



Il Mappamodello di Nanni Strada: “unire mondi differenti nelle fasi del progetto”

Nanni Strada's Mappamodello: “bring[ing] together different worlds at the design phase”

O Mappamodello de Nanni Strada: “unindo mundos diferentes nas fases do projeto”

[VITTORIA CATERINA CARATOZZOLO]

PhD em História da Escrita das

Mulheres. Professora Adjunta de Teoria da Moda.

Universidade Sapienza de Roma.

E-mail: vittoria.caratozzolo@fastwebnet.it

[abstract] L'articolo intende riflettere sulla singolare visione dell'abito elaborata dalla designer di moda Nanni Strada nell'arco di una intera carriera a partire dal ruolo che la "decentralizzazione" del suo profilo autobiografico ha assunto nella narrazione di tale visione. L'articolo si propone inoltre di esplorare la serie di progetti indumentali raccolti nell'opera intitolata *Mappamodello* (pubblicata in Italia nel 2012) e come essi siano espressione plastica della vocazione di Strada a "unire mondi differenti nelle fasi del progetto".

[parole chiave]

progetto di design, geometria, giù dal corpo.

[52]

[abstract] This article considers Nanni Strada's idiosyncratic vision of the dress and the way she elaborated it throughout her whole career as a fashion designer. It also delves into her narrative works where the "decentralization" of her biographic profile appears to be instrumental to the focalization of her sartorial language. In addition, this article examines the design projects included in her work *Mappamodello* (published in Italy in 2012) to gauge how they represent Strada's plastic vocation "to bring together different worlds at the design phase".

[keywords] design project, geometry, off the body.

[resumo] O artigo pretende refletir sobre a singular visão de roupa elaborada pela designer de moda Nanni Strada no decorrer de toda a sua carreira e propõe que a "descentralização" do seu perfil biográfico foi fundamental para a definição de tal visão. O artigo pretende também explorar a série de projetos de indumentária recolhidos na obra intitulada *Mappamodello* (publicada na Itália em 2012) e mostrar como estes são expressão plástica da vocação de Strada de "unir mundos diferentes nas fases do projeto".

[palavras-chave] projeto de design, geometria, fora do corpo.

Lavorate finché avete ancora la luce.
Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*

Il 20 giugno 2018 la designer di moda Nanni Strada ha ricevuto il prestigioso Compasso d'oro alla carriera. Il premio, che viene assegnato in Italia per i conseguimenti ottenuti nell'intero arco della vita professionale, rimanda inevitabilmente alla relazione tra biografia e fare creativo. Non si tratta qui, tuttavia, di chiedere alla vicenda esistenziale della designer "l'intelligenza delle sue opere" (PROUST, 1974, p. 13), quanto, piuttosto, di considerare la poetica che informa il suo design attraverso il filtro di narrazioni verbali e visive in cui Strada guarda al proprio lavoro intrecciando memorie di fatti vissuti, ricerche e pratiche progettuali. Nei suoi scritti, la designer non cede all'"illusione biografica" (BOURDIEU, 2009, p. 71-79) di costruire un insieme coerente e orientato, come a dare un senso retrospettivo all'esistenza contemplando un inizio come causa prima e una fine come scopo. Pur essendo focalizzate sulla realizzazione dei singoli progetti che si sono snodati nel corso di un lungo e articolato tragitto professionale, le sue narrazioni intendono piuttosto restituire a chi legge una cifra creativa che si è modellata su un'esperienza costruita nella *relazione* con il mondo, con lo spazio che abitiamo, a cominciare da quello più prossimo al corpo: la struttura dell'abito. Lontano tanto da un registro narrativo intimista quanto dalla sua estroflessione in una mera esposizione di fatti, incontri ed episodi, lo stile di Strada tende piuttosto a coniugare vita e opere con la semplicità e la concretezza di chi è mosso da quei sentimenti ora di distanza ora di prossimità emotiva e concettuale, che spesso accompagnano l'attitudine e la genuinità speculativa negli spazi sociali e culturali della condivisione, nella sperimentazione dei materiali e della tecnologia utilizzati. Tutti elementi, questi, che di volta in volta hanno contribuito a orientare la traiettoria delle sue scelte etiche ed estetiche. A questo proposito scrive Strada:

[...] vorrei ripercorrere in sintesi le tappe del mio lavoro, mettendone in luce gli episodi più significativi: cosa mi ha spinto ad abbandonare la moda "sartoriale", come sono arrivata all'abito "giù dal corpo", come mai l'Oriente è stato importante per me e tanti altri perché nati dal caso che si è sempre intromesso nella mia ricerca (STRADA, 1998, p. 9).

All'interno di questa cornice narrativa, la designer sceglie di decentrare l'esposizione del proprio profilo autobiografico. Conciso ed essenziale, quest'ultimo è di fatto posto in coda ai suoi libri¹ e non certo perché sia privo di rilevanza euristica. L'impressione è che Nanni Strada abbia voluto sottrarsi a una narrazione convenzionalmente iscritta nel genere autobiografico, non solo forse perché consapevole che il tempo del discorso non è quello della vita – dimensione del resto di cui non è dato dare piena contezza –, ma anche perché profondamente interessata a prediligere il racconto dello svolgersi di un fare creativo distante dal sistema

retorico del discorso celebrativo e agiografico che ha spesso caratterizzato il biografismo dei protagonisti del mondo della moda all'intersezione di *fact* e *fiction*, tra ricognizione storiografica e strategie rappresentative (VACCARI, 2012).

