

QUESTIONI CONTEMPORANEE

Nuova serie big

48

Il corpo costituisce da sempre un tema della riflessione umana e nella modernità diviene specificamente oggetto della scienza che cerca una definizione della sua natura, del suo ruolo nella vita e nel suo legame con la dimensione del pensiero. Negli ultimi anni come costruito sociale, come progetto individuale e come risorsa relazionale, il corpo umano è stato al centro di un processo di trasformazione in molteplici sensi. Il corpo, da mero supporto della mente, è diventato strumento privilegiato dell'esperienza umana, centro complesso di progetti di vita, oggetto di rappresentazioni sociali e individuali, ma anche elemento che sostanzia la percezione di sé e del proprio ruolo tanto nel mondo sensoriale quanto in quello immaginato.

Il gruppo di ricerca "*Trasformazioni delle relazioni umane, sociali e tecnologiche*" dell'Università degli Studi della Tuscia ha avviato una serie di iniziative che hanno riguardato proprio i mutamenti in atto nel rapporto tra gli individui a prescindere dai contenitori formali istituzionali. Tornando a riflettere sull'individuo ci è sembrato naturale guardare proprio ai suoi elementi costitutivi. Ecco dunque il perché di un libro sul corpo che ne è un omaggio laico guardando alla fine di ogni distanziamento dei corpi e al ritorno al contatto fisico.

Chiara Moroni Alessandro Sterpa

CORPO E SOCIETÀ
TRASFORMAZIONI DEL CONVIVERE

Editoriale Scientifica
NAPOLI

“Stampato con il contributo dell’Università degli Studi della Tuscia – Dipartimento DISUCOM e Dipartimento DEIM”

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright © 2021 Editoriale Scientifica s.r.l.
Via San Biagio dei Librai, 39 – 80138 Napoli

ISBN 979-12-5976-083-8

INDICE

| | |
|---|-----|
| <i>Introduzione</i> | 7 |
| ALESSANDRO STERPA Corpo e diritto. La corporalità del “diritto degli umani” | 13 |
| NICOLA VICECONTE Corpo e Salute. Il diritto alla salute tra autodeterminazione individuale e interesse della collettività | 27 |
| BENEDETTA AGOSTINELLI Corpo e autonomia privata. La questione del consenso nella donazione di sangue e di organi | 39 |
| FABIO PACINI Corpo e Internet. Per un approccio “multistrato” al cyberspazio | 49 |
| FRANCESCO CIRILLO Corpo e riservatezza <i>Privacy</i> e protezione dei dati del corpo | 61 |
| ANGELO SCHILLACI Corpo e libertà. Corpi, libertà, dinamiche del riconoscimento | 71 |
| CHIARA MORONI Corpo e politica. Il capitale corporeo dei leader nella ricerca del consenso politico | 83 |
| ALESSANDRO CAMPI Corpo e iconografia. Il Segretario del diavolo. Machiavelli e il volto demoniaco del potere | 93 |
| LUIGI DI GREGORIO Corpo e democrazia. Il Corpo del demos. Dal self made man al self(ie) made man | 111 |

| | |
|---|-----|
| ELISA SPINELLI | |
| Corpo e terrorismo. Il corpo della vittima nella rappresentazione del terrorismo del XXI secolo | 123 |
| PASQUALE LILLO | |
| Corpo e religione. Rilevanza giuridica del corpo nella dimensione religiosa | 133 |
| GIORGIA NOTO | |
| Corpo e arte contemporanea. <i>Post a post and let the body be art.</i> L'esperienza da remoto dell'arte attraverso il corpo degli artisti | 151 |
| GIACOMO NENCIONI | |
| Corpo e cinema. Il sogno transumanista della sconfitta della morte nell'immaginario contemporaneo | 159 |
| BIANCA TERRACCIANO | |
| Corpo e moda. Quale corpo la Moda deve significare? | 167 |
| LUCA BOTTINI | |
| Corpo e spazio urbano. Pratiche e cognizioni spaziali nella città contemporanea | 179 |
| MASSIMILIANO PANARARI | |
| Corpo e consumi. Consumismo corporale, edonismo e metamorfosi sociali | 187 |
| SONIA MARIA MELCHIORRE | |
| Corpo e speech. Gli Stati Uniti d'America come un corpo malato da curare e gua- rire. Analisi critica multimodale del discorso di Kamala Harris | 195 |
| FEDERICO GIRELLI | |
| Corpo e disabilità. Il programma costituzionale di autentica inclusione sociale | 203 |

Corpo e moda Quale corpo la Moda deve significare?

