

# Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ ΚΑΙ Η ΑΡΧΑΙΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΡΡΟΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Πηνελόπη Βουτσίνου

Σχεδιάστρια Μόδας

Ο θαυμασμός προς την κλασική αρχαιότητα και η υιοθέτηση της ως ιδανικού παραδείγματος είναι ένα φαινόμενο που επαναλαμβάνεται συχνά στην ιστορία της εικαστικής τέχνης στην Ευρώπη. Αυτό το ενδιαφέρον για το παρελθόν, παρακινούμενο από μια κοινή ανάγκη για ανανέωση, άρχισε βαθμιαία να μεταμορφώνεται από τα μέσα του 1700 σε ένα αληθινό κίνημα, που με τη συμβολή διαφόρων παραγόντων δημιουργήσεις τις βάσεις για τη γέννηση του Νεοκλασικισμού.

Το νεοκλασικό κίνημα ήταν μια προσπάθεια επαναφοράς του αρχαίου πολιτισμού μέσα από τη μορφή, την ουσία και τα αξιώματά του. Άκομα κι αν θεωρούνταν ανέφικτο να ανασυνταχθούν αξίες 2000 χρόνων, ο Νεοκλασικισμός κατόρθωσε να επανακτήσει «την αίσθηση της γραμμικότητας και της ισορροπίας, του ρυθμού, που ήταν κύρια χαρακτηριστικά της κλασικής τέχνης και τα οποία το μιταρόκ είχε καταφέρει να εξαλείψει»<sup>1</sup>.

**O**ι μεγάλες αρχαιολογικές ανασκαφές στο Ερεκλανί (1738) και λίγο αργότερα στην Πομπηία (1748), σε συνδυασμό με τη συνεχή μελέτη της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας ασκούσαν καθοριστικό ρόλο στη διάδοση του

ενδιαφέροντος για τον αρχαίο πολιτισμό. Η επιστροφή στο αρχαίο μετουσιώθηκε σε ένα συνολικό στήλη που επιμυσούσε να μεταμορφώσει όλες τις πλευρές της τέχνης και της ζωής συμπεριλαμβανομένης της εσωτερικής διακόμισης και της ένδυσης.

Προδρόμοι του νεοκλασικού στήλη, αναγνωρισμένοι από τη μονέτρα αιστοριογραφία, είναι ο Piranesi, ο Winckelmann, ο Adam και ο Caylus. Ο Piranesi με τις γκραβούρες του, που από νωρίς διαδόθηκαν τόσο στην Αγγλία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, άσκησε μεγάλη επιρροή στη διάκομιση και την αρχιτεκτονική. Ο Winckelmann, αρχαιοτάλης και συγγραφέας διαδραμάτισε ρόλο μεγάλου δασκάλου στο γενέτερο και τη σκέψη. Το έργο του Η θεώρηση στα αντίγραφα των αρχαιοελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική, γραμμένο το 1755, ήταν το πρώτο μανιφέστο του νεοκλασικισμού και μαρτύρει όχι μόνο μια ιστορική σπηλιά αλλά κι ένα πραγματικά εσωτερικό πάθος, «ένα μέθο της ιδανικής ομορφιάς που ξεχωρίζει από μια ευεγνή απλότητα και μια μεγάλη πρεμία»<sup>2</sup>. Ο Adam καθόρισε μια εποχιακή στροφή στην εσωτερική διακόμιση των αγγλικών κατοικιών με φανέρω αντικτύπο μέχρι και στα πιο μικρά αντικείμενα που διακομισούσαν το σπίτι. Τέλος, γύρω στα 1763 στην Παρίσι ο Caylus, αρχαιολόγος και συλλέκτης, υπήρξε ο δημιουργός μιας μόδας που ο Diderot χαρακτήρισε «αντικομανία», και που έγινε σύμβολο μιας πολιτικής και πνευματικής τάσης η οποία απευθύνοταν σε μια πολύ μικρή έλιτ.

