

ALESSANDRA VACCARI

GLI ABITI TRASFORMABILI

Morfologia e performatività nella moda del XX e XXI secolo

ABSTRACT: Transformable dresses are capable of incorporating the becoming of forms into a single object, thus offering a new perspective to investigate the relationship between the morphology and performativity of fashion. The analysis stems from Roland Barthes' interpretation of the "endless" or "total" garment to focus on the role of transformable dresses in the 1910s' European and American modernism and their effects on today's digital and post-digital fashion.

KEYWORDS: Fashion, Morphology, Performativity, Transformation, Roland Barthes, Illusionism, Modernism.

Gli abiti trasformabili come oggetto di studio

L'edizione americana di *Vogue* del 1910 (n. 13) promuove un soprabito di pizzo *double face*, spiegando che la "caratteristica distintiva del modello è l'essere trasformabile".¹ Il piccolo gesto di rivoltare l'abito ha implicazioni storiche, culturali ed estetiche e rivela le peculiarità di un genere d'abbigliamento che incorpora il divenire delle forme nella permanenza di un unico oggetto.

Gli abiti trasformabili hanno interpretato gli ideali di modernità della moda occidentale dei primi decenni del XX secolo, quando in virtù della loro multiformità sono stati promossi in chiave funzionalista. È in questo periodo che la loro definizione si diffonde nel linguaggio della moda a livello internazionale, soprattutto con riferimento al guardaroba femminile, come testimonia l'articolo di *Vogue* citato in apertura. Abiti con elementi staccabili o intercambiabili (Muzzarelli 2003) sono tuttavia preesistenti alla diffusione della moda degli abiti trasformabili. Ne costituiscono un esempio gli abiti multifunzione, diffusi nella moda della seconda metà dell'Ottocento, quando *maison* francesi di fama internazionale come Worth proponevano modelli dotati di una gonna e di due o più corpetti intercambiabili, solitamente scollati per la sera e a maniche lunghe per il giorno.² Come nel caso degli abiti

¹ "The unique point of the model is that it is transformable." Dove non altrimenti specificato le traduzioni sono dell'autrice.

² Esempi di modelli della casa di moda Worth sono consultabili negli archivi digitali del Metropolitan Museum of Art di New York: "Court presentation ensemble", 1888c., cat. n.

trasformabili, anche gli abiti multifunzione del XIX secolo erano progettati per essere indossati in diversi momenti della giornata e situazioni sociali, offrendo così una testimonianza visiva e materiale delle relazioni pervasive che la moda coltiva con l'esperienza quotidiana delle persone (Jonge *et al.* 2012). Già gli abiti multifunzione avevano contribuito a promuovere il valore del cambiamento come elemento fondante della moda, in sintonia con l'equazione transitorietà-modernità messa a fuoco nello stesso periodo da Charles Baudelaire (2015). Ma il tratto peculiare che permette, a livello analitico, di isolare e studiare in modo specifico gli abiti trasformabili del principio del XX secolo rispetto ai predecessori è il fatto che contengono in sé il cambiamento. Permettono di modificare direttamente il loro aspetto una volta indossati, con pochi gesti, senza ricorrere all'aiuto di terzi e con un effetto di immediatezza.

Affrontando lo studio degli abiti trasformabili di inizio Novecento, questo articolo si colloca nel dibattito in corso che vede la moda come strumento del modernismo e non come riflesso della modernità (Wallenberg e Kollnitz 2018). Quando si parla delle relazioni tra moda e modernismo si tende a limitare l'analisi al contributo delle avanguardie artistiche. Non si considera sufficientemente come anche la moda – incluse le sue implicazioni commerciali e di cultura popolare – abbia prodotto manifestazioni originali della cultura modernista. Secondo la tesi qui avanzata gli abiti trasformabili ne sono un esempio. Questo è evidente se si supera l'interpretazione in chiave funzionalista che li vede come oggetti al servizio della semplificazione della vita quotidiana. Ribaltando tale lettura, l'articolo si sofferma soprattutto sulla complessità morfologica degli abiti trasformabili in relazione alla loro performatività. Ne deriva un approccio che – come sviluppato nelle parti che seguono – permette di studiare le capacità metamorfiche e cinematiche di questi abiti e le loro implicazioni culturali. Il tema è affrontato attingendo a una pluralità di fonti che spaziano dall'editoria di moda alle avanguardie artistiche, dal teatro di varietà al cinema degli esordi.

