le cose è come pretendere per loro un tempo più ampio, quel tempo che loro sanno aprire quando le tocchiamo, le ritroviamo, le perdiamo.

Ci sono cose che assomigliano a momenti, a tempi che vengono dimenticati, gettati via alla rinfusa, ma ci sono cose che paiono come memorie riposte negli armadi.

E così accade con le fotografie.

Attraverso questo esercizio sentiremo la grana dell'immagine e la grana delle parole. Il loro essere corpo, contatto.

Sentiremo che anche quel che è distante può tornare un po' qui. E può dirci che aveva già trovato il suo modo sottile, il suo filo nascosto per starci accanto, cucito tra le parole che portavamo con noi, in silenzio, non viste.

Riferimenti bibliografici

Berger J. (1984), *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto* (trad. it.: Mondadori, Milano, 2008).

Bombaci N. (2007), *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Rubettino, Soveria Mannelli.

Mancino E. (2013), *Il segreto all'opera. Pratiche di riguardo per un'educazione del silenzio*, Mimesis, Milano.

Mancino E. (2014), *A perdita d'occhio. Riposare lo sguardo per una pedagogia del senso sospeso*, Mursia, Milano.

Romano L. (1977), *Il mio primo romanzo di immagini, ora in Io e l'immagine, Opere*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano, 1992, vol. II.

Zambrano M. (1952), "Amor y muerte en los dibujos de Picasso", *Orígenes*, IX, 31, Habana.

Zambrano M. (1977), *Chiari del bosco* (trad. it.: Mondadori, Milano, 2004).



Quando l'Italia entrò in guerra, il nonno affrontò la chiamata alle armi con una buona dose di entusiasmo e sgomento. Anche se non scese mai in campo per via di una spiga di grano che fece del suo occhio sinistro una sfera di cristallo, non perse la voglia di prendere la mira per sparare a zero su tutte le questioni della vita. La nonna lo sapeva bene e ogni volta che lui, messe le gambe sotto al tavolo, puntava la forchetta in direzione del coniglio in salmì, lei si precipitava a imbavagliare la sua camicia con un tovagliolo bianco. Lo ricordo bene il nonno con la sua camicia di forza in cucina. Chi ne usciva matta, in ogni modo, era la nonna, nel gesto quotidiano di smacchiare la tovaglia dove il nonno combatteva la sua battaglia culinaria.

I miei nonni non parlavano la stessa lingua ed è per questo che il loro matrimonio durò per sempre. Nel tentativo di comprendersi.

La nonna decise, negli ultimi giorni del suo grande vivere, che voleva rifare il vialetto di casa perché, dopo anni passati a pettinare la ghiaia, desiderava un ciottolato ordinato, un mosaico di pietre dove osservare le lucertole distendersi al sole.

Il nonno non capiva il potere della morfina e puntò dritto la sua disapprovazione sulla geometria dei sassi e soprattutto sulle lucertole.

La nonna rammaricata tirò a sé un altro mosaico, quello fatto a maglia, con rettangoli di lana colorati a coprirsi persino la bocca. Sapeva che la rassegnazione spesso oltrepassa le parole.

La fotografia che ho di fronte è color polvere da sparo. È stata scattata durante la festa del paese, quando la piazza si popolava di profumi che non esistono più. Un settembre pulito, le fronti lucide, il pettine nella tasca interna della giacca del nonno, il golfino di cotone bianco a incorniciare le spalle della nonna e quella mano a reggersi il sorriso. Rideva la nonna ma con discrezione. Sapeva che quell'uomo testardo alla bancarella del tiro a segno prendeva la mira chiudendo l'unico occhio sano, quello da cui vedeva.

Nei dieci anni in cui il nonno sopravvisse alla nonna non ci sono state più bavaglie a proteggerlo dalle macchie di sugo. Ha imparato a sporcarsi. E fino all'ultimo giorno si è dedicato a mettere insieme il mosaico delle loro parole straniere. Ora il vialetto di casa parla la loro lingua.

Silvia Vergani



Una domenica pomeriggio, una discoteca. La nostra discoteca. Nella fotografia mio zio Vincenzo e al suo fianco ci sono io. Abitiamo una maschera, la maschera ci rende diversi da quello che siamo abitualmente, ci porta “fuori”, oltre, attraverso. Ci lega all’invisibile naso rosso che racconta un passato, trasforma il presente, pianta risate nel futuro. Noi siamo il fool, il clown, noi siamo i giullari di corte, noi buffoni possiamo celare la verità in un’altra verità. Sinceri come l’arcobaleno, come una farfalla. Dietro di noi piccole tessere, mosaico di specchi che restituiscono frammenti di spazio, moltiplicano i riflessi. Intorno a noi “festoni” di carta colorati. Davanti a noi bambini che ridono, che saltano, che ballano, che giocano, travestiti col costume di un personaggio, quello che si portano nel cuore. Luci nel buio, un palco, la scena. Una festa di possibilità.

È il carnevale del 1981. Ogni cosa è rovesciata nello scherzo che vale solo per oggi. Non ricordo più i nostri nomi da pagliacci. Si sono nascosti in una di quelle pieghe svolazzanti della giacca a fiori, o nella tasca dei pantaloni a quadri rossi e bianchi con gli inserti scozzesi. Io ho 10 anni, mio zio 38. Abbiamo le nostre età eppure, abbiamo dalla nostra l’eternità. Io non sono più bambino, lui non è più uomo. Lui è il rito della felicità, io il suo aiutante. Il trucco ci rende magnifici, potenti, portiamo il sogno in mezzo alle persone e lo trasformiamo in sorriso. La bocca rossa enorme, il bianco della faccia, i grandi cerchi neri intorno agli occhi, sono la nostra divisa. Colori d’Alchimia che trasformano il mondo. Una parrucca uguale, cranio pelato e capelli arancioni che ci fanno dire e fare quello che vogliamo. Siamo liberi. Siamo commedia e tragedia, insieme.

Come i migliori clown che mettono una lacrima in mezzo alla risata, che divertono e fanno paura.

Giochiamo nel migliore dei modi, senza altro desiderio se non quello del presente vissuto in pieno. Quello che ci fa essere metafora perfetta dell’accadere delle cose. Siamo padroni e servi, siamo bambini al servizio di altri bambini. Siamo nel cerchio dell’esistenza e ne siamo fuori. In mezzo a noi, intorno a noi la musica. La musica che sempre accompagna il movimento. E parole per proporre, sperimentare, scomporre, ordinare e disordinare. Mio zio parla al microfono con la sua voce profonda, io urlo con la mia voce squillante. Tutta una vita è chiusa in questo gesto, il mio, slancio verso il futuro. Incantesimo, incanto e magia dell’incontro, del teatro, del numero, del canovaccio, della prova, dell’improvvisazione, della partitura precisa, del personaggio. Io invento filastrocche e canto, perché è quello che so fare. Mio zio dirige il gioco. Insieme raccontiamo storie a quei bambini occhi grandi che ascoltano in silenzio mentre il sudore si mischia ai loro abiti da carnevale. Siamo insieme, una corte dei miracoli, l’inatteso, l’inusuale, piccola rivoluzione del danzare, dell’attenzione, dell’ascoltare. Noi siamo il circo.