1. C. Gottlieb Schick,  
Η κυρία Von Cotta. 1802.  
Stoccarda, Staatsgalerie.



Τη δεκαετία 1760-1770 μια ολόκληρη γενιά ζωγράφων έκινουν το δρόμο τους για τη Ρώμη. Οι νέοι προφήτες του κλασικισμού, ο Raphael Mengs, ο Gavin Hamilton, η Angelika Kauffmann, ο Benjamin West, ο Heinrich Füssli και άλλοι σε όλες τις τέχνες υπερασπίζονται το ανυπέρβλητο μεγαλείο των Ελλήνων. Το παράδειγμα τους ακολούθισαν στη Ρώμη το 1780 και στις αρχές του 1790 όλοι οι μεγάλοι υποστηρικτές της αντικομανίας (Percier, Fontaine, David, Canova, Thorvaldsen, Tischbein) που με τα σχέδιά τους και τις γκραβούρες τους «με περίοργμα» συνέβαλαν με αποφασιστικό τρόπο «στην έκφραση του καινούριου στίλ, στη γραμματική και τη γραφική τέχνη»<sup>3</sup>.

Ωστόσο, το 1780, ορισμένα σημαδιακά επεισόδια χαρακτήρισαν το πέρασμα της αντικομανίας από τους κλειστούς κύκλους της αγγλικής και της γαλλικής ελίτ σε μια κατανάλωση ευρύτερης κλίμακας. Πρόκειται, όχι τυχαία, για τα λεγόμενα «κομικά» γεγονότα στα οποία εμπλέκονται γνωστές γυναίκες των οποίων η συμπεριφορά μπορούσε να δημιουργήσει μόδα. Το 1786 έφτασε στη Νάπολη η επίσημη φίλη του άγγλου αντιπροσώπου Hamilton, Emma Hart, μια γυναίκα νέα και πανέμορφη που έγινε αμέσως η εναστρώση της αντικομανίας του Hamilton και τους φίλους του, η Emma «ερμηνεύει» πραγματικά «ζωντανούς πινάκες». Με τα μαύρα μαλλιά λιπά στους ώμους, ρούχα λεπτά με πτυχές (όπως ακριβώς τα αρχαϊκά ελληνικά πέπλα) κι ένα μαλακό σάλι που τύλιγε γύρω της με διάφορους τρόπους, έμπαινε σε ένα μεγάλο μαύρο κίβωτο και πλαισιωμένη από μια χρυσή κορνίζα είπαινε πόδες μιμούμενη τις αρχαίες τοιχογραφίες της Πομπηίας.

Ένα άλλο γεγονός διαδραμάτισκε περί τα 1788. Η κομψότατη ζωγράφος-πρωσωπογράφος της γαλλικής αριστοκρατίας Elizabeth Vigée-Lebrun οργάνωσε μια γιρατή super grec. Σύγια, κι ενώ κατέφθαναν οι καλεσμένες της, η ζωγράφος τις μεταμόρφωνε σε «πραγματικές Αθηναίες», φο-

ρώντας τους στεφάνια από λουλουδιά και λευκά πέπλα που χρηματοποιούσε στο ατελές της.

Τώρα πα τη Γαλλική Επανάσταση ήταν κοντά και τα γεγονότα εξελίσσονταν με πολὺ γρήγορους ρυθμούς. Από κάθε μεριά της Ευρώπης, οι επαναστατείς έσπειυδαν στη γαλλική πρωτεύουσα, για να εισπνεύσουν λίγα από τον αέρα αυτής της εκπληκτικής ατμόσφαιρας. Το να ελέγχει κανείς και να κατευθύνει αυτή την ανομοιογενή μάζα ήταν ένα από τα πιο έντονα προβλήματα για όποιους έβλεπε σε αυτή την εξέγερση τη ριζική μετατόρβωση του κράτους και των σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών τάξεων. Μέσα σε αυτή την ανεξέλεγκτη κατάσταση, η τέχνη έπαιξε πρωταρχικό ρόλο.

Οι εικόνες αποτελούν το πιο γρήγορο μέσο για να διαδισθούν ιδέες, να μεταδόθουν μηνύματα και να εμπλακεί συναισθηματικά ο λαός. «Ο καλλιτέχνης έπρεπε να κατέχει μια ιδεολογία, να γνωρίζει και να συμμερίζεται ένα πολιτικό σχέδιο κι τότε η τέχνη του θα υπηρετούσε την κοινωνία»<sup>4</sup>. Η σημχών των λαϊκών εορτασμών έγινε η πιο σημαντική ευκαιρία για να προβληθούν νέα θέματα και εικόνες.