Lo studio degli abiti trasformabili offre diversi vantaggi tra loro collegati. Innanzitutto, permette di colmare la lacuna che esiste nei loro confronti a livello critico e storico. Nonostante la trasformazione sia stata riconosciuta come una forza guida della moda nelle società occidentali (Riello e Lemire 2008), tali abiti hanno ricevuto pochissima attenzione da parte di teorici e storici della moda. Il loro essere multiformi può forse spiegarne l'emarginazione. Per esempio, sono abiti difficili da rappresentare fotograficamente e da restituire in mostre e musei per mezzo di manichini statici. Ma avere forme molteplici, più che un limite è qui inteso come una risorsa, che apre la strada a interrogativi di carattere storiografico e

2007.385a-1; “Evening Ensemble”, 1893c., cat. n. 2009.300.622a-c. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search> [Ultimo accesso 17 agosto 2020].

metodologico. Ad esempio, come tali abiti possano essere studiati una volta perduto il contatto con i corpi che li animavano. L'articolo intende anche contribuire a superare la dicotomia tra forme e significati che si è aperta negli ultimi quarant'anni, dopo che i *fashion studies* hanno mostrato i limiti della tradizionale storia del costume, accusata di essere eccessivamente descrittiva e acriticamente orientata alla costruzione di visioni evolutive su base stilistica.

La moda come agente di trasformazione

Tra i pochi che hanno considerato la complessità morfologica degli abiti trasformabili come punto di partenza per analizzare il funzionamento della moda c'è Roland Barthes. Nel suo seminale *Il sistema della moda* (1992) si è interrogato su come essi interagiscono con il tempo e la sequenza del cambiamento. Nonostante la vasta eco delle analisi di Barthes, il ruolo importante che riserva a questi abiti non è stato sufficientemente esplorato. Cosa intenda per abiti trasformabili è l'autore stesso a chiarirlo, citando dalle riviste di moda questi due esempi: "cappotti con varianti"³ e "abiti da primavera che possono diventare da estate con l'aggiunta di un collo e di una cintura di organza" (293). Si tratta, quindi, sia di abiti che possono essere indossati in modi diversi; sia di alterazioni sartoriali, con piccole aggiunte o modifiche da apportare a un modello della stagione precedente per adeguarlo alla nuova moda. Entrambe queste pratiche erano molto diffuse a inizio Novecento. Alla prima fa riferimento l'esempio del soprabito *double face* del 1910 citato in apertura; alla seconda un articolo dello stesso anno apparso sulla rivista francese *Femina* (n. 253), in cui si danno consigli pratici alle lettrici su come "ringiovanire o rinnovare un completo o un abito già indossati".⁴ Accompagna questo articolo un'illustrazione che presenta il "costume à transformer" e quello "transformé". La pratica di modificare i modelli per aggiornarli è progressivamente scomparsa dalle pagine delle riviste di moda della seconda metà del XX secolo, salvo poi ritornare come tattica domestica per contrastare gli eccessi di consumo e allungare la vita dei capi presenti nel guardaroba quando è aumentata l'attenzione alla sostenibilità della moda nel XXI secolo.

Gli abiti trasformabili si collocano per Barthes "alle frontiere del sistema, pur senza trasgredirlo" (293). Ne rappresentano una articolazione fondamentale perché offrono la "soluzione dialettica proposta dalla Moda al conflitto del passato e del presente, dell'evento e della struttura, del fare e del

³ Nell'edizione italiana, Lidia Lonzi traduce il francese "manteaux à variantes" come "mantelli con varianti."

⁴ "De rajeunir ou de renouveler un costume ou une robe déjà portés."

segno”. La trasformazione è il “punto del sistema generale della Moda in cui la struttura si penetra di un fare che le resta interno”. In quanto fare interno alla moda, gli abiti trasformabili non ne interrompono, ma ne movimentano il flusso. Può essere utile ricordare che Barthes immagina la moda come “una donna coperta di un indumento senza fine” o abito “totale” prodotto dal “testo senza fine” di quella “macchina per fare la Moda” (45) che è costituita dalle sue riviste. La moda è stata spesso associata nel suo funzionamento a una macchina, come ad esempio la grande ruota che gira ininterrottamente proposta nell’Ottocento dall’illustratore francese Grandville nelle incisioni della raccolta *Un autre monde* (1844). Ciò che soggiace a tutte queste interpretazioni è il riferimento alla natura industriale della moda, non solo limitata alle catene di montaggio della produzione tessile e dell’abbigliamento, ma come suggerisce Barthes, da estendere anche alla concezione del cambiamento. Si può parlare in questo caso di “tempo industriale” (Evans e Vaccari 2020) della moda, ovvero della sua organizzazione stagionale, standardizzata e scandita dall’orologio e dell’impatto che ha su lavoratori e consumatori.