Una domenica pomeriggio, una discoteca, una fotografia. Quello che sembra un frammento di passato ma che invece è un incendio. Qualcosa che sta succedendo adesso, che succede eternamente. Perché è senza tempo questa domenica di festa, in cui la meraviglia è una preghiera.

Cristiano Sormani Valli



Un messaggio tra le pieghe

Care figlie di Walter e Rita,
siamo gli abiti che i vostri genitori scelsero di indossare il giorno del loro matrimonio. Gli abiti che nessuno si sarebbe aspettato di vedere indosso a degli sposi: gonna e camicetta per lei, semplice giacca cravatta per lui; acquistati insieme dai futuri coniugi, infrangendo la tradizione che vieta allo sposo vedere l'abito della sposa prima delle nozze.

Nulla di quel 29 dicembre 1976 fu conforme alla tradizione: gli sposi che decisero di raggiungere l'altare uno accanto all'altra, il ristorante prenotato all'ultimo minuto da un invitato, le partecipazioni spedite l'indomani, onde evitare che parenti lontani potessero presentarsi, le foto istantanee improvvisate con una Polaroid.

Quel giorno i vostri genitori affidarono alle nostre pieghe un messaggio per voi. Per voi che non eravate ancora nate, ma già facevate parte dei loro sogni e dei loro progetti:

“Cucite da sole la vostra vita! Con le vostre stoffe, i vostri modi e i vostri tempi! Indossate abiti classici e conformi alle tradizioni, se è quello che sentite veramente, ma siate anche libere di andare controcorrente. Cambiate abito ogni volta che lo ritenete necessario e, soprattutto, fate sì che i vostri vestiti raccontino chi siete e non chi altri vorrebbero che voi foste!”.

Maria Laura Belisario



Ritta come un soldato. Le caviglie e le ginocchia si toccano tra loro, la pelle nuda è leggermente abbronzata.

Le décolleté di vernice nera sono tirate a lucido, chissà se hai pensato che si potessero rovinare schizzandosi con l'acqua che pare scivolare fuori da una fontana che fa da sfondo. A me le scarpe di vernice hanno sempre fatto venire le vesciche.

Le palme spuntano dal muro della fontana confondendo maggiormente i riferimenti alla stagione della foto. Chissà dove eravate.

Le mani giunte tengono i manici della borsa nera in tinta con le scarpe e stringono un paio di guanti candidi, le tue dita sembrano rilassate quasi a dimenticare il rigore della posa. Hai sempre avuto classe nella scelta dei tuoi abiti. Ti guardavo mentre sceglievi gli accostamenti, sbirciavo tra le porte a vetri della camera in penombra.

L'abito rosso, in crêpe di lana, ti fascia come fosse il grembiule della scuola con i suoi bottoni, la cinturina della stessa stoffa e il colletto diplomatico con le punte stondate che lascia intravedere il dolcevita rosa.

Sorridi a chi ti sta immortalando, poco sotto di te, come fossi posta su un piedistallo. Eri la sua Dea.

Le onde morbide di un'acconciatura perfetta ti accarezzano le guance lasciando spazio ad un viso da bambina. Usavi sempre una mantellina di tulle rosa che posavi sulle spalle per raccogliere i capelli che cadevano dal tuo capo, quando ti spazzolavi. Usavo quella mantella come una gonna quando immaginavo di cantare e ballare.

Gli occhi ti si chiudono quando sorridi, succede anche a me. Tradiscono quella perfetta postura, quella posa, come a voler trattenere una fragilità che abbiamo cercato di proteggere ad ogni costo, indossando le nostre armature.

Monica Gilli



Anatomia di un attimo

Si rivolge indietro, non ne vediamo il volto, forse per interrogare colei che la segue, paiono insieme. Prima di uscire di casa ha scelto il paltò, il cappellino. La vedo ora davanti allo specchio, mentre cerca di aggiustare il foulard, ora controlla la borsetta, il suo contenuto, si mette i guanti, che poi presto si toglierà. Ora torce il corpo a destra e a sinistra, su se stesso, per controllare l'abito e la capigliatura, prima di avviarsi alla porta.

È attesa in centro, in una via popolata da gente e negozi. Ecco l'incontro, un saluto, un bacio e poi, con passo sicuro, verso quella meta che non so. Orecchini, borsetta di pelle, scarpe eleganti e sobrie.

Il volto che non vediamo non può parlarci di lei che, nella giornata di questa fotografia, la vedrà percorrere i marciapiedi della città, entrare prima di tutto in un negozio di dolci, dove acquisterà bonbons e cioccolatini (la mano in primo piano stringe, insieme ai guanti, un sacchetto con i dolci appena acquistati).

Nella borsa, scelta o ricevuta come regalo, ha le poche cose essenziali ed intime, utili ad una signora, momentaneamente, lontana da casa.

Stretto in vita, il paltò aderisce al corpo, ma non lo limita nei suoi movimenti, quelli essenziali ed utili per qualche ora fuori di casa, in un clima rigido. È il gioco delle gambe che suscita il mio interesse, un gioco che vede il passo e la sua ricerca di baricentro, opporsi alla torsione del busto, per mantenere salda, l'andatura.

Gambe, scarpe, calze, paltò, si presentano come componenti di un sistema compiuto (seppur aperto) racchiuso in un attimo di esistenza. Un sistema che contemporaneamente, sostiene e rilancia. Sostiene la presenza del corpo e rilancia il suo abitare l'abito, attraverso il movimento istantaneo del passo calzato e la perentorietà del soprabito ben abbottonato.

Sono che il corredo per quell'uscita ha il profumo di un'essenza morbida e scelta con cura. Dice: adatto alla sua personalità.

Che n' è stato di lei, che non ho mai conosciuto? Delle sue scarpe, del suo paltò, dei guanti, della borsetta e del cappellino? Ho la fotografia, la posso guardare e immaginare quell'istante, l'equilibrio della sua torsione, il bilanciamento del corpo, la tenuta della posizione, il portamento, le superfici e i tessuti. E immagino i tanti abiti e i tanti profumi, le parole di quelle ore, in quella giornata, forse spensierata.

