

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

“Quest’anno è di moda il cristianesimo”. Fenomeni di riscrittura tra moda e religione cattolica

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1866518> since 2022-09-29T08:57:21Z

Publisher:

Silvana Editoriale

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Elena Chiais

“QUEST’ANNO È DI MODA IL CRISTIANESIMO”. FENOMENI DI RISCrittURA TRA MODA E RELIGIONE CATTOLICA¹

La moda è prima di tutto l'arte del cambiamento

John Galiano

1. Introduzione

La moda è, storicamente, un palcoscenico per fenomeni di scrittura, riscrittura e cancellazione. Roland Barthes, presentando l'oggetto **di analisi** privilegiato dell'analisi semiotica dei fenomeni di moda, spiega che proprio questo strumento (la semiotica della moda, appunto) deve essere un "codice" capace di determinare la traduzione di capi e accessori in linguaggio (Barthes 1967, p. XIV).

Ma i meccanismi di scrittura, riscrittura e interpretazione legati all'ambito *fashion* sono ben lungi dall'essere prerogativa esclusiva dell'analista. Anche lo stilista, il creatore della moda concreta, deve, infatti, presentarsi al pubblico come uno scrittore (autore o traduttore a seconda, come si vedrà, delle circo-

stanze) capace di produrre – con l'ideazione, prima, e, poi, con la costruzione concreta delle collezioni – elementi che, complice la mutevolezza che è il primo attributo della leopardiana Sorella Moda, è semplice leggere come degli artifici semiotici (Eco 1986). Artifici che, evidentemente, fin dagli esordi saranno passibili e, in qualche misura, addirittura precursori delle pratiche di riscrittura successiva che inevitabilmente seguiranno la prima creazione. D'altra parte, sosteneva Lotman (1993), la moda è sempre semiotica perché presuppone un continuo processo d'inserimento dell'insignificante nel significante. Proprio a partire da questa, illustre, constatazione è facile – di conseguenza – leggere l'azione concreta del sarto, e poi della stilista, come un'operazione di scrittura, dove per "scrittura" s'intende qui

la pratica del rappresentare visivamente un'espressione.

Parallelamente, però, la caducità che è propria della moda (Volli 1989 **CONTROLLARE: 1990?**), fa sì che ogni operazione di nuova "scrittura vestimentaria" porti con sé una, imprescindibile, cancellazione di ciò che la precedeva. La cancellazione, però, non è necessariamente onnicomprensiva. Lo stilista, infatti, può essere anche – in terza analisi – artefice di, più o meno fortunate, riscritture. Queste, alimentandosi tramite citazioni, interpretazioni e reinterpretazioni, permettono al creatore della moda di attingere da un lato alle suggestioni vestimentarie del passato, ma anche, dall'altro lato, a un universo "altro" traslandone, sulla superficie concreta dell'artefatto comunicativo che propone, alcuni tratti pertinenti.

Con l'obiettivo dichiarato di identificare episodi emblematici di queste tre pratiche, proprie del sistema moda nella sua fase creativa, la riflessione che segue intende concentrarsi in particolare sui meccanismi legati alle pratiche di riscrittura che connettono la moda alla religione cattolica. Partendo da una rapida disamina degli elementi centrali nel guardaroba della Chiesa cattolica romana, infatti, si procederà con un accenno al profondo simbolismo radicato in tale ambito vestimentario e si continuerà identificando le principali riscritture

proposte nel settore moda. In conclusione, quindi, ci si domanderà quali sono stati, nel tempo, i dettagli identificati come significanti ai fini della "traduzione" e come questi abbiano condizionato la ritualità e il dizionario dell'abbigliamento dei singoli parlanti del sistema moda nella loro esperienza vestimentaria quotidiana.

