

Design della moda ed avanguardie nell'opera di Elsa Schiaparelli

Maria Elena Palmegiani¹

RIASSUNTO:

Nel suo lavoro come stilista di moda degli anni '30, Elsa Schiaparelli incarna la fusione tra arte e moda, avanguardia e *design*. Le sue creazioni risentono dei precetti di alcuni movimenti come il Futurismo, il Cubismo e, soprattutto, il Surrealismo. La collaborazione con artisti come Meret Oppenheim o Salvador Dalí ha dato frutti che, per il loro carattere trasgressivo e innovativo, influenzano ancora oggi le nuove generazioni di stilisti.

PAROLE CHIAVE:

Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí, avanguardie, *design*, moda.

ABSTRACT:

In her work as a stylist of the thirties, Elsa Schiaparelli embodies a fusion between art and fashion, vanguard and *design*. Her creations are influenced by such avant-garde movements as Futurism, Cubism and above all Surrealism. The collaboration with such artists as Meret Oppenheim and Salvador Dalí yielded results that, due to their explosive and innovative character, still affect the new generations of stylists.

KEYWORDS:

Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí, vanguard, design, fashion.

¹ Questo lavoro è parte del progetto di ricerca, diretto dalla dottoressa Natalia Tielve García, che l'autrice ha realizzato tra il 2009 e il 2011 nell'ambito dei suoi studi di Dottorato in *Storia dell'Arte* presso la *Universidad de Oviedo*.

Le creazioni di Elsa Schiaparelli sono il risultato di complesse simbiosi e corrispondenze tra l'arte e il *design* di moda, il che rende necessario rintracciare gli aspetti vincolati al sentire delle avanguardie per procedere a una lettura coerente della sua opera. Per comprendere il ruolo di Schiaparelli nell'ambito della *Storia dell'Arte* e non solo della *Storia della Moda*, è fondamentale analizzare il sostrato culturale che si trova alla base della sua formazione autodidatta, così come il gioco di corrispondenze che rende possibile la straordinaria libertà creativa, senza condizionamenti né complessi, che caratterizza il suo lavoro. Infatti, affrontare lo studio di una personalità plurale come quella di Schiaparelli passa inevitabilmente dal valore plastico e ricco di contenuti delle sue opere che, oltre alle relazioni evidenti e più volte citate con il Surrealismo, risentono anche dei precetti di altri movimenti.

Nata a Roma nel 1890, Elsa Schiaparelli vive, fino al 1914, nella spettacolare cornice di Palazzo Corsini dove il padre, direttore della *Biblioteca dei Lincei*, si era trasferito dopo aver ricevuto l'incarico dal Re Vittorio Emanuele II. Sebbene la maggior parte della sua vita trascorrerà tra Parigi e gli Stati Uniti (nel 1931, Schiaparelli prenderà la nazionalità francese), questi primi anni romani lasciano un'impronta importante e marcano la formazione della giovane e irrequieta Elsa che farà tesoro degli insegnamenti che riceve dall'ambiente familiare, colto ed esigente², nel quale vive durante la gioventù, per forgiare nella sua personalità interessi artistici e culturali che finiranno per emergere.

Spinta da un forte spirito di indipendenza, la giovane Elsa, all'età di poco più di vent'anni, si allontana presto dalla sua famiglia di origine per andare a vivere a Londra nel 1914. A partire da questo momento, la sua vita trascorrerà tra l'Inghilterra, gli Stati Uniti e la Francia, a cui si aggiungerà, in età più matura, la Tunisia.

Al poco tempo dal suo arrivo a Londra, Elsa conosce il Conte Wilhelm de Wendt de Ker-

lor con il quale si sposerà; con lui deciderà di allontanarsi dall'Europa, per via del primo conflitto bellico, e andare a Boston, a Washington e a New York per seguire gli impegni di lavoro del suo compagno.

È proprio in occasione del viaggio transatlantico, che Elsa fa un incontro importante, destinato a cambiare la sua vita: durante il lungo tragitto conosce Gabrielle, moglie del famoso artista Francis Picabia. Durante il suo primo soggiorno americano e grazie al contatto della sua nuova amica, Elsa Schiaparelli conosce Marcel Duchamp e Man Ray; infatti Gabrielle Picabia la introduce nel suo circolo di amicizie e le presenta artisti e fotografi, dando inizio a una serie di relazioni che inseriranno sempre più Elsa nel mondo dell'arte e che sveglieranno la sua sopita sensibilità artistica e il suo slancio creativo. L'amicizia con Gabrielle Picabia è, senza dubbio, una fonte indiscutibile di contatti influenti che la introducono prima nell'ambiente Dada e, posteriormente, in quello Surrealista, il che rappresenta un cambiamento radicale nella sua vita, modificando il suo futuro e contribuendo a definire il carattere di questa donna emancipata e indipendente, oltretutto coraggiosa.