Da Milano a Buenos Aires e ritorno

Il trasferimento della famiglia Strada da Milano a Buenos Aires all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, di cui la designer dà conto nella sezione finale del suo primo libro *Moda Design* (STRADA, 1998), con il tratto incisivo di chi ha sedimentato in profondità quell'esperienza, è di fatto descritto come la vicenda che ha maggiormente influenzato la sua fanciullezza, contribuendo a mettere in luce inclinazioni e talento.

Buenos Aires era una città multietnica e multiculturale, col fascino esotico di una colonia con una forte influenza europea e un'impronta organizzativa anglosassone. [...] Frequentavo un collegio lontano da casa, con un grande giardino. I metodi della scuola non erano autoritari né punitivi, ma piuttosto molto accattivanti e basati sul merito – però secondo un concetto democratico, il "premio" quotidiano ruotava e veniva assegnato sempre a qualcuno di diverso. [...] Le mie compagne erano tedesche, giapponesi, spagnole, cinesi e naturalmente argentine, ma in questa diversità nessuno era considerato "straniero". [...] A scuola avevamo una bellissima divisa: scamicciato blu di lana e camicetta bianca con cravatta, calze bianche e un grembiule bianco col fiocco dietro che le bambine argentine portavano così inamidato da farlo sembrare di celluloido. Tutto il contrario dei vestiti ai quali ci obbligavano i miei genitori alla domenica e che venivano dall'Italia, regalo delle nonne. Per di più vestivano me e mia sorella Isabella nello stesso modo; mentre era per me fonte di orgoglio indossare l'uniforme della scuola come mille altre bambine, era invece un vero supplizio portare lo stesso vestito di mia sorella. I modelli poi risentivano ancora di quell'impronta militar-fascista: cappottini di panno blu, polacchini e giacchette. Ma il "clou" erano le berrette: bustine, cuffie col lungo fiocco – tipo copricapo sardo – e altre delizie che la nonna paterna faceva confezionare con amore nelle sartorie inventate per torturare i bambini della borghesia italiana (STRADA, 1998, p. 101).

Gli anni felicemente trascorsi in Argentina tra lo spazio abitativo, l'orizzonte aperto del *campo* ("campagna" in castigliano) – popolato più da cavalli che da persone – e la scuola, prezioso microcosmo della relazione sociale, internazionale e multiculturale, costituiscono per la piccola Nanni un primo tempo di formazione. Appartiene a quel periodo esistenziale la

scoperta della propria inclinazione all'arte del disegno, come pure il trasporto per la stimolante comunità di espatriati che, durante e all'indomani del secondo conflitto mondiale, avevano lasciato i paesi d'origine e attraversato l'oceano per ricostruire la propria vita in una terra più ricca e ospitale: "Per un bambino sono esperienze formative indimenticabili di apertura verso il prossimo e verso il nuovo che, nel mio caso, era veramente esotico e affascinante" (STRADA, 2013, p. 137).

Il bagaglio percettivo ed emozionale di quelle prime prove di integrazione all'interno di una società multiculturale ha fortemente influenzato l'immaginario di Strada rivelando tutta la sua portata nell'età adulta del fare creativo, come si evince dalla domanda che la stessa designer si pone retoricamente:

Cosa c'entra tutto ciò con i vestiti? Tanto, tantissimo. L'uniforme della scuola argentina mi insegnò la libertà dell'uguaglianza, la facilità dell'autodisciplina, il fascino liberatorio del camminare a piedi nudi al mio ritorno a casa. I piccoli abiti sartoriali che riproducevano quelli dei grandi mi insegnarono quanto fosse brutta la costrizione e l'imitazione (STRADA, 1998, p. 102).

[55]

Sono considerazioni che mettono in luce un approccio non convenzionale all'abito, solitamente investito della funzione distintiva della singola persona, sia pure con l'inevitabile dose di ambivalenza che ogni rappresentazione del sé comporta. Non è da trascurare infatti che la designer attribuisca alla Nanni bambina la sensibilità di percepire il potenziale liberatorio dell'uniforme: un linguaggio condiviso dell'apparenza che, nella situazione descritta, conferiva visibilità alla comunità delle giovanissime allieve. Un genere vestimentario "impersonale" che, malgrado la natura controversa delle sue possibili e molteplici ricadute ideologiche, veniva percepito dalla futura designer come egualitario e durevole, espressione sia di disciplina che di appartenenza, ma anche dotato di una funzione sovvertitrice: alla divisa collegiale veniva di fatto riconosciuta la capacità di trascendere quei segni inesorabilmente rappresentativi di ogni singola sensibilità e destino. In particolare, quell'uniforme veniva percepita dalla piccola Nanni nei termini di una liberazione dal giogo di un'apparenza confezionata nella lontana Italia secondo un gusto e una rappresentazione del nesso abito-corpo che, in quella inedita condizione esistenziale, risultavano retri e persino opprimenti. La divisa scolastica diventava così premessa di un'apertura relazionale tra sé e il mondo svincolata da preconcetti culturali e sartoriali.