2. Abiti liturgici: il guardaroba della Chiesa cattolica romana

Nella tradizione delle celebrazioni rituali della Chiesa cattolica esiste una disciplina che regola l'utilizzo dei paramenti sacri per le diverse occasioni liturgiche. Questo vuol dire che, a seconda del momento del calendario liturgico in cui si svolge una determinata funzione religiosa, i celebranti sono tenuti a indossare diversi vestiti, differenti paramenti sacri². La differenza dei colori nelle vesti liturgiche, ricorda il Messale Romano³, ha lo scopo di esprimere, anche con mezzi esterni, la caratteristica particolare dei misteri della fede che vengono celebrati e il senso della vita cristiana in cammino lungo il corso dell'anno liturgico. I paramenti sacri delle celebrazioni solenni, in particolare, rendono palese il ruolo dell'officiante che, anche grazie a questi stessi

paramenti, ha il compito di mostrare ai fedeli, ai devoti che partecipano alle funzioni religiose, la “bellezza della fede”. La casula, il camice e il piviale, ma anche la palla copricalice e gli altri oggetti di rivestimento, sia dell’officiante che dello spazio a questi circostante, diventano così un simbolo destinato a comunicare l’attenzione che deve essere attribuita alla liturgia perché è proprio tramite questa, vale a dire attraverso l’azione rituale, che – come ricorda lo stesso messale – l’officiante rende manifesta l’appartenenza della comunità. E questa appartenenza è resa evidente anche, appunto, dall’abbigliamento che il celebrante sfoggia. L’attenzione all’abbigliamento liturgico pur essendo, come si è visto, null’altro che il risultato concreto di un complicato disegno normativo, ha scatenato nei secoli polemiche di ogni genere⁴. Sarebbe interessante interrogarsi su come e quando, nel susseguirsi dei decenni, tali abitudini vestimentarie siano state modificate al variare del contesto storico e sociale⁵ proprio come sarebbe stimolante, altresì, riflettere sull’apporto “personale”, promosso dai diversi pontefici nel loro susseguirsi come vescovi di Roma⁶, all’interno di uno stile fortemente codificato. Una simile analisi esula però dall’intento di questo scritto che avrà necessità, ora, di concentrarsi, in termini volontariamente molto ampi, sull’aspetto simbolico di tali dizionari vestimentari senza scendere nell’analisi specifica dei singoli casi.

3. Scritture (e riscritture) di una simbologia complessa

Che l’elemento simbolico abbia sempre giocato un ruolo di primaria importanza nell’attestazione e nella riconferma delle ideologie è cosa nota, così come il fatto che l’accettazione di simboli e la loro “metabolizzazione” da parte dell’uomo siano “intesi a consolidare la sua

fedeltà a qualche unità più vasta” (Kris 1995, p. 68). Il simbolo sublima infatti l’ideologia, spesso al di là di quanto quest’ultima sia stata interiorizzata nella sua essenza profonda, diventando al contempo “segno stenografico dello slogan, del programma, della dottrina” (Ciacotin 1964), estrema schematizzazione di una identificazione e adesione a uno schema di valori e di principi. Nello stesso momento, però, il simbolo diventa anche l’unica immagine reale di una simile valorizzazione e dunque è capace di radicarsi e di costituire la base per una decodifica inconscia dei messaggi fino a diventare la radice effettiva e concreta di ogni interpretazione della realtà. L’uso del simbolo si trasforma, così, in una certificazione identitaria, nell’affermazione forte e deliberata di un’appartenenza a “un’anima collettiva” nella quale l’io individuale si fonde in un nuovo soggetto sociale che, pur nella sua astrattezza, trasforma il singolo facendolo “sentire, pensare e agire in un modo del tutto diverso da come ciascuno – isolatamente – sentirebbe, penserebbe e agirebbe” (Le Bon 1980).

Non a caso l’approccio simbolico e la costruzione di simboli “è uno degli stratagemmi preferiti e più efficaci per dirigere le masse, per ‘aspirare e ispirare’ le emozioni delle folle” (Ciacotin 1964). Questo avviene con maggior immediatezza quando questa volontà di creare appartenenza viene promossa attraverso i meccanismi della propaganda (intendendo qui il termine in senso lato), e dunque le immaginazioni individuali vengano sollecitate nel fare riferimento a un universo simbolico già presente a livello culturale e di sentire collettivo, o altrimenti indotto proprio attraverso la comunicazione persuasiva, al fine di produrre comportamenti sulla base di atteggiamenti irrazionali ma dal forte significato culturale e sociale. Tale procedimento, che ha luogo attraverso una trascrizione dei codici di riferimento e tramite una contemporanea e parallela