di Bianca Terracciano

Quesito di ricerca e quadro teorico di riferimento

Per indagare la relazione tra moda e corpo nella contemporaneità vorrei partire da un interrogativo posto in uno dei testi fondativi della semiotica della moda, il *Sistema della Moda* di Roland Barthes: “Quale corpo l’indumento di Moda deve significare?” (Barthes 1967, p. 260). Per Barthes la risposta a questa domanda equivale alla risoluzione di una “discontinuità strutturale” insita nella moda, cioè il suo essere al contempo istituzione e individualizzazione, costume e abbigliamento, *langue* e *parole*, per dirla con Ferdinand de Saussure. Secondo Barthes, l’indumento ha una *struttura* invariante, una forma istituzionale e codificata che viene diffusa dalla sua descrizione tramite testo verbale – negli articoli di giornali e riviste – mentre la sua versione indossata e soggettivizzata, definita anche *evento*, la si trova nei testi visivi, nelle immagini della moda portata. Allo stato attuale delle cose bisogna tener presente che Barthes privilegia una semantica della moda scritta o descritta nelle riviste a discapito di una semantica della moda reale (indumenti indossati, fotografati) perché la prima “non comporta alcun *rumore* [...] è interamente *sensò*”, mentre la seconda viene influenzata dall’evento.

Barthes considera l’*indumento-immagine* meno “puro” a livello strutturale, ma all’epoca il discorso di moda era principalmente scritto e il testo visivo non aveva ancora raggiunto il predominio odierno, inoltre, altro elemento non trascurabile, gli studi semiotici sul livello plastico e figurativo erano ancora in fase di sviluppo. Il mio contributo verte su una rilettura ragionata della tipologia di corpi della moda formulata da Barthes, a partire dalla consapevolezza della trasformazione dei testi sincretici del sistema della moda contemporanea, i quali sono popolati da corpi da ammirare, volti a suscitare desideri di identificazione, che spingono all’emulazione di una forma di vita. La tensione tra immagine e immaginario permea i discorsi di moda e viene asservita alla creazione di un clima, di uno *Zeitgeist*.

Tipologia corporea

Allora, la Moda quale corpo deve significare?

Risulta sicuramente utile iniziare a circoscrivere la questione in tre punti: il *corpo modello*, il *corpo stagionale*, il *corpo trasformato*. La tipologia tripartita di corpo rappresenta per Barthes una possibile soluzione per attualizzare in tre declinazioni il passaggio da corpo astratto, immaginato, disegnato, progettato, a quello reale di chi effettivamente compra e indossa i vestiti (Barthes 1967, pp. 260-262).

Se, seguendo Hegel, il corpo è *sensibile puro*, incapace di significare, è proprio grazie all'indumento che diventa senso, perché trasforma il sensibile nel significato (Hegel 1835). Difatti, nell'*Estetica*, Hegel evidenzia come i capi d'abbigliamento manifestino lo status di chi li indossa, impedendo al contempo la vista di ciò che non ha significato in quanto sensibile puro, ossia la nudità, per cui si dovrebbe provare vergogna. La categoria semantica coperto *vs* scoperto configura la relazione tra Spirito e corpo, dove i significati risiedono nella libertà di espressione del primo, quindi nella soggettività, mentre il secondo coincide con l'*inerzia della carne* e organizza il suo rapporto col mondo a partire dal pudore (Galimberti 1993, p. 202). Tale assunto si applica in un'ottica giudaico-cristiana dove l'abito rappresenta la punizione divina che sanziona il peccato originale, ma non può sussistere in una società in cui il vestirsi riguarda le strategie dell'apparire e la negoziazione identitaria e sociale. Il retaggio *scolastico* di Hegel antepone il nascondersi al mostrarsi che rappresenta il vero fine della moda in quanto fornisce agli esseri umani strumenti validi per adeguare il proprio corpo al mondo e ai suoi accadimenti. D'altro canto, "facendo variare l'indumento, il corpo che lo indossa fa variare il mondo": pensiamo allo *youthquake* degli anni Sessanta, al movimento *hippy* degli anni Settanta, o allo streetwear contemporaneo, e avremo contezza dello stretto legame tra indumenti, rivoluzioni sociali, epoche e schemi corporei e le loro conseguenze sugli stili alimentari e della cura del corpo (*ibidem*). Se la moda rispecchia, o, meglio ancora, si evolve insieme alla cultura e alla società a questo punto dobbiamo chiederci se il corpo significato dall'indumento di Moda riguarda l'istituzione, il costume, o la sua individualizzazione, cioè l'abbigliamento. Il culto del nuovo o della novità di stagione sorto nel sistema della moda ha contribuito alla progressiva eliminazione del costume etnico e tradizionale, ma ha anche fatto in modo che quest'ultimo potesse sopravvivere e risemantizzarsi tramite la creolizzazione con elementi di culture altre, favorendo l'incontro fra semiosfere differenti nelle collezioni. Il problema, secondo Barthes, è che la Moda, per la

sua natura giurisprudenziale e prescrittiva, si trova dinanzi a un bivio, deve scegliere se privilegiare l'istituzione, il *costume*, o l'individualità, l'*abbigliamento*.