Il giorno che, dopo la sua morte, mi costrinsi ad aprire l'armadio degli abiti di mia madre, in un cassetto, sotto alcun foulard ben ordinati e ancora carichi del suo profumo, trovai questa foto, di una sconosciuta, della quale non si vede il volto, forse girata per interrogare colei che la segue.

Mario Turci



Al parco di Nervi, la bambina con la pistola si aggirava sempre come un gatto.

Durante le vacanze estive, nonna Angela la mattina preparava per noi, ben stesi sul letto matrimoniale, abitini di cotone color pastello, per lo più confezionati da sua sorella Lucia, sarta di professione che cuciva e ricamava ascoltando l'Opera, accompagnata dal suo fedelissimo canarino.

Elena, però, amava la praticità e in particolare i pantaloni. Per lei non era semplice unirsi ai giochi dei maschi vestita di vaporosi abiti a fiorellini rosa. Era così convinta nel richiedere i pantaloni che la nonna, in genere, li aveva già pronti sul valet utilizzato da nostro padre quando ci raggiungeva per il fine settimana.

Zia Lucia in gioventù aveva lavorato per una famosa marchesa e riguardo all'abbigliamento infantile aveva le sue idee. Non so se per questo motivo o per l'atmosfera creata dalla musica lirica, nella quale era solita immergersi mentre cuciva, non amava confezionare pantaloni femminili e non lo faceva. Ai suoi occhi Elena doveva apparire come un maschiaccio.

Pantalone chiaro dal taglio sportivo, lungo e morbido sulle gambe, le tasche, indispensabili raccoglitori di armi segrete, non potevano mancare. Sandali e calze bianche traforate, maglietta bianca a righe color ocra, poco vistosa. Che classe!

Ma, alla bambina con la pistola mancava un tocco di femminilità, così al negozio di souvenir sulla spiaggia scelse quel buffo cappellino dalla forma arrotondata e decisa che, appoggiato appena sopra al suo sguardo, diventò un segno distintivo del quale non si poteva discutere.

Con passo felpato e inesorabile, impugnando la sua pistola, Elena sembrava cercasse il nemico da combattere, una specie di Emma Peel in miniatura. Un modo, il suo, di affrontare la vita con vigore e femminilità o forse un avvertimento del destino.

Accanto a lei, attraversando trame di vita, io, di 5 anni più giovane, come potevo avere paura?

Non conobbi pienamente questa sensazione fino al giorno in cui le diagnosticarono la sclerosi laterale amiotrofica.

La rivedo mentre si dirigeva al mattino verso l'ospedale per le terapie, seduta a cavalcioni su un piccolo e traballante mezzo elettrico, che lei stessa acquistò, dal quale non avrebbe potuto scendere se non aiutata, perché le sue gambe già non rispondevano più e le braccia, ancora per poco, si muovevano ma con molta fatica. Quando entrava in reparto i medici quasi applaudivano a tanto coraggio. Era partita mezz'ora prima da casa calzando un buffo cappello dalla forma arrotondata che, fortunatamente, il vento non ha mai osato sfiorare. Procedeva sicura accanto al ciglio della strada, io le passavo accanto in auto per andare al lavoro e alzavo il braccio salutando per entrambe. Dallo specchietto retrovisore ho visto la bambina con la pistola guardare dritto in faccia all'indicibile senza mai abbassare lo sguardo.

Giovanna Del Grande



Mi turba, mi interpella, mi commuove il vostro guardarmi.

So che è un inganno fotografico; eppure, quegli occhi sono per me. Ai sorrisi rispondo con un sorriso.

Quanto tempo? Come state? Giuseppina, Emilio, Orlando dove eravate finiti? Siete andati via così in fretta...

Era un giorno speciale. È arrivato il fotografo in paese e Maria, che non può concedersi il lusso di tenerezze ed effusioni, però la vuole conservare quella ricchezza di figli, tenerli tutti in una mano, carezzando la carta invece della pelle. L'amore, mimetizzato in gesti sobri e codificati, non scalfisce severità e rigore, non incrina ruoli: da fuori chi direbbe che è amore, immenso, carnale, viscerale?

Maria allaccia bottoni, infila nei pantaloni camicie immacolate (non conoscono lo sporco del vivere, tra un attimo torneranno ripiegate con cura nel cassetto fino all'ora della messa), tira su calzini che nei piccoli marchiano polpacchi, poi l'elastico si allenta e mollano la presa. Il pettine nero a denti stretti traccia una riga, la mano lo segue lasciandogli perimetri geometrici, nelle femmine il ferro caldo ha fissato onde di un mare immobile... e chi lo ha mai visto il mare?

Cuce vestiti Maria per dire il suo essere madre. Linea bianca, taglio, sull'indice un dito d'argento spinge l'ago nella stoffa, imbastisce l'amore cucendolo nella forma che ha conosciuto e che può permettersi, legato a filo doppio con il lavoro, la fatica, il rigore. Il sacrificio. Te li ritrovi addosso e quello è il tuo vestito e per non rinunciare all'amore tieni tutto, non ti spogli.

Imparo l'accomodare, che è valore contro la bestemmia dello spreco, veste a misura il corpo quando la vita scivola sui fianchi in attesa di una forma e rende buono il passato di qualcuno per il nostro presente ed il futuro, basta stringere pences o tagliare fili, alla ricerca di una vestibilità che sia giusta. Ma giusta per chi?

Usare fino a che la stoffa si consuma e abbiamo bisogno di parole nuove. Se ne siamo capaci.

Imparo la bellezza nitida e luminosa nella sua semplicità. Una cintura a segnare la vita, il primo bottone del vestito slacciato (se Maria non vede anche il secondo!) alla ricerca di uno sguardo che restituisca i 13 anni, al corpo le sue forme, la femminilità. Almeno per un attimo che duri per sempre.

Non si vede in una foto la fatica che le braccia già conoscono, le mani screpolate dal gesto ripetuto e ripetuto di rendere il bianco a quella stoffa sporca di feci o di sangue mestruale. Si lava via l'adolescenza senza averla conosciuta. Si è già vecchi a 13 anni senza poter sapere che invece non lo si sarà mai per davvero.

Ma il sorriso, quello è bellissimo.

Imparo che la festa va celebrata. Sempre. Anche se dura poco. Anche se la domenica si lavora perché i parrucchieri sono aperti e ognuno ha già il suo posto: bigodini caldi, massaggiare teste sconosciute in un gesto che in quel pudore dei contatti diventa fortemente intimo e curativo, la schiuma sopra i menti, spazzare i capelli dal pavimento mischiando nel cestino uomini e donne, giovani e vecchi.