iper-valorizzazione di significati fortemente connotati, arriva a inglobare ogni manifestazione, ogni oggetto, trasformando in estensione ideologica uno stemma come un albero, un santo come un vestito, una divisa militare come un copricalice. La più immediata manifestazione concreta nella modificazione (o, per meglio dire, risemantizzazione) del significato primo degli oggetti di vita comune è necessariamente data, e visibile, nell’involucro sociale dal quale tutti sono, in qualche misura, rappresentati nella loro vita pubblica. È proprio a livello della ritualità che “l’abito fa il monaco”⁷, definendo ruoli e posizionamenti, gerarchie e alterità.

Per questo, un’analisi che voglia indagare sul rapporto tra simbolo, iconografia, rivestimenti vestimentari e cattolicesimo non può non tenere in considerazione, in primo luogo, proprio il ruolo e il valore dell’abbigliamento liturgico e dell’iconografia connessa alla dottrina cattolica. È chiaro che, fin dalle origini, i vestiti hanno una palese finalità sessuale, seduttiva e addirittura sentimentale⁸, già presente a partire dal racconto biblico che attribuisce perlopiù al pudore, quindi all’atteggiamento legato all’appena scoperta consapevolezza seduttiva del proprio corpo, la spinta originaria a coprire almeno parzialmente il corpo stesso. Nel momento in cui, però, l’abbigliamento come oggetto di seduzione⁹ non è più appannaggio del singolo ma diventa appannaggio “del simbolo”, è chiaro che questo va a definire l’identità stessa di una personificazione più ampia, rendendo prontamente riconoscibili i membri di un credo e deve, tra le altre cose, conquistare (in senso più o meno amoroso) i suoi proseliti. Il medesimo concetto è largamente evidenziato dallo stesso Barthes (1967) quando, interrogandosi sugli stimoli da cui la moda stessa trae sostentamento, consiglia di porre al centro dell’indagine, tra il resto, anche le politiche di dominio e marginalizzazione.

E il dominio è esattamente quello che interessa in questa sede, dove l’abbigliamento è letto come il rapporto incessante tra l’individuo, l’aspetto e l’appartenenza, come ciò che “ti copre scoprendoti”, disvelandoti come membro di un gruppo, diventando in più casi, e proprio per questo, capace di accentuare (o minimizzare) certe parti del corpo per correggerlo, enfatizzarlo, stilizzarlo, trasformarlo in altro da ciò che è, nella costruzione di un “corpo ideale” supportato da un abito capace di assommare in sé simbologia, ritualità e funzione fideistica. Un antenato di questa concezione semio-linguistica del vestiario è certamente il *Sartor resartus* di Thomas Carlyle (1869):

All visible things are emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually, and to represent some Idea, and body it forth. Hence Clothes, as despicable as we think them, are so unspeakably significant. Clothes, from the king’s mantle downwards, are emblematic [...] on the other hand, all Emblematic things are properly Clothes, thought-woven or hand-woven: most not the Imagination weave Garments, visible Bodies, where in the else visible creations and inspirations of our Reasons are, like Spirits, revealed¹⁰.

Nell’ambito della definizione del ruolo sociale, quindi, il vestire assume il proprio significato in maniera differente a seconda delle varie dimensioni dell’esistenza umana in cui viene utilizzato come segno: nell’ambito dell’esperienza estetico-religiosa, in termini di espressione della propria identità e, specialmente, di differenziazione dall’identità altrui (o da un’identità propria rispetto alla quale si desidera distinguersi). Come affermazione non verbale del valore, uno dei meccanismi semantici essenziali del vestire è, infatti, quello di fornire all’uomo un linguaggio capace di trasformare il