Un corpo istituzionale che si presta a un certo grado di individuazione è quello ideale della *cover-girl*, la ragazza copertina, considerata da Barthes l'incarnazione di un paradosso: il suo maggiore valore strutturale non si attribuisce a determinate qualità estetiche, ma al fatto di essere completamente plasmabile dall'indumento, che può manifestarsi al meglio senza doversi adattare o significare altro da sé. È un corpo della moda, un *corpo modello* assoggettato alla struttura, una *tautologia* che non aggiunge nulla alla forma pura dell'indumento. Questo grado zero del corpo ideale era sicuramente diffuso all'epoca di Barthes, a metà Novecento, e sotto certi aspetti sembra resistere anche oggi, specialmente in caso di casting di modelle e modelli non dotati di un seguito, quindi poco celebri e scarsamente riconoscibili.

Il corpo che realizza la struttura e delega l'intero processo di significazione al total look viene messo in crisi e smentito dalla sua rappresentazione in situazione, in cui viene mostrata una "retorica di gesti e di espressioni destinata a dare al corpo una versione spettacolarmente empirica" (Barthes 1967, p. 261). Il corpo della *cover-girl* diventa protagonista di una situazione di vita quotidiana spettacolarizzata, che deve creare l'illusione di essere reale per poter veicolare l'idea di cosa di prova mentre si indossa un outfit, e quale potrebbe essere la sua utilità nel mondo reale. Il corpo modello subisce ulteriormente l'influenza dell'evento quando le sue caratteristiche sono direttamente proporzionali allo *Zeitgeist*, pertanto tra struttura ed evento si arriva a un *compromesso* in nome delle tendenze di un certo arco temporale, incarnate dal corpo *stagionale*. Qui l'evento va inteso come un'azione, una configurazione discorsiva di *comportamenti somatici* volti a mostrare la performance dell'indumento in una data situazione (Greimas, Courtés 1979, p. 118). Anche il corpo stagionale è ideale, frutto di una struttura, di una *rete relazionale gerarchica* che assurge a *entità autonoma*, ma trova dei corrispettivi nel mondo reale che a loro volta generano diversi epigoni (ivi, p. 344). Il corpo stagionale ha una durata medio-lunga ed è riconoscibile per alcune fattezze topiche, componenti configurative e tassiche che gli consentono di distinguersi. Il corpo stagionale corrisponde a quello di top model, celebrità, influencer, ovvero a chi incarna i canoni di bellezza di una determinata epoca, pur mantenendo dei tratti identitari caratterizzanti e peculiari. Il corpo stagionale è indissolubilmente legato a quello trasformato dagli indumenti: se non ci fosse lo schema di uno, non ci sarebbe il modello degli altri.

Nel terzo tipo di corpo i comportamenti somatici prevalgono sulla gerarchia, quindi l'evento sovrasta la struttura, operando il passaggio di qualsiasi sensibile puro al segno dell'anno in corso, allo stile di tendenza. La Moda può rettificare i corpi che non rispettano i canoni, può assottigliare una vita con un determinato taglio, snellire la silhouette con una particolare cromia, aumentarne i volumi con grandezze figurative quali balzi, fiocchi e drappaggi. Come spiega Barthes il corpo viene *trasformato* dall'arte della confezione, dunque dalla componente configurativa del capo, capace di modificare silhouette e contegno.

Il corpo della contemporaneità è scolpito da attività fisiche ugualmente soggette alle mode – yoga e pilates con i macchinari su tutte, seguiti dal *crossfit* – volte a dotarlo di alcuni tratti invariati quali glutei prominenti, seno procece, bocca carnosa, zigomi alti e un vitino da vespa possibilmente plasmato dal corsetto utilizzato per contenere e/o modellare durante gli allenamenti. Si tratta di una generalizzazione che all'epoca di Barthes non poteva essere formulata in questi termini per varie ragioni, tra cui la diffusione della pratica ginnica, o lo stato dell'arte della chirurgia estetica, perciò oggi la situazione è ben diversa. I testi prescrittivi non sono più soltanto verbali come l'esempio riportato da Barthes riguardante i lineamenti e la circonferenza della testa "di stagione": il discorso della moda contemporanea fornisce soluzioni sulle modifiche da apportare al corpo per trasformarlo secondo i diktat, tanto che sulle riviste di moda hanno spazio ricorrente gli approfondimenti su operazioni chirurgiche e trattamenti estetici. Le modificazioni del corpo vengono descritte similmente all'impatto degli indumenti sui volumi dello schema corporeo, utilizzando gli stessi termini registrati da Barthes. Verbi come *allungare*, *gonfiare*, *assottigliare*, *ingrossare*, *diminuire*, *affinare* si trovano sia in relazione agli indumenti che alle parti del corpo (Barthes 1967, p. 262). Se consideriamo la variante di volume barthesiana, il cui compito è descrivere la funzione del significante di Moda e contribuire all'avvio di un processo di connotazione e di interpretazione del reale, ci rendiamo conto che essa incide sulla relazione abito-corpo e sulla determinazione della silhouette "ideale". Difatti, il primo elemento che indica un mutamento epocale di stile è il volume dell'indumento, il quale modifica le forme del corpo e i canoni estetici a esse direttamente correlati, seguendo l'opposizione *voluminoso/esile* (ivi, p. 98).