Nel 1927, dopo essersi separata da suo marito, Elsa segue la sua amica Gabrielle, di ritorno in Europa, e lascia gli Stati Uniti per tornare a vivere a Parigi con sua figlia Gogo. È in questo momento che Elsa, in virtù anche del contatto con il prestigioso e noto stilista Paul Poiret, inizia a fare i suoi primi passi nel mondo della moda. A partire da ora, le sue creazioni sintetizzano sapientemente il nuovo sentire artistico dell'epoca con il moderno concetto di donna emancipata che stava emergendo in quegli anni.

Nel 1927, dunque, Elsa presenta la sua prima collezione, *Display No. 1*, in cui lancia dei capi innovativi che le iniziano a dare fama e notorietà. Si tratta di maglioni di lana che, invece di cadere sui fianchi, come era abituale allora, con l'imperante *moda garçonne*³, finivano nel giro vita, restituendo alle donne questa parte del corpo che la moda del *Charleston* aveva dimenticato. Si trattava di creazioni fatte a mano da una donna armena caratterizzate dall'uso di lana bianca e nera che combinata ad arte, andava a disegnare un moderno *trompe l'oeil*, novità assoluta per l'epoca e che causò

² Gli uomini della famiglia di Elsa Schiaparelli furono illustri studiosi dell'epoca. A parte suo padre, Celestino, che, oltre ad essere direttore della Biblioteca dei Lincei, era un importante orientista e docente presso l'Università di Roma, suo zio, Giovanni Schiaparelli era un conosciuto astronomo. A lui si attribuisce la scoperta dei canali di Marte. D'altra parte, un cugino di suo padre, Ernesto, fu un prestigioso egittologo che, con le sue scoperte, costituì il nucleo originario della collezione del Museo Egizio di Torino.

³ MORINI, Enrica, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Edizioni Skira, Milano, 2006.

scalpore tra le donne. Questi maglioni, prima di presentare i graziosi e originali effetti *trompe l'oeil*, presentavano dei disegni geometrici e rigidi (fig. 1), sicuramente ispirati alla composizione cubista e alle forme ereditate dall'estetica *Art Decó*, che influenza notevolmente le prime creazioni di Schiaparelli. "Le linee bianche sul maglione seguivano il disegno delle costole, generando un effetto raggi X sulle donne che lo indossavano"⁴ dichiara la stessa Schiaparelli nella sua autobiografia. I colori che predominano in questi capi sono il bianco e il nero, il che accentua l'idea di sintesi cubista e di essenzialismo geometrico di carattere costruttivista, anche se poi Elsa opterà per arricchire la sua tavolozza con toni vivaci e personalissimi.

Queste prime creazioni risentono senz'altro delle influenze estetiche di provenienza cubista che vedono in Sonia Delaunay⁵ una perfetta incarnazione, capace di sintetizzare l'arte con la moda. Nessuno, infatti, meglio di lei, seppe, nel decennio degli anni '20, confezionare abiti che riflettessero gli interessi e la sensibilità artistica dell'epoca. Sonia Delaunay plasma nelle sue creazioni la luce e le vibrazioni che avvolgono lo spazio, introducendo la geometria nel mondo della moda. Pittrice la cui espressione creativa affonda le radici nell'*Orfismo*, Sonia Delaunay lavora con successo come disegnatrice di moda e crea un proprio stile che battezza con il nome di *Simultaneo*, fatto a base di sovrapposizioni di colori puri che, ritagliati a forma di geometria piana, creano vivaci effetti cromatici. I suoi abiti parlano di vibrazioni e i tessuti rielaborano tanto la decomposizione cubista quanto l'idea di dinamismo futurista per raggiungere l'astrazione geometrica; come se si trattasse di una tela, Sonia trasmette ai tessuti i valori estetici e plastici dell'*Orfismo*. Notevole è anche l'influenza dei futuristi per quanto riguarda l'estetica colorista che Sonia plasma nel suo stile *simultaneo*. Tramite i suoi vestiti, Sonia raggiunge uno straordinario pragmatismo che fa dei suoi capi alcune delle creazioni più apprezzate dell'*Art Decó*. Simbolo anche di questa emancipazione che stavano vivendo le donne degli inizi del XX secolo, Sonia, che



Fig. 1. Elsa Schiaparelli, maglioni di lana con linee geometriche, 1927.

Fonte: DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, 2003.

lottò tutta una vita per uscire dall'ombra di suo marito, il pittore Robert Delaunay, riesce a incontrare finalmente uno spazio personale, grazie, soprattutto, alle sue creazioni, che disegna tanto per il teatro quanto per la vita quotidiana della nuova generazione di donne.

