

Interpretare o reinterpretare il rococò: *Dangerous Liaisons* (1988) come caso studio

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.185.1>

Camilla Fabretti¹

¹Università Ca' Foscari, fabretti.camilla@gmail.com

Abstract

Il saggio si propone di analizzare la pellicola *Dangerous Liaisons* (1988) dal punto di vista dei suoi costumi di scena. Attraverso un confronto intertestuale con abiti originali e immagini del periodo Rococò, l'autore mira ad approfondire la 'palincestuosa' relazione tra storia del costume e storia della moda e a misurare le ricadute della prima sulle passerelle contemporanee. Questo con lo scopo di interrogarsi sulla possibilità di considerare i costumi di scena come rispettabili fonti di ricerca storica e il cinema come uno strumento utile per la diffusione dei codici della moda.

Keywords

Dangerous liaisons; costume; revival; dualismo; repêchage.

1. Introduzione

Nelle parole di Deborah Nadoolman Landis (Ferrara, 2020), costume designer attiva nell'ambito sia del cinema che dello spettacolo, un costumista dovrebbe essere in grado di muoversi nelle discipline trasversalmente, in maniera da produrre abiti capaci di rendersi silenziosi ma indispensabili protagonisti delle scene che andranno a popolare. Per questo motivo, è opinione di questo autore che il cinema e la moda siano discipline complementari e si supportino l'un l'altro in una relazione integrativa. Parafrasando quanto affermato dallo studioso Melvin L. Defleur (Jing, 2021), il quale sostiene che diffondere determinate informazioni aiuti il pubblico a identificare dei codici di comportamento e a metterli conseguentemente in pratica, mi prefiggo di dimostrare come il cinema possa prestarsi come strumento di diffusione della moda e, talvolta, come propugnatore di trend. Avvalendomi di immagini del periodo Rococò, desidero reiterare la fondamentale importanza accademica delle arti figurative non solo nella veicolazione delle fogge dell'abbigliamento nel corso dei secoli, ma anche nella continua reinterpretazione dell'immagine della società.

2. Il Rococò: Definizioni e caratteristiche

Definito dagli studiosi come uno stile ornamentale che, derivato dal termine francese *rocaille*, circoscrive un tipo di decorazione eseguita con pietre, rocce e conchiglie tipica della prima metà del Settecento, il Rococò viene spesso identificato come la più leziosa evoluzione stilistica del tardo barocco. Dall'architettura, questo passerà a qualificare l'arredamento e la moda del periodo le quali, diversamente dalle altre epoche, si caratterizzano proprio per una comunione di forme che coadiuvano "la predilezione dell'alta società per le attività di svago, promuovendo complessi ideali di etichetta e di performance. Inoltre gli uomini e donne riprendevano lo stesso splendore e opulenza degli interni domestici in stile neoclassico e rococò nei loro abiti" (Koda e Bolton, 2004, p. 17).

2.1. Dangerous Liaisons: Fashion and furniture from the eighteenth century (MET, 2004)

Proprio questa singolare relazione divenne oggetto di una seminale esposizione tenuta nella primavera del 2004 presso il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York e intitolata, a ragione, *Dangerous Liaisons: Fashion and furniture from the eighteenth century*. Proprio per sottolineare il carattere civettuolo del periodo, in cui "la moralità cedeva il passo alla mondanità" (Koda e Bolton, 2004), la mostra, allocata nelle splendide *period rooms* francesi del museo, le *Wrightsmen Galleries*, fu allestita secondo il gusto del periodo a cavallo fra i regni di Luigi XV (1723-24) e Luigi XVI (1774-92), con un occhio di riguardo verso l'utilizzo di mobili originali e il posizionamento di manichini impegnati in attività particolarmente vezzose.