Ci vuole il vestito buono per la festa, che è quello in cui stai bene, in cui ti senti bello, perché la gioia non passi inosservata ma si infili come perla preziosa in una collana di ricordi a dire che è stata dura, ma almeno siamo stati insieme e siamo stati felici. A volte.

Imparo la forza invisibile dei legami, DNA intessuti che si riconoscono e si appartengono dall'interno e si strappano in brandelli di dolore davanti al tuo dito che, silenzioso, scrive un no nell'aria, *stavolta non ce la faccio*, davanti alle lenzuola prese a morsi, a quel segno della croce che ti fai con la destra poi con la sinistra incessantemente mentre la vita va, con tutto quello che è stata, ma soprattutto che non ha avuto.

Imparo da ciò che non c'è in questa foto.

Mia madre.

Minigonne vertiginose e zeppe in sughero saranno la sua voce, la trasgressione a tutta un'idea di mondo e di vita da cui avresti voluto prendere le distanze tracciando la tua strada. E invece sei rimasta. Dentro un abito che non ha mai reso giustizia alla tua bellezza.

Quando ridevi, la bocca aperta, la testa all'indietro, il lungo collo magro, eri bellissima, il mondo era perfetto e tu indossavi l'abito giusto.

Ridi poco ora. Che gran peccato.

Elisa Asnaghi



Elisa e Luigi, fidanzati lungo l'Adda (1949) e al 63° anniversario di matrimonio (2017)

Giunge a tutti
perché sia di ciascuno
il linguaggio, impropria
scatola da cucito:
ridotta ad ago
mezza stecca d'ombrello,
i bottoni come chiavi
di case diroccate.
Cerco lì la parola «eleganza»:
il giocatore di bocce al lancio,
plana un remo sulle acque.
Cerco lì la parola «cura»:
nonna prega e chiede scusa
prima di rifare il letto
in cui nonno morì.
La domanda suona amorosa:
come può essere d'altri
qualcosa che è tanto mio?
Il fiume unisce le terre
che divide; così il linguaggio.
Capirsi è la forbice.
Filiamo infiniti fraintesi
perché il dire non finisca.

Solo pungersi è reale.
Eppure l'ago cerca filo,
imbastisce parole che non
si possono indossare.
Come giri nell'acqua,
apre il linguaggio
insaziabili crune:
la morte, dice, tirò una sassata.

Cristian Bonomi



La foto mi ritrae da piccola, attorno ai cinque anni, un tardo pomeriggio d'estate nella strada antistante l'abitazione dei miei nonni fuori città. Sorrido allegra e spensierata sulla mia bicicletta «guardando in camera». Dall'altra parte dell'obiettivo c'era mio padre, che come me, era appassionato di biciclette e di fotografia.

L'abito ricordo fosse in cotone giallo chiaro con i bordini bianchi e rossi, sulla sinistra riproduceva il ricamo di una racchetta da tennis perché il modello, infatti, richiamava le divise delle tenniste. Questo vestitino è stato tra i miei preferiti per alcune stagioni, fino a quando ho potuto indossarlo.

Ornella Castiglione



Sono trascorsi 15 anni dalla fine della seconda guerra mondiale, forse meno, e la ragazza ritratta nella fotografia, che sarebbe diventata mia madre, sorride guardando dritta dentro l'obiettivo. Distende il passo alla cieca ricerca del suolo come fanno le giovani donne innocenti, con la punta del piede destro che sfiora quasi terra e la giacca vento che ciondola, stretta in vita, legata per le maniche.

Davanti a lei: spuntano poche rocce dal prato, riusciamo a immaginare il paesaggio prealpino intorno, le pietraie che cingono le vette. Più a valle, piccoli laghi specchiano le pendici nervose dei monti.

Il suo accompagnatore, che sarebbe diventato mio padre, occupa la parte centrale del fotogramma, ha il braccio sinistro dietro la schiena come se cercasse di sistemare gli spallacci dello zaino. Il passo è sicuro. Perlustra, a occhi bassi, il terreno scosceso stringendo nella mano destra un oggetto ineffabile: la cicca di una sigaretta senza filtro o forse soltanto un sasso bianco e tondo? Non è dato a sapere.

Non si guardano.

Lui sembra pensieroso, indossa un paio di pantaloni morbidi e scuri, la cerniera della tasca spiove chiara e aperta come una ferita sul fianco sinistro. L'eleganza del portamento incarna la ferezza degli uomini taciturni.

Forse quel giorno poteva essere una domenica di sole poco prima dell'estate.

Lei sorride sopraffatta dalla gioia. Il braccio destro disteso segue il profilo del corpo. Ha un foulard striminzito legato al collo, una maglietta leggera e il braccio sinistro che scompare dietro la figura del suo accompagnatore. Forse cerca la sua mano, gli sfiora la schiena pochi istanti prima di essere sopraffatta dall'emozione?

Anche questo non è dato a sapere.

Eppure questa fotografia sembra immortalare il principio della loro relazione, lo stato nascente di un amore, i gesti incoraggianti di un incontro decisivo, il cielo sereno non in-

quadrato, la genesi della mia futura esistenza, le manchevolezze e il gusto estetico che mi avrebbero formato, giorno dopo giorno, nel corso della vita.

Poi le cose tra loro smisero di funzionare.

Questa mattina mi ritrovo a fissare oltre la finestra del tinello di casa dove sono cresciuto, l'abete al centro del giardino, la siepe fiorita del biancospino, le nuvole che pendono dal cielo.

Mio padre è morto da qualche anno. Mia madre fatica a camminare.

Ancora oggi incarno: la loro timidezza e quel candore impresso nei cristalli d'argento di questa vecchia fotografia, lo sguardo torvo di mio padre e quella sobria accuratezza nel vestire; la rara gioia di mia madre, la sua predilezione per i colori mai sbiaditi, la stizza celata, il ronzio persistente dei pensieri cupi, la vergogna di entrambi che si impara bene in provincia, la bontà mortificata dalle menzogne e il loro inespugnabile pudore.

Quando avevo appena cinque anni mia madre ebbe il coraggio di vestirmi con una camicia di raso bianco e paillettes e un paio di pantaloni neri di fustagno e di abbandonarmi sul terzo di otto carri carnevaleschi. Ero l'unico bambino mascherato da cosacco in mezzo a piccoli Zorro, cow boy disarmati, indiani sioux con la faccia color della terra e fatine con la bacchetta magica, tutti entusiasti, tranne me, di partecipare alla sfilata del sabato grasso.

Qualche anno dopo, la prima domenica di maggio, partecipai, insieme a un centinaio di altri comunicandi, alla processione che attraversando il paese giungeva alla chiesa di San Martino, stretto in un inusuale completo di lana marrone, camicia immacolata e un papillon color cacao bordato da un vezzoso pizzo chiaro, un acquisto estemporaneo di mia madre per rendermi additabile da tutti.