Sebbene già Gustav Klimt⁶, nei vestiti che aveva disegnato per la sua compagna e musa Emilie Flöge, avesse utilizzato tessuti fatti di motivi geometrici e vegetali, (in essi si ritrovava, infatti, il preziosismo ricorrente nei suoi dipinti, il che aveva contribuito alla diffusione dei motivi geometrici nell'abbigliamento); nonostante, anche i futuristi avessero introdotto, nella loro visione sovversiva dell'arte, capi d'abbigliamento dalle fantasie geometriche e dai colori stridenti; tuttavia è Sonia Delaunay

⁴ SCHIAPARELLI, Elsa, *Shocking life*, Edizioni Danoël, Parigi, 1954, ed. Italiana, *Shocking life*, Alet, Padova, 2007, p. 72.

⁵ MORANO, Elizabeth, *Sonia Delaunay. Art into fashion*, George Braziller, inc. independent publishing, Nueva York, 1986.

⁶ BRANDSÄTTER, Christian, *Klimt y la moda*, Ediciones H. Kliczkowski, Madrid, 1997.

chi si incarica di fare in modo che l'astrattismo entri definitivamente nel mondo della moda, procedendo all'abbandono di tessuti con fantasie figurative in voga fino ad allora.

Di questo sentimento geometrico dello spazio, e della scommessa per l'elemento astratto, si ricorda, dunque, Elsa Schiaparelli quando realizza i suoi primi maglioni con disegni lineari e sintetici. E l'influenza di Delaunay si ritrova nell'opera di Schiaparelli anche per quanto riguarda l'uso di colori accesi; è il caso del famoso *rosa shocking* da lei inventato. Contrariamente alle gamme cromatiche proposte dalla sua eterna rivale, Coco Chanel, Elsa prediligeva, infatti, i toni intensi e vivaci che a volte, nelle sue collezioni, sapeva anche combinare con abiti neri o semplicemente bianchi. La passione di Schiaparelli per i forti contrasti cromatici è presente durante tutta la sua carriera e le radici di una scelta così determinata vanno rintracciate nei dettami del movimento *Fauve*, ben conosciuto dalla stilista italiana anche in virtù del fatto che uno dei massimi rappresentanti del gruppo, Raoul Dufy, aveva collaborato come *designer* di tessuti per lo stilista Paul Poiret, amico di Elsa Schiaparelli. L'influenza di Dufy nel settore della moda è importante, soprattutto per quanto riguarda le fantasie con cui abbellisce i tessuti, infatti i colori da lui usati, di ispirazione ovviamente *fauvista*, nonché i suoi disegni orientalisti, contribuiscono a lanciare l'uso di tessuti raffinati e dai disegni originali oltre che a dare un'aria esotica all'abbigliamento dell'epoca.

Nel 1933, Madame Schiaparelli è già un'affermata e conosciuta disegnatrice di moda e inizia, pertanto, forte dei suoi successi e di quello spirito di ricerca e sperimentazione che la caratterizza, a introdurre le fibre sintetiche nei capi che disegna. A tale proposito, è importante ricordare che Elsa Schiaparelli è considerata la prima stilista di moda a fare proposte alternative con tessuti sintetici e materiali sperimentali: piume di gallo, pelo di scimmia, plexiglass, vetro, porcellana, cellofan ecc. Persino le fantasie delle tele da lei usate sono spesso originalissime e provocative come nel caso di quelle che rappresentano la corteccia di un albero o la carta di quotidiani, per non parlare del famoso vestito con una gigantesca aragosta dipinta sulla gonna⁷.

⁷ WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, Rizzoli Edition, New York, 1986.

Ancora una volta, il riferimento diretto è a Sonia Delaunay, pionera anche nell'uso di materiali tessili sperimentali. Essa, infatti, aveva ricercato molto anche in questo senso unendo tra esse tele di differenti consistenze oppure aggiungendo alle sue composizioni *simultanee* materiali inusuali come l'alluminio. Tuttavia, tanto nel caso di Sonia Delaunay quanto in quello di Elsa Schiaparelli, bisogna riconoscere che esse seguirono i passi dei futuristi italiani che, con il loro carattere dirompente e anticonformista, costituirono per entrambe le stiliste una fonte di ispirazione non trascurabile: tanto per i toni vivaci e le forme aerodinamiche, quanto per i materiali innovativi. Maria José Mir Balmaceda scrive al riguardo: "Si potrebbe dedurre [...] la grande ammirazione che Elsa aveva per lo sviluppo tecnologico, prodotto probabilmente dall'impressione che le avevano causato i futuristi durante l'adolescenza"⁸.

Effettivamente, nel 1914, il futurista Giacomo Balla aveva pubblicato un manifesto sull'abbigliamento maschile, *Il manifesto dell'abito anti-neutrale*, che aveva aperto ai vestiti degli uomini una finestra su di un mondo impensabile e sconosciuto fino a quel momento, basato sull'uso di colori accesi e sulla geometria *cubista*⁹ anteriormente citata.