In un brillante saggio introduttivo al catalogo dell'esposizione, la studiosa Mimi Helman precisa le scelte curatoriali parlando di come in quel momento storico "ogni

azione fosse plasmata da un pezzo di arredamento e ogni mossa assistesse la narrativa della seduzione e dell'interazione amorosa, ispirandosi a immagini e racconti libertini” (Koda e Bolton, 2004, p. 16), promuovendo un comportamento talmente licenzioso da sfiorare il disonorevole. Ogni situazione quotidiana quindi, che fosse importante come intrattenere ospiti o triviale come partecipare ai pasti, è descritta come una potenziale arma a doppio taglio, in cui un'attività piacevole può facilmente degenerare nel compromettente. Se si considera infatti una tavola apparecchiata questa “è piena di pericoli come di piaceri. Basti pensare alla quantità di oggetti a rischio di rottura o rovesciamento: che siano sedie, tavolini, fragili bicchieri o tovaglie generosamente drappeggiate che sembrano proprio attendere il momento in cui vi si impiglierà il tacco di qualche scarpa. Si pensi però anche alle innumerevoli opportunità di deliziarsi con questi stessi oggetti: che sia ispirare un gentiluomo ad offrire un fazzoletto da uno dei tavolini piuttosto che a degustare qualche rinfresco (...)” (Koda e Bolton, 2004, p. 20).

3. Da *Les Liaisons Dangereuses* a *Dangerous Liaisons*

È proprio questa delicato equilibrio tra affettata frivolezza e calcolato potere sociale che illustra il contesto nel quale si svolge la trama del celebrato romanzo epistolare di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos *Les Liaisons Dangereuses* (1782) il cui spirito libertino e dissoluto è efficacemente catturato da passaggi come “è proprio deliziosa! Non possiede infatti né carattere né morale” (Choderlos de Laclos, 1782, p. 110). Quasi due secoli più tardi, in concorrenza con una seconda pellicola, dal titolo *Valmont*, che avrebbe avuto come interpreti Colin Firth e Annette Bening, il regista Stephen Frears produrrà *Dangerous Liaisons* (1988), scegliendo come cast Glenn Close, Michelle Pfeiffer e Uma Thurman nei ruoli femminili e John Malkovich nei panni del protagonista maschile.

L'idea per il film nacque in seguito ad un primo, popolarissimo, adattamento teatrale curato dallo sceneggiatore Christopher Hampton, invitato poi a scrivere anche il copione cinematografico, e infatti entrambe le versioni condividono una certa arguzia e verve tipica della satira settecentesca, diretta ai costumi dell'aristocrazia. Ma, diversamente dalla versione iniziale, il film si concentra specialmente sul decadimento morale ed intellettuale che andava erodendo la *façade* della buona società del tempo, e che viene trasmesso non solo dalle battute degli attori, ma anche e soprattutto dall'ambientazione della storia, resa efficacemente da un set che venne definito come “un boudoir settecentesco dopo una notte particolarmente appassionata” (Carson, 1991, p. 37). Ad animare queste scene, una serie di personaggi che “nonostante sembrino inizialmente mostruosi, si rivelano come complessi esseri umani. La loro storia infatti non è una semplice battaglia dei sessi, ma piuttosto un'inarrestabile lotta di potere in cui il sesso è solo una delle armi nel loro arsenale” (Carson, 1991, p. 35).

Per i costumi del film, che vinsero anche il Premio Oscar, Frears si affidò al costumista James Acheson, attivo in televisione e nel teatro già dalla fine degli anni Sessanta. Dopo una prima lettura del copione, Acheson suggerì di spostare il periodo del film

indietro di trent'anni, dall'originale 1789 agli anni sessanta del '700, in maniera da permettere agli attori di indossare abiti e parrucche più contenuti e riuscire quindi a rendere i loro personaggi, già ricchi di sfumature, più accessibili al pubblico. Questa richiesta gli diede inoltre modo di approfondire il fortunato periodo d'oro del Grand Tour, parentesi ricca di ispirazione proprio per la vasta quantità di ritratti disponibili, come quelli realizzati da Pompeo Batoni, artista a lui caro per la sua dettagliata resa dei tessuti e degli accessori: era infatti solito farsi lasciare gli abiti dei suoi soggetti per catturarne le qualità precise.