Ma la cosa più importante dell’attenzione di Barthes per gli abiti trasformabili è il cogliere, nella loro dinamica, una forma di apertura del sistema della moda, capace di progettarsi per restare aperto. Tale intuizione ha anticipato analisi più recenti, come ad esempio la mostra *Spectres: When Fashion Turns Back* curata da Judith Clark, in cui il cambiamento della moda è stato restituito tridimensionalmente come un grande ingranaggio che allude alla catena di montaggio. Tuttavia, spiega Clark (2004, 28) nel catalogo che accompagna la mostra, “riconoscimenti perturbanti e congiunzioni imprevedibili sono parti integranti della macchina della moda. La moda non può permettersi di incepparsi, ma non può nemmeno permettersi di essere prevedibile”.⁵

Barthes scrive negli anni Sessanta, periodo in cui gli abiti trasformabili dovevano apparire meno innovativi e radicali rispetto all’inizio del Novecento, ma questo non gli impedisce di riconoscere la trasformazione della moda come “spettacolarmente ingegnosa” (293). Tale definizione apre all’aspetto più affascinante e immaginifico della trasformazione e alle possibilità creative che essa prospetta. Andando oltre le intenzioni originarie di Barthes, permette anche di stabilire una relazione tra il sistema che progetta la trasformazione e le soggettività che la sperimentano quotidianamente attraverso la moda. Se tutta la moda richiede un ruolo attivo alle persone che la indossano, questo è soprattutto vero nel caso degli abiti trasformabili che, nella versione con varianti, necessitano di essere allungati, ribaltati, slacciati o abbottonati per compiere la loro performance. Sono abiti

⁵ “Uncanny recognitions and unpredictable conjunctions are integral to the fashion machine. Fashion can’t afford to get stuck, but it also can’t afford to be predictable.”

totalizzanti perché pensati per contenere tutte le possibili varianti, ma nello stesso tempo, la loro pluralità di forme apre al soggetto in divenire e permette di immaginare una storia in costruzione. In altre parole, pensare alla morfologia degli abiti trasformabili consente di pensare la moda come agente attivo di trasformazione. Secondo il teorico della moda Malcolm Barnard (2014, 61) questo offre la possibilità di considerare come “[l]’abito non riflette i cambiamenti sociali e di genere. Piuttosto, è tali cambiamenti; li attiva ed è lo strumento che li rende possibili”.⁶ La moda ha un atteggiamento trasformativo quando, per esempio, sfida gli stereotipi. In modo più articolato, come ha scritto la storica della moda Caroline Evans (2003, 6), la “moda, con la sua affinità per la trasformazione, può mettere in atto instabilità e perdita, ma può anche, e allo stesso modo, tracciare il terreno del ‘divenire’ – nuove identità sociali e sessuali, mascheramento e performatività”.⁷ In una posizione analoga si colloca la teorica della moda Anneke Smelik (2014, 52), che interpreta la trasformazione nella moda partendo dal concetto di piega di Gilles Deleuze, osservando che per il filosofo francese “la piega, o il processo di piegare è una pratica del divenire”.⁸

Queste interpretazioni del potere positivo di trasformazione che possiede la moda sono utili per toglierla dalla visione che le attribuisce un aspetto essenzialmente ingannevole e cospirativo nei confronti dei consumatori, come ha notato l’antropologo Grant David McCracken (2008, 220).

La performatività degli abiti trasformabili

Gli abiti trasformabili coniugano gli aspetti performativi che li caratterizzano con quelli del soggetto che li indossa. È già stato ampiamente indagato come le soggettività si attuino anche grazie alla moda, attingendo alle teorie del femminismo, al concetto del divenire come processo di continue trasformazioni creative teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987) e, soprattutto, alla teoria della costruzione del genere di Judith Butler (1990). Secondo Butler, le identità sono sempre performati come nel teatro, dove le persone possono diventare altre persone. Butler non parla della performatività degli oggetti, ma un più recente corpus di letteratura che include il design industriale e la moda ha spostato l’attenzione in questo senso, sostenendo che gli oggetti – così come le immagini – non sono inanimati, ma partecipano attivamente alla costruzione delle identità e sono

⁶ “The dress is not reflecting social and gender changes. Rather, it is those changes; it is enabling those changes and it is the means by which they are made possible.”

⁷ “Fashion, with its affinity for transformation, can act out instability and loss but it can also, and equally, stake out the terrain of ‘becoming’ – new social and sexual identities, masquerade and performativity.”

⁸ “The fold, or the process of folding, is a practice of becoming.”

produttori di conoscenza (Hansson, Mörck e Petersson McIntyre 2010; Pecorari 2015).