corpo in una scacchiera di zone di repulsione e di attrazione¹¹, nella quotidianità così come nel momento del rito. Attrazione (o repulsione, o divisione, o uniformazione) che, val la pena di ricordarlo, ha la sua origine grazie alla tripartizione tra corpo, sguardo e contesto, dove spesso è la pressione di elementi contestuali, analizzati generalmente dalla semiotica in termini di circostanze enunciazionali, a determinare l'oscillazione del sistema significante del vestire verso l'uno o l'altro di simili effetti contraddittori. Le contraddizioni tracciano così, quantomeno *in nuce*, la mappa di una semiotica del vestito che, posta sotto l'egida della sua funzione protesica, ha la sua naturale base teorica nella semiotica del corpo elaborata da Jacques Fontanille (2004) con la sua definizione delle due macrofigure fondamentali della corporeità: la carne, perno dell'ancoraggio deittico, e l'involucro-pelle che, oltre a garantire una forma coesa al corpo, è un contenente rispetto al contenuto della carne e soprattutto espleta una funzione bidirezionale di filtro nelle relazioni tra interno ed esterno.

Ciò che però più ci interessa in questa sede è la capacità del corpo/rivestimento di fungere da superficie di iscrizione rispetto alle tracce di eventi esogeni (o endogeni) e la possibilità che questo supporto ha di lasciarsi modificare nella sua valenza comunicativa da ciò che circonda il suo *status* sociale. A questo proposito è indispensabile ricordare che il vestito, al di là della sua indubbia funzione protesica, è sempre "vittima" di una tentazione ad autonomizzarsi come oggetto a sé stante. Questa tentazione, però, è generalmente solo tensiva e mai effettivamente perseguibile *in toto*, dato che lo statuto del vestito prevede che esso sia un oggetto in grado di esemplificare le proprie proprietà e di assurgere alla funzione che lo definisce come "personaggio" (o attore, dunque autonomo) solo quando è indossato. Oggetti comuni della quotidiana pratica vestimenta-

ria assumono, così, una valenza semi-simbolica diventando simulacri d'identità collettive e rompendo la continuità per proporre una discontinuità all'interno della quale, per un tempo indefinito, si costruiscono messaggi che diventano proiezioni o meta-messaggi. Effettivamente anche gli studi più strettamente semiotici sul corpo rivestito trovano la loro piena soddisfazione solo nel momento in cui concentrano le loro analisi sui singoli capi di abbigliamento, specialmente quando questo è osservato in circostanze extra-ordinarie.

Alla luce di quanto finora evidenziato, può valere la pena sottolineare almeno tre aspetti dell'abito liturgico. Tali rivestimenti, infatti, da un lato divengono inevitabilmente interpretazioni del corpo venendo colti, dall'osservatore, come configurazioni da interpretare a seconda di una serie di costrizioni e di regole che esso stesso **SI INTENDE IL CORPO?** definisce. Gli stessi abiti, poi, ri-raccontano il corpo, offrendo un nuovo accesso ai propri valori e agli effetti di senso che questi potrebbero essere in grado di attualizzare. Infine l'abbigliamento, nella sua interezza, media la comunicazione della forma di ascrizione identitaria del corpo magnificando la capacità del singolo di renderlo una prassi comunicativa estensiva e acuendo, per conseguenza, il suo forte aspetto metacomunicativo.

In questo senso, l'universo simbolico che ne deriva, matrice di tutti i significati socialmente oggettivati, si pone come chiave di lettura metafisica della realtà da parte dell'opinione pubblica e ne costituisce il punto di riferimento attraverso il quale questa è in grado di rapportarsi con il mondo circostante: in parte attraverso il continuo riferimento a "stereotipi", come stereotipizzante è proprio l'abbigliamento liturgico; in parte mediante un bagaglio di elementi in larga misura privi di un significato oggettivo ed extra-culturale, ma connotati sulla base di un vissuto sociale che attribuisce loro valori assoluti.

Il risultato di un simile processo di attribuzione di significati conduce alla trasformazione del simbolo nell'oggetto di vere e proprie pratiche culturali. Questo risultato è ben dimostrato dall'attaccamento anche ai particolari più insignificanti, che spingono verso un vero e proprio feticismo vestimentario, e allo stesso tempo rende possibile l'idealizzazione di un intero sentire collettivo nel riconoscere, al rivestimento, un ruolo socialmente rilevante e autorevole. Qual è la conseguenza? A questi abiti, in ultima istanza, viene attribuito, socialmente e culturalmente, un valore assai più elevato rispetto alla funzione sostanzialmente pratica che dovrebbe ricoprire nel suo essere, in fondo, un capo di abbigliamento. Ed è proprio questo che scatena, e giustifica, le successive pratiche di riscrittura che attingono a quest'ambito fortemente strutturato traslandolo in contesti diversi rispetto a quello originario.