Con il concetto di abbigliamento *anti-neutrale*, Balla, in linea con il pensiero del gruppo, vuole proporre un vestito da uomo anti borghese, accessibile a tutti, conseguenza coerente della nuova arte proposta. Gli stessi tagli trasversali dei vestiti sono considerati parte del complesso universo artistico futurista; per questo Balla propone per gli uomini vestiti dal taglio asimmetrico, rompendo con le forme tradizionali. Un esempio di questo discorso è l'introduzione dello scollo a "V", voluto dai futuristi e simbolo dell'uomo moderno capace di uscire dagli standard tradizionali per apportare personalità all'abbigliamento.

Nel 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero redigono insieme uno dei molti manifesti del Futurismo, *Ricostruzione futurista dell'universo*, nei cui enunciati elogiano il colore, la luce e l'astrattismo come elementi plastici fonamen-

⁸ MIR BALMACEDA, María José, *La moda femenina en el París de entreguerras. Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcellona, 1995, p. 118.

⁹ BALLA, Giacomo, *Il manifesto dell'abito anti-neutrale*, Milano, 1914.

tali da applicare in tutti i settori, compresa la moda¹⁰. Come conseguenza di ciò, Fortunato Depero, seguendo i precetti futuristi, presenterà creazioni stravaganti e coloriste nel campo dell'abbigliamento maschile come se di opere d'arte si trattasse, soffermandosi soprattutto sui gilet. È conosciuta, infatti, una foto in cui lui e Marinetti indossano questi capi curiosi davanti agli occhi attoniti dei passanti non senza causare, possiamo supporre, certa ilarità.

D'altra parte, nel 1920, Volt (Vincenzo Fani) pubblica il *Manifesto della Moda femminile futurista*¹¹. Questo settore dell'abbigliamento era stato lasciato in secondo piano dal movimento che si era soffermato soprattutto sull'abbigliamento maschile. Una prima riflessione potrebbe portare a pensare che ciò fosse la diretta conseguenza della visione misogina associata al movimento futurista, tuttavia i motivi reali sono ben più profondi. Infatti, poiché uno dei metodi che utilizzavano i futuristi per scioccare la società era sorprenderla con proposte inusuali e stravaganti, è ovvio che il fatto di parlare di vestiti maschili colorati risultasse più sorprendente e innovativo, di qualsiasi altra proposta nel campo della moda femminile. Infatti, mentre l'abbigliamento delle donne aveva seguito un'evoluzione ed era stato modificato nel tempo, quello degli uomini, da quasi un secolo, era rimasto uguale, per lo meno per quanto riguardava le forme e le gamme cromatiche. Pertanto, la vera rivoluzione era, secondo loro, proporre vestiti per uomini dai colori vivaci e allegri, rompendo con la tradizione e l'abuso dei toni scuri e tristi che, d'altra parte, svelavano un certo snobismo borghese.

Vincolato alla velocità, tanto fisica come astratta, come, d'altro canto ogni artista futurista, Volt fa dell'asimmetria un elemento fondamentale su cui basa il rinnovamento dell'abbigliamento femminile: le linee si frammentano, i disegni a zig zag o a spirale diventano essenziali e contribuiscono a dare maggiore sensazione di movimento ai capi femminili.

Aldilà delle singole proposte di Balla, Depero e Volt, risulta sorprendentemente innovativa l'idea dei futuristi di utilizzare nel settore tessile materiali alternativi come carta, alluminio o vetro e impensabili come la corteccia, il cauc-



Fig. 2. Elsa Schiaparelli, Vestito, Museo del Traje, Madrid, 1929 circa.

Fonte: CARDONA, Coco, *Los modelos más representativos de la exposición. Modelo del mes de febrero. Vestido de Elsa Schiaparelli*. Ciclo 2005, Museo del traje de Madrid, 2005.

ciù o il ferro; addirittura si sa che piante e animali vivi vennero proposti come possibili "materiali". Per quanto mi riguarda, considero che, fra tutte le proposte relative alla moda fatte dai futuristi, sia in questo aspetto dove dimostrano maggiormente di anticipare i tempi, intuizioni visionarie, che lanciano l'idea, attualissima, della sperimentazione con nuovi tessuti.

L'influenza dei futuristi e dei cubisti in Elsa Schiaparelli si materializza, pertanto, in creazioni di grande fascino: maniche ispirate nelle fusoliere degli aerei, toni cromatici accesi, materiali tessili originali. Un vestito, che la stilista disegnerà tra il 1928 e il 1930, in una fase ancora iniziale della sua attività professionale (fig. 2), plasma alcuni di questi interessi che si rendono visibili su di un tessuto usato come se della superficie di un quadro si trattasse. Nella fantasia della tela di questo abito, infatti, si ritrovano elementi estetici vincolati all'arte del gruppo di Filippo Tommaso Marinetti. Questo capo, conservato nel *Museo Nacional de Artes*

¹⁰ BALLA, Giacomo, DEPERO, Fortunato, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, 1915.

¹¹ FANI, Vincenzo, "Manifesto della moda femminile futurista", in *Roma Futurista*, Roma, febbraio, 1920.