In prima liceo, per la festa di compleanno di un amico, indossai una camicia scozzese, un paio di jeans troppo azzurri che odoravano di stiva navale e muschio, un'improbabile imitazione di un paio di Wrangler a vita bassa, scelti frettolosamente da mia madre al mercato.

A sedici anni avevo i capelli lunghi appiattiti sulle tempie, ascoltavo David Bowie, avrei voluto diventare una rockstar. Travestirmi per carnevale da Ziggy Stardust sarebbe stato troppo audace per il paese nel quale vivevamo. Mi proposero l'imitazione edulcorata di Renato Zero visto di sfuggita alla televisione: papillon rosso su camicia avorio e pantalone attillato nero, il fard sulle guance, contorno occhi segnato dalla matita, la kadonnet spruzzata sui capelli.

Al raggiungimento della maggiore età, ereditai da mio padre una giacca a vento blu double-face con il cappuccio e il suo ultimo completo da balera: un doppiopetto a tre bottoni pied de poule in fresco lana perfetto per le mie spalle da nuotatore.

A trent'anni, due mesi prima del mio matrimonio, in una boutique di via Sant'Andrea, pagai con un assegno un doppiopetto di pura lana vergine color melanzana, una cravatta variopinta con dripping viola, neri e rosa e una camicia di seta bianco ghiaccio, nel tentativo increscioso di riconfermare, agli occhi degli amici e dei parenti più stretti, la vena anticonformista mia e dei miei cari. Mia madre approvò la scelta del vestito senza discutere.

Dopo sei anni, le cose smisero di funzionare anche tra me e mia moglie. Pochi mesi dopo mio padre si ammalò e mia madre decise di dimenticare per sempre i suoi tailleur da cerimonia in fondo all'armadio.

Oggi, quello che mi resta del loro vestiario sentimentale è una smodata predilezione per le camicie scozzesi, una collezione di foulard variopinti, i pantaloni comodi, le maglie leggere e aderenti, l'abbigliamento sportivo da montagna, il piacere di indossare la giacca nelle prime giornate d'autunno e quel sottile e costante disagio, spesso malcelato, di stare al mondo.

Elvis Crotti



Sedici anni e già così grande. Sei dovuta crescere presto in quella casa. Ti guardo in questa fotografia che hai sempre tanto amato, l'unica in cui ti riconosci, quasi a voler rinnegare l'aspetto del presente.

Cerco di recuperare dalla memoria più particolari possibili.

Di chi era quella collana? E il vestito? lo avevi comprato o confezionato tu? E i fiori, da dove arrivavano?

L'abito è un gessato nero. Noto che le righe della parte superiore del vestito, quella del corpetto, sono verticali, mentre quelle della gonna sono orizzontali. Mi soffermo su quel particolare come se mi fosse indispensabile conoscerne il motivo. Giro la fotografia e ti ritrovo nella familiare calligrafia:

“Amalfi 10-10-1949”

1949. Penso che forse era la moda di quei tempi, ma forse no. Forse il vestito era stato confezionato con uno scampolo di stoffa, compravi sempre gli scampoli, dicevi che erano vere occasioni per trovare stoffe pregiate a buon prezzo. Sì, credo sia andata così, hai dovuto adattare il taglio del vestito allo scampolo che avevi. Sei sempre stata molto brava a farlo. Ad un tratto mi tornano alla mente tutti i capi che mi hai confezionato: gonne, soprabiti, abiti anni 50; mi rivedo in un'immagine insieme a te: tu con gli spilli in mano, io a fare da modella immobile. Ogni volta mi ripetevi che avevo la vita sottile, proprio come la tua da giovane, prima dei figli...

“La vita sottile è un punto di forza in una figura femminile” dicevi, gli abiti vestono meglio. Nella fotografia cerco la tua; un fiocco dello stesso tessuto dell'abito la stringe leggermente, mettendo ancora più in evidenza la tua figura così minuta, sottile, fragile, come chi ha bisogno di un abbraccio avvolgente, pieno dell'Amore che non ha mai ricevuto. Mi consola sapere che poi ci ha pensato mio Padre ad abbracciarti forte e a portarti via da quella vita che ti chiedeva di essere invisibile. Ripenso a tutti gli abiti che hai realizzato per me. Il tuo Amore lo mettevi nel cucito. Quell'Amore per te così difficile da esprimere a parole era tutto in quei vestiti che volevi così insistentemente confezionarmi. Solo ora capisco perché ti erano così indispensabili. Guardo i tuoi capelli e noto la loro compostezza nonostante il riccio. I miei invece sono sempre stati indisciplinati. Poi lo sguardo va sul tuo volto a cercare l'immancabile rossetto. Sorrido vedendo le tue labbra così ben disegnate; hai sempre rivendicato il diritto a mettere il rossetto tutte le volte che ne avevi voglia, nonostante alcuni inviti maschili (che assomigliavano ad ordini) a non farlo, per evitare di essere troppo appariscente.

Penso al fotografo, al suo sguardo su di te. Mi domando se anche lui, come me ora, è stato ammaliato dalla tua eleganza, dalla tua bellezza così semplice.

Il tuo volto è così bello e luminoso. Sembri felice e credo tu lo fossi molto. Ti immagino a prepararti per la fotografia, ti immagino a cucire il vestito, piena di gioia e vita, felice di essere per una volta protagonista della tua vita.

Invidio tanto quel fotografo che ti ha conosciuta così.

Com'eri bella mamma, così felice di te.

Barbara Di Donato



Se capitavi nei primi banchi, avevi tutto l'agio di osservare quell'abito nelle sue parti: c'erano dettagli a cui dedicare tanta attenzione. Il tessuto marrone scuro era abbondante e con ampie pieghe create da lembi sovrapposti in cui si aprivano misteriose tasche e spazi imprevedibili dove, a volte, sparivano le mani, fazzoletti, libricini. Tra il collo e il petto, un quadrato lasciava scoperta una sorta di camicia senza particolari grazie ma bianca e linda, con un colletto piuttosto rigido che era oggetto di sistemazioni ripetute durante la giornata. Con un cerimoniale altrettanto frequente e misterioso, il velo che incorniciava il viso tondo era maneggiato con cura per contenere qualche raro ciuffo di capelli che si liberava dalla stretta di una cuffia rigida: un gesto che lasciava noi bambini privi della visione di una testa, o di chissà cos'altro nascondesse quel copricapo. Sarebbe scoppiato un fragoroso stupore o un applauso se solo lei avesse scoperto il capo, a soddisfare le nostre attese.