4. Moda e religione cattolica: sacralità in passerella

Le operazioni di riscrittura che legano la moda alla religione cattolica sono numerose e questo scambio, proficuo, è tutt'altro che recente. Reso *mainstream*, nel 2018, dalla mostra del Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York intitolata *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*¹² (dedicata, appunto, al rapporto tra *fashion* e religione cattolica), ha alcuni antesignani illustri ai quali è indispensabile un breve accenno. Le origini del legame, commerciale, tra moda e cattolicesimo affondano infatti nella "Linea Fraticello" proposta nel 1954/1955 dalla stilista Germana Marucelli cui seguì, nel 1955, il famosissimo "abito pretino" delle Sorelle Fontana. Se già prima si potevano riscontrare tracce (evidenti) del legame tra abiti ecclesiastici e abiti "quotidiani", per esempio nelle fortunate tuniche di

Mariano Fortuny in molti aspetti simili alle dalmatiche ecclesiastiche, fu però solo dalla metà del secolo scorso che il processo di riscrittura attuato dalla moda attingendo all'ambito religioso cattolico divenne una costante mantenendosi sempre attivo a livello delle collezioni. Lo dimostrano, per esempio, gli abiti anni sessanta di Cristóbal Balenciaga, fortemente influenzati dal *dress code* clericale, ma anche, in tempi più recenti, la coloratissima Madonna di strass proposta sul *catwalk* da Gianni Versace nel 1991, l'intera sfilata del 1996 di Alexander McQueen, nella quale i crocifissi si mischiano ai corsetti, o ancora l'utilizzo del repertorio iconografico sulle creazioni *daily* delle collezioni di Jean Paul Gaultier tra le quali spicca la "Virgin collection" del 2007. Impossibile, poi, non ricordare l'apertura della sfilata di presentazione della collezione Autunno/Inverno 2000, d'ispirazione evidentemente felliniana, della linea Haute Couture di John Galiano per Christian Dior¹³ così come si rende necessario qui citare la collezione Autunno/Inverno 1987/1988 di Gianfranco Ferré, la linea Primavera/Estate 1988 di Giorgio Armani, l'Autunno/Inverno 1991/1992 di Krizia o, ancora, le varie interpretazioni sul tema proposte nel corso degli anni dal brand Dolce & Gabbana che, tramite il **IL BRAND** (reiterandolo spesso) un legame fortissimo con l'iconografia cattolica.

4.1 Pratiche di riscrittura by Dolce & Gabbana

Domenico Dolce e Stefano Gabbana, d'altra parte, non hanno mai nascosto la propria vicinanza alla fede cattolica autodefinendosi "credenti e praticanti" e spiegando che proprio dalla loro partecipazione attiva alla fede della Chiesa romana deriva l'utilizzo reiterato dell'iconografia cattolica. Se questa volontà di attingere ai simboli del cristianesimo è, come

si diceva, una costante nella loro creazione artistica, val però la pena qui di concentrarsi, più nello specifico, su due collezioni prêt-à-porter della moda femminile in particolare, la collezione Autunno/Inverno 2013 e quella Primavera/Estate 2015. Quest'analisi sarà utile per riflettere su quel meccanismo di riscrittura del sacro nel *fashion* cui si è già ampiamente accennato.