Fig. 3. *Esposizione Internazionale Surrealista*, 1936, Londra. In piedi, da sinistra a destra: Rupert Lee, Ruthven Todd, Salvador Dalí, Paul Eluard, Roland Penrose, Herbert Read, E.L.T. Mesens, George Reavey e Hugh Sykes Williams. Sedute, da sinistra a destra: Diana Brinton Lee, Nusch Eluard, Eileen Agar, Sheila Legge e un'amica di Dalí non identificata (identificata dall'autrice del presente articolo come Elsa Schiaparelli).

Fonte: archivi della *Scottish National Gallery of Modern Art* di Edimburgo.

Decorativos de Madrid e attualmente depositato nel *Museo del Traje* della stessa città, costituisce una delle poche creazioni di Schiaparelli presenti nelle collezioni pubbliche spagnole. Si tratta di un vestito corto con una scollatura a "V", la cui fantasia della tela presenta chiare reminiscenze cubiste, infatti, nel *caos* della composizione, si può osservare tanto il ricorso a linee geometriche, quanto la presenza di elementi figurativi come mani e volti, e la densità della superficie risponde a un'idea estetica di *horror vacui* di influenza futurista. Nonostante, come sottolinea la Direttrice del *Museo del Traje* in uno studio su questo capo, "non si tratti di un'opera tipica della sua produzione"¹², è opportuno evidenziare l'originalità del taglio e della

fantasia della seta che ascrive questo capo nel catalogo delle opere dell'artista vincolate alle avanguardie del momento, il che dimostra gli interessi e le capacità di osservazione e innovazione che caratterizzano le creazioni di Schiaparelli¹³. In questo senso, per esempio, l'impulso verso la costante ricerca si riallaccia al sentimento futurista, ma anche allo spirito surrealista di cui sono impregnate molte delle sue opere degli anni '30.

Oltre alle creazioni realizzate in collaborazione con Meret Oppenheim e, soprattutto, con Salvador Dalí, per testimoniare il suo contatto con l'ambiente surrealista, è importante ricordare una fotografia del 1936 in cui la disegnatrice di moda è ritratta insieme ad alcuni membri del gruppo (fig. 3). Si tratta di una fotografia scattata in occasione dell'*Esposizione*

¹² CARDONA, Coco, *Los modelos más representativos de la exposición. Modelo del mes de febrero. Vestido de Elsa Schiaparelli. Ciclo 2005, Museo del Traje, Madrid, 2005*, p. 12.

¹³ *Ibidem*.

*Internazionale Surrealista di Londra*¹⁴ che si celebrò nella *Galleria New Burlington* dall'11 giugno al 4 luglio e la cui prefazione del catalogo venne scritta da André Breton. (Nel 1933 Elsa Schiaparelli aveva aperto una filiale a Londra, pertanto i suoi viaggi nella capitale inglese erano assai frequenti all'epoca). L'immagine presenta la seguente didascalia: «*Esposizione Internazionale Surrealista, New Burlington Galleries, Londra, 1936. In piedi, da sinistra a destra: Rupert Lee, Ruthven Todd, Salvador Dalí, Paul Eluard, Roland Penrose, Herbert Read, E.L.T. Mesens, George Reavey e Hugh Sykes Williams. Sedute, da sinistra a destra: Diana Brinton Lee, Nusch Eluard, Eileen Agar, Sheila Legge e un'amica di Dalí non identificata*». Secondo la mia opinione, l'amica di Dalí non identificata è proprio Elsa Schiaparelli, infatti, a parte il fatto che figura come amica di Dalí, il che già costituisce un valido elemento di giudizio, inoltre possiamo supporre che indossi uno dei suoi originali cappelli che facilmente si può riconoscere come una delle sue creazioni. Secondo me, il fatto di identificare con Elsa Schiaparelli la "misteriosa" amica di Dalí costituisce un fatto importante poiché ci permette di documentare la relazione tra la disegnatrice di moda e i surrealisti. Bisogna, infatti, sottolineare che si tratta dell'unica testimonianza visiva in cui troviamo la stilista circondata dagli artisti del gruppo. Inoltre, questa è una delle poche fotografie ufficiali in cui figurano alcune delle artiste legate al Surrealismo, poiché fino al 1930 sappiamo che esse erano relegate a un ruolo secondario, pertanto rappresenta un documento notevole da tenere in considerazione.

Nella *Galeria New Burlington*, oltre a esporre le opere degli artisti del gruppo, gli organizzatori dettero delle conferenze per spiegare e diffondere in Inghilterra i contenuti dell'arte surrealista. È pertanto possibile che la fotografia in questione fosse stata scattata l'11 luglio, in occasione della conferenza di Salvador Dalí, *Fantasmî paranoici autentici*, infatti è probabile che Elsa Schiaparelli fosse andata alla Galleria d'arte per ascoltare l'intervento del suo amico¹⁵

¹⁴ Tra gli organizzatori di questa mostra, che fu la prima che il gruppo di artisti surrealisti realizzò in Inghilterra, si trovano Roland Penrose, David Gascoyne, Paul Eluard, Man Ray e André Breton. In questa occasione, si pubblicò un bollettino: *International Surrealist Bulletin*, numero 4, con data di settembre 1936.