C'era poi la serie di accessori che tutt'intorno all'abito decoravano la tenuta: una corda girava intorno la vita e scendeva lungo le anche con dei nodi che richiedevano attenzione e ipotesi sulla loro realizzazione. A questa corda era appeso un lungo rosario di grani neri – sempre e comunque una collana a non volerci vedere altro.

Era immutabile, sempre lo stesso: per giocare a pallone con noi o equipaggiamento per affrontare la neve. Abbiamo vissuto cinque anni accanto a un mistero, a un essere conosciuto solo in alcune sue parti. In quell'abito c'era una donna, o una creatura stupefacente, posizionata da qualche parte del cerchio che collega l'uomo, la donna e tutte le variabili tra i due estremi. Da quell'abito ho intravisto la conquista di quello che non si dà a vedere, una libertà e un coraggio che abitano la stessa orbita della nudità.

Raffaella Margiotta



Il vestito bianco

12 dicembre 1977: il mio matrimonio. Avevo preso la maturità a luglio, ed ero pronta per avere una casa mia, un compagno per dormire abbracciati e tanti sogni da realizzare insieme.

Nessuno mi consigliò di aspettare. Non mi entusiasmava la grande festa organizzata da mia madre e tutti quei parenti, avrei voluto solamente i miei amici del liceo che avevo lasciato da qualche mese, ma che già sentivo lontani: erano già universitari e sperimentavano la vita fuori casa in modo diverso dal mio. Non volevo l'abito bianco, mi sarebbe piaciuto un abito color glicine, me ne ricordo ogni anno quando una cascata di grappoli di glicine fanno da cornice alla porta di casa, ma dovevo indossare il bianco, erano i tempi in cui nei paesi si discuteva ancora sulla verginità della sposa.

Per comprare il mio vestito sono andata a Bari, non c'erano le mie sorelle.

Sono entrata in un solo negozio in via Sparano e provai solamente abiti sobri. Mi piacque un abito in seta composto da una gonna a pieghe e una camicia, ma poi presi una tunica lineare con una giacca lunga, larga e leggera: non volevo comprare un abito da usare un solo giorno. Mi illudevo che avrei rimesso quel bel vestito in altre occasioni. Adesso a pensarci mi viene da ridere, ero piccola e con una sicurezza sfacciata che adesso mi appare tragica.

Anna Vitale



Zelinda

Questa è mia nonna Zelinda. Non so esattamente quanti anni abbia in questa foto. Penso sedici, forse diciassette. Il che colloca l'immagine intorno al 1923. Mia nonna è siciliana. Ha gli occhi azzurri, la carnagione color latte e i capelli neri ricci. È bella, è giovane. Ed è in posa dal fotografo. Eppure, non ha messo un vestito sfizioso, ricami e pizzi. Indossa un soprabito, squadrato e largo che non lascia intravedere le sue forme. Ed è seria, terribilmente seria.

La nonna è seduta con le gambe incrociate e il suo piede sinistro è in evidenza. Almeno per me, è il punto di attenzione dell'inquadratura. Quello che io "vedo", in questa foto, è il suo straordinario paio di scarpe. Un paio di scarpe che contrasta, apparentemente con il sapore austero di questo scatto e della sua espressione.

In quelle scarpe sinuose, con i cinturini intrecciati che accarezzano i suoi piedi io vedo invece tutta la sua sensualità. Quella che il soprabito nasconde. In quel piede, quasi ostentato, vedo la sua passiva ribellione a un mondo che forse le impediva per "decoro e decenza" di mostrarsi.

Mi immagino abbia trovato questo sotterfugio, per sfuggire alla censura sociale, alla convenzione.

E in questa, forse inconscia, scelta, io vedo tutta la sua impertinenza e unicità: nel trovare comunque un modo per esprimere se stessa, per esistere e raccontarsi agli altri. Anche a distanza di cento anni, parlando a me, che certo non sono nella sua situazione, ma che devo comunque indossare "differenti" soprabiti e "trovare il modo" per poter dire ed essere davvero quella che sono. Il suo è un gesto solenne, per questo è così concentrata.

E le sue sono scarpe bellissime e rivoluzionarie. Incarnano per me il potere del femminile, che si manifesta in ogni caso, che trova vie diverse e fantasiose. E mi piace che abbia scelto proprio le scarpe e non un cappello o un paio di guanti... Le scarpe simbolo di chi è in movimento, in cammino, di chi vuole attraversare la vita portando il suo segno. Proprio come mia nonna, in questa foto, dopo l'orrore della Prima Guerra Mondiale, in cammino verso la sua vita: il trasferimento al nord, il matrimonio, l'arrivo di mio padre e poi le altre sciagure del secolo scorso, quelle che hanno segnato la sua generazione. Ma qui mia nonna ancora non lo sa. Qui lei mostra i suoi piedi da ragazza, il suo essere donna, non si sa se triste o felice, davanti all'obbiettivo e al suo ignoto destino.

Cristina Maurelli

“Punto lento”

Il punto lento da noi, in dialetto, si chiama “u’nderlande”. È una parola bellissima, assomiglia all’italiano “ghirlanda”.

Ed è questa l’immagine che dà guardando questi punti in fila a forma di piccole “e” attorcigliate su se stesse, a contrassegnare da una parte e dall’altra del capo tagliato, le linee di un vestitino, di una giacca, di un cappotto, di un pantalone.

Non so se è stato un sarto o una sarta ad inventare questo bellissimo punto, certo sarà stata una persona delicata, un poeta. Un punto che si alza, si abbassa, tagliato in due sembra erba bianca su tappeti di tessuto colorato. Timidi, sorridenti, arrivano a toccare tutte le parti del corpo, braccia, gambe, collo, fianchi, sesso.

Li tocca con dolcezza, li accarezza e si adagiano piano piano, si affezionano così tanto che a volte sarà difficile che abbandonino la parte dove si sono insinuati.

Con tristezza, si sono arresi a nuovi metodi di lavoro: la confezione non li contempla, ma continuano a vivere nei ricordi di tanti ragazzi e ragazze che nelle botteghe dei sarti e delle sarte, compivano, come i bastoncini alle prime elementari, le prime operazioni. Ricordi di una passione: la sartoria che tra le dita bucate e tanta speranza non li avrebbe più abbandonati.

Dudduzzo (Leonardo Pastore)

Gli autori

Elisa Asnaghi è pedagoga e coordinatrice pedagogica in un servizio alla prima infanzia.

Formata in terapia orticolturale ed educazione in natura. Esperta in scienze, metodi e poetiche della narrazione e in letteratura dell'infanzia. È membro del gruppo di ricerca "Trame educative" dell'università Bicocca. Ma anche mamma di quattro figli, contadina e quasi apicultrice.