Estendendo agli oggetti la domanda che W.J.T. Mitchell (2005) ha posto alle immagini, ci si chiede qui come gli abiti trasformabili ci influenzano, allo scopo di analizzarne le complesse interazioni con la cultura della moda e le identità di chi li indossa. Due esempi tratti dalla rivista satirica *Fantasio* invitano a riflettere sui rapporti che abbiamo con gli abiti. Il primo esempio è contenuto in una pagina intitolata “Les foll’modes. La robe à transformations” (n. 187 1914). Presenta con entusiasmo una versione erotizzata di un abito trasformabile lungo fino ai piedi che, all’occorrenza e grazie a “un semplice gioco di pieghe e ganci” – spiega la didascalia –, diventa un “abito più corto che permette di mostrare il ginocchio e si presta a tutte le coreografie”.⁹ L’aspetto performativo è qui letteralmente incarnato dalla gonna-dispositivo che si alza come un sipario, mettendo così al centro della scena le gambe. La descrizione è accompagnata da una doppia fotografia. Nella versione con la gonna lunga, la giovane donna che indossa questo abito appare in una posa statica e a piedi uniti; nella versione trasformata, la gonna è sollevata fino a metà coscia mentre la donna accenna un passo in avanti, sottolineando l’importanza del movimento. Guardato con gli occhi maschili del pubblico a cui la rivista era principalmente diretta, questo abito trasformabile esplicita erotismo e disponibilità sessuale. Tuttavia, in quanto gonna che si accorcia, contribuisce anche a consolidare l’associazione tra gambe femminili e libertà di movimento, partecipando al dibattito di quegli anni sull’emancipazione sessuale e socio-politica delle donne (Vaccari 2018).

Il secondo esempio tratto da *Fantasio* (n. 174 1913) è costituito da una serie di scenette illustrate che mostrano con ironia un abito trasformabile in una scatoletta di latta – preconfezionato come un cibo industriale – e una donna che lo indossa sotto l’occhio attento del negoziante. L’abito è presentato come l’ultima novità che arriva dall’America e “può prendere tutte le forme,” rappresentando “un guardaroba completo per tutto un anno. È sufficiente seguire scrupolosamente le istruzioni,” spiega la rivista: “[s]e metto il bottone A nell’asola B, ecco un delizioso abito da casa; con un po’ di pratica, il bottone D in F ti fa un perfetto mantello da sera! [...] Mi sono già sbagliata? L’L in R doveva farti un adorabile tea-gown!”¹⁰

La vignetta ironizza sulla spinta all’americanizzazione della cultura europea, sulle aspirazioni dei consumatori alla modernità e anche sul

⁹ “Un simple jeu de plis et d’agrafes”; “robe plus que courte qui permet de montrer le genou et se prête à toutes les chorégraphies”.

¹⁰ “[...] qui peut prendre toutes les formes;” “une garde-robe complète pour toute une année. Il suffit de suivre scrupuleusement des indications du prospectus;” “[s]i je mets le bouton A dans la boutonnière B, cela fait une délicieuse robe d’intérieur; avec un peu d’habitude, le bouton D mis an F te fait un manteau du soir parfait! [...] Me serais-je trompée? L’L an R devait te faire un adorable tea-gown!”

confronto tra due diverse concezioni della moda: quella su base artigianale, tempi lunghi di esecuzione e personalizzata sulle richieste del cliente da un lato e, dall'altro, la sua traduzione in termini standardizzati per il consumo di massa, rappresentato dall'abito trasformabile. Nella scena conclusiva la donna getta l'abito contro il venditore, ribellandosi contro la macchinosità di un modello che dovrebbe semplificare la vita delle donne, ma in realtà la complica. In questo caso è la performatività dell'abito che innesca un atto di disobbedienza verso la natura dispotica dell'industria della moda.

L'abito trasformabile può essere interpretato come effetto del nuovo tempo industriale della moda, ma anche come la sua cattiva coscienza. Lo suggerisce Giorgio Agamben nel libro *Stanze* (1977, 55), dove interpreta – in una chiave che qui potremmo definire performativa – il modo in cui oggetti industriali irrompono nella cultura dei consumi del XIX secolo con la loro “deliberata perfidia” nei confronti delle esigenze dell'uomo moderno. Riportando il discorso di Agamben agli abiti trasformabili, si può sostenere come questi abbiano contribuito a esercitare le persone a essere veloci e predisposte al cambiamento. La loro mutevolezza formale non è solo in sintonia simbolica con il mito della flessibilità del capitalismo del XX secolo, ma induce anche le persone a comportamenti flessibili e le predispone al cambiamento.

Un ultimo esempio è rappresentato dall'abito-mantello *Tanagra* progettato dalla creatrice di moda italiana, attivista politica e femminista Rosa Genoni e da lei indossato durante la conferenza che tenne in occasione del Primo Congresso Femminile, a Roma nell'aprile del 1908 (Paulicelli 2015; Soldi 2019). Genoni stessa ha tenuto a sottolineare come l'abito sia stato da lei presentato “indossato”, come scrive nel libro *Per una moda italiana* (1909). Modella delle sue stesse creazioni, Genoni contribuiva a sperimentare una modalità espositiva – quella della moda indossata e in movimento – ancora del tutto all'avanguardia per l'epoca, considerando che si era agli albori tanto delle sfilate di moda, quanto della figura della *mannequin* professionista (Evans 2013).