Non so spiegare il mio rifiuto per tutto ciò che è sartoriale [...] il punto a mano, il "fatto su misura", la maglia, l'uncinetto, gli abiti aderenti in taglia [...]. Il mio era ed è un rifiuto dell'oggetto in sé in quanto espressione di una cultura dell'abito costruito sulle forme anatomiche di un corpo-manichino "abbigliato" a cui tutti si devono adeguare.

Il primo taglio netto con questa tradizione è stato di rifiutare la sartoria e quel tipo di vestiti che ricalcano un corpo inventato, e di contrapporvi la geometria, lo sviluppo in piano, a partire dall'osservazione di altre culture e dell'Oriente in particolare. E alla fine degli anni Sessanta, quest'approccio era davvero dirompente: significava ribaltare il tavolo (STRADA, 2005, p. 58).

Il design dell'abito di Strada si farà carico sul piano dell'uso di una "nuova disponibilità o dignità del corpo" (TRINI, 1972, p. 35), restituita alla fruizione nei termini della concezione geometrica e tecnologica dell'indumento "reale". Sin dalle prime ricerche sulla struttura dell'abito, a partire dallo studio dei disegni che Max Tilke dedicò nel 1920 ai costumi orientali, Nanni Strada si volge per affinità di sguardo verso le forme simboliche di altre geoculture vestimentarie, alle quali si approssima dalla rigorosa disciplina progettuale del design che stempera la malia esotica di latitudini più o meno lontane per allargare i confini della visione bidimensionale dell'abito.

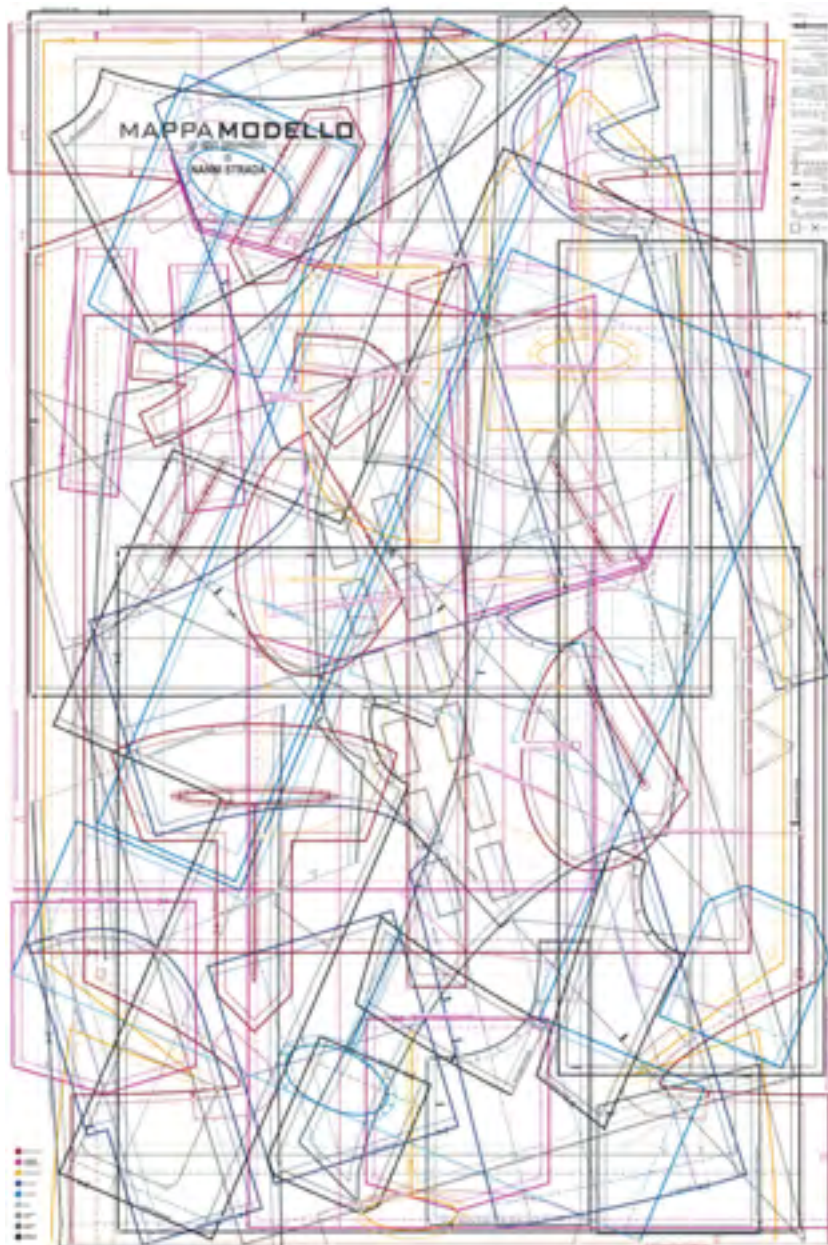
[56]

Nelle belle tavole ad acquerello di Max Tilke i costumi stavano appoggiati piatti sul fondo bianco e la loro forma, dalla configurazione bidimensionale, non aveva nessuna relazione con la forma antropomorfa del tailleur o dell'abito da manichino. Questo stacco così netto, questo approccio così astratto, simile alle decorazioni non figurative dell'architettura araba, mi viene suggerito ricostruendo un indumento dall'illustrazione di Tilke – il disegno è sempre in scala – e scoprendo che, all'origine, è un quadrato di tessuto. Quadrato! Geometria, che bella libertà! Si apre davanti a me un percorso di ricerca verso l'astrazione nel quale il corpo vive indipendente e si incontra con l'abito in una forma di attrazione per il colore, il tatto, la morbidezza, ma anche la rigidità della materia (STRADA, 2012, p. 29).