L'indumento funge sia da involucro funzionale/corporale, quindi *contenente*, che da *superficie di iscrizione* semiotica in virtù della sua memoria figurativa (Fontanille 2004, pp. 229-230). L'abbigliamento ha proprietà connettive perché fa parte di un sistema di relazioni che corrisponde all'outfit inteso come l'abbinamento di capi, accessori e

calzature secondo il principio di armonia della silhouette e degli accostamenti, seguendo i codici di un determinato stile, individuale o istituzionale.

La forma degli indumenti e il loro impatto sulla morfologia corporea dipendono dalla lavorazione sartoriale, dal tipo di modello, dalle caratteristiche del tessuto (peso e lucentezza), dalle componenti strutturali e/o decorative (es. baschina, cintura, collo, ecc.). Linee, tagli, cuciture e volumi, portano il corpo a muoversi in un determinato modo, a assumere una certa postura, perché, come spiega Umberto Eco:

imponendo un contegno esteriore gli abiti sono artifici semiotici ovvero macchine per comunicare. Questo lo si sapeva, ma non si era ancora tentato il parallelo con le strutture sintattiche della lingua che, a detta di molti, influiscono sul modo di articolare il pensiero. Anche le strutture sintattiche del linguaggio vestimentario influenzano il modo di vedere il mondo e in modo molto più fisico della consecutio temporum o dell'esistenza del congiuntivo (Eco 1983, p. 264).

I capi d'abbigliamento inducono a tenere un *contegno* e a preoccuparsi di cosa può succedere al corpo e all'abito a seconda dei gesti e delle situazioni, sviluppando, così come accade a Eco mentre indossa un paio di jeans, una sorta di *eteroscienza*, o, meglio ancora, un'*autoscienza epidermica* perché l'indumento, in qualità di significante, orienta comportamenti e relazioni (ivi, pp. 262-263). L'indumento è sì un oggetto di moda, ma è dotato di uno statuto particolare per via della sua valorizzazione estetica, perciò va considerato un'*affordance* dalle qualità sinestetiche con un sistema di valori incorporato. L'indumento ingloba una somma di stili, di chi lo realizza e di chi lo indossa, identità sociali e culturali, riferimenti anatomici, e le sue funzioni si determinano proprio a partire da questi elementi e dalla sua morfologia. Un capo stabilisce il percorso narrativo del soggetto poiché lo manipola secondo un *dover-fare*, ossia il modo in cui si indossa, presupponendo una competenza acquisita, un *saper-fare*, che conduce all'azione, all'occasione d'uso più adatta relativa al far-essere. Tra l'indumento, *soggetto modalizzatore*, e chi lo indossa, *soggetto modalizzato*, si instaura un contratto che presuppone un fare persuasivo e interpretativo, entrambi tradotti per mezzo del corpo e alla sua relazione con i contesti d'uso.

È l'indumento a far assumere un senso al corpo nell'ottica di un significato sociale del costume?

Sì, perché l'indumento è un'*affordance* del corpo e viceversa, ma diventa necessaria l'aggiunta di valorizzazioni estetiche, come dimostra il capo che ho scelto come emblema del corpo trasformato: il corsetto.