4. Il guardaroba: Rubelli per *Dangerous Liaisons*

In fase di preparazione del guardaroba, durata solo nove settimane prima dell'inizio dello *shooting*, Acheson curò particolarmente la ricerca dei tessuti, che dovevano appunto riprendere la qualità scultorea ritrovata nei dipinti non solo dal vivo, ma anche e soprattutto in video. Fu solo in uno *showroom* di Verasetta a Parigi che trovò, come rivela il libro *Rubelli. Una storia di seta a Venezia*, splendidi tessuti d'arredamento della Maison veneziana, ancora oggi tra le migliori aziende nel campo, che, una volta rimaneggiati, divennero la soluzione ideale per creare costumi fotogenici e lussureggianti, perfetti per dare respiro ai personaggi cui erano destinati (Campagnol, 2011). La Maison nel volume ricorda la fortunata collaborazione con Acheson nel contesto di *Dangerous Liaisons* e conferma di aver fornito per il guardaroba del film due liseré, ovvero tessuti la cui trama è sbalzata rispetto al fondo, dal nome *Rezzonico* e *Fragoline*, i cui motivi ebbero origine nel '700. Curiosamente, fu proprio il liseré *Fragoline* a venire utilizzato da Milena Canonero per confezionare una delle *robe a la Française* indossate da Kirsten Dunst nel ruolo di Maria Antonietta nell'omonima pellicola del 2006. Da quel momento, venne ribattezzato liseré *Maria Antonietta*.

5. Costumi, abiti e riproduzioni: Un'analisi intertestuale

L'attenzione all'abito, nel contesto di un film storico, è centrale sia per correttamente determinare la sua atmosfera, che la gestualità dei suoi attori, le cui interpretazioni sono appunto governate nei movimenti dai loro costumi. Difatti, in numerose interviste rilasciate in occasione dell'uscita del film, Glenn Close e John Malkovich hanno discusso di come indossare certi costumi abbia certamente avuto un impatto non indifferente sulla loro espressività attoriale. Questo è interessante in virtù del ben noto dualismo antropologico, nato con Platone e giunto all'apice con Cartesio, tra spirito (*res cogita*) e corpo (*res extensa*), dove il corpo è da intendersi come espressione di identità individuale e sociale e come un 'campo dinamico, in grado di dare vita e respiro all'abito' (Entwistle, 2002).

In virtù di questo, e potenzialmente perché il film e la produzione teatrale condividono certi aspetti già discussi, *Dangerous Liaisons* apre con un'elaborata sequenza dedicata interamente al rituale della toilette mattutina. Descritta con minuzia da Acheson, la scena segue i protagonisti in ogni fase della loro vestizione, permettendoci di sviluppare da subito un attaccamento ai loro personaggi, che passano dall'essere

vulnerabili e nudi, e addirittura anonimi nel caso del visconte di Valmont, il cui volto rimane oscurato fino alla fine della scena, all'indossare una metaforica armatura per ingaggiare in una battaglia che durerà per tutto il film.

Il momento della toilette è infatti la circostanza ideale per mettere in mostra tutta la vasta gamma di caratteristiche che concretizzano i due personaggi, e per comunicare, attraverso il livello di difficoltà del rituale performato, la ricercatezza della persona. La stessa Mimi Hellman rimarca nel suo saggio che la toilette fosse una preziosa opportunità in cui sviluppare rapporti, scambiarsi informazioni e generalmente ricevere visitatori come “conoscenze, staff, sarti o modisti nel processo di completare delle commesse, artisti in cerca di committenti, e venditori di vario genere (...). E nonostante le abluzioni fossero la conversazione primaria, non era inusuale che si incorporassero altre attività come il leggere o il consumare rinfreschi” (Koda e Bolton, 2004, p. 21).

5.1. La Marchesa di Merteuil e il Visconte di Valmont

La scena della toilette è particolarmente realistica. I due protagonisti sono infatti attorniti da uno stuolo di servitori e da innumerevoli oggetti volti a comunicare, in maniera indiretta, la loro ricchezza: il visconte di Valmont, da perfetto dandy, è svegliato con un impacco al viso, che lo tiene nascosto fino all'ultimo minuto, ed è mostrato scegliere con grande cura ogni aspetto del suo abito, dai polsini di pizzo alla parrucca della tonalità più giusta per il suo completo, mentre la marchesa di Merteuil (Fig. 1), protagonista femminile, è vestita con accessori perfettamente consoni ad una persona della sua statura, dal corsetto celeste dalla foggia che richiama un esemplare in esposizione proprio al Metropolitan nel 2004, ai panieri basati su autentici pezzi del XVIII secolo. Nella sua paradossale intimità, la scena cita indirettamente altri ‘testi’ storici utili a leggere il periodo: tra questi la celebre *La Toilette* di François Boucher (Fig. 2), raffinato pittore francese amatissimo dalla società del tempo, il quale ritrae in un'opera frivola e sensuale una ragazza che, impegnata nel rituale, scopre in modo spensierato una gamba, mentre la sua servitrice la osserva divertita. Il dipinto appartiene ad un genere definito *fête galante*, che esprime al meglio il carattere licenzioso e voyeurista del periodo.