Si tratta di un abito aderente, senza nessun elemento decorativo, di panno scuro tinta unita, dotato di un pannello di tessuto che poteva essere avvolto e drappeggiato in diversi modi intorno al corpo, all'occorrenza coprendo anche le spalle per assolvere le funzioni di mantello. Come la maggior parte degli abiti trasformabili, anche questo rompe con le convenzionali divisioni del guardaroba modernista in abiti da pomeriggio, teatro, sera e, in questo caso, grazie alla funzione di mantello, si adatta al cambio di temperatura e stagioni. Può assumere diverse forme e non ha contorni fissi. Con la sua debolezza formale e un riferimento esplicito all'archeologia greca delle omonime statue, il modello *Tanagra* di Genoni sembra riproporre l'immagine classica della donna come materia, ciò che Butler (1993, 53) chiama “formless femininity.” A una più attenta lettura, se è vero che in quegli anni gli abiti

cominciano a perdere struttura presentandosi come fluidi e multiformi – un altro esempio è il *Delphos* di Mariano Fortuny –, è altrettanto vero che l'affermarsi degli ideali di magrezza collegati alla modernità delineano una nuova architettura del corpo femminile. È in questa chiave che la storica della moda Rosita Levi Pisetzky (1978, 356) interpreta la versione in seta chiara dell'abito *Tanagra* indossato nel 1908 dall'attrice Lyda Borelli come esempio di modernità.

Il modello *Tanagra* di Genoni ha lo stesso nome del corsetto-guaina ideato in Francia dalla creatrice di moda Margaine Lacroix (*Les Modes*, n. 96 1908). Entrambi i modelli promuovono la linea del corpo lunga e affusolata di moda in quegli anni. Genoni e Lacroix non sono mai state studiate in modo comparato, così come non è mai stata studiata la scelta che entrambe fanno del nome *Tanagra*. Entrambe promotrici di una moda prorazionalista, come il modello *Tanagra* dimostra, sono entrambe animate dagli stessi ideali femministi. In un intervento sul *The New York Times* del marzo 1912, Lacroix dichiara di non amare le eccentricità e le stranezze della moda di Parigi, da lei considerate come invenzioni fatte da creatori di moda uomini senza tenere conto delle esigenze delle donne che devono indossarli. La nuova linea dinamica dei modelli *Tanagra* è però ridicolizzata dalla scrittrice Colette che in un articolo pubblicato su *La Vie Parisienne* (20 febbraio 1909) ne enfatizza gli effetti di costrizione: “Il corpo trepida impaziente, imbrigliato in un abito ‘Tanagra’ che sottolinea il posteriore e ostacola i piedi. Abito Tanagra, sciarpa Tanagra, corsetto Tanagra (*sic*), corsetto che scende dall'ascella, fino al ginocchio, che impedisce di sedersi, di mangiare, di chinarsi, di... esattamente!”¹¹

Il modernismo illusionista

Indossabili da mattina a sera, gli abiti trasformabili superano le rigide articolazioni del guardaroba secondo le ore del giorno e incorporano i valori di dinamismo. Sono abiti telescopici, metamorfici e cinematografici, modificabili direttamente durante l'atto di indossarli. In sintonia con i valori e le aspettative della modernità, questi abiti non sono sfuggiti all'attenzione delle avanguardie artistiche e in particolare dei futuristi italiani, che li hanno inclusi nella loro poetica. Sono teorizzati da Giacomo Balla e Fortunato Depero nel manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) dove annunciano: “La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno

¹¹ “Le corps trépide impatient, bridé, dans une robe ‘Tanagra’ qui souligne la croupe et entrave les pieds. Robe Tanagra, écharpe Tanagra, corset Tanagra (*sic*), corset qui descend de l'aisselle, jusqu'au genou, qui interdit de s'asseoir, de manger, de se baisser, de... parfaitement !” L'indicazione (*sic*) è nel testo originale.

intuire il Vestito trasformabile (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui)" (Crispoliti 1986, 25). Sono anche presenti nel *Manifesto della moda femminile futurista* pubblicato nel 1920 da Volt (Vincenzo Fani Ciotti), che li descrive "a scatto a sorpresa a trasformazione" (Crispoliti 1986, 115). Balla li richiama indirettamente nel suo *Il vestito antineutrale. Manifesto Futurista* proponendo i celebri "modificanti:" "(applicazioni di stoffa, di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi) da disporre quando si voglia e dove si voglia, su qualsiasi punto del vestito, mediante bottoni pneumatici. Ognuno può così inventare ad ogni momento un nuovo vestito" (Balla 1914, 2).