Caso di studio: il corsetto

Il corsetto è uno degli oggetti di moda più controversi per il suo impatto sulla figura femminile: introdotto in Occidente dopo le crociate come pregiato ornamento proveniente dall'Oriente, viene prontamente adottato dalla nobiltà europea perché all'epoca era indossato da donne di alto rango in Mongolia, Turchia e nelle corti arabe (Terracciano 2016). C'è da dire che la silhouette a clessidra era sicuramente più desiderabile, poiché rientrava nell'immaginario apotropaico della fertilità, e il corsetto evidenziava gli organi connessi alla riproduzione, similmente a quanto raffigurato già da alcune statuette minoiche datate 1500 a.C. e da manufatti egiziani, persiani, greci e romani, ragion per cui le origini di questo indumento sono attribuibili a costumi rituali. Dall'inizio del XIV secolo si diffonde presso le donne appartenenti alle ricche famiglie dei mercanti, che, a loro volta, imitano la moda di corte in cui vige il culto della figura sottile con seno piatto e vita ben definita, poi sostenuta e validata da Caterina de' Medici, la quale rende il corsetto un capo necessario del total look della sua epoca. Con l'età Vittoriana il corsetto diviene un imperativo perché la vita sottile è vista come una prerogativa della graziosità femminile pretesa dalla società puritana, anche se a metà Ottocento donne, medici e clero propugnano la sua eliminazione per ragioni fisiche e morali, ma vengono osteggiati da chi lo considera sia uno strumento di controllo sociale e di definizione di status, sia un sedativo vestimentario, utile a domare gli eccessi caratteriali femminili. Il corsetto non solo assume il ruolo di sedativo in stecche e stoffa, ma anche di ausilio ortopedico con scopo correttivo. In molte pubblicazioni scientifiche dell'Ottocento vengono enumerati gli effetti collaterali del corsetto – collassi e astenia –, tacciando ancora una volta la moda di essere tiranna nei confronti delle donne povere di spirito che, pur di essere al passo con i tempi, si condannano da sole a sofferenze atroci. Bisogna aspettare Paul Poiret per porre fine a questo scempio, il quale, a inizio Novecento, libera le donne dai corsetti promuovendo l'uso della *brassiere*, ma ingabbia le loro caviglie in gonne dall'orlo stretto alla foggia persiana. Tra il 1929 e il 1930 la moda di Parigi si focalizza su una silhouette radicalmente rivisitata, preferendo tessuti aderenti e enfatizzando la linea naturale della vita, i fianchi pieni e il busto. La nuova silhouette richiede l'innovazione del corsetto, che non deve essere visibile sotto tessuti fluidi come la seta, perciò inizia a essere realizzato in fibre elasticizzate per dare supporto senza rigidità. Alle donne più giovani il corsetto serve a valorizzare il busto e il sedere, mentre alle più attempate a ridurre il punto vita. Dopo un po' il corsetto scompa-

re per qualche decennio, fino a quando viene recuperato da Vivienne Westwood che, a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, lo trasferisce all'esterno del sistema outfit, rendendolo un vero e proprio capo d'abbigliamento, facendo diventare un paradosso il segreto dell'intimo. I motivi dell'epoca vittoriana vengono completamente sovvertiti perché il corsetto non è più un sostegno ortopedico per un corpo fragile, ma un'arma di legittimazione del potere del corpo femminile. Il corsetto dimostra che il dinamismo della moda e la sua efficacia dipendono anche dal sistema di traduzione/citazione di motivi appartenenti alla storia del costume, e al loro conseguente adeguamento allo spirito dell'epoca contemporanea. Si tratta di un peculiare esercizio di memoria collettiva, orientato alla riscrittura e alla "creolizzazione" delle tradizioni del presente. Nella contemporaneità, come già accennato, il corsetto resiste come capo di abbigliamento, lingerie contenitiva e sensuale, e in qualità di strumento dimagrante e stringivita, da indossare durante gli esercizi ginnici per le sue proprietà modellanti che permettono di ottenere la silhouette a clessidra di moda in questo primo quarto del nuovo millennio. Il *waist trainer*, così chiamato Oltreoceano, viene lanciato a metà anni Dieci del Duemila dalla fautrice della maggior parte delle tendenze dei giorni nostri, vale a dire Kim Kardashian, *socialite* e imprenditrice americana, nota insieme alla sua famiglia allargata per il reality show *Keeping Up With the Kardashians*, in onda dal 2007 al 2021. Kardashian sincretizza il corpo stagionale, ma anche il corpo trasformato da chirurgia, make-up e allenamento. Ho trovato particolarmente significativa la scelta di Kardashian di indossare alla Vigilia di Natale 2020 un abito Schiaparelli il cui bustino-corsetto è una sorta di armatura su cui sono riprodotti in rilievo degli addominali da culturista. Un indumento modellante, ma che allo stesso tempo riproduce un corpo modello trasformato. Un vestito che copre e scopre allo stesso tempo, giocando anche sull'opposizione materica tra pesante – il corsetto – e leggero, la gonna in seta che esalta e si lascia plasmare dalla parte del corpo per cui Kardashian è nota e imitata: il sedere. Qui non è più l'indumento a trasformare il corpo, ma il contrario poiché i glutei sono il segno che dissolve il *sensibile nel significante* (Barthes 1967, p. 262). Oltre a Kardashian i corpi stagionali a cui ispirarsi per la silhouette a clessidra sono donne di colore o mulatte, come Beyoncé, Jennifer Lopez, Nicki Minaj, Cardi B. e compagne. Kim Kardashian ha letteralmente costruito il mito del suo derrière, proteggendolo con un'assicurazione da quindici milioni di dollari, e rendendolo onnipresente su qualsiasi tipo di media, social e non, e a causa di una sua copertina sulla rivista americana «Paper» di novembre 2014, è stata attaccata aspramente dalla stampa femminista

per aver perpetuato eufemismi sessuali razzisti, come quelli che hanno afflitto l'esistenza della Venere Ottentotta, utilizzando il suo sedere come un fenomeno da baraccone.

