

MADELAINE VIONNET
Da sartina di provincia a stilista rivoluzionaria

Gabriella Rovagnati

Nel suo libro di memorie, *Il mondo di ieri*, lo scrittore viennese Stefan Zweig descrive l'abbigliamento in uso nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nel primissimo Novecento e lo giudica "innaturale, scomodo, poco pratico e persino antiigienico". Invita poi a non dimenticare che la moda di ogni generazione, "traducendo in realtà ottica il proprio gusto", diventa anche specchio di una precisa morale. Guardando gli abiti di moda nello scorso fin-de-siècle ci si rende subito conto di come la tendenza del costume fosse di dichiarata natura repressiva. Sul fronte della moda maschile, i colletti rigidi e alti, che impedivano ogni agile movimento, e le lunghe palandrane sovrastate dal cilindro, sono espressione di un'idea di virilità molto ingessata e poco incline alla spontaneità. Ma se rigida e rigorosa era la moda maschile, ancor più opprimente era la moda destinata alle signore, che violentava ogni dettaglio naturale del corpo femminile. La donna era stretta in vita come una vespa dai lacci stretti di un corsetto con stecche di balena" (*guêpière deriva dal francese guêpe, vespa*), portava gonne a cui con stratagemmi e imbottiture veniva data la forma di enormi campane, mentre i colletti erano alti fino al mento, i capelli raccolti in torrette di ricci e crocchie, fissati con innumerevoli forcine e pettinini; aveva le mani coperte di guanti anche in piena estate, e ovunque merletti e monili preziosi. Nonostante il fascino che comunque suscitava, questa dama, più che a una donna, somigliava a un cavaliere dentro l'armatura. Aveva un aspetto artificiale, innaturale, e vestirla o svestirla richiedeva una lunga procedura, era un vero rito per il quale spesso era necessario anche l'aiuto di terzi, dato il numero infinito di uncini e bottoncini e lacci di cui erano forniti gli abiti che indossava, con le loro molte sottogonne e camiciole intime. Insomma: quella moda camuffava completamente le forme naturali di ogni donna. E tutto questo, scrive sempre Zweig, aveva uno scopo preciso: quello di mantenere le ragazze illibate fino al matrimonio, tanto che neppure lo sposo, fino alla "prima notte" aveva davvero un'idea concreta dell'aspetto del corpo di sua moglie. Tutte le dame avevano esteriormente una forma ad "esse", con il seno spinto in avanti e il sedere, aumentato di volume, spinto all'indietro con imbottiture di crine di cavallo o di filo metallico. La signora per bene era quindi più che vestita. Questo non significa però che non ci fossero trasgressioni alle regole. Basta leggere alcuni racconti di Arthur Schnitzler, per sapere che ruolo giocasse il corsetto, per esempio, nelle scene del testo considerato allora più che scandaloso di *Girotondo*, dove la moglie adultera si presenta senza busto al suo giovane amante, per accelerare i riti della svestizione. E poi basta guardare i quadri del cancan di Toulouse Lautrec o quelli delle prostitute debosciate di Egon Schiele, per sapere quante fossero le deroghe al codice comportamentale ufficiale.

All'inizio del Novecento però, eventi di natura diversa sconvolsero le abitudini sociali e con esse anche le concezioni morali del mondo occidentale. Innanzitutto la nascita della psicanalisi, che condannava la repressione dell'erotismo – soprattutto

femminile. Freud, che interpretava una serie di malattie organiche come conseguenza del freno innaturale della “libido”, contribuì a far prendere alle donne coscienza del ruolo subalterno al quale la società le relegava, negando loro una serie di libertà che all’uomo invece erano da sempre concesse. E, nonostante che in letteratura Emma Bovary, Effy Briest e le varie adulate dell’Ottocento avessero ancor prima fatto scandalo e scuola, non si trattava soltanto dell’esigenza di avere un ruolo attivo e consapevole nella sfera sessuale. Inoltre l’incremento dei mezzi di trasporto e quindi dei viaggi, la diffusione dell’igiene, data dalla sempre maggiore facilità di disporre di acqua corrente anche in casa, e dello sport (dell’equitazione, del nuoto, della bicicletta, del tennis) richiedevano anche per le donne abitudini e un abbigliamento che permettesse loro una maggiore libertà di movimento.

E così, a partire dal 1910, si andò affermando un nuovo modello di abito per le signore, un modello che rompeva con la moda precedente, e proponeva una nuova linea dritta e slanciata, con gonne lunghe e strette, sovrastate da cappelli con tese larghissime e carichi di decorazioni. E qui basta pensare all’abbigliamento delle donne ritratte dagli espressionisti, per esempio da Ernst Ludwig Kirchner.