In occasione della collezione Autunno/Inverno 2013 il brand ha infatti presentato una decina di abiti ispirati alla cattedrale siciliana di Monreale. Per questa collezione indumenti e accessori sono stati riproposti all'insegna dell'iconografia religiosa (con angeli, re, santi ricreati tramite l'utilizzo di paillettes e pietre preziose) grazie alla riscrittura, su *texture*, dei mosaici bizantini che adornano l'edificio. Questo processo di riscrittura (facilmente definibile come una traduzione inter-semiotica) permette di rendere su stoffa i principali tratti architettonici dell'edificio considerato, traslandone i valori in chiave vestimentaria. In questo senso il processo rappresenta un'azione secondaria che interviene su una scrittura (quella architettonica, in prima istanza, e sacra in seconda istanza) modificandone forme e significati e mettendo in campo una primaria attenzione all'interpretazione dell'interlocutore/osservatore che è chiamato a una risemantizzazione delle medesime immagini con la conseguente creazione di una nuova narrativa.

Per quanto riguarda, invece, la seconda collezione (Primavera/Estate 2015) sarà interessante, qui, considerare un singolo accessorio: le scarpe "tabernacolo". Queste calzature, proposte in passerella ma già anticipate tramite i social dagli stilisti¹⁴, sono state lette come il simbolo di questa collezione. Nero, realizzato in pizzo lavorato, il modello proposto deve la sua particolarità al tacco che, trasparente e "apribile", cita nella forma un tabernacolo e contiene al suo interno un Sacro Cuore di

Gesù: quest'ultimo, evidente riscrittura del calice o della pisside¹⁵, occupa un ruolo centrale nella simbologia della scarpa. Questa seconda operazione di riscrittura del sacro nel *fashion* parte da un immaginario fortemente connotato e lo trasla, senza sminuirne la potenza comunicativa, rendendolo protagonista di un accessorio che, almeno nella storia della moda recente, è sempre stato accompagnato da una sua sacralità e da quello che, senza eccessi, è possibile definire un autentico culto.

Entrambe queste riscritture sfruttano, così, una codificazione originaria e ben connotata per modificare il valore comunicativo dell'oggetto proposto. Lungi dal poter essere etichettate semplicisticamente come blasfeme, entrambe le riletture qui considerate sembrano essere orientate nella direzione di un'apertura narrativa del campo del sacro che, nel suo incontro con la moda, diventa qui la sede privilegiata (e privilegiabile) di una rinegoziazione dei valori preesistenti dove l'arte sacra, la sacralità e la sartorialità diventano gli attori principali di un percorso che propone una nuova idea del lusso ragionato.

5: Conclusioni

Qualsiasi ragionamento in merito alle pratiche di codifica e decodifica (o di scrittura e riscrittura) della simbologia del cattolicesimo romano all'interno della pratica vestimentaria "commerciale" e quotidiana implica, evidentemente, l'interconnessione di una molteplicità di aspetti e di variabili così vasta da rivestire la questione di una complessità che ne rende pressoché impossibile una riduzione ai minimi termini. Da una parte, infatti, tutto ciò che riguarda l'uomo e il suo agire all'interno di una cornice rituale deve innanzitutto trovare spazio e operare nel profondo dell'animo dei singoli attraverso percorsi percettivi e interpretativi della realtà

scatenando (e poi promuovendo) una scelta sostanzialmente emotiva. Dall'altra parte, a giustificare lo slittamento di tale adesione intima ed emotiva in una cornice dominata dalle dinamiche del marketing, interviene naturalmente la necessità di ancorare una simile proposta a un universo simbolico ideologico che viene però presentato in versione edulcorata. Ecco, allora, che oggetti della vita rituale – capaci di affondare le proprie radici nella capacità di trasformare la realtà per capovolgerne l'essenza, fino alla costruzione di nuovi modi di far intendere all'uomo le ragioni della sua stessa esistenza – diventano capaci di ri-trasformare il loro valore simbolico risemantizzandosi, alla bisogna, per diventare semplici manufatti dell'industria vestimentaria. È proprio a questo punto, però, che simili artifici diventano proiezioni di una nuova rappresentazione collettiva che sarebbe pretestuoso definire completamente priva di senso, ma che è, senz'altro, decisamente *pop* nel senso primo del termine.

Archiviata, così, quella sovrastrutturalità capace di diventare sostanza nella cornice rituale, ecco comparire simbologie che rimandano ai grandi temi dell'esistenza, segni capaci di creare legami di senso con la realtà e dunque di inserirsi all'interno di questa abbandonando la pretesa di coinvolgere euristicamente chiunque li avvicini.