Il paragone con Saartje Baartman, sudafricana vissuta tra il 1789 e il 1815, conosciuta in Europa e in America come la *Venere degli Ottentotti*, rimanda a una parentesi oscura della storia dell'umanità, quando un corpo diverso era oggetto di pubblico ludibrio e fonte di intrattenimento. Baartman veniva esibita chiusa in una gabbia e pagata per le sue performance, durante le quali era vestita con una guaina di un colore simile alla sua pelle, in modo da sottolineare le sue forme peculiari, e con uno straccio davanti alla vagina per coprirne la gradi labbra che sporgevano per circa otto centimetri, un tratto comune alle donne della sua tribù, definito "grembiule ottentotto". La donna fu studiata da un pool di medici che conìò per lei il termine *steatopigia*, ovvero un accumulo di adipe fuori dall'ordinario su glutei e cosce, la seconda caratteristica per cui Baartman era nota, tanto che durante gli spettacoli, gli uomini d'affari potevano pizzicarle le natiche pagando un sovrapprezzo. Simili teorie vennero esposte anche riguardo le prostitute, le cui grosse natiche erano indice di sessualità patologica. Dopo la sua morte, la Venere degli Ottentotti venne addirittura sezionata da Georges Cuvier che la definì l'anello mancante tra uomo e scimmia. Il calco di gesso di Baartman, i suoi genitali e il suo scheletro vennero esposti al *Musée de l'Homme* di Parigi fino a quando, grazie alla fine dell'apartheid, i suoi resti vennero finalmente rimandati in Sudafrica e seppelliti ad agosto 2002. La triste esistenza della Venere Ottentotta è entrata nell'immaginario comune grazie ad alcune narrazioni a lei ispirate, come la *pièce* teatrale in un atto del 1814 *Vénus hottentote, ou Haine aux françaises* il cui topic è la paura delle donne francesi di essere spodestate dalla lascivia delle africane. La protagonista Amelia, infatti, si traveste da Ottentotta per conquistare il cugino Adolph, risoluto a sposare una selvaggia dopo essere stato tradito da due donne francesi. Le peripezie si risolvono come auspicato da Amelia, che convola a nozze con Adolph, ma la morale, affidata a una serva di colore, è imperniata su un principio dolorosamente sessista: il predominio delle francesi è salvo, perché tutte le donne sono selvagge in quanto inferiori agli uomini. Summa della mitologia della donna ottentotta è il film *Blonde Venus* (1932), in cui Marlene Dietrich, durante l'esecuzione del brano *Hot Voodoo*, utilizza eufemismi sulla sessualità africana per scrollarsi di dosso lo stereotipo della donna bianca come oggetto maschile e per affermare il diritto a decidere come usare il proprio corpo. La Venere Ottentotta, dunque, nonostante le molteplici sofferenze e torture, ha influenzato l'ideale di

corpo desiderabile femminile, determinando modificazione strutturali sia nell'abbigliamento, come la *tournure* che aumentava il volume delle gonne all'altezza del sedere tramite una vera e propria impalcatura, sia nella lingerie con l'utilizzo del colore nero e della seta, tessuto che dal punto di vista tattile rimanda alla pelle proprio in virtù del diffuso desiderio di assimilazione ai tratti somatici di chi era ritenuto sessualmente più desiderabile.

Baartman continua a essere ricordata in diversi testi mediali come il documentario di Zola Maseko *The Life and Times of Sarah Baartman*, del 1998 o il film *Black Venus*, diretto da Abdellatif Kechiche e uscito nel 2010. Beyoncé la cita con il marito Jay-Z nella canzone *Black Effect* (2018), facendo riferimento ai suoi fianchi, emblema della forma di vita creola, afroamericana, di un universo di senso che oggi descrive non più un fenomeno da baraccone, ma un corpo glorioso, alla moda, fonte d'ispirazione per le trasformazioni estetiche e chirurgiche. A tale proposito, risultano esplicativi i dati riguardanti il 2019 pubblicati dall'*International Society for Aesthetic and Plastic Surgery*¹, da cui si evince, senza troppo clamore, che nonostante l'intervento più richiesto al mondo sia la mastoplastica additiva, anche se in leggero decremento, le operazioni in netta crescita sono proprio quelle che riguardano i glutei. Difatti, la *Società Italiana di Chirurgia Plastica, Ricostruttiva ed Estetica* (SICPRE) ha registrato nel 2020 un incremento significativo degli interventi sui glutei, sia che prevedano protesi da sostituire nell'arco di 5-10 anni, sia soluzioni meno invasive a base di iniezioni di grasso o acido ialuronico, realizzati soprattutto su pazienti di 16-18 anni, tanto che si parla di "effetto influencer"². L'assoggettamento dell'evento alla struttura avviene non più solo per mezzo della confezione, ma anche della pratica ginnica e della chirurgia.

Nel sistema della moda contemporanea i corpi stagionali diventano una struttura evenemenziale che manipola al perseguimento della trasformazione.