Maria Laura Belisario è pedagoga, esperta in scienze, metodi e poetiche della narrazione e specializzata nell'utilizzo del linguaggio simbolico-creativo in consulenza pedagogica. Membro del gruppo di ricerca "Trame educative" dell'Università Bicocca, collabora a ricerche di tipo biografico-narrativo con la professoressa Emanuela Mancino e ad attività di didattica laboratoriale per gli insegnamenti di filosofia dell'educazione, metodologia della ricerca pedagogica e pedagogia della comunicazione. È giornalista pubblicista, autrice di testi poetici e musicali.

Cristian Bonomi nasce a Vaprio d'Adda nel 1983: la sua prima parola è stata «Acqua». Maturità classica, laurea in Filosofia e diploma d'Archivista, cerca di trasformare documenti e tradizioni in memorie future. È referente scientifico dell'Ecomuseo «Adda di Leonardo». Firma articoli, edizioni di storia locale e aziendale. Si occupa di ricerca archivistica, genealogie e storia d'impresa nel Nord-Italia.

Ornella Castiglione è docente e fotografa, vive e lavora a Milano. Si occupa di cinema e architettura, di educazione al cinema e all'arte. Attualmente insegna Cinema e turismo all'Università degli Studi di Milano-Bicocca e Storia dell'arte presso un Liceo milanese ma sin dal 2007 tiene insegnamenti di ambito cinematografico e artistico e si è occupata della formazione degli insegnanti in vari atenei. I suoi interessi di ricerca vertono sulla rappresentazione dello spazio urbano, sul rapporto tra cinema e arti visive, sulla didattica del cinema e dell'arte e recentemente ha condotto il progetto "Exploring Rai digital archives: a new didactic

methodology for social inclusion and discovery of the environment” (FIAT/IFTA Media Study Grant 2020). Tra le sue pubblicazioni più recenti, la curatela *Confini. Traiettorie geografiche e simboliche tra cinema, architettura e altre discipline* (Aracne) e gli articoli *Vision, Space, Tourism. Models of Exit from Established Places* per «Esempi di Architettura», *Lavagne dell’immaginario. Visione, storia, nuovi approcci* per «Orientamenti pedagogici», *Il caso Pirelli-Bicocca. La fabbrica (dismessa) tra realtà e immagine* per «L’Avventura».

Da alcuni anni, si dedica alla fotografia dell’architettura e nel 2019 ha curato due mostre per l’Università degli Studi di Milano (progetto “Obiettivo Immagine”).

Elvis Crotti è informatico, turista inconsolabile, lettore appassionato, ha scoperto, da qualche anno, che ci sono storie che meritano di essere raccontate. I suoi racconti si possono leggere su alcune riviste letterarie e diverse antologie. Nel maggio del 2012 è uscito il suo primo libro intitolato: *Juke bok per uomini soli* per Excogita Editore, Milano. Membro del gruppo di ricerca Trame Educative, non possiede animali domestici.

Giovanna Del Grande, *Fiber Artist* e docente nei corsi di formazione dell’Area Moda del Comune di Milano. Stilista e modellista per la ditta artigiana Arte e Natura di Milano, che produce capi e accessori tinti e decorati a mano con sostanze vegetali. È parte del gruppo di ricerca sulle Trame Educative, creato e coordinato dalla Prof.ssa Emanuela Mancino, con la quale ha collaborato ad alcuni corsi e ricerche da lei proposti. La sua passione per la trama e l’ordito la spingono da sempre a ricercare nell’arte una più ampia visione. Il disegno, la pittura, la decorazione del tessuto, sono tecniche acquisite che la porteranno a utilizzare l’ago come attrezzo di espressione e l’abito come narrazione, pratiche in continua evoluzione. La sua passione è la *Fiber Art*. Occasionalmente espone le sue opere in mostre internazionali collettive di *Fiber Art*.

Barbara Di Donato è fotografa professionista, formata in Fototerapia e Fotografia Terapeutica. Esperta in scienze, metodi e poetiche della narrazione. È membro del gruppo di ricerca “Trame educative” dell’Università degli Studi di Milano-Bicocca, coordinato dalla professoressa Emanuela Mancino. È insegnante certificata in caviardage: un metodo di scrittura poetica, ideato da Tina Festa. La sua attività si svolge prevalentemente in ambiti socio-educativi; sviluppa progetti sulla narrazione di sé e sul racconto fotografico in strutture RSA, scuole di primo e secondo grado e laboratori di Fotografia Terapeutica. È tra i docenti della Scuola di Autobiografia della Casa della Cultura di Milano e dei percorsi autobiografici presso il Convento dei Cappuccini di Monterosso, nell’ambito dei progetti congiunti con l’Università di Milano-Bicocca.

Monica Gilli è pedagoga, lavora nei servizi educativi all’infanzia con specifiche competenze di gestione delle relazioni con le famiglie, di cura e di promozione degli apprendimenti nei bambini. Specializzata in modelli e metodologie per disturbi specifici dell’apprendimento, bisogni educativi speciali e gifted children, presso l’Università degli Studi di Padova, collabora come cultrice della materia

con la cattedra di Filosofia dell'Educazione e Pedagogia della Comunicazione dell'Università Milano-Bicocca. E' membro del gruppo di ricerca "Trame Educative", ideato e condotto dalla Prof.ssa Emanuela Mancino. Tutor, diarista e docente presso la Scuola di Autobiografia della Casa della Cultura di Milano, diretta dalla Prof.ssa Emanuela Mancino. Collabora, come autrice, alla newsletter FarFarFare dedicata ad insegnanti, educatori e genitori, un progetto di Corraini Edizioni e Ludosofici.

Emanuela Mancino insegna Filosofia dell'educazione e Pedagogia della comunicazione presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Ha ideato il Laboratorio di Filosofia e Pedagogia del Cinema (in collaborazione con la Cineteca di Milano) e il gruppo di ricerca *Trame Educative*, che dirige, insieme alla Scuola di Autobiografia presso la Casa della Cultura di Milano. È tra i docenti del percorso Graphen-Società di Pedagogia e Didattica della scrittura, *Scrivere a Ceglie. L'avventura della parola e della conoscenza*. È tra i membri fondatori di Accademia del Silenzio. È membro del gruppo di ricerca Siped "Gli inattuali nella riflessione pedagogica". È parte del Comitato culturale della Casa della Cultura di Milano. Autrice di numerosi articoli e saggi, tra i quali *Un cinema parlato. Trame per una pedagogia della narrazione con gli occhi di un'altra lingua* (2009); *Il segreto all'opera. Pratiche di riguardo per un'educazione del silenzio* (2013), *A perdita d'occhio. Riposare lo sguardo per una pedagogia del senso sospeso* (2014); *Farsi tramite. Tracce e intrighi delle relazioni educative* (2014), *Andiamo ai frati. Il convento dei cappuccini di Monterosso attraverso la memoria dei suoi abitanti. Una ricerca narrativa* (2019); *Lì, dove ci incontriamo. Appunti per una pedagogia dell'imprevisto* (2020); *Guardare* (2020); *Il filo nascosto. Gli abiti come parole del nostro discorso col mondo* (2021).