Benché ci sia un legame chiaro e documentato tra gli abiti trasformabili e il Futurismo – riconosciuto come l'avanguardia più innovativa e sperimentale della cultura italiana degli anni Dieci – la loro storia è soprattutto legata a quella del teatro di varietà e degli spettacoli degli illusionisti. Questo da un lato ridimensiona "l'intuizione" degli abiti trasformabili che Balla e Depero si attribuiscono nel 1915 e, dall'altro, mostra i debiti che il Futurismo ha avuto nei confronti della cultura popolare e contribuisce a mettere in luce il ruolo di quest'ultima. D'altra parte, nel manifesto *Il teatro di varietà* del 1913, il fondatore del Futurismo Filippo Tommaso Marinetti (1960) portava proprio il *music hall* come esempio di teatralità completa per la vivacità e il senso di sorpresa, diceva, che sa infondere nel pubblico.

C'è un significativo parallelismo, anche di date, tra la moda degli abiti trasformabili e i cosiddetti spettacoli à *transformations* del teatro di varietà e del cinema degli esordi, dall'ultimo quarto dell'Ottocento fino agli anni Dieci del XX secolo. La trasformazione è l'ingrediente essenziale degli spettacoli con cui l'illusionista italiano Leopoldo Fregoli si guadagna una fama internazionale per la velocità con cui si muoveva sulla scena cambiando abiti, voce e personaggi. Con Fregoli l'illusionismo dal vero è per la prima volta associato al cinema, anche grazie alla sua personale conoscenza di Louis Lumière e dell'acquisizione del diritto di rappresentare film durante i suoi spettacoli (Brunetta 2001, 17). Comincia nel 1898 a filmare numeri del proprio repertorio di trasformista, utilizzando le tecniche cinematografiche di Georges Méliès e, più in generale, i trucchi scenici e gli effetti speciali che hanno caratterizzato il cinema muto degli esordi (Gunning 1986).

Come negli spettacoli degli illusionisti, così nella moda della stessa epoca i cambiamenti rapidi e inaspettati diventano parte di un immaginario popolare. I cinegiornali spettacolarizzano la moda proponendo i trucchi degli abiti trasformabili come divertenti. *La robe à transformation* della casa di moda Carlier appare in un "Journal Actualité Gaumont" (Gaumont-Pathé Archives. ref. 1112GJ 00007) all'inizio del 1911 indossata da una modella sorridente che si muove davanti alla cinepresa per mostrare come il suo abito possa trasformarsi in una coperta. Un "Journal Actualité Gaumont" (ref. 1135GJ 00016 187934) dello stesso anno presenta "Una borsetta a mano che

si trasforma in un cappello”,¹² mentre in altri cinegiornali borsette si trasformano in sgabelli e ombrelli nascondono un rossetto nel manico. Il cinema si rivela un mezzo ideale per restituire l’aspetto performativo degli abiti trasformabili, permettendo di seguirne visivamente le transizioni formali. Sono gli anni in cui la macchina da presa inizia a entrare negli atelier, documentandone lo spettacolo in movimento e accompagnando il passaggio storico dalla dimensione statica dei manichini a quella dinamica delle modelle che sfilano (Evans 2013). Una sorprendente restituzione di tale passaggio è offerta dal film documentario *Frivolités* (1929), diretto da René Le Hénaff, in cui, all’interno di una casa di moda, un manichino inanimato si trasforma in una giovane modella per mezzo di un effetto di dissolvenza.¹³

Dal modernismo in poi, gli abiti trasformabili sono diventati un *topos* della moda di ricerca, in un continuo dialogo con le tecnologie e senza rinunciare agli effetti speciali delle origini. La collezione *One Hundred and Eleven* (primavera-estate 2007) del designer Hussein Chalayan, inglese di adozione e turco-cipriota di origine, si conclude con la presentazione di sei *outfit* che incorporano il movimento attraverso dispositivi di automazione. Chalayan si propone così di raccontare più di un secolo di moda, attraverso un’indagine morfologica che è anche una rappresentazione della storia. Come si legge nel comunicato stampa della sfilata:

Il 1895 è il punto di partenza della collezione, una gonna lunga fino ai piedi con una vita stretta su un abito con collo alto e volant. Questo si trasforma in un capo dalla vestibilità più ampia con un orlo che si alza fino al polpaccio nello stile del 1910. A sua volta, questo si trasforma meccanicamente senza soluzione di continuità in una gonna al ginocchio, ampia e a più strati con una scollatura profonda, che è inconfondibilmente un vestito da flapper degli anni '20.¹⁴

Anche le uscite successive contengono forme in transizione e procedono dagli anni Trenta fino al XXI secolo. L’ultimo *outfit* è composto da un abito di chiffon bianco che si ritrae progressivamente all’interno delle falde di un cappello sempre di un bianco traslucido e luminescente, lasciando nudo il corpo immobile della modella. Sono gli abiti a essere animati e a muoversi al posto delle modelle, in una narrativa che ribalta la logica modernista della

¹² “Un sac à main qui se transforme en chapeau.”