Corpo e moda: una relazione in continua trasformazione

Certamente non tutti i corpi sono alla moda e nemmeno vogliono essere trasformati, ma in un modo o nell'altro la moda esercita sempre "il suo potere di significazione illimitato" (Barthes 1967, p. 262). Come dimostra il sopracitato "effetto influencer" a cui fanno

¹ <https://www.isaps.org/wp-content/uploads/2020/12/Global-Survey-2019.pdf>

² https://www.ilmattino.it/primopiano/sanita/chirurgia_estetica_italia_lock-down_incremento_di_filler_per_ringiovanire_in_vista_dell_estate-5323067.html

riferimento i chirurghi plastici, l'ossessione per un corpo alla moda viene addotta al predominio dei testi visivi in cui campeggiano i corpi gloriosi di stagione e alla vasta diffusione di articoli e *tutorial*, *offline* e *online*, che hanno fatto della relazione tra le tendenze e le trasformazioni corporee il fulcro del loro contratto con gli enunciatori. L'epistolario delle riviste di moda e la rubrica dei consigli al lettore analizzati da Barthes si sono modificate in base ai consumi mediali contemporanei, e il loro intento appare meno pedagogico, più orientato, nel migliore dei casi, all'armonia tra individualità e moda, nel rispetto dei canoni vigenti, mentre, nel peggiore, alle implicazioni pubblicitarie.

La moda capta le richieste del contesto, non è sempre arbitraria nelle scelte della silhouette ideale e il suo fare imperioso si lascia ammorbidente dalla pelle che abita. Il corpo alla moda ingloba i concetti di *essere di moda* ed *essere alla moda*, descrivibili come la differenza tra l'*essere stesso* e l'*esserci* teorizzata da Martin Heidegger (1927): laddove il primo viene inteso come un a priori trascendentale a cui si tende, istituito e legiferato, il secondo descrive una possibilità, la ricerca di una maniera di essere alla moda. Entrambi si attestano al tempo presente: pensiamo al *memento mori*, che impregna la bellezza effimera del corpo e del lusso degli oggetti, aggettata al fantasma della morte. L'essere *di* moda si estrinseca nel ricercare significati e appropriarsi di contenuti, rappresenta una passione da esternare e affermare figurativamente: si tratta di un modo di proporsi, di una forma di presenza, mentre l'essere *alla* moda "non appartiene al significante bensì al significato, all'essere prima ancora che *ci sia*, prima che trovi la sua apparenza, la sua territorialità, il suo *esserci*. La moda e l'effetto di una causa interiore, e l'unico contenuto che ci è dato *toccare* – venendo allo scoperto – dall'interno della nostra emotività" (Abruzzese 2011, p. 55). Corpo e abito si abitano a vicenda, l'uno è il territorio dell'altro, assumono molteplici paesaggi identitari inglobando codici visivi, occupando spazi e evocando culture ibridate.

Corpo e moda si attraggono come forze uguali e opposte che hanno la stessa intensità, ma direzioni diverse: uno ricerca l'immortalità, l'altra si assoggetta all'obsolescenza, ma può anche risorgere a seconda della ciclicità dei suoi stili.

Il mutamento del corpo è proporzionale a quello della moda, entrambi sono uno specchio delle metamorfosi culturali e identitarie della società. Pertanto, il concetto di tempo risulta fondamentale nel rapporto tra corpo e moda, basta pensare all'alternanza tra la distruzione dell'obsoleto, la sacralizzazione del passato o vintage, e la supremazia del presente.

Corpo e moda sono parte di un flusso circolare di deformazioni continue, guidato dall'evoluzione della cultura quale specchio dell'identità sociale.

Bibliografia

- Abruzzese A. *Il viaggio (in)finito. Saggi sulla moda e sul turismo*, Milano, Università Bocconi, 2011.
- Barthes R. *Système de la Mode*, Editions de Seuil, Paris, 1967; trad. it. *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi, 1970.
- Eco U. *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.
- Fontanille J. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004.
- Galimberti U. *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Greimas A.J., Courtés J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Heidegger M. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976 (1927).
- Hegel G.W.F. *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Milano, Feltrinelli, 1963 (1835).
- Terracciano B. *Mitologie dell'intimo*, Milano, Doppiozero, 2016.
- Terracciano B. *Social Moda. Nel segno di influenze, pratiche e discorsi*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