Figura 1
Glenn Close nei panni della Marchesa di Merteuil in *Dangerous Liaisons* (1988).

Figura 2

La Toilette, François Boucher, 1742, Thyssen – Bornesmiza, Madrid.



5.2. Cecile de Volanges

Completamente differente è invece il guardaroba riservato alla timida Cecile de Volanges, interpretata da una giovanissima Uma Thurman, il cui carattere modesto è riflesso in una scelta di abiti più dimessi, senza l'abbondanza di fronzoli che caratterizzano invece i costumi dei due protagonisti. Nella scena in analisi la fanciulla indossa una splendida *robe à l'Anglaise* realizzata con il *liseré* Fragoline (Fig. 3), ed è intenta nell'atto solitario del ricamo, un'attività storicamente reputata come un'onorevole occupazione femminile (Nochlin, 1971, p. 4), e scelta proprio perché potesse trasmettere il carattere misurato e pudico di Cecile, completamente opposto a quello della suadente Marchesa. In una delle scene più celebri, la si ritrae di nuovo in un'indiretta citazione di più opere del periodo, come per esempio quella in cui Jean-Étienne Lyotard, altro celebrato artista del rococò francese, immortalava in un'atmosfera soffusa e idealizzata, perfettamente resa dalla tecnica a pastello, la giovanissima Maria Antonietta nell'atto di annodare dei fili (Fig. 5). La *robe à l'Anglaise* che Cecile indossa, simile ad un esemplare esposto sempre al Metropolitan, divenne popolare all'indomani della caduta dell'ancien regime per la sua linea semplice e discreta, diversa da la *robe à la Française* per la sua aderenza al corpo nella parte del torso e per l'aggiunta di un leggero scialle sul décolleté, detto *fichu*, per adombrare la generosa scollatura. Ogni elemento del suo *ensemble* è quindi, dall'atto del ricamo al suo abito, un calcolato messaggio riguardo la precarietà del mondo che abita e, forse, anche la sua imminente rovina per mano del visconte.

Figura 3

Maria Antonietta (già Liseré Fragoline), Rubelli (Archivio Storico), XVIII secolo.





Figura 4
Portrait de Marie Antoinette faisant les noeuds, Jean-Étienne Liotard, 1762, Versailles.

5.3. Madame du Tourval

Personaggio intermedio fra le due, in termini di ricchezza di guardaroba e di carattere, è la figura interpretata da Michelle Pfeiffer, Madame du Tourval (fig. 5), che nella scena in oggetto indossa una robe à la Française, riconoscibile dalle pieghe a cannone sul retro dell'abito e dalle maniche *en pagode*, realizzata con il *liséré* Rezzonico, e un cappello *à la bergère*, o alla pastorella, adornato da nastri e fiori, che sembra proprio richiamare la moda 'arcadica' che avrebbe lanciato Maria Antonietta verso la fine del suo regno. Osservando poi la posa della Pfeiffer è impossibile non rintracciare un'influenza del celebre *Ritratto di Maria Antonietta con la rosa* di Élisabeth Vigée Le Brun, pittrice celebre per la sua amicizia con la Regina di Francia, in cui la sovrana posa in un'elaborata veste di seta e un cappello piumato immersa in un giardino di rose, potenzialmente del Petit Trianon, la sua *maison de plaisir* privata. È interessante notare come il ritratto venne composto solo in seguito allo scandalo destato dalla sua prima versione, in cui Maria Antonietta posò solo nella sua *chemise*, poi ribattezzata *chemise à la reine*, creando tanto scalpore da imporre alla pittrice di ritrattare.



Figura 5
 Michelle Pfeiffer nei panni di Madame du Tourval in *Dangerous Liaisons* (1988).