Nessuna meraviglia perciò se la motivazione, redatta dalla giuria del XXV Compasso d'oro per l'assegnazione del premio alla carriera, abbia riconosciuto alla designer di aver perseguito una costante "ricerca sui materiali e tecniche d'avanguardia, unita alla personale intuizione di un linguaggio capace di rappresentare nuove istanze di un mondo globalizzato nei bisogni, ma anche nei desideri [...]".

Alla luce di queste considerazioni, il seguente saggio intende riflettere su come la singolare visione dell'abito di Nanni Strada e, in particolare, la serie di progetti indumentali raccolti nell'opera *Mappamodello* (figura 1), siano espressione plastica della vocazione a "unire mondi differenti nelle fasi del progetto" (STRADA, 2005, p. 58).

Figura 1: Nanni Strada, *Mappamodello*. Cartamodello di abiti indemedabili (*Mappamodello. Paper pattern of indémodable clothes*).



[57]

Fonte: Corraini Edizioni, 2012. Courtesy Nanni Strada.

Gli abiti del *Mappamodello*

Il progetto *Mappamodello* nasce nel 2012 quando l'architetto e designer Alessandro Mendini invita Nanni Strada a partecipare alla mostra *Autoproduzione a Milano. 202 autori si autopresentano*, tenutasi presso la Fabbrica del Vapore dal 17 al 22 aprile, in occasione del *Salone del mobile di Milano* di quello stesso anno. Ecco come la designer lo illustra nel *leaflet* divulgato per l'evento:

Autoprodo il *Mappamodello* perché è un prodotto ibrido adatto a differenti tipologie di distribuzione e a un pubblico vastissimo e multigenerazionale. Questo cartamodello universale è il compendio di tanti aspetti progettuali e come tale sfugge a una categoria commerciale precisa; può essere apprezzato per il suo aspetto grafico, come prodotto di design di moda, per confezionare i modelli degli abiti che vi sono riprodotti e può anche essere considerato un gioco. A fronte di tutte queste qualità la sua produzione è veramente semplice e trasmette un messaggio progettuale sempre attuale.

Ogni modello può essere ritagliato o ricalcato per non distruggere il poster/cartamodello. Non trattandosi di un cartamodello "tecnico" ma di modelli in massima parte semplici e geometrici, la loro costruzione è affidata all'intuizione del sarto improvvisato secondo la regola del fai-da-te che diventa, in questo caso, anche un rebus e un gioco.

Dalle considerazioni di Strada si evince innanzitutto come questo progetto sia stato concepito all'interno di una cornice relazionale dove ad essere privilegiato è certamente il rapporto tra la designer e i fruitori, sollecitati ad apprezzare l'opera e ad interagire con essa attraverso modalità di coinvolgimento usualmente non contemplate nel consumo dei prodotti di moda.

[58]

Il *Mappamodello* rappresenta la visione di un design concepito come un sistema di modelli interdipendenti e modulari. Nanni Strada lo definisce infatti come l'insieme degli abiti geometrici da lei disegnati, agli inizi degli anni Settanta, con l'intento di sganciarli dalle misure anatomiche e dalla tecnica sartoriale, configurando così un modo di vestire "spersonalizzato", interstagionale e indemodabile. Vi sono riprodotti in un unico cartamodello sia i tracciati dei vestiti concepiti nel 1974 per la partecipazione al concorso "Abito Nazionale Arabo-Islamico" (il progetto completo è comprensivo di tre abiti da cerimonia, l'abito da lavoro e il caffo, copricapo a cuffietta con coulisse), sia quelli bidimensionali, pieghevoli e comprimibili, che hanno anticipato gli abiti da viaggio realizzati negli anni Ottanta, confezionati e venduti dal negozio "Oriente e Cina"² in un packaging piatto e leggero. Il *Mappamodello* comprende inoltre: tracciati ispirati alle tenute da lavoro (Grembiule da lavoro unisex; la Linea Surgical: Anamur e Casacca Bursa con giacca, serie di capi ispirati agli abiti professionali dei chirurghi); il modello di una giacca di origine cinese in seta laccata solitamente abbinata alla gonna Kendo, composta da due rettangoli di stoffa e una coulisse; la gonna pantalone LO-LO ottenuta con due quadrati di tessuto assemblati con una baschina in vita; un corsetto-foulard ricavato da un semplice trapezio di stoffa, variante del caffo; una tuta in taglia unica regolabile con pettorina incrociata.