Η επανάσταση είχε, κατά συνέπεια, την ανάγκη να βρει επιβεβαίωση στην αρχαιότητα, όχι όμως σε μια γενική, ακαδημαϊκή αρχαιότητα, αλλά «σε αυτή τη μοναδικά εξαιρετική περίοδο της Ιστορίας, στην οποία Ελλάδα και Ρώμη απολάμβαναν τα προνόμια μιας πολιτικής τάξης που εγγυούνταν την προσωπική ελευθερία: την περίοδο της Δημοκρατίας»<sup>5</sup>.

Και θα είναι ακριβώς οι καλλιτέχνες, με πρώτο τον David, που θα εμπλουτίσουν την τελευταία δεκαετία του 1700 με τα στοιχεία για την ανάκτηση του κλασικού κόσμου από τον οποίο αντλούνταν τα ιδανικά της επανάστασης.

Τα έργα του David, *Le serment des horaces* (1784-1787) και *Brutus* (1789) έγιναν αμέσως κατανοητά για αυτό που αντιπροσωπεύαν: τη βίαιη κριτική της αδικίας από τη μεριά της μοναρχικής

2. Nanine Yallain,  
Η Ελευθερία. 1793, Vizille,  
Musée de la Révolution  
Française.



3. A. J. Gros, Η Δημοκρατία.  
1794, Βερσούλις,  
Musée National du Château.

4. Σχολή του David,  
Πορτρέτο γυναικός  
(Térèse Tallien), 1794-95,  
Σαν Ντεύκο, Museum of Art.



5. J. L. David, Το πορτρέτο  
της Henriette de Vernicac.  
1799, Παρίσι,  
Μουσείο του Λούβρου.



δύναμης και την εμφανή ενσάρκωση των καινούριων ιδεών και των καλλιτεχνικών συμβόλων της επανάστασης. «Ήταν η επανάσταση που διάλεξε τον David κι όχι το αντίθετο», σε τέτοιο σημείο που ο καλλιτέχνης δεσμεύτηκε σε κάθε είδους δραστηριότητα: από την προετοιμασία του μεγαλύτερου μέρους των γιορτών, το πρόγραμμα, την εικονογραφία, βασισμένος πάντα σε νεοκλασικούς κανόνες.

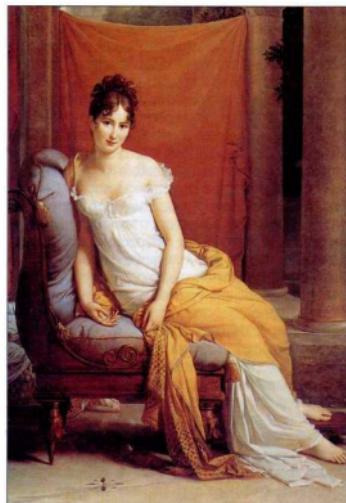
Η Γαλλική Επανάσταση παρουσιάζεται και σαν μια επανάσταση της «εμφάνισης». Οι ένοιες της ελευθερίας, της ισότητας και της αδελφικό-

τητας έπρεπε να αντανακλώνται και στο ντύσιμο.

Το ρούχο δεν ήταν πια μόνο σύμβολο της κοινωνικής τάξης αλλά μετουσιώθηκε σε δήλωση ελευθερίας και εκφραστικής. Αυτό επηρέασε τη μόδα που έγινε πιο άνετη, πιο πρακτική και επεκτάθηκε στα λαϊκά στρώματα. Οι οικονομικοί λόγοι και η υπερβολική ευαισθησία του κοινωνικού περιγύρου, απέτρεψαν το να εμφανίστε κανείς δημόσιας με πολύτελη ενδύματα και πουδραρισμένα χτενίσματα. Η απλότητα έγινε στημάδι μιας εξελιγμένης νοοτροπίας που ακολουθούσε τους καιρούς, αλλά η κύρια γραμμή του ρούχου

6. J. L. David, Ο Βρούτος,  
1789, Παρίσι,  
Μουσείο του Λούβρου.





7. F. P. Gérard, Η κυρία Récamier. 1802, Παρίσιο, Musée Carnavalet.

δεν άλλαξε. Το επαναστατικό ρούχο των γυναικών, το φόρεμα *à la grecque*, εδραιώθηκε σε μεγάλη κλίμακα μόνο από το 1799 και μετά.