¹⁵ Questo giorno, l'artista spagnolo, per materializzare la sua intenzione di "sommersersi nelle profondità del-

(esiste un'altra fotografia scattata lo stesso giorno, che conferma quanto esposto)¹⁶.

Dal 1936 la relazione tra Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí si fa sempre più forte, infatti è a partire da questo momento che i due artisti iniziano a collaborare, e frutto di questa intesa sono alcune delle creazioni più note della stilista che si caratterizzano per il forte spirito onirico oltretutto provocativo.

Il rapporto tra Schiaparelli e i surrealisti determina notevolmente il suo lavoro, infatti la stilista applicherà le teorie del movimento agli oggetti che realizzerà, spinta da una costante ricerca verso la dimensione del meraviglioso e sorprendente. Molte volte le creazioni di Schiaparelli prescindono dell'idea di bello, superano il concetto dell'esteticamente accettabile per andare a esplorare i terreni affini all'inconscio. Attraverso il contatto con il gruppo dei surrealisti, il principio della casualità e il ruolo del caso entrano a far parte delle creazioni di Elsa Schiaparelli che si arricchiscono del discorso poetico dell'*objet trouvé*. L'irrazionalità è la base delle sue creazioni più originali e il principio della casualità diventa fondamentale per comprendere l'estetica di Elsa Schiaparelli essendo ciò che maggiormente la lega al movimento surrealista. La stilista parte da oggetti che non sono vincolati tra loro per giungere a composizioni improbabili, dando la sensazione che cose di uso quotidiano siano state dimenticate o piuttosto siano *accidentalmente* "cadute" su una persona o su di un altro oggetto, «come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio»¹⁷. È così che delle farfalle si posano su dei guanti; dei guanti o una scarpa scivolano sulla testa; un'aragosta va a finire su un vestito di seta ecc. Vedendo le creazioni di Elsa Schiaparelli, si osserva chiaramente quanto le teorie di Dada e Surrealismo rappresentino una fonte inesauribile di ispirazione: Dada apporta il valore in-

l'inconscio", si presentò vestito da palombaro, il che gli creò problemi di respirazione durante l'intervento.

¹⁶ Infatti, esiste un'altra fotografia, in cui vediamo Dalí vestito da palombaro, che fu scattata sicuramente lo stesso giorno poiché tutti i presenti indossano gli stessi abiti, e che si trova nello stesso archivio. In essa troviamo (in ordine da sinistra) Diana Brinton Lee, Salvador Dalí vestito da palombaro, Rupert Lee, Paul Eluard, Nusch Eluard ed E. L. T. Mesens.

¹⁷ Questo famoso paragone fu fatto dal poeta franco-uruguayano Conde de Lautréamont che si considera un precursore del Surrealismo.

trinseco dell'oggetto e il Surrealismo aggiunge le esperienze psicologiche come riferimento imprescindibile del processo creativo. Come conseguenza di questa visione plurale e multidisciplinare, il Surrealismo solleva questioni relative al feticismo degli oggetti raggiungendo, non solo il campo delle arti plastiche propriamente dette, bensì anche della letteratura¹⁸ o, come nel caso di Elsa Schiaparelli, esplorando la relazione con il *design*. Nel caso di molte creazioni di Elsa Schiaparelli, esse sono autentici oggetti surrealisti, per quanto riguarda i riferimenti onirici e il valore intrinseco di feticcio, tuttavia è indiscutibile la loro natura utilitaristica nonché la finalità commerciale delle stesse, il che entra in contrasto con i precetti di André Breton sulla necessità dell'assenza di utilità dell'opera d'arte. Ci troviamo, pertanto, davanti a un altro tipo di "cosa", che, seppure ascrivibile alla poetica dell'oggetto surrealista, presenta sfumature e risvolti differenti che ne vanno a definire l'essenza. In questo caso, si difende l'utilità come elemento dialogante con l'estetica, il che determina che il valore artistico dell'opera passa ad essere proprio l'equilibrio tra la sua funzione e le sue qualità formali, plastiche. Si tratta di oggetti di *design* che interpretano lo spirito del tempo e mettono in discussione il precetto dell' "arte per l'arte", difeso dalle avanguardie e su cui si ancorava il punto di rottura con il passato. Questi oggetti esplorano la dimensione del *design* scrivendo un paragrafo importante del capitolo che si apre con la rivoluzione industriale e l'apporto di *Arts and crafts* per giungere fino ai giorni nostri sotto forma di oggetti di straordinaria fattura e rinnovato concetto¹⁹.