¹³ Il film è stato oggetto di discussione durante il *Workshop in Film and Fashion* organizzato da Stockholm University, in collaborazione con Columbia University, New York e Central Saint Martins, University of the Arts London. Stockholm, 7-8 giugno 2013. L’autrice ringrazia le organizzatrici e, in particolare, Louise Wallenberg; Caroline Evans, Marketa Uhlirova.

¹⁴ “1895 is the starting point for the collection, a full-length skirt with a tightly pulled in waist on a gown with a high, frilled neckline. This transforms into a looser fitting dress with a hemline that has risen to the calf in 1910 style. In turn, this seamlessly morphs mechanically into a loose, layered knee length skirt with a plunging neckline, which is unmistakably a 1920s flapper dress.”

sfilata come spettacolo in movimento. La collezione non ha lo scopo di alterare la storia della moda e la sua tradizionale cronologia, ma di mostrarcela in un modo compresso e accelerato, provando così a rendere percepibile il processo storico che solitamente è invisibile quando vi si è immersi. Chalayan ha sviluppato anche successivamente questo tema della trasformazione, spostandosi però dal piano della storia della moda a quello autobiografico, portando cioè in passerella le stratificazioni delle forme alle quali ha dato vita e la sua concezione della moda. Ne sono un esempio la collezione autunno-inverno 2013-14, dove un abito corto e strutturato ne contiene uno lungo e fluido che si dispiega nel momento in cui, con un gesto della mano, la modella abbassa il collo. Un altro esempio è dato da un abito da sera della collezione primavera-estate 2014, in cui una giacca scivola dalle spalle per diventare parte della gonna, aumentandone il volume.

Secondo l'interpretazione delineata in questo contributo, gli abiti trasformabili sono rilevanti perché attuano il potere trasformativo della moda stessa. I fashion designer Viktor&Rolf (Viktor Horsting e Rolf Snoeren) hanno dichiarato di essere affascinati dalla trasformazione e soprattutto dalla "promessa della trasformazione, che è qualcosa di magico. Quel qualcosa che può cambiare al di là del riconoscimento, ma che proviene comunque dalla stessa fonte. È il potere dell'immaginazione".¹⁵ (*Vogue* Netherland, novembre 2013, 48) Nel commentare questa affermazione Smelik (2014, 53) conclude che se anche il design della moda più sperimentale non sarà indossato dai consumatori, questi potranno però immaginarne le infinite potenzialità "liberando la materialità del corpo in qualcosa di continuamente mutevole, mobile e fluido. O, per dirla diversamente, i designer creano le condizioni per rendere reali molteplici forme del divenire".¹⁶

In conclusione, anche se gli abiti trasformabili suggeriscono cambiamenti in potenza, i loro effetti sono reali e, in questo senso, possono essere considerati performativi. Si tratta di una consapevolezza che emerge con sempre più forza nella cultura della moda, particolarmente in due ambiti: da un lato nella riflessione sugli sconfinamenti del genere, dall'altro rispetto al rapporto con i media e le tecnologie digitali. Nel primo caso, gli abiti trasformabili sono spesso chiamati in causa per rispondere alle istanze *agender* di una umanità che non si definisce in termini binari. Un esempio è la collezione significativamente intitolata *Unisex Transformable Collection #6*, presentata nel 2010 dal designer di moda Rad Hourani e consistente in sei *outfit* dai quali si possono ottenere ventidue diverse silhouette, indossabili

¹⁵ "We are fascinated by transformations. The promise of transformation – that is something magical. That something can change beyond recognition, but still come from the same source. It is the power of imagination."

¹⁶ "[...] liberating the materiality of the body into something continuously changing, mobile, and fluid. Or, to put it differently, fashion designers create conditions to actualize multiple becomings."

senza limitazioni di genere. Il secondo caso consiste nella più recente frontiera degli abiti trasformabili, vale a dire la possibilità di vestire oggetti digitali, la cui molteplicità di colori, texture, forme, stili e finiture è potenzialmente infinita. Vanno in questa direzione i progetti di styling digitale *Yoox Mirror* (2018) e *Yoox Mirror reloaded* (2019), basati sull'intelligenza artificiale e proposti dall'e-commerce Yoox Net-A-Porter. Un altro esempio è la piattaforma virtuale Sunnei Canvas, lanciata nel 2020 dal brand Sunnei di Loris Messina e Simone Rizzo, che offre ai rivenditori la possibilità di partecipare al design della collezione, modificando l'aspetto di una serie di abiti bianchi, e dare così un contributo alla riorganizzazione del funzionamento dell'industria della moda.