Τα ρούχα των δύο μεγάλων λαών της αρχαιότητας διαιμορφώναν ένα πρότυπο για τη μοδά όλων των Γαλλιδών που ανακάλυψαν μια καινούρια θηλυκότητα κλασικής έμπνευσης παραπορώντας τα ελληνορωμαϊκά γλυπτά, αναφερόμενες στην Ελλάδα, όχι μόνο ως πηγή αισθητικής έμπνευσης αλλά ως το λίκνο μιας φιλοσοφίας στην οποία βασιζόταν η νέα δημοκρατία.

Καθιερώθηκαν ρούχα μονοκόμματα χωρίς

στεφάνια και «κλουβιά» (όπως το φουρό), ρούχα που παραγκώνισαν την παραδοσιακή δομή της γυναικείας μόδας. Το σώμα, απαγκιστρωμένο από τους ξένους όγκους, δείχνει το σχήμα του χάρη σ μια γραμμή χυτή κι αερίνη.

Από το 1790 μέχρι τις αρχές του 1800, οι γυναικες ιυθέθησαν μια γραμμή που ονομάζεται *robe en chemise* (φόρεμα πουκάμισο) και, όπως δείχνει το Όνομα, «μιούζει με τα εσώρουχα του προπρόγονου αιώνα»<sup>7</sup>. Αυτά τα ρούχα, που έμοιαζαν ποι πολύ με νυχτικά, δανείζονταν τα ονόματα ελληνικών αγαλμάτων και αντανακλού-



9. J. L. David, Les Sabines. 1799, Παρίσιο, Μουσείο του Λούβρου.



10. J. L. David, Οι έρωτες του Πόρη και της Ελένης, 1788, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.

σαν κάθε οίμη τους: φορέματα αλά Αθηναί, αλά Άρτεμη, αλά Αφροδίτη. «Σε αυτή την αναβίωση του Ολύμπου»<sup>8</sup>, το στοιχείο μεγαλύτερης σημασίας είναι το σημείο της μέστης που έχει μεταφερθεί πολύ ψηλά, κάτω από το στήθος. Η τάση αυτή κυριαρχεί μεταξύ του 1792 και του 1795 και παραμένει το σημαντικό χαρακτηριστικό και για τα φορέματα *empire* στης αρχές του 1800. Το ψηλότατο αυτό ρούχο δημιουργήθηκε από τα αρχαιοελληνικά ρούχα, αλλά καθεωρήθηκε από τις γυναίκες της Αγγλίας. Ήδη, πριν από τα μέσα του 1700, το κουστούμι à la grecque, χιτών και συγκρατημένο στη μέση από μια ωνή, φορεύειν χωρίς φουρδή, προερχόμενο από τον κλασικό χιτώνα, είχε ήδη υιοθετηθεί στις λονδρέζικες ακτές. «Φαίνεται ότι η Δουκίσσα του York, γυναικά-συμβόλο για τη φινέτσα της, κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης της ανεβάσει τη χινώνη κάτω από το στήθος για να μη πέλει την κοιλιά τηρούμενη, κάτι που εφάρμοσαν όλες οι γυναικες ανεξαιρέτως».