Ma oltre ad essere un articolato tracciato di abiti, il *Mappamodello* indica un percorso di ricerca in cui l'astrazione delle forme si accompagna a un ideale spostamento geoculturale – dall'area mediterranea alle macroregioni asiatiche. Si tratta di una progressiva pratica sperimentale che, interpretando i processi produttivi come strumenti di linguaggio creativo, si approssima e reinterpreta linee vestimentarie che si discostano dalla rappresentazione delle forme anatomiche. L'ideale movimento sulla mappa geografica del vestire ha, da un canto, permesso a Strada di slegare "l'abito dalla sua origine sartoriale e dalla sudditanza che esso ha sempre avuto nei confronti del corpo e delle mode" (STRADA, 1998, p. 80) e, dall'altro, di offrire al corpo la possibilità di esperire una maggiore indipendenza performativa e la libertà di incontrare lo spazio architettonico dell'abito. "[...] L'abito non è più uno strumento per sedurre attraverso il corpo, ma ti seduce, lo abiti, lo porti su di te e trasmetti un messaggio di qualità e di bellezza vibrante" (STRADA, 2012, p. 29). Ecco che la relazione tra corpo e abito si fa dinamica all'interno di una molteplice dimensione spaziale che, pur incarnando a suo modo la morrisiana "infinita bellezza del movimento", prende le distanze dalle forme, dall'immaginario e dalle modalità mediatiche della moda mainstream occidentale: "La creazione del grembiule libico è stato per me l'allontanamento da qualsiasi condizionamento e riferimento alla moda, è stato proprio il modo col quale ho inteso lavorare e divertirmi esattamente come mi sono sempre divertita a disegnare"³

[59]

Osservato da questa prospettiva, il design di Nanni Strada si mostra come una pratica progettuale concettualmente ed operativamente lontana dalle posizioni "orientaliste" che hanno connotato per buona parte le narrazioni della moda eurocentrica. A questo proposito, è qui interessante osservare più da vicino la genesi dell'abito più rappresentativo del *Mappamodello*.

L'Abito Nazionale Arabo Islamico

Nel 1974 la Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Araba Libica bandì un concorso internazionale per la progettazione dell'Abito Nazionale Arabo Islamico. La richiesta, che riguardava precisamente la creazione di un abito ufficiale per l'uomo e di uno per la donna, come pure la versione ufficiale di una divisa da lavoro femminile e un copricapo, era dettata dall'esigenza di istituire un'immagine istituzionale in conformità con una delle più usuali preoccupazioni delle ideologie nazionalistiche. Il bando inoltre richiedeva che lo stile degli abiti rispettasse i principi della morale islamica secondo i quali, sia pure nelle diverse declinazioni locali, aveva preso nel corso del tempo la forma di una visione panaraba dell'abbigliamento. All'interno di questa cornice culturale, i modelli in concorso avrebbero dovuto farsi interpreti di un non meglio specificato "spirito dei tempi". All'appello, pubblicato sulla stampa internazionale, risposero in modo assai diversificato designer dell'abito e creatori di mode europei, mediorientali e nordafricani. La partecipazione italiana, in particolare, vantava

la proposta stilistica delle Sorelle Fontana, griffe storica, rappresentativa dell'alta moda italiana dal dopoguerra in poi, come pure i progetti presentati dai designer radicali Lucia e Dario Bartolini, esponenti del gruppo degli Archizoom Associati, e da Nanni Strada e Clino Castelli⁴, che, proprio all'inizio di quel decennio cominciarono a progettare e sperimentare modalità innovative nella concezione e nella costruzione dei capi d'abbigliamento.

È innanzitutto necessario rilevare come la richiesta di creare attraverso gli abiti l'immagine istituzionale della giovane repubblica araba di Libia dopo il rovesciamento della monarchia (1969) e il processo di indipendenza dagli spinosi lasciti della colonizzazione italiana, si presentasse a dir poco complessa. Clino Castelli, nell'illustrare il progetto firmato insieme a Nanni Strada sulle riviste *Domus* e *Casabella*, manifestava la sorpresa della coppia di trovarsi a progettare una componente così intima dell'identità di un popolo qual è il Costume Nazionale e, per di più, attraverso una gara internazionale, proprio come "si usa fare per la posa di un oleodotto o per l'appalto di una diga" (CASTELLI, 1974, p. 24). L'osservazione era legittima e il timore di Castelli che il concorso intendesse, in realtà, dare espressione alla "volontà di istituire una vera diga culturale" con la funzione – scrive il designer – "di stabilire un argine ai diffusi tentativi di imitazione dei modelli culturali occidentali", non è affatto da sottovalutare.

[60]

Gli analisti che hanno successivamente preso in considerazione quella fase storica non mancano infatti di mettere in luce gli effetti prodotti nei paesi della macroregione mediorientale dal crescente processo di adattamento ai canoni della "modernità occidentale", ormai non più appannaggio esclusivo delle élite, com'era accaduto per il movimento d'occidentalizzazione iniziato nella seconda metà dell'Ottocento, ma rilevabile in strati sempre più ampi della popolazione urbana. Come fa, ad esempio, notare l'intellettuale Samir Kassir (2009) nel suo importante contributo, *Beirut. Storia di una città*, la metropoli libanese registrava proprio all'inizio di quel decennio un diffuso senso di consapevolezza popolare rispetto all'assunzione degli stili di vita occidentali. Kassir fa riferimento a un episodio ben preciso: l'incoronazione di Miss Universo che si tenne a Miami nel 1971; in quella occasione, la reginetta prescelta veniva da Beirut e si chiamava Georgina Rizk:

L'avvenimento agli occhi dei beirutini non segnava semplicemente il trionfo di una loro concittadina, ma poteva apparire come il compenso per il lungo sforzo di adattamento che, da decenni, li aveva portati a vivere al ritmo dell'Occidente in tutti i campi, dai più seri ai più futili (KASSIR, 2009, p. 434).