1. F. MODUGNO, *Scritti sull'interpretazione costituzionale*, 2008
2. F. LIGUORI, *La funzione amministrativa. Aspetti di una trasformazione*, nuova ed., 2013
3. F. FRACCHIA, *Ordinamento comunitario, mercato e contratti della pubblica amministrazione. Profili sostanziali e processuali*, 2010
4. H. EHMKE, "Discrezionalità" e "concetto giuridico indeterminato" nel diritto amministrativo, trad. di E. Altieri, 2011
5. F.M. DI SCIULLO, *Dopo la storia. La democrazia tra ostilità e ragione pubblica 1989-2001*, 2012
6. G. ALLEGRI, M.R. ALLEGRI, A. GUERRA, P. MARSOCCI (a cura di), *Democrazia e controllo pubblico. Dalla prima modernità al web*, 2012
7. J. SOLÉ TURA, *Reinterpretazione di Machiavelli*, a cura di M. Carrillo e M. Della Morte, 2012
8. A. VIVIANI, *L'identità personale nel sistema della Convenzione europea dei diritti dell'uomo*, 2013
9. C. MONTAGNANI, *Il fascismo "visibile". Rileggendo Alberto Asquini*, 2014
10. G. GUARINO, *Cittadini europei e crisi dell'euro*, 2014
11. M.P. PATERNÒ (a cura di), *Questioni di confine. Riflessioni sulla convivenza giuridico-politica in una prospettiva multidisciplinare*, 2014
12. C. MAGNANI, *Pluralismo, informazione e radiotelevisione*, 2014
13. M. CAVINO, *Lezioni di giustizia costituzionale francese*, 2014
14. C.E. BALDI, *Se questo è mercato... Gli aiuti di Stato in un'Europa tecnocratica*, 2014
15. T.E. FROSINI, *Liberté Egalité Internet*, 2015
16. C. AMIRANTE, M. PASCALI, *Alien. Immigrazione clandestina e diritti umani*, 2015
17. F. MARCELLI, P. MARSOCCI, M. PIETRANGELO (a cura di), *La rete internet come spazio di partecipazione politica: una prospettiva giuridica*, 2015
18. C. MONTAGNANI, *Insegnare il fascismo e difendere la libertà. L'esperienza di Salvatore Satta*, 2015
19. V. BALDINI, *La concretizzazione dei diritti fondamentali. Tra limiti del diritto positivo e sviluppi della giurisprudenza costituzionale e di merito*, 2015
20. F. RESCIGNO, "Ite, missa est". *Laicità paradigma di eguaglianza*, 2015
21. C. BAZZOCCHI, *Giuseppe Capograssi. La bellezza del finito, il lavoro dell'infinito*, 2015
22. S. MANNONI, *Millenarismo 2.0. Il diritto al cospetto della nuova era digitale*, 2016
23. G. TARLI BARBIERI e F. BIONDI (a cura di), *Il finanziamento della politica*, 2016
24. L. MEZZETTI, *La libertà decapitata. Dalle primavere arabe al Califfato*, 2016
25. S. MANNONI, *Centaurio Europa. L'Unione europea tra mercato e civitas*, 2016
26. F. MERUSI, *La legalità amministrativa fra passato e futuro. Vicende italiane*, 2016
27. F. MANGANARO, *L'autonomia incompiuta*, 2016
28. C. RISI, A. RIZZO, *L'Europa della sicurezza e della difesa*, 2016
29. S. MANNONI, *Tv vs Web. La televisione nella rete digitale*, 2016

30. A. MANGIA, A. MORRONE, G. ZANCHINI (a cura di), *Oltre il Sì e il No. Dialogo sulle riforme*, 2016
31. F. LIGUORI, *Liberalizzazione diritto comune responsabilità. Tre saggi del cambiamento amministrativo*, 2017
32. C. BAZZOCCHI, *La comunità imperfetta. In difesa dell'idea di nazione*, 2017
33. I. CACCIAVILLANI, *Il nuovo Codice della "giustizia contabile". Una giustizia anomala*, 2018
34. S. MANNONI, G. STAZI, *Is Competition a Click Away? Sfida al monopolio nell'era digitale*, 2018
35. F. GASPARI, *Smart city, agenda urbana multilivello e nuova cittadinanza amministrativa*, 2018
36. L. DELLI PRISCOLI, *Famiglia e principio di uguaglianza*, 2018
37. F. MERUSI, E. FREDIANI, *Itinerari della tutela del cittadino. Errori, rimedi e fantasie*, 2019
38. A. STERPA, *La libertà dalla paura. Una lettura costituzionale della sicurezza*, 2019
39. M. FIORILLI, S. GATTI, *Beni culturali. Fiscalità, mecenatismo, circolazione*, 2019
40. R. FEDERICI, *Rivolte e rivoluzioni. Gli ordinamenti giuridici dello Stato e dell'anti-Stato*, 2019
41. G. BOLAFFI, G. TERRANOVA, *Immigrazione. Cause, problemi, soluzioni*, 2019
42. F. LIGUORI, *Liberalizzazione diritto comune responsabilità. Tre saggi del cambiamento amministrativo*, 2019
43. A. MOLITERNI (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, 2019
44. A. LUCARELLI, *Populismi e rappresentanza democratica*, 2020
45. I. NICOTRA, *Pandemia costituzionale*, 2021
46. I. COPPOLA, L.I. CÒRDOBA (a cura di), *Covid-19. Ambiente, salute e diritti umani*, 2021
47. F. LIGUORI (a cura di), *Il problema amministrativo. Aspetti di una trasformazione tentata*, 2021