Da quel momento il girovita cessò di essere il punto focale dell’eleganza femminile, e gli abiti assunsero forme sempre più morbide, spesso con scollari a V. I colori divennero vivaci, brillanti e gli abiti da sera s’impreziosirono di paillettes e lustrini. Anche la biancheria si adattò a questa nuova linea. Sparirono “i mutandoni sotto l’ampia gonna”, gli abiti si accorciarono e con loro anche i capelli, rendendo più facile per la donna mantenere in ordine la propria acconciatura. Il busto, quel micidiale accessorio che pressava tutti gli organi interni fino a deformarli e non di rado causava disturbi digestivi e svenimenti, venne pian piano messo al bando. Attorno al 1910, un grande innovatore della moda, Paul Poiret abolì il busto, inventando una linea stile impero, con la vita alta e la gonna stretta e lunga. Dopo molte polemiche, le donne si adattarono a questo modo di vestire semplice e pratico, e il busto smise di torturarne il corpo.

Poiret, figlio di un commerciante di stoffe, usava per le sue creazioni tessuti preziosi e, affascinato dai Balletti russi di Sergey Djaghilev che furoreggiavano a Parigi, e dal giapponismo diffusosi in Europa con le grandi esibizioni mondiali, s’ispirò molto all’Oriente. Fu il primo ad aprire una scuola per figuriniste, ad organizzare corsi di andatura, a creare il pret-à-porter, a far riprendere i suoi modelli da un grande fotografo (Edward Steichen), a completare i suoi modelli con accessori, dai profumi alle borse. Fu cioè il fondatore di un marchio nel senso moderno del termine.

A radicalizzare le idee di Poiret fu però Madeleine Vionnet, che con le sue creazioni fluide, dallo stile grecizzante e soprattutto con l’uso frequente e magistrale del taglio in sbieco, contribuì – come per altro anche Coco Chanel –, a liberare definitivamente la donna dalla schiavitù del busto.

Ma mentre la Chanel non ha poi mai più cessato di essere sulla breccia nel campo dell’alta moda, Madeleine Vionnet è stata a lungo dimenticata per molte ragioni. La più evidente differenza fra le due stiliste sta nel fatto che Chanel inseguiva per la donna del nuovo secolo uno stile pratico, semplice, comodo, asciutto, mentre la

Vionnet confezionò sempre capi estremamente sofisticati, destinati alle dive e alle donne della ricca borghesia.

Di umili origini, la Vionnet nacque in un paesino della regione della Loira (Chilleurs-aux-Bois) nel 1876. Quando aveva solo 2 anni fu abbandonata dalla madre, che realizzò il suo sogno d'indipendenza aprendo uno dei caffè-concerto più rinomati di Parigi: *Le Petit Casino*. All'età di cinque anni, nel 1881, si trasferì a Aubervilliers, alla periferia di Parigi, dove suo padre era un impiegato del dazio e dove la bambina crebbe, considerando questa località il proprio paese natale. Benché non avesse problemi d'apprendimento, lasciò presto la scuola, e già a 12 anni iniziò come lavorante a imparare a cucire presso la moglie di un amico di suo padre, la guardia forestale del paese. Da questa sarta di provincia apprese i primi rudimenti del taglio e del cucito. Passò poi a Parigi, dove, in diverse sartorie, perfezionò la propria abilità artigianale. Nel 1894, a diciotto anni, si sposò ed ebbe una bimba che però morì a nove mesi. Affranta dal dolore e ormai allontanatasi interiormente dal marito, la Vionnet divorziò e diede inizio a un proprio percorso di emancipazione e di progressivo successo.

Abbandonò così marito, lavoro e patria e si trasferì a Londra, dove, dopo un primo periodo difficile, a vent'anni iniziò a lavorare in Dover Street nell'atelier di Kate Reily, che vestiva l'aristocrazia inglese ed era specializzata in abiti da sposa. Madeleine assimilò così la tecnica dei grandi sarti inglesi e imparò a imitare le creazioni altrui senza però incorrere nell'accusa di plagio.

Un incontro intellettuale importante sul percorso di Vionnet fu, a Londra, quello con la ballerina di origine americana Isadora Duncan che, all'inizio del Novecento, introdusse una rivoluzione nell'arte del balletto, abbandonando il tutù di tulle e le scarpette dalle punte rigide, per ballare con ampie tuniche sciolte e a piedi nudi. La Duncan indusse la Vionnet a studiare il drappeggio e a perfezionare la propria tecnica, tanto che, quando tornò a Parigi all'età di 25 anni, fu chiamata a lavorare in uno degli atelier allora più in vista, quello delle sorelle Callot. Vionnet dichiarò in seguito che la maggiore delle quattro sorelle Callot, Marie Callot Gerber, era stata la sua grande maestra. Di lei Vionnet diceva: "Grazie a lei ho potuto fare delle Rolls Royce, senza di lei avrei fatto solo delle Ford."