Τα χρώματα του Directoire η γυναικεία ένδυση ήταν μειωμένη στο ελάχιστο. Ολόκληρο το ρούχο μπορούσε να χωρέσει σε μια τσεπή κι επιπλέον ήταν διαφανές. Η γυμνιά κάνει την πρώτη της

ντροπαλή εμφάνιση και τα ρούχα είναι υπερβολικής απλότητας, μακριά από κάθε μορφή ευπρέπειας και ηθικής. Το μπουσότι δεν ήταν παρά μια φάσα που πάρινε το νόμονα τοπά από την ελληνική λέξη ζώνη. Γινετα ευκόλα αντιληφθεί ότι αυτά τα μικρά μπούστα επέτρεψαν στο στήθος να ξεχειλίζει όλο και πιο γενναιόδωρα από τη λαμποκόψη. Τα μπράτσα ήταν γυμνά ή συχνά είχαν μανίκια πολύ κοντά και φαρδιά, πάντα σε μια προσποθεία να αντιγράψουν το χιτώνα, ανοικτά, συγκρατημένα από μια σειρά καρφίτες ή καμέο. Οι φούστες, που από μόνες τους δεν υπήρχαν μας κι ήταν μέρος του φορέματος, ήταν συνήθως πολύ μακριές κι επέφεραν ισές. Μερικές φορές τις διπλώναν με πτυχές στους γοφούς ή στον πήχυ του χεριού με τέτοιο τρόπο ώστε να δείχνουν το χαμόλεπτο μέρος της γάμτας.

Πάντα από αυτό το φόρεμα, συχνά φορούσαν ένα χιτώνα (άλλη μια νεοκλασική αναφορά) πιο κοντό, διαφανή, κεντημένο συχνά με σχέδια εμπνευσμένα από τα διάσημα των αρχαίων ελληνικών ναών και αυστημένο με σχέδια της κατασκευής του ρούχου. Τα υφάσματα που χρησιμοποιούσαν ήταν πάντα τόσο διάφανα, που για να δείξουν λίγη σεμνότητα μερικές φορές φορούσαν κάτω από τα φορέματα εφαρμοστά κομπινέζον στο χρώμα του δέρματος. Ως το 1797 τα υφάσματα γινόνταν όλο και πιο ελαφριά μέχρι που η λεπτεπιλεπτή μουσελίνα, που άντας τόσο διάφανη, αποκάλυπτε με γυμνό μάτι όλο το σχήμα και τις κινήσεις του σώματος, αντικαταστάθηκε από το τούλι, ακόμα πιο λεπτό και διαφανές. Η Carlyle περιγράφει μια κυρία της εποχής ως εξής: «Κοιτάζει αυτή την όμορφη αστή που κουστούμι των αρχαίων Ελλήνων, μια Ελληνίδα όπως θα μπορούσε να τη ζωγραφίσει ο David, με πυκνή χαρά μαζεμένη και στερεωμένη με κορδέλες όπως στην αρχαία πόλη, ο χιτώνας, έντονα χρωματιστός, όπως της ελληνιδών γυναικών, τα ποδοράκια γυμνά, όπως των ελληνικών αγάλμάτων, προστατευμένα απλά από σανδάλια με κορδόνια σταυρωμένα, για να αψηφούν την παγωτή»<sup>10</sup>.

Πρωτοπόροι της μόδας αυτής ήταν η κυρία Récamier και η κυρία Tallien, κύριες εκπρόσωποι της τότε παρισινής υψηλής κοινωνίας, γνωστές με τον χαρακτηρισμό *les merveilleuses* (οι υπέροχες).

Αυτά τα ρούχα αν και τον θυμίζουν για την άνεση και την ελαφρότητα των υφασμάτων, έμαιασαν μόνον επιφανεία στον ελληνικό χιτώνα. Αυτή η εσκεψημένη προκλητικότητα, ουδεμία σχέση είχε με το αρχαίο ελληνικό πένεμα. Καμία αρχαία Ελληνίδα δεν θα μπορούσε ποτέ να εμφανιστεί ημίγυμνην.

Μια άλλη σημαντική λεπτομέρεια που έδεινε το φόρεμα en chemise με το κλασικό στήλη την χρήση του λευκού υφασμάτος. Ξεκίνωντας από το μάδριμο και τα αρχαία χιτώνια, το λευκό χαρακτηρίζει και ένοντας όπως αυτές της αγνότητας, της αρετής και της θυσίας. Το λευκό χρησιμοποιήθηκε και στις παραστάσεις της επανάστασης από τον David. Ήταν ο David που τον Σεπτέμβριο του 1789 διάλεξε το άσπρο πουκάμισο με την τρίχωμη εσάρθρη στη μέση, ήταν επίσης ο David που ζωγράφιζε την Emilie Séziziat και τον μικρό της γιο (1795) με λευκό ελληνικό χιτώνα και ακόμα τις πανεμόρφες Henriette de Verninac και Juliette Récamier το 1799 και 1800 αντίστοιχα.