6. Il costume di scena come documento storico

Nel contesto cinematografico la riproduzione in video degli abiti non fa altro che rendere “più forte e iconica l’immagine stessa, conferendole un nuovo status” (Dobson, 2020, p. 27). Ad avvalorare questa tesi, Gerard Genette, nell’opera *Palinsesti: La letteratura di secondo grado* (1982), di poco precedente all’adattamento cinematografico, parla della relazione “palincestuosa” tra la storia della moda e quella del costume, affermando come “con i suoi effetti sia negativi che positivi sulla storia della moda, il costume possa venire considerato come un palinsesto per il pubblico, essendo una versione più recente (della moda) ancorata allo schermo come (fedele) reinterpretazione del passato” (Ferrara, 2020, p. 29). Proprio per questo se le immagini di un film possono documentare la sensibilità di un’epoca, e quindi gli attori sono chiamati ad esprimere l’habitus che si andava allora formando, gli abiti che indossano non sono più semplici abiti di scena ma piuttosto ‘costumi’ che diventano documento storico. In questo senso, è accettabile secondo questo autore considerarli come una riproduzione *Benjaminiana* investita del connotato di ricreazione storica legittima piuttosto che di rappresentazione artistica, definizione che avrebbe altresì permesso una certa licenziosità, e fa in modo che, almeno per la durata del film, ciò che il pubblico vede sia considerabile come un’autentica testimonianza del periodo (Fersen, 1951).

7. The historical mode: La rinascita del revival

Non è una sorpresa che il *Dangerous Liaisons* sia stato scritto e girato nell’elusiva cornice storica del Postmodernismo, definita come “uno specchio rotto, una superficie riflettente costituita da molti frammenti (...) il cui scopo era rimpiazzare un singolo idioma con una pluralità di idee” (Yeoh, 2015, ND). Contestualmente infatti alla sua produzione, al Fashion Institute of Technology di New York, i curatori Harold Koda e Richard Martin presentavano *The Historical Mode* (1989), una mostra che, nel delineare i pattern della moda degli anni Ottanta, analizzava con curiosità “la rinascita del vintage come abbigliamento preferito delle avanguardie giovanili dimostrando la pertinenza del passato storico negli anni Ottanta (...) sottolineando il potere evocativo e nostalgico degli abiti” (Koda e Martin, 1989, p. 121).

In un momento in cui la storia sembrava aver perso credibilità, ecco che due curatori ne rivendicavano l’attualità in veste di soluzione ai problemi della moda moderna, dimostrando come le continue incursioni dei designer nel passato non fossero uno sterile, o pigro, ripescaggio di motivi già esausti, ma un preciso trend comportamentale che si sarebbe rivelato come uno dei principali del periodo. Tra i tanti stilisti che difendevano questa tendenza, Walter Albini, il quale affermò come “oggi nella moda non c’è più niente da scoprire, meglio raffinare l’antico e il suo buon gusto” (Gnoli, 2009, ND); incredibilmente nella mostra non venne inclusa Vivienne Westwood, la quale era solita richiedere, secondo la leggenda, che ogni suo dipendente conoscesse a menadito la ricchissima raccolta della Wallace Collection di Londra, suo museo preferito (Bocca, 1992).

8. Ucronia in passerella: Dangerous Liaisons oggi

Se come dice Giorgio Agamben il tempo della moda è identificabile come un'inqualificabile soglia tra il non ancora e il non più, allora l'ucronia, neologismo che unisce il termine coniato da Thomas More nel 1500 e il vocabolo greco per tempo (Evans e Vaccari, 2020), fornisce un'utile scappatoia. Definita infatti come una visione idealizzata del passato, è uno strumento per tutti i creatori che, nell'approcciarsi al repertorio storico della moda, abbiano voluto avvalersene in qualità di ispirazione.

8.1. Vivienne Westwood

Instancabile interprete del repertorio settecentesco, esclusa come menzionato dalla mostra ma nota al mondo della moda per la sua indole trasgressiva e femminista, è Vivienne Westwood. Maestra del pastiche eclettico, che non considerava come un'influenza postmodernista ma come un'autografa firma stilistica, tornò alla ribalta più volte rimaneggiando la silhouette del XVIII secolo. Nella collezione S/S 1996 *Les Femmes ne Connaissent pas toute leur Coquetterie*, ispirata dal lavoro di Antoine Watteau, reinterpreta con un twist asimmetrico l'abito *sack back*, mentre per la collezione F/W 1993 *Anglophilia* fece riferimento all'abito di seta squalcita di Madame de Pompadour di François Boucher, inserendovi dei richiami spavaldi al profilo della donna moderna. Ancora nella collezione Portrait F/W 1990 riprodusse l'opera *Daphnis and Chloe, Shepherd Watching a Sleeping Shepherdess* (1743) sempre di Boucher su di un corsetto, rimodernandone però la foggia tramite l'utilizzo di materiali contemporanei come la lycra. Ecco che il corsetto non è più sinonimo di ingabbiamento femminile, ma di emancipazione.