Mario Turci è Antropologo e Architetto. Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna (Santarcangelo di Romagna) dal 1980 al 2018, è attualmente direttore del Museo "Ettore Guatelli" (Ozzano Taro - Parma). Docente di "Scenografia e allestimento museale" presso la "Scuola di specializzazione in beni Demo-etno-antropologici" (Università di Perugia). Direttore del LAECM (Laboratorio permanente di Etnografia della Cultura Materiale - Università di Perugia). Docente a contratto di Antropologia Culturale presso l'Università di Parma. Svolge ricerche e attività nell'ambito dell'Antropologia ed Etnografia della cultura materiale, dell'Educazione al Patrimonio culturale, della Museologia-museografia e dell'Expografia etnografica.

Cristiano Sormani Valli ha scritto e pubblicato racconti, poesia, storie per bambini e romanzi. Fra i quali ricordiamo: *La Bambina*, Moretti&Vitali. *Manuale d'Incanto*, con le illustrazioni di Alessandra Di Consoli, Sabir Editore. *A che pagina è la nostra fortuna? Passi nei giorni straordinari*, diario poetico scritto con Gianluigi Gherzi edito da AnimaMundi. *Le avventure di Tinglit, il lampalampione*, EreticaEdizioni. *#cicalio – poesie da Twitter e FaceBook*, CicoRivolta edizioni. *SINcera*, romanzo della FUCINA OKAPI, collettivo di scrittura di cui è fondatore e direttore artistico, Sabir Editore. È autore di testi teatrali, parole

per canzoni e sceneggiature per cortometraggi. Con la compagnia teatrale *ilinx* ha realizzato diversi spettacoli coi quali ha partecipato ai più importanti festival italiani. Collabora con realtà sociali, immagina cortometraggi, suona il pianoforte. Quello che gli piace è condividere le sue passioni. Per questo gestisce laboratori di teatro, di scrittura e di realizzazione di cortometraggi.

Silvia Vergani lavora come educatrice presso Muba, museo dei bambini di Milano, dove si occupa della progettazione e conduzione di laboratori per bambini e della formazione insegnanti. Cultrice della materia in filosofia dell'educazione e membro del gruppo di ricerca "trame educative" dell'università di Milano Bicocca, collabora come docente a contratto al corso di laurea di Mediazione didattica e strategie di gruppo. È tra i docenti della scuola di Autobiografia della Casa della Cultura di Milano. Il suo interesse per la pedagogia del corpo, supportata dalla formazione triennale nella danza creativa Fux, la portano a costituire insieme a Benedetta Sipioni l'associazione culturale Manifesto Bianco, la cui metodologia vede intrecciarsi la scrittura del corpo con le arti visive.

Educazione e politiche della bellezza
diretta da F. Antonacci, M. Guerra, E. Mancino, M. G. Riva - Open Access

Ultimi volumi pubblicati:

BEATE WEYLAND, ULRIKE STADLER-ALTMAN, ALESSANDRA GALLETTI, KUNO PREY, *Scuole in movimento*. Progettare insieme tra pedagogia, architettura e design (E-book).

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche

Didattica, scienze
della formazione

Economia,
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,
territorio

Informatica, ingegneria
Scienze

Filosofia, letteratura,
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche
e servizi sociali



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835130444

Le cose – e ancor più gli abiti e i tessuti - possiedono un di più d'essere, una sorta di cavità in cui rimangono traccia e impronte di chi le usa, le ha usate o le ha create, desiderate o scelte. Inoltre, nel loro spazio, troviamo la nostra capacità di dare parola alla loro e alla nostra presenza.

Gli abiti possiedono la particolare proprietà di portarci sulla scena del mondo con il nostro corpo, di farci uscire da una condizione di sparizione, sottrazione o di nuda intimità.

Questo testo recupera il senso poetico dei nostri legami con un sentire originario che situa nell'esperienza del corpo, dei suoi valori simbolici, la forza e la voce dei nostri vincoli con gli indumenti e con la stoffa del mondo. I vestiti, da oggetti d'uso, tornano a essere mondo quando impariamo a intravedere in essi la possibilità di riconoscerci, di risvegliare la loro e la nostra storia, di ripercorrere e intrecciare quelle trame sottili che ci permettono di parlare il linguaggio delle appartenenze.

Le voci di questo testo plurale si collocano all'interno di un ampio e durevole impianto di ricerca che si inserisce in un approccio filosofico all'estetica dell'esperienza e all'aspetto poetico-metaforico dell'esistenza.

Questo libro si rivolge a chi già abbia provato o voglia provare a sottrarre le cose al loro apparente silenzio, percorrendo nuove dicibilità educative, rivolte alla storia di sé come alla storia di altri, attraversando una pedagogia del quotidiano che aspetta solo di aver voce, per poter dar luogo a orizzonti di senso che si vestono e ci vestono di intimità quando ci accorgiamo di saper dare - ed abitare - spazi inediti anche a ciò che è prossimo, così vicino da diventare – a volte – invisibile.

Il testo è corredato da un'appendice di possibile sperimentazione della metodologia di *biofotonarrazione* messa a punto dal gruppo di ricerca sulle *Trame educative*: il vestiario sentimentale.

Con i contributi di: Elisa Asnagli, Maria Laura Belisario, Cristian Bonomi, Ornella Castiglione, Elvis Crotti, Giovanna Del Grande, Barbara Di Donato, Monica Gilli, Mario Turci, Cristiano Sormani Valli, Silvia Vergani.

Emanuela Mancino insegna Filosofia dell'educazione e Pedagogia della comunicazione presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Dirige il Laboratorio di Filosofia e Pedagogia del cinema e la Scuola di Autobiografia presso la Casa della Cultura di Milano. Si occupa di estetica ed etica dell'educazione, di poetica e narrazione, di filosofia e pedagogia del cinema, di scrittura. Tra le sue ultime pubblicazioni: *A perdita d'occhio. Riposare lo sguardo per una pedagogia del senso sospeso* (Milano, 2014); *Lì, dove ci incontriamo. Appunti per una pedagogia dell'imprevisto* (Barletta, 2020); *Guardare* (Assisi, 2020); *Il filo nascosto. Gli abiti come parole del nostro discorso col mondo* (Milano, 2021) di cui questo testo è l'ideale seguito e sviluppo.