In conclusione, quindi, si potrà supporre che tutti quei dettagli, identificati come significanti ai fini della "traduzione" dall'abito rituale all'abito quotidiano, diventando appannaggio della moda *daily* mantengano con la tradizione un indissolubile legame inserendosi però, allo stesso tempo, in un più generale meccanismo di "contagio del gusto" capace di prescindere, all'occorrenza, dai rimandi classici e fideistici proponendosi, piuttosto, come una semplice "opzione" all'interno del dizionario dell'abbigliamento dei singoli parlanti del sistema moda nella loro esperienza vestimentaria quotidiana.

Note

¹ Questo articolo si inserisce nell'attività di ricerca finanziata dal Progetto ERC "NeMoSancti: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) - A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives". Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

² Il Codice di Diritto Canonico vigente (1983), quasi ricalcando quanto stabilito nel Codice del 1917, al canone 284 esorta i sacerdoti ad attenersi a un codice vestimentario ben definito anche al di fuori delle funzioni religiose. "I chierici portino un abito ecclesiastico decoroso secondo le norme emanate dalla Conferenza Episcopale e secondo le legittime consuetudini locali". In questo senso, la Conferenza Episcopale Italiana, con delibera 12 del 23 dicembre 1983, ha stabilito che: "Salve le prescrizioni per le celebrazioni liturgiche, il clero in pubblico deve indossare l'abito talare o il **cleryman**". Per quanto riguarda i religiosi, lo stesso obbligo è stabilito dal canone 669: "I religiosi portino l'abito dell'istituto fatto a norma del diritto proprio, quale segno della loro consacrazione e testimonianza di povertà" **2) I religiosi chierici di un istituto clericale a norma del canone 284**". La Congregazione per il Clero, il 31 gennaio 1994, ha emanato il Direttorio per il ministero e la vita dei presbiteri che (al n. 66), recita: "In una società secolarizzata e tendenzialmente materialista, dove anche i segni esterni delle realtà sacre e soprannaturali tendono a scomparire, è particolarmente sentita la necessità che il presbitero - uomo di Dio, dispensatore dei suoi misteri - sia riconoscibile agli occhi della comunità, anche per l'abito, segno della sua dedizione e della sua identità di detentore di un ministero pubblico. Il presbitero dev'essere riconoscibile anzitutto per il suo comportamento, ma anche per il suo vestire in modo da rendere immediatamente percepibile ad ogni fedele, anzi ad ogni uomo, la sua identità e la sua appartenenza a Dio e alla Chiesa **DOVE SI CHIUDONO VIRGOLETTE?**. Per questa ragione, il chierico deve portare "un abito ecclesiastico decoroso, secondo le norme emanate dalla Conferenza episcopale e secondo le legittime consuetudini locali". Insomma, l'adagio tradizionale tedesco secondo il quale "Kleider machen Leute" parrebbe avere, con quanto visto qui, una sua giustificazione normativa.

³ Messale Romano, Introduzione (n. 345).

⁴ Si veda, a questo proposito, per esempio Scarlini 2010.

⁵ Si potrebbe, in questo senso, citare, per esempio, l'in-

roduzione (novecentesca) del *clergyman* che, originariamente appannaggio esclusivo dei pastori protestanti di area anglosassone, approdò nel corso del secolo scorso anche nel guardaroba dell'ambiente cattolico romano.

⁶ Si pensi, per esempio, alle differenze stilistico-vestimentarie connesse agli ultimi tre pontefici (papa Giovanni Paolo II, papa Benedetto XVI e papa Francesco) e in qualche misura preposte a simboleggiare ???????

⁷ "Kleider machen Leute" come il corrispettivo tedesco dell'adagio nostrano ben evidenzia contraddicendo il detto secondo il quale "L'abito non fa il monaco".

⁸ Si veda, a questo proposito, Leone 2010 [manca in biblio].

⁹ Per approfondire il legame tra abito e seduzione si rimanda a Volli 2005.