8.2. John Galliano

Un altro stilista impossibile da non citare, che, nelle sue stesse parole, portò Dior nel XXI secolo "a calci ed urla" (Galliano, 1997, ND), è sicuramente John Galliano. Definito come *l'enfant terrible* della moda per la sua tendenza all'esagerazione, alla teatralità e alla spettacolarizzazione, fu il primo stilista contemporaneo a teorizzare l'importanza del costume, senza dedicarsi effettivamente mai. Tra le sfilate ispirate all'universo del XVIII secolo citiamo naturalmente la sua collezione d'esordio, *Les Incroyables* (Central Saint Martins, 1984), ma anche e soprattutto *Princess Lucretia* (Dior Haute Couture, S/S 1994) presentata nell'ottobre 1993 al Cour Carrée du Louvre in un trionfo di ruches, drappaggi e tagli in sbieco ispirati a Madeleine Vionnet, pioniera del bias – cut. Più in avanti l'influenza del rococò continuerà a perdurare nel suo lavoro, come dimostra la sua collezione F/W *ready-to-wear* (2004) di John Galliano, ispirata, nonostante la profusione di crinoline e gonne *a la polonaise*, dai "romantici e poetici navigatori delle tribù Yemenite" (Mower, 2004, ND) e la collezione per l'Haute Couture di Dior F/W 2007 che, nonostante fosse ufficialmente dedicata alle conquiste della maison e alle ispirazioni originali di Christian Dior stesso, reinterpreta in più look quell'allure di elaborata sofisticatezza dimostrata da la *robe à la Française* scomposta e dalla *robe à volante*. L'influenza di Galliano

nella rivisitazione del periodo, e nell'ispirarsi ad altri creativi, è tangibile anche nella stessa collezione F/W realizzata proprio quest'anno per Margiela, le cui acconciature e ambientazioni ricordano un servizio fotografico diretto dalla stylist Grace Coddington per l'edizione di Settembre di Vogue US 2009 a Versailles dal titolo proprio 'Reinterpreting Rococò'.

8.3. Gli anni Duemila

La suggestione del rococò continua ben oltre i primi anni 2000, irrompendo in collezioni come la Cruise Collection di Chanel 2013, ispirata proprio allo sfarzo degli abiti indossati alla corte del Re Sole, tra cui una serie di abiti impreziositi da maniche che si rifanno allo stile *en pagode* già visto nell'abito di Madame du Tourval, e più tardi nei lavori di Thom Browne e Moschino. In entrambe le occasioni, e in molte altre in quella stagione a ridosso della primavera del Covid (basti pensare a Loewe, Balenciaga, Rick Owens e Matty Bovan), ritornarono alla ribalta i panieri settecenteschi in fogge e reinterpretazioni diverse: per la sfilata sia uomo che donna SS 2020, Thom propose modelle e modelli in parrucche torreggianti e visi incipriati che sfilarono adornati da corsetti e imbottiture che governarono la loro camminata tanto quanto gli abiti originali governavano i movimenti dei personaggi, e, nel nostro caso, degli attori. Nel caso della sfilata FW 2020 di Moschino, Jeremy Scott scelse invece di reinterpretare con caratteristica ironia la famigerata frase '*let them eat cake*' che venne pronunciata, secondo la leggenda urbana, da Maria Antonietta verso la fine del suo regno. Da una finta torta dai profili glassati utilizzata come invito ai cortissimi ma strutturati abiti delle modelle, controbilanciati dai capelli impilati in elaborate acconciature, Scott fornì una nuova e fresca chiave di lettura alla moda di panieri e corsetti.