Kassir non manca inoltre di sottolineare come i segni della pervasiva influenza occidentale si facevano maggiormente visibili nelle circostanze della vita quotidiana più che nei risultati conseguiti in campo economico o

nei mutamenti subiti dal paesaggio urbano. Uno dei campi in cui più incisivamente emerge "l'interiorizzazione" delle novità venute da fuori è quello del guardaroba delle donne. Sul loro corpo e sulle tattiche emancipatorie da loro messe in atto, prendevano infatti forma tanto i conflitti di genere e le lotte per le pari opportunità, quanto le diverse istanze, ora laiche ora religiose, che caratterizzavano, a seconda dei paesi e delle circostanze storiche, le diverse ideologie di natura nazionalistica.

Si comprende ora meglio come le richieste del Governo libico si situassero all'interno di un complesso quadro sociale, culturale e politico, e come Strada e Castelli fossero consapevoli dell'importanza di mettere a punto per l'Abito Nazionale Arabo Islamico un progetto alternativo al sistema della moda mainstream, costruito in occidente su "modelli sociali del comportamento" (CASTELLI, 1974, p. 24). La sfida raccolta dai due designer comportava perciò l'invenzione concettuale di un modello formale di abito capace di situarsi in quella zona liminale e difficilmente definibile tra l'idealtipo dell'abito-costume – espressione sedimentata dei "canoni derivanti dalla stratificazione culturale e non istituzionale" – e il genere uniformizzante della "divisa che nasce nel momento stesso in cui l'istituzione ne sancisce la necessità" (CASTELLI, 1974, p. 24). L'impresa, per quanto complessa, presentava in realtà elementi di familiarità con il lavoro di ricerca di Nanni Strada che, nella realizzazione delle precedenti *Collezione Sportmax* – Giù dal corpo e *Collezione Etnologica*, entrambe del 1971/1972, aveva iniziato a mettere a punto attraverso una propria metodologia progettuale, incentrata sulla ricerca del profilo identitario dell'abito, ovvero degli elementi che ne determinano la struttura profonda ed inequivocabile piuttosto che sulla confezione dell'indumento-immagine.

[61]

Le richieste del bando venivano così iscritte in una dimensione di ricerca e di invenzione che aveva già orientato il percorso di Nanni Strada nella direzione della tipologia di abito, qui più volte menzionata, quale struttura geometrica e bidimensionale, assimilata alla sua tecnica di costruzione industriale e a disgiunta dal corpo e dalle sue misure. Seminale nell'approntare una metodologia costruttiva che fosse in tono con i parametri di questa visione, oltre ai disegni di Tilke, si era rivelato il *Khalaga*, abito doppio, lungo circa tre metri, indossato dalle donne di Es-Salt in Giordania. Quando l'antropologa Shelagh Weir, allora curatrice del Dipartimento etnografico del British Museum, inviò a Nanni Strada una foto che illustrava l'abito, le allegò la seguente osservazione: "La sola ragione che mi è stata data da queste donne di Es-Salt (Transgiordania) per indossare un vestito così enorme (Khalagha o vestito doppio) è che nasconde meglio la forma del corpo" (TRINI, 1972, p. 37). Non si trattava per Nanni Strada di stigmatizzare il corpo, ma il dettato islamico di non dargli visibilità le faceva registrare come il venir meno nell'abito della funzione di dispositivo rappresentativo del corpo neutralizzasse le istanze del sistema moda

e, in particolare, l'attitudine di questo a tradurre la dimensione corporale in anatomia culturale e come tale in stile "secondo i valori dell'egemonia culturale borghese" (TRINI, 1972, p. 37).

Ecco come la designer sintetizza la propria ricerca sull'Abito Arabo Islamico:

[...] l'abito è *performativo* per le sue caratteristiche costruttive, per la sua *configurazione geometrica aperta*, che prende forma per mezzo di *fasteners*, quindi non ha una forma e nemmeno la assume per *drappeggio*, può essere indossato in due diverse *forme-modello* a secondo dell'uso e dell'occasione. Il concetto di *cambiamento d'uso* introduce un approccio all'abito che sfugge alle regole della moda, ma apre tutta una serie di possibilità di *esplorazione progettuale*. Superato il limite dello studio della forma anatomico-sartoriale si dischiude di fatto uno spazio di libertà creativa senza pregiudizi, si lavora sulla *combinazione di punti* che determinano la forma. Ma alla base di tutto il processo sta la geometria, la forma *quadrato, rettangolo*. Il concetto di *abito performativo* del quale il grembiule libico o abito da lavoro arabo islamico è un'icona, è un abito *convertibile*. Il concetto *performativo* è stato poi da me applicato per quanto concerne il *cambiamento d'uso* e la *funzione* ad altri prodotti per l'abbigliamento, soprattutto sportivo, e per la prima volta alla giacca "climatizzata", disegnata per l'azienda di sportswear Dolomite (Inverno 1978/1979), che poteva essere indossata, a secondo della combinazione di elementi, in cinque diverse soluzioni d'uso.⁵