¹⁰ "Tutte le cose visibili sono emblemi; quello che vedi non è lì per conto suo; presa rigorosamente, non c'è affatto: la materia esiste solo spiritualmente, e per rappresentare un'idea e darle corpo. Quindi i vestiti, per quanto spregevoli come li pensiamo, sono così indicibilmente significativi. I vestiti, dal mantello del re in poi, sono emblematici [...] d'altra parte, tutte le cose emblematiche sono propriamente abiti, tessuti a mente o tessuti a mano: nella maggior parte dei casi sono gli indumenti a tessere la nostra immaginazione creando corpi visibili nei quali le creazioni e le ispirazioni delle nostre riflessioni vengono rivelate, come spiriti".

¹¹ Per approfondire questa tematica si rimanda ai lavori di Frazer (1890), Hirn (1900), Spencer e Gillen (1899) [non sono in biblio, solo Frazer].

¹² La mostra, curata da Andrew Bolton, è stata frutto di una collaborazione tra il Met e la maison Versace, ma si è avvalsa anche della collaborazione della Santa Sede che, per l'occasione, ha prestato all'istituto americano accessori e vestimenti da cerimonia mai esposti al di fuori delle mura vaticane.

¹³ L'apertura della sfilata fu infatti affidata a un modello che, abbigliato con un vestito di foggia inequivocabilmente papale, dava il via al *fashion show* spargendo incenso sulla passerella sul ritmo, incalzante, del brano *The concept of love* del DJ e compositore giapponese Hideki Naganuma.

¹⁴ La decisione di anticiparle tramite social, accostata al fatto che il Sacro Cuore sia stato scelto dagli stilisti come "simbolo" della collezione, conferma a parere di chi scrive la loro centralità all'interno della collezione.

¹⁵ L'oggetto liturgico utilizzato nella Chiesa cattolica (ma anche in altre confessioni religiose) per conservare le ostie consacrate dopo l'Eucarestia.

Riferimenti bibliografici

INDICARE ED. ORIGINALI PER LE ED ITALIANE TRADOTTE?

Alberto Fabio Ambrosio, *Dio tre volte sarto*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine Sesto San Giovanni 2020.

Roland Barthes, *Système de la Mode*, Éditions du Seuil, Paris 1967.

Patrizia Calefato, *Il corpo rivestito*, Edizioni dal Sud, Bari 1986.

Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, Saunders and Otle, London 1838.

Giulia Ceriani, *Hot spots e sfere di cristallo. Semiotica della tendenza e ricerca strategica*, Franco Angeli, Milano 2007.

Serghej Ciacotin, *Tecnica della propaganda politica*, Sugar, Milano 1964.

Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Giulio Einaudi editore, Torino 1970.

Umberto Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1986.

Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

Jean Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004.

James George Frazer, *The Golden Bough: a study, in Comparative Religion*, 2 voll., Macmillan, London 1890.

Adam Geczy, Vicki Karaminas (a cura di), *Critical Fa-*

shion Practice: From Westwood to Van Beirendonck, Bloomsbury, London-New York 2017.

Ernst Kris, *Il pericolo della propaganda*, in *La propaganda*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Éditions La Découverte, Paris 2009.

Gustave Le Bon, *La psicologia delle folle*, Mondadori, Milano 1980. CONTROLLARE ANNO E EDITORE

Jurij M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.

Patrizia Magli, *Pitturare il volto. Il trucco, l'arte, la moda*, Marsilio Editori, Venezia 2013.

Luca Marchetti, Simona Segre-Reinach, *Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca*, Bruno Mondadori, Milano 2017.

Andrea Mecacci, *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno e l'estetica diffusa*, Donzelli Editore, Roma 2017.

Luca Scarlini, *Sacre sfilate*, Ugo Guanda Editore, Parma 2010.

Thorstein Bunde Veblen, *The theory of leisure class. An economic study in the evolution of institutions*, Macmillan, New York 1899.

Ugo Volli, *Contro la moda*, Feltrinelli, Milano 1989 1990.

Ugo Volli, *Block Modes*, Lupetti, Milano 1999 1998.

Ugo Volli, *Semiotica della moda, semiotica dell'abbigliamento*, in Massimo Baldini (a cura di), *Semiotica della moda*, Armando Editore, Roma 2005.