Il contatto con l'ambiente surrealista fa sì che l'originalità dei complementi della *Casa Schiaparelli* raggiunga un livello altissimo;

¹⁸ Nella mostra *Cosas del Surrealismo*, che si è celebrata nel *Museo Guggenheim* di Bilbao dal 29 febbraio al 7 settembre 2008, è stato presentato un percorso attraverso alcuni degli oggetti nati dai precetti del Surrealismo. In questa mostra si è dimostrato che il punto di partenza erano gli strumenti letterari, come la "scrittura automatica", che prende coscienza di sé per poi spostare il campo d'azione e dirigersi verso le arti figurative. Breton ebbe il merito di aver costituito il movimento e aver scritto i manifesti, ma un ruolo rilevante lo ebbero anche scrittori come Paul Eluard, Philippe Soupault, Conde de Lautréamont o Antonin Artaud.

¹⁹ D'AMATO, Gabriella, *Moda e design*, Edizioni Mondadori, Milano, 2007.

coadiuvata da artisti *freelancer* come Alberto Giacometti, Meret Oppenheim ed Elsa Triolet tra gli altri, la *Maison* propone degli accessori che, per il loro valore intrinseco e per l'immagine non convenzionale che apportano al mondo della moda, sono autentiche opere d'arte. Idee sorprendenti come le spille di Giacometti, a forma di angeli o sirene, o collane, come quella realizzata da Elsa Triolet con pasticche di ceramica che sembrano aspirine, sono andate a far parte del complesso discorso sulla *Storia della Moda* nonché dell'Arte.

L'incontro tra la stilista e la giovane artista Meret Oppenheim, la quale trova terreno fertile nell'intraprendenza della Schiaparelli, apporta idee nuove alla *Maison* che si vede arricchita dalle proposte dirompenti della giovane creatrice svizzera. Infatti, i disegni geniali di Meret Oppenheim danno un'aria ancora più intellettuale e sperimentale alla Casa Schiaparelli. La prima collaborazione tra le due donne risale al 1936; Meret Oppenheim, da poco arrivata a Parigi, si arrangiava lavorando come *freelancer* e disegnando accessori. La prima creazione che l'artista vendette alla *Casa Schiaparelli* fu un bracciale, presentato nella collezione per l'inverno del 1936, interamente ricoperto di pelliccia²⁰. Era lo stesso bracciale che portava Meret Oppenheim nel famoso incontro con Picasso e Dora Maar che ebbe luogo a Parigi; in questa occasione il pittore spagnolo, sorpreso dalla singolarità dell'oggetto indossato dalla giovane, affermò che, effettivamente, tutto si sarebbe potuto coprire di pelliccia, dando così a Meret Oppenheim l'idea per il suo *Dé-jeneur en fourrure* del 1936.

Apportazioni di questo tipo stimolano la riflessione sull'idea di bellezza e Schiaparelli ci presenta degli oggetti che potremmo definire di estetica *kitsch*, intendendo con questo termine ciò che è finalizzato ad annichilare l'idea di "buon gusto" e *status symbol*²¹ tradizionali, per fare una scommessa sul processo creativo e sul discorso simbolico e dei contenuti che ciò implica. Con alcuni oggetti specialmente provocativi, Elsa Schiaparelli sceglie, di fatto, di usci-

²⁰ DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, 2003. Catalogo della mostra celebrata nel Philadelphia Museum of Art dal 28 settembre del 2003 al 4 gennaio del 2004 e nel Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Decoratifs, Parigi, marzo-agosto 2004.

²¹ GREENBERG, Clement, *Vanguardia y Kitsch*, Edizioni Siruela, Madrid, 2006.

re dal mercato convenzionale della moda per rivendicare che la bellezza è anche un'esperienza estetica e, come tale, deve partire dal rifiuto dell'idea tradizionale di "bello" per trovare il proprio linguaggio²². L'oggetto diventa un insieme di elementi complessi e molteplici che parlano dei suoi utenti e vanno a interpretare il mondo che li circonda, e, a sua volta, lo modificano attraverso il cambiamento della sensibilità che innescano. Scrive Umberto Eco: "L'arte delle avanguardie [...] non si propone più di offrire un'immagine della bellezza naturale, né pretende dare il sereno piacere della contemplazione delle forme armoniose. Al contrario, il suo fine è insegnare a interpretare il mondo con uno sguardo differente"²³.

Uno dei collaboratori più assidui della *Maison* fu, senza dubbio, Salvador Dalí. Frutto della relazione professionale tra Schiaparelli e Dalí sono una serie di creazioni come il famoso vestito con il disegno di un'aragosta, chiaro simbolo fallico, tipico dell'immaginario daliniano, oppure il tailleur con i cassetti, ispirato alla *Venere di Milo con cassetti* dell'artista spagnolo.