In seguito, fra i 30 e i 35 anni, Vionnet lavorò per Jaques Doucet, che era però ancora legato a gusti ottocenteschi. Fu durante la collaborazione con questo sarto che Vionnet bandì definitivamente l'uso del busto da tutte le sue creazioni, suscitando scandalo e disappunto fra i collaboratori della Maison Doucet con i suoi abiti fluidi e scollati che portavano alle estreme conseguenze la strada già indicata da Poiret.

Dopo questo lungo apprendistato, ormai trentacinquenne, Madeleine Vionnet aprì nel 1912 un proprio atelier al 22 di Rue de Rivoli a Parigi, che diventò un punto di riferimento per la Parigi elegante del periodo prebellico. Ma la sua Maison non decollò subito. Lo scoppio della guerra e le difficoltà di gestione dell'atelier la costrinsero a chiudere la sua casa di moda. Ma Vionnet continuò a lavorare, e i modelli da lei disegnati fra il 1917 e il 1919 sono fra i più audaci fra le sue creazioni. Nel dopoguerra la Vionnet riaprì la sua casa di moda e si avvale da allora della collaborazione di Thayat (nome d'arte di Ernesto Michahelles, 1893-1959), artista

vicino ai futuristi che le rimase a fianco fino al 1925. A Thayat si deve anche il logo della Maison Vionnet: un peplo greco inserito in un cerchio posato sopra una colonna dorica, sintesi di classicità e modernità. Fra il 1920 e il 1930 Vionnet esprime la sua passione per i fiori con gonne a forma di corolla e soprattutto con cinture, mantelline e girocolli ornati di rose. Ma la sua più grande innovazione resta il taglio in sbieco, che attraversa il tessuto con un angolo di 45° fra trama e ordito. Qualcuno sostenne che questo tipo di taglio era stato usato già prima per giacche e camicie, ma Vionnet elaborò la tecnica in sbieco per l'abito intero, facendo così aderire la stoffa sulle curve naturali del corpo femminile e producendo capi di estrema fluidità e sensualità, ma anche di massimo confort per chi li indossava. Pur essendo il frutto di un lungo e lento lavoro di taglio e drappeggio, gli abiti di Vionnet suscitano un'impressione di grande semplicità, anche perché sono fatti di tessuti estremamente malleabili, come chiffon, crêpe marocaine, crêpe de chine, satin, tessuti che in quegli anni erano assolute novità. Per costruire i suoi affascinanti abiti, non di rado "a coda di sirena", che si appoggiavano sul corpo con naturalezza, senza ricorrere a nessun tipo di stratagemma, Vionnet partiva spesso da figure geometriche, triangoli, cerchi, quadrati, che assemblava sapientemente giocando con l'elasticità dei tessuti, prodotti apposta per lei dalla celebre ditta Bianchini-Ferrier. Vionnet sapeva che ogni tessuto ha un modo diverso di cadere e un modo diverso di avvolgere il corpo e sottolinearne le fattezze. E mentre Chanel propugnava una moda liscia e pratica, che cancellava le linee del corpo, Vionnet esaltava coi suoi capi le curve del corpo femminile.

Vionnet teneva molto all'esclusività dei suoi capi e li difese contro tutti i tentativi di contraffazione, dotando ogni sua creazione non solo del suo logo, ma imprimendovi anche la propria impronta digitale. In questa strenua difesa del proprio marchio, la Vionnet era molto lontana dalla Chanel, che invece pensava che i tentativi di imitarla contribuissero al suo successo.

Il nuovo modo di Vionnet di vestire la donna, restituendo al suo corpo tutta la sua naturalezza e disinvoltura, andava di pari passo con l'ondata libertaria che dall'America aveva portato a Parigi l'improvvisazione del jazz e il ritmo del charleston, di cui fu esponente di spicco Josephine Baker, che si esibiva a seno nudo.