[62]

Alla precisa richiesta del governo libico di ricevere proposte di abiti da lavoro e da cerimonia nel rispetto della tradizione islamica, la designer risponde perciò nei termini di un progetto così articolato:

La mia soluzione di abito da lavoro consisteva in un telo perfettamente geometrico che, grazie ad alcuni tagli e orlature e con l'aiuto di semplici lacci, potesse essere indossato in due diverse configurazioni, con o senza maniche, in modo da sembrare una tunica a mezza manica o uno scamicciato. La tenuta era completata da pantaloni-collant e maglie T-shirt con lunghe maniche drappeggiate. Anche l'abito da cerimonia aveva la possibilità di essere modificato nel modello della manica che, grazie a una coulisse, poteva essere accorciata e arricciata, creando un effetto di drappeggio decorativo o portata come manica lunga, in esterno (STRADA, 2013, p. 57).

L'Abito Nazionale Arabo Islamico venne presentato a Tripoli davanti a una commissione composta da funzionari, ministri governativi e dal Mufti,

nella sua capacità di valutare la conformità degli abiti al dettato religioso. Nanni Strada racconta che il giureconsulto musulmano non poteva credere che le due versioni del capo indossate fossero uno stesso abito semplicemente ruotato, e chiese una dimostrazione dal vivo. Toccò a lei stessa interpretare performativamente il proprio abito.

Con sorpresa di tutti i designer presenti al concorso, la commissione non proclamò un vincitore e in seguito comunicò senza alcuna spiegazione che il concorso era stato annullato. La designer ebbe tuttavia grandi soddisfazioni dal suo lavoro: "L'aspetto performativo della mia proposta progettuale, inedito per quegli anni, non mi consentì di vincere il concorso, ma gli abiti-pannello divennero motivo del successo del negozio Oriente e Cina di Milano [...] per tutti gli anni Settanta" (STRADA, 2013, p. 57).

Una svolta paradigmatica del vestire

Rispetto al complesso scenario globalizzato della moda odierna, disseminato per un verso di pratiche appropriate e per l'altro di rivendicazioni identitarie, la vicenda che ha riguardato il concorso indetto per l'Abito Nazionale Arabo Islamico, pur essendo stata una mancata opportunità di vero confronto tra culture diverse del vestire, ha comunque rappresentato per la designer la concreta possibilità di misurarsi con la realizzazione di un modello del vestire discosto dal sistema moda di quel momento, come una delle modalità rappresentative ed egemoniche del rapporto tra la persona e la realtà circostante.

[63]

Mentre nei primi anni Settanta la moda mainstream in Italia avanzava infatti con energia verso la fase più evoluta dello stilismo – una fase in cui lo sguardo a "Oriente" ha prodotto sartorialmente una visione culturale vagheggiata e romanticizzata di un territorio "altro" guardato attraverso il filtro dell'esotismo – Nanni Strada metteva a punto una interpretazione dell'esperienza indumentale che, per unicità di disciplina progettuale e modalità di produzione tecnologica, si radicava nell'oggetto abito: "[...] 'Che cos'è la moda?' e 'Che cos'è il fashion design?': la prima crea l'immagine e il look della donna, il secondo progetta l'abito e la sua identità" (STRADA, 1998, p. 79). Come svincolarsi da un sistema moda in cui i creatori proponevano di volta in volta alle donne di incarnare "il ruolo di rivoluzionarie contestatrici, restauratrici della tradizione, provocanti sex-symbol o acerbe fanciulle in un'alternanza continua di modelli di comportamento ai quali allinearsi per essere à la page" (STRADA, 1998, p. 79)?

Si comprende come per Nanni Strada a interpersi tra il corpo e l'abito non doveva essere il filtro dell'immagine. Fondamentale alla configurazione di questo rapporto è stato invece un approccio alla biografia dell'abito paradigmaticamente diverso: un vero e proprio *close up* sul prodotto, che ha inteso neutralizzare la portata pervasiva della

confezione di un "indumento-immagine", percepito come "trascendente" rispetto all'"immanenza" dell'oggetto abito.⁶

In questa visione ritroviamo tutta la ricaduta etica dell'iniziale trasporto della designer verso "la forma divisa", *giù dal corpo*, capace di democratizzare l'esperienza del vestire non solo perché volutamente disgiunta dalla singola configurazione anatomica, ma anche dall'impatto che il dettato volatile della moda mainstream ha da sempre esercitato sull'immaginario del singolo e sulla sua personale capacità di elaborare la propria apparenza. Con il progetto per l'Abito Nazionale Arabo Islamico, gettato come un ponte su due culture diverse, la designer ha inteso perciò apportare in qualche modo una svolta alla dipendenza visiva che plasmava in profondità la moda occidentale e non solo. Come osserva infatti Hans Belting nel suo importante studio *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, "[i]n Occidente troviamo una modalità di pensiero, specifica della cultura, che si esprime per immagini, mentre la teoria della visione del mondo arabo comporta la rinuncia alle immagini" (BELTING, 2010, p. 40). Una dipendenza visiva, quella occidentale, che molto deve alla tecnica culturale e forma simbolica della prospettiva che "ha trasposto nell'immagine lo sguardo stesso" (BELTING, 2010, p. 26). Senza entrare nel merito della complessa e ricca analisi di Belting, mi preme qui ipotizzare per parte di Strada una ricerca analoga a quella dei pittori modernisti che all'inizio del XX secolo aprirono con il primitivismo la strada al cubismo. In questo senso, la designer ha promosso nel campo del design di moda, almeno in senso traslato, una sorta di affrancamento dal realismo prospettico, comprensivo del suo portato illusorio.