Una delle prime creazioni che Salvador Dalí realizza nel 1936 per Schiaparelli è un portacipria a forma di telefono in cui è possibile incidere il nome o il numero della proprietaria. Il tema del telefono come simbolo di incomunicabilità interessa al pittore spagnolo che lo rende protagonista del quadro *L'enigma di Hitler*, e addirittura lo trasformerà in orecchini d'oro e pietre preziose nel 1949; tuttavia, con questa creazione per Schiaparelli, Dalí carica questo tema di riferimenti simbolici sensuali e pieni di seduzione legati all'universo della femminilità. Un altro risultato della collaborazione tra i due artisti surrealisti, è il cappello *Soulier*, a forma di scarpa e ispirato a Dalí da sua moglie Gala. Questo oggetto apporta un argomento importante, basato sulla radicalità del gesto creativo, al dibattito su stile ed eleganza²⁴: come se di un *objet trouvé* al puro stile Duchamp si trattasse, Dalí riconverte e reinterpreta la scarpa, affidandole altre funzioni e negando l'esistenza di una continuità tra la forma e l'uso.



Fig. 4. Elsa Schiaparelli, vestito strappato, 1938.

Fonte: DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, 2003.

Nel gennaio del 1938 Schiaparelli presenta una nuova collezione, questa volta ispirata al mondo del circo e delle sue attrazioni, destinata a diventare la più nota di tutte, e ancora una volta la stilista presenta abiti realizzati in collaborazione con Salvador Dalí. Uno di essi è un vestito che simula un capo stracciato (fig. 4): come se gli artigli delle fiere lo avessero ridotto in un cencio, nella tela si osservano strappi e pezzi di tessuto che pendono in modo irriverente. L'aspetto lacerato e invecchiato di questo capo contrasta fortemente con l'idea tradizionale di abito da sera: lontano dalla formalità ed eleganza che questo tipo di vestito supponeva, Schiaparelli rompe gli schemi e sorprende il pubblico parigino.

Volendo ricostruire un *iter* cronologico dell'estetica del capo di abbigliamento vissuto, invecchiato e pieno di strappi e fessure, direi che senza dubbio troviamo un precedente diretto nei tagli che si applicavano ai tessuti durante il Rinascimento. D'altra parte, un erede chiaro di questa estetica lo rintraccerei nel *punk*, infatti, sappiamo che l'idea dell'abbigliamento rotto e stracciato sarà popolare negli anni ottanta, grazie soprattutto alle proposte di Vivienne Westwood, e addirittura è attuale ancora oggi sotto forma di capi "invecchiati" e di aria *vintage*.

²² GUALDONI, Flaminio, *Kitsch*, Skira Editore, Milano, 2008.

²³ ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Edizioni Lumen, Barcelona, 2004, p. 415.

²⁴ SEELING, Charlotte, "Elsa, la escandalosa", en *Moda. 1900-1999. El siglo de los diseñadores*. Edizioni Könnemann, Madrid, 2000.



Fig. 5. Elsa Schiaparelli, vestito *Scheletro*, 1938.
Fonte: banco di immagini di Internet.

D'altro canto, il riferimento iconografico diretto del vestito strappato di Elsa Schiaparelli è il dipinto di Dalí, *Primavera necrofilia* del 1936, che appartiene a una serie di opere in cui il pittore spagnolo presenta delle figure femminili con la testa coperta di rose e indossando abiti sdruciti e rovinati come se di fantasmi o macabre apparizioni si trattasse. L'autentica passione che ha Schiaparelli per questa serie di opere di Dalí è dimostrata anche dal fatto che comprerà questo dipinto e lo esporrà nel suo *atelier* di Parigi.

Un altro abito incredibile ispirato dalle inquietanti e spettrali figure femminili daliniane è il vestito *Scheletro* (fig. 5) che Schiaparelli presenta sempre nella collezione *Circo* del 1938. In questo capo, Elsa vuole mettere in risalto le protuberanze delle ossa umane, proprio come se di uno scheletro si trattasse. Con questa creazione, Schiaparelli va non solo oltre i convenzionalismi, ma supera anche il concetto intrinseco di abbigliamento, infatti quest'opera invita

realmente a una metamorfosi, a una trasformazione fisica e puramente materiale che, complice il vestito, cambia radicalmente l'essenza della donna che lo indossa per farla diventare un'altra cosa: apparizione, fantasma, scheletro. Ancora una volta bisogna riconoscere l'attualità di questo capo come dimostra il fatto che molti stilisti come Alexander McQueen o Jean-Charles de Castelbajac, si siano rifatti ad esso in molte creazioni.

Elsa Schiaparelli, ha saputo rompere gli schemi e rinnovare le idee preconcepite di bellezza ed eleganza, lanciando forte e chiaro il suo messaggio basato sull'indipendenza e la libertà della creazione. È anche per questo che, ancora oggi, è un chiaro punto di riferimento per le nuove generazioni che hanno appreso da lei che uno stilista può proporre un discorso trasgressivo allacciandosi ai contenuti dell'arte per saper rompere con il passato e arricchire di senso critico e proposte innovative il *design* della moda.