11. F. Rehberg, Η κυρία Hamilton, σχέδιο-οντυγγαές από τη Νάπολη, 1800.

Μεταξύ του 1799 και του 1804 το ένδυμα παρέμεινε βασικά ίδιο με εκείνο του Directoire, μόνο που με την περασμό του χρόνου έγινε αντιληπτό ότι τα πολύ ελαφριά ρούχα δεν ταιριάζουν στο κλίμα του Παρισιού, «δεν ήταν σύγουρα ότι χιλιός αεράκι του Αγίου εκείνο που ανέμισε τα ρούχα των Αγγλιών και Γαλλιών οι οποίες είχαν εξαντληθεί από τα κρυολογήματα και τη γριπη<sup>11</sup>.». Έτσι, από το 1800 και μετά, η μόδα αυτών των υπερβολικά ανάλαφρων ρούχων, άρχισε να εξαφανίζεται. Το γυναικείο ρούχο άρχισε να χρησιμοποιεί υφάσματα πολύ ζεστά, όπως το βελούδο, τον ταφτά και το σατέν.

Με την άνδον στο θρόνο του Ναπολέοντα (1804) το νεοκλασικό στήλι περνάει στην ιστορία ως στήλη Empire για τη σημασία των γεγονότων εκείνων των χρόνων. Άλλα αναμφιβήτητα η μόδα αυτή, όπως και άλλες ορμώνες από την αντικομανία, προερχόταν από τα δημοκρατικά ιδανικά της επαναστατικής δεκαετίας.

Κατά τη διάρκεια του Empire, η γραμμή του γυναικείου ενδύματος διατηρείται μεν αλλά αποκτά μεγαλύτερη χάρη και γραμμικότητα. Επιπλέον, τα ρούχα εμπλουτίζονται με κεντήματα και καινούρια διακοσμητικά στοιχεία. Τα φορέματα παραμένουν ψηλόταλα, αλλά το κόψιμο γίνεται πιο εξεντημένο με τέτοιο τρόπο ώστε το ρούχο

να εφαρμόζει ακριβώς πάνω στο σώμα. Τα γυμνά μπράτσα à l'antique εξαφανίζονται και τυνόνται με μανικά μακριά και εφαρμοστά, φουσκωμένα ενώπιον στον ώμο, και με γάντια λευκά ή χρωματιστά. Βλέπουμε πιο πολλά χρώματα από πριν, αλλά συνεχίζει να κυριαρχεί το αρχαιοελληνικό λευκό. Μερικές φορές το μπουύτο είναι χωριστό από τη φούστα και φτιαγμένο με διαφορετικό χρώμα υφάσματος, σηματοδοτώντας έτσι την εξαφάνιση του μονοκόμματου χτιώνα χωρίς κοψίματα. Η φούστα, μακριά μέχρι τον αιστράγαλο, κατεβαίνει σαν κόλουρος κώνος, ίσια και με λιτές πτέτες. Συχνά πέφτει τεντωμένη μέσων γναφαλωμένου ρολού, ραμμένου στην μπορτούάρα του ποδηλούρου. Αυτά τα ρούχα συχνά συμπληρώνονται από ένα φαρδύ και λεπτό σάλι από μουσελίνα, φορεμένη όπως η μόδα του ελληνικού ματιού. Πάντα στη λογική του κλασικισμού σημαντικό ρόλο παίζουν οι κοντρά χιτώνες επαλληλία της τοποθετήμενοι στο φόρεμα.

Το στήλη Empire υιοθετήθηκε από την Ιωσηφίνα Βοναπάρτη, μια από τις πιο διάστημες κοσμικές του στήλη Directoire, η οποία από την αρχή έδιετει την προτίμηση της «κάθετης τοποθέτησης του ρούχου που ταιριάζει και τόνιζε υπέροχα τη λυγερή φιγούρα της».