Vionnet fu anche attenta all'abito inserito nello spazio: faceva fotografare ogni suo capo in tre modi: di fronte, di retro e di profilo. Per questo in seguito fu chiamata l'architetto fra gli stilisti. Più che abiti, i suoi capi sono infatti creazioni architettoniche da drappeggiare secondo una serie di gesti precisi. Vionnet, che nel 1922 aveva trasferito il suo atelier in Rue de Montaigne, aveva l'abitudine di lavorare usando un piccolo modello di legno, alto solo 80 cm., che vestiva del suo capo in formato ridotto. Conservò questo modellino nella propria stanza fino alla fine dei suoi giorni e se ne serviva per spiegare ai visitatori curiosi le varie tappe del suo lavoro. Non era un'amante del lusso, ma della bellezza. Ricordando le proprie umili origini, Vionnet fu originale anche nell'allestire il suo atelier. Al colmo della popolarità, quando dava lavoro a più di mille dipendenti, Vionnet si occupò del benessere delle proprie operaie, fornendo loro sul posto di lavoro una mensa e un nido per l'infanzia,

un medico, un dentista e introducendo il congedo per maternità e le ferie pagate, quando questi vantaggi non erano affatto ancora un diritto.

Vionnet si accommiatò dal mondo della moda quando era all'apice del successo, allo scoppio della Seconda guerra Mondiale. Il 2 agosto 1939 presentò l'ultima collezione della sua casa di moda che venne liquidata nel 1940. Parte dell'archivio fu donato nel 1952 à l'Union Française des Arts du Costume (il futuro Musée de la Mode et du Textile), di cui fanno parte, oltre a moltissimi disegni, 120 capi, confezionati fra il 1912 e il 1939.

Vionnet sopravvisse al suo atelier per oltre trent'anni, dedicandosi al giardinaggio e all'osservazione della natura e scrivendo un gran numero di lettere.

Dopo la chiusura della Maison Vionnet nel 1940, per quasi mezzo secolo questo nome fu dimenticato, finché nel 1988 la famiglia Lummen acquistò il marchio Vionnet e lo rilanciò sul mercato, aggiungendovi una linea di accessori e profumi. Nel 2009 il marchio passò nelle mani di Matteo Marzotto. Infine, nel 2012, la Maison Vionnet fu acquistata dall'imprenditrice russo-kasaka Goga Ashkenazi, che ne è tuttora la proprietaria.

Negli anni venti, portare una creazione Vionnet era segno di grande eleganza e distinzione. Gli abiti in sbieco di Vionnet vestirono grandi nomi del mondo dello spettacolo come Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Joan Crawford e Greta Garbo. Ma Vionnet era una persona schiva, evitava la mondanità, con la sua frivolezza e superficialità. E questo non contribuì certo a far sì che il suo nome venisse di continuo citato e ricordato come quello di Cocco Chanel, che, diversamente da lei, non solo si vantava di non saper tenere in mano un ago, ma non perdeva occasione di mostrarsi in pubblico in compagnia di personaggi in vista. La relazione di Chanel con Igor Stravinsky era stata al centro del gossip prima della Guerra, e Coco amava circondarsi di amici aristocratici e di personalità bizzarre come il pittore Salvador Dalì, il regista Luis Buñuel, lo scrittore Jean Cocteau. Vionnet invece non conosceva per nulla l'ansia dell'autopromozione. Piccola di statura, dagli occhi chiari e vivaci, Vionnet conservò sempre un tratto un po' brusco e rude, che tradiva le sue origini provinciali. Fra i personaggi in vista di Parigi fu amica solo dello scultore del cristallo René Lalique. Chanel seppe costruire un mito intorno alla propria persona, rifiutandosi di dare al suo lavoro lo statuto di sarta. Vionnet invece fu prima artigiana che artista e influenzò molto le successive generazioni di stilisti.

Valga a conclusione la dichiarazione di Christian Dior:

Furono Madeleine Vionnet e Jeanne Lanvin che trasformarono il mestiere della sarta, confezionando con le loro stesse mani e tagliando con le loro forbici i modelli delle loro collezioni. L'abito diventò allora un tutto; gonna e corpetto ubbidirono a un unico principio di taglio. In quest'ambito nessuno si era mai spinto tanto lontano quanto Madeleine Vionnet. Costei aveva il genio dell'uso del tessuto e inventò il taglio in sbieco che doveva modellare dolcemente le donne del periodo fra le due guerre. Ormai gli abiti potevano far a meno delle

guarnizioni del 1900 e dei motivi decorativi di Poiret. Il taglio soltanto era la cosa importante; il resto divenne superfluo. Così s'aprì il regno delle grandi sartorie. Fra queste s'isolò, dominò e regnò Mademoiselle Chanel [...] aveva lo stile, l'eleganza, una grande autorità nella sua persona e nel suo gusto. Per ragioni diverse, lei e Madeleine Vionnet possono essere considerate le creatrici della moda moderna.