9. Dangerous Liaisons: 1988 – 2004 – 2024

Nel 2024, a distanza di trentasei anni dalla produzione di *Dangerous Liaisons*, e a venti dal Met Gala omonimo, ancora oggi ricordato come uno dei migliori per la partecipazione degli invitati in un momento in cui il *dress code* non veniva ancora pubblicizzato come tale, l'eredità del film, nonché del romanzo da cui prese ispirazione, continua a propagarsi a sistematiche ondate nel nostro contemporaneo, ribadendo come il revival del passato ha infatti senso solo se posto in prospettiva nella contemporaneità. Valerie Steele riferisce che "uno degli aspetti più impressionanti del fenomeno *rétro* è l'irrelevanza del passato storico, che esiste solo per essere cannibalizzato o riplasmato" ma è opinione dell'autore che questo non sia vero. È infatti più corretto trattare la moda come la cucina. Nelle parole del designer americano Isaac Mizrahi "da secoli conosciamo moltissime ricette a base di pollo, ogni tanto possono cambiare le spezie, l'ingrediente primario è lo stesso". È opinione di questo autore che sia più utile rifarsi ad altre discipline, quali il cinema, in quanto settima arte, al fine di indagare l'abbigliamento e qualificarlo formalmente come testo valido per la ricerca.

Referenze

- Acheson, J., *Dangerous Liaisons Paper*, [email] Messaggio a C. Fabretti, inviato il 14/23 Aprile 2024.
- Betton, G., 1996. *Estetica del cinema*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Bocca, N., 1992. *Il passato nella moda d'oggi*, *Moda e Revival* [online], Disponibile a <https://doi.org/10.6092/issn.2611> [Accesso 3 giugno 2024].
- Campagnol, I., 2011. *Rubelli. Una storia di seta a Venezia*, Venezia, Marsilio.
- Carson, K., *Les liaisons dangereuses On Stage and Film*, *Literature/Film Quarterly*, [online] Disponibile a <https://www.jstor.org/stable/43796474> [Accesso 20 maggio 2024].
- Choderlos de Laclos, P., 2024. *Le relazioni pericolose*, Milano, Newton Compton Editori.
- Dobson, H., 2020. *Fashion and the Postmodern. A – Z Guide*, [online] Disponibile a <https://issuu.com/hannah304/docs/fandthep> [Accesso 19 maggio 2024].
- Easmin, S., 2014. *Film and Postmodern Culture*. Tesi magistrale, Brac University. Disponibile a <https://core.ac.uk/download/pdf/61805484.pdf> [Accesso 13 maggio 2024].
- Entwistle, J., 2002, *The Dressed Body*. In: Evans, M., Lee, E. *Real Bodies*, Londra, Palgrave.
- Evans, C. Vaccari, A., 2020. *Time in fashion. Industrial, antilinear and uchronic temporalities*, Londra, Bloomsbury.
- Ferrara, F., 2020. *Translating History of Fashion on Screen. A study of Piero Tosi's costumes in Senso and their power of divulgation as historiophoty*. Tesi magistrale, Università di Stoccolma. Disponibile a <https://www.academia.edu/80460980/> [Accesso il 29 maggio 2024].
- Fersen, A., 1951. *Relazione di Alessandro Fersen*. In: *Convegno Internazionale della moda, del cinema e del teatro*. Venezia, 8-9 settembre 1951.
- Galliano, John. *The South Bank Show*, stagione 20, episodio 13. Diretto da Melvyn Bragg. Trasmesso il 19 Gennaio 1997, Londra, UK: ITV Network, 1997.
- Genette, G., 1982. *Palinsensti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Yeoh, P., 2015. *Stylish revolt – how post modernism broke with the past by borrowing from it*. *Glass Magazine*. [online], Disponibile a <https://theglassmagazine.com/interview-with-glenn-adamson-post-modernism-influence-on-art-and-design/> [Accesso il 1 giugno 2024].

- Gnoli, S., 2023. 'Modalità Storica'. Heritage e Revival nella moda contemporanea, *ZoneModa Journal*. [online]. Disponibile a <https://zmj.unibo.it/article/view/18518> [Accesso il 6 giugno 2024].
- Jing, J., 2021. Analysis of Fashion in Film and Television Works. In: Convegno Internazionale sullo Sviluppo Sociale e la Comunicazione Digitale, Sanya, Cina. [online] Disponibile a <https://www.atlantis-pess.com/proceedings/sdmc-21/125968685> [Accesso il 23 maggio 2024].
- Koda, H. Bolton, A., 2006. *Dangerous Liaisons. Fashion and furniture from the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press.
- Nochlin, L., 1971. Why have there been no great women artists?, *ARTNews* [online], Disponibile a <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> [Accesso il 5 maggio 2024].
- Ricci, C., 1912. *Architettura barocca in Italia*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.