[64]

Il confronto con la cultura aniconica islamica ha amplificato la natura bidimensionale del design di Strada iscrivendolo all'interno di un sistema di geometrie generative, capace di sottrarre l'atto del "mappare" alla modalità totalizzante che gli ha usualmente conferito il tratto di una pratica esotica prodotta da uno sguardo distante ed inevitabilmente egemonico. In questo senso l'opera *Mappamodello*, più che definire un territorio, innanzitutto autoreferenziale, esprime il senso di una sensibilità radicante (BOURRIAUD, 2009) in cui linee e oggetti si pongono in un continuo processo di interdipendenza relazionale: una sorta di geometrico arabesco di luce che, raffreddando rivendicazioni di alterità culturale, tende piuttosto a decolonizzare lo sguardo.

L'articolo è dedicato a Dorotéia Baduy Pires che ho avuto il piacere di conoscere nello studio di Nanni Strada a Milano nel 2011.

NOTAS

¹ Mi riferisco tanto a *Moda Design* (Editoriale Modo, Milano, 1998) che a *Lezioni. Moda-Design e cultura del progetto* (Lupetti, Milano, 2013). Quest'ultimo è dedicato agli studenti dei corsi tenuti dalla designer presso il Politecnico di Milano.

² Il negozio "Oriente e Cina" venne aperto a Milano in Corso Europa a metà degli anni Settanta grazie alla cooperazione tra il proprietario dello spazio, Renato Zevi, e Chantal Bergamo, che aveva già lavorato a Parigi presso la "Compagnie de l'Orient et de la Chine". Il negozio contribuì a cambiare il modo di vestire di una generazione desiderosa di innovare il proprio stile di vita assorbendo l'influenza di altre culture vestimentarie, e in particolare di quella cinese e indiana, attratte nell'orbita del consumo di massa occidentale grazie alle mode e stili di vita contro-culturali degli anni Sessanta. Il negozio chiuse nel 1979.

³ L'affermazione è tratta da un breve testo di riflessioni che Nanni Strada mi ha inviato.

⁴ Clino Castelli è designer teorico del colore e fondatore del Colorterminal, primo centro di colorimetria per lo studio del colore con l'utilizzo del computer. Nella sua attività ha collaborato con le più importanti aziende internazionali nel settore automobilistico, dei computer, dei sistemi di mobili contract e per l'ufficio nella specialità CMF (colors, materials, finishing) applicata a tutti i prodotti industriali.

⁵ L'intero periodo è tratto da un breve testo di riflessioni che Nanni Strada mi ha inviato.

⁶ Osserva Clino Castelli a questo proposito: "Nella contrapposizione tra ciò che fa parte della sostanza di una cosa, senza aspirare a oltrepassare i limiti dell'esperienza (il prodotto immanente che si conclude in sé stesso) e quanto invece è proiettato oltre il sensibile, oltre il piano fisico del reale (il prodotto trascendente che è al di là di ogni esperienza sensibile), troviamo il senso di una profonda differenza nel nostro modo di guardare gli oggetti. È un po' la differenza che c'è tra il piacere del fare e quello del fare per sedurre, ovvero la differenza tra la relazione design-industria, in cui la creazione del prodotto è centrale, e quella del design mercato in cui ci si riferisce al prodotto di consumo, all'uso prevalentemente emozionale del prodotto" (CASTELLI, 2003, p. 339).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELTING, Hans. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *L'illusione biografica*. In: _____. *Ragioni pratiche*. Bologna: Il Mulino, 2009. p. 71-19.

BOURRIAUD, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.

CASTELLI, Clino T. Nanni Strada e Clino T. Castelli, *Le duemila e una notte*. *Domus*, n. 537, agosto 1974.

_____. *Il prodotto immanente*. *Interni*, n. 530, 2003.

KASSIR, Samir. *Beirut. Storia di una città*. Torino: Einaudi, 2009.

PROUST, Marcel. *Contro Sainte-Beuve*. Torino: Einaudi, 1974.

STRADA, Nanni. *Moda Design*. Milano: Editoriale Modo, 1998.

_____. *Dressing in Light*, intervista a cura di Francesca Picchi. *Domus*, ottobre 2005.

_____. *Oriente: il sogno, il vissuto, il progetto*. In: GIORCELLI, C. (Ed.). *Abito e Identità*, Palermo-Roma, a. Ila Palma, v. XII, 2012.

_____. *Lezioni. Moda-Design e cultura del progetto*. Milano: Lupetti, 2013.

TRINI, Tommaso. *Abitare l'abito*. *Domus*, n. 510, maggio 1972.

VACCARI, Alessandra. *La moda nei discorsi dei designer*. Bologna: Clueb, 2012.