Il flusso continuo di dati prodotti dai media digitali e la nuova offerta di abbigliamento virtuale portano quindi alle estreme conseguenze l'intuizione di Barthes dell'abito "senza fine" che, nella sua dialettica con la trasformazione, guida l'idea stessa di moda.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 1977. *Stanze*. Torino: Einaudi.
- BALLA, G. 1914. *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*. Milano: Direzione del Movimento futurista. 11 September.
- BARNARD, M. 2014. *Fashion Theory: An Introduction*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- BARTHES, R. 1992 [1967]. *Il sistema della moda*. Trans. by L. Lonzi. Torino: Einaudi.
- BAUDELAIRE, C. 2015 [1863]. *Il pittore della vita moderna*. Tr. it. G. Guglielmi, E. Raimondi. Milano: Abscondita.
- BRUNETTA, G.P. 2001. *Storia del cinema italiano. I: Il cinema muto*. Roma: Editori Riuniti.
- BUTLER, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London-New York: Routledge.
- . 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London-New York: Routledge.
- CLARK, J. 2004. *Spectres: When Fashion Turns Back*. London: V&A.
- CRISPOLTI, E. 1986. *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*. Venezia: Marsilio.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1987 [1980]. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- EVANS, C., VACCARI, A. (eds.). 2020. *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*. London-New York: Bloomsbury.
- EVANS, C. 2003. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven-London: Yale.
- . 2013. *The Mechanical Smile Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. New Haven-London: Yale.
- GENONI, R. [1909]. *Per una moda italiana. Modelli saggi schizzi di abbigliamento femminile: 1906-1909*. Milano: Alfieri & Lacroix.
- GRANDVILLE. 1844. *Un autre monde*. Text by T. Delord. Paris: Fournier.
- GUNNING, T. 1986. "The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde." *Wide Angle* 8/3-4: 63-70.
- HANSSON, L., MÖRCK, M., PETERSSON MCINTYRE, M. 2010. "Design and Gender with a Competitive Edge." In G. Rusten, J.R. Bryson (eds.). *Industrial Design, Competition and Globalization*, 169-194. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- JONGE DE, J., BOGAERT, C., VAN GODTSENHOVEN, K., MERTENS, W., SLOOF, R., SORBER, F., HOHÉ, M. 2012. *Een leven in mode: Vrouwenkleding 1750-1950: Uit de collectie Jacoba de Jonge. = Living fashion: Women's Daily Wear, 1750-1950: From the Jacoba de Jonge Collection*, Tiel-Anversa: Lannoo-Modemuseum.
- LEVI PISETZKY, R. 1978. *Il costume e la moda nella società italiana*. Torino: Einaudi.
- MARINETTI, F.T. 1960. *Teatro*. Ed. G. Calendoli. Roma: Bianco.
- MCCRACKEN, G.D. 2008. *Transformations: Identity, Construction in Contemporary Culture*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- MITCHELL, W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MUZZARELLI, M.G. 2003. "Un altro paio di maniche." In P. Sorcinelli (ed.). *Studiare la moda*, 5-11. Milano: Bruno Mondadori.
- PAULICELLI, E. 2015. *Rosa Genoni. La moda è una cosa seria*. Milano: Deleyva.
- PECORARI, M. 2015. "Fashion Remains: The Epistemic Potentials of Fashion Ephemera." PhD Diss., Stockholm University.
- RIELLO, G., LEMIRE, B. 2008. "East and West: Textiles and Fashion in Eurasia in the Early Modern Period." *Journal of Social History* 41/4: 887-916.
- SMELIK, A. 2014. "Fashioning the Fold: Multiple Becomings." In R. Braidotti, R. Dolphijn (eds.). *The Deleuzian Century: Art, Activism, Society*, 35-49. Amsterdam: Brill-Rodopi.

SOLDI, M. 2019. *Rosa Genoni. Moda e politica: una prospettiva femminista fra 800 e 900*. Venezia: Marsilio.

VACCARI, A. 2018. "The Slit Skirt Fashion and Empathy in the Tango Era." In L. Wallenberg, A. Kollnitz (eds.). *Fashion and Modernism*, 157-176. London-New York: Bloomsbury.

WALLENBERG, L., KOLLNITZ, A. (eds.). 2018. *Fashion and Modernism*. London-New York: Bloomsbury.