Άλλα η μόδα της περιόδου Empire, πάντα συνδεδεμένη με την αντικομανία, δεν κατάφερε να διατηρήσει την αγνότητα και το πάθος της καλλιτεχνικής έμπνευσης απ' όπου προερχόταν.

#### Σημειώσεις

- R. Pistolese, *La moda nella storia del costume*, Cappelli, Bologna 1979, c. 192.
- G. Butazzi / A. Motolla Molfini, *Classicismo e libertà*, De Agostini, Novara 1992, σ. 10.
3. Στήλη ίδιο, σ. 16.
- O. Rossi Pinelli, *David e l'arte della Rivoluzione francese*, Art Dossier, Giunti, Firenze 1989, c. 14.
5. Στήλη ίδιο
6. Butazzi / Motolla Molfini, σ. 20.
- J. Anderson Black / M. Garland, *Storia della moda*, De Agostini, Novara 1988, σ. 232.
- F. Nicolini, *Moda femminile Luigi XVI e Rivoluzione*, Sabatelli, Liguaria 1982, σ. 64.
9. Butazzi / Motolla Molfini, σ. 24.
10. Black / Garland, σ. 24.
11. M. Tosa, *Vestiti da sera 1900-1940*, Zanfi, Modena 1987, σ. 12.

#### The Origin of Neoclassicism and the Impact of Ancient Greece on French Revolution

##### Penelope Voutsinou

The base for the birth of Neoclassicism movement was created through the reinstatement of the ideas of the ancient civilization in about the middle of 1700, and was due to a common need for revival. A movement aspiring to reform every form of art and life, dressing included.

During the years of French Revolution and through the contribution of arts the ancient Greek spirit was strengthened, since it had been the source for the ideals of the revolution. The ancient Greek attire became identical with the notions of liberty and expression, and as a result a revolutionary, healthy, simple and functional suit was established, that was completely different from any traditional model of the period, as it was promoting and underlining the natural beauty of the body. The French women adopted this revolutionary attire dress à la Grecque until 1800, when Napoleon came to the throne.

#### Βιβλιογραφία

- ADRIANSEN E., *Encyclopédie de la mode*, Lanoo s.a., Tiett 1990.
- ANDERSON BLACK J. / GARLAND M., *Storia della Moda*, De Agostini, Novara 1988.
- BRUN W. / TILKE M., *L'abbigliamento nell'arte*, Medici, Firenze 1988.
- BUTAZZI G., *Moda Antica Storia*, Società Gruppo Ed. Fabrizi, Milano 1981.
- BUTAZZI G. / MOTOLLA MOLFINO A., *Classicismo e libertà*, De Agostini, Novara 1992.
- DELPIERRE M., *Le costume Consultation*, Flammarion, Paris 1986.
- DESLANDRES R. / MULLER F., *Histoire de la mode*, Sonopress, Paris 1986.
- GIORGETTI C., *Manuale di storia del costume e della moda*, Cantini, Firenze 1992.
- HARALD HANSEN H., *Storia del costume*, Manetti s.a., Genova 1988.
- KARLSTEDT S. / KARLSTEDT O. / LAMAROVA M., *Encyclopédia illustrata del costume*, Fratelli Melita, La Spezia 1988.
- NEWTON M. S., *Health, Art and Reason*, John Murray Ltd, London 1974.
- NICOLINI F., *Moda femminile Luigi XVI e Rivoluzione*, Sabatelli, Liguaria 1982.
- PELLEGRIN N., *Les vêtements de la liberté*, Alinea, Aix-en-Provence, France 1990.
- PISTOLESE R., *La moda nella storia del costume*, Cappelli, Bologna 1979.
- RIBEIRO A., *Fashion in the French Revolution*, B.T. Batsford Ltd, London 1988.
- ROSSI PINELLI O., *David e l'arte della Rivoluzione Francese*, Art Dossier, Giunti, Firenze 1989.
- SANDRE A., *Il costume nell'arte*, Nova, Torino 1971.
- , «Storia del costume», 2, *Dal Rinascimento ai tempi odierni*, Nova ed. d'arte, Torino 1972.
- TOSA M., *Vestiti da sera 1900-1940*, Zanfi